

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

01061

**EL RETABLO MAYOR DEL TEMPLO FRANCISCANO DE  
SAN MIGUEL ARCÁNGEL, EN HUEJOTZINGO, PUEBLA  
(1584-1586)**

**ESTUDIO TEÓRICO HISTORIOGRÁFICO**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:  
**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:

RIE/ARIMURA

Kamimura

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISIÓN DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

DIRECTORA DE TESIS:

**DRA. ALEJANDRA GONZÁLEZ LEYVA**

CIUDAD UNIVERSITARIA,  
MÉXICO, D.F.

2005

m343494



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

Índice	p.3
Introducción	p.5
I. El marco histórico. Los contextos sociopolítico, económico y religioso de la Nueva España en el último tercio del siglo XVI	p.21
I.1. Un panorama general de la Nueva España del siglo XVI	p.21
I.2. El contexto histórico de Huejotzingo en el siglo XVI	p.30
I.3. El discutido eco del Concilio de Trento y la Contrarreforma en el arte novohispano	p.39
I.4. La religiosidad novohispana y la devoción a san Miguel	p.48
II. El contexto artístico. La utilización de los tratados de arquitectura y las fuentes figurativas como método para la producción de obras artísticas. El valor creativo de las obras	p.55
II.1. La creación de las teorías y tratados del arte en la Europa del siglo XVI	p.55
II.2. El empleo y la divulgación de los tratados y fuentes gráficas examinados desde el punto de vista ideológico y socio-económico	p.59
II.3. La influencia flamenca en la pintura novohispana (el impacto de Martín de Vos)	p.65
III. Un acercamiento a la historiografía del retablo mayor de Huejotzingo	p.73
III.1. La historiografía de la primera mitad del siglo XX	p.75
III.2. Los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco en la historiografía del siglo XX	p.79
III.3. Las discusiones historiográficas sobre los documentos del contrato extendidos para elaborar el retablo mayor de Huejotzingo	p.84

III.4. El impacto del retablo mayor de Huejotzingo en las construcciones posteriores	p.90
IV. Estudio formal e iconográfico del retablo mayor de Huejotzingo (Comparaciones con otros retablos de la misma época y región)	p.99
IV.1. Las reconstrucciones imaginarias del retablo con base en los documentos del contrato	p.99
IV.2. Estudio formal e iconográfico del retablo construido	p.116
IV.2.1. La estructura arquitectónica	p.117
IV.2.2. El banco	p.155
IV.2.3. Las esculturas de bulto	p.170
IV.2.4. Las pinturas	p.197
IV.2.5. La calle central (la autenticidad y sustitución de las obras)	p.219
IV.2.6. El <i>Padre Eterno</i> del remate	p.237
V. Un juicio sobre la discusión dada en torno al valor creativo de las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo (Estudio comparativo con las fuentes figurativas)	p.243
VI. Las consideraciones estilísticas del retablo mayor de Huejotzingo durante el siglo XX (Problemática historiográfica en cuanto a los conceptos estilísticos)	p.261
VII. Uso y desuso del retablo mayor de Huejotzingo (Cambios de función del retablo a lo largo de siglos)	p.279
Conclusiones	p.283
Apéndice	p.299
I. Análisis del dibujo de fray Luis de Refugio de Palacio	p.299
II. La copia del documento microfilmado y la transcripción fiel del documento segundo del contrato del retablo mayor de Huejotzingo	p.303
Bibliografía	p.311
Documentos inéditos	p.321
Lista de ilustraciones	p.323

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surgió a partir de la revisión historiográfica realizada en torno al retablo mayor del templo franciscano de San Miguel, en Huejotzingo, Puebla. El objetivo fue analizar con qué metodologías se habían realizado estudios y cómo se había interpretado a lo largo del siglo XX.

La magnitud y excelencia del retablo ha sido el centro de atención desde los albores del estudio del arte novohispano. Por lo mismo, se tiende a considerar que se ha tratado de manera exhaustiva. No obstante, quiero advertir que los primeros pioneros en la investigación del retablo como Manuel Romero de Terreros, el Dr. Atl, Luis de Refugio de Palacio, Manuel Toussaint, Rafael García Granados y Luis Mac Gregor no hicieron sino una aproximación fragmentaria y superficial sobre el aspecto formal e iconográfico, además de emitir juicios con conceptos imprecisos y subjetivos desde mi punto de vista.

Los artículos que escribió Diego Angulo Iñiguez en la cuarta década del mismo siglo: "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México"<sup>1</sup> y "Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo"<sup>2</sup>, resultaron ser innovadores en cuanto a la metodología de investigación, ya que dicho autor cotejó las pinturas de Pereyng con las fuentes figurativas, tanto de Alberto Durero como de Martín de Vos, y abrió la discusión sobre el valor creativo de las obras concebidas con base en las fuentes figurativas.

Francisco de la Maza, en dos publicaciones de 1950 ("Teología y vanagloria en los retablos mexicanos"<sup>3</sup> y *Los retablos dorados de Nueva España*<sup>4</sup>), realizó por vez primera una lectura integral por medio de la contemplación de las interrelaciones de los elementos que constituían el retablo. Esta manera de aproximarse al objeto tuvo como meta deducir la idea con que fue concebida la

---

<sup>1</sup> Diego Angulo Iñiguez, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México", en *Archivo español de arte*, núm.72, 1945, Madrid, pp.381-384

<sup>2</sup> Diego Angulo Iñiguez, "Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm.2, 1949, Buenos Aires, pp.25-27

<sup>3</sup> Francisco de la Maza, "Teología y vanagloria en los retablos mexicanos", en *México en la cultura*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, núm.75, 9 de julio de 1950, México, p.1

<sup>4</sup> Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950

obra y comprender el simbolismo teológico. Su interpretación iconológica dejó un impacto enorme y se consagró a tal grado que a partir de entonces no se ha renovado el estudio. En efecto, dieciocho años después, en 1968, De la Maza publicó el artículo "Simbolismo del retablo de Huejotzingo"<sup>5</sup>, en que el autor sólo reiteró los juicios hechos anteriormente.

Los estudiosos posteriores, al abordar el estudio del retablo, han recurrido a esta última publicación. En efecto, en la monografía presentada por Marcela Salas Cuesta: *La iglesia y el convento de Huejotzingo* (1982), la única referencia que hace la autora consistió en que en el artículo susodicho De la Maza "...hace un profundo y completísimo estudio al respecto, motivo por el cual, nosotros consideramos innecesario un nuevo análisis del mismo."<sup>6</sup> Con todo, realizada una revisión historiográfica y documental —desde el texto de Manuel Romero de Terreros (1923)<sup>7</sup> hasta las publicaciones de Rogelio Ruiz Gomar<sup>8</sup> y Juana Gutiérrez Haces (1995)<sup>9</sup>— me di cuenta de que existen una serie de discrepancias en cuanto a la interpretación y valoración del retablo. De aquí me surgió la idea de realizar un estudio teórico-historiográfico de la obra, es decir, analizar por qué han habido diferentes apreciaciones y juzgar las incongruencias que hay en el nivel interpretativo y comprensivo.

Los diferentes juicios en torno a la consideración del retablo implica que ha habido distintas maneras de concebir y hacer explícita la realidad histórica. La forma de apreciación o el criterio con que se juzga la obra de arte es parte de nuestro estudio, ya que la historia del arte, a fin de cuentas, es la historia de las conciencias humanas y valoraciones respecto al fenómeno artístico. De aquí considero necesario hacer presentes los cambios de la conciencia humana que ha habido en torno al retablo de Huejotzingo. Pretendo, además, hacer un estudio

---

<sup>5</sup> Francisco de la Maza, "Simbolismo del retablo de Huejotzingo", en *Artes de México*, núm.106, año XV, 1968, México, pp.26 y 27

<sup>6</sup> Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México, UNAM/IIIE, 1982, pp.121 y 122

<sup>7</sup> Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923

<sup>8</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "La pintura del período virreinal en México y Guatemala", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamericana, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp.113-138

<sup>9</sup> Juana Gutiérrez Haces, "Escultura novohispana", *Ibid.*, pp.205-227

sobre la creación, las significaciones social, religiosa, devocional y artística, así como reconstruir la fortuna histórica que ha tenido el retablo a lo largo de los siglos.

## **Los problemas historiográficos**

### **a) Las consideraciones estilísticas**

En la primera mitad del siglo XX se clasificó el estilo del retablo con los términos: “plateresco” o “Renacimiento”<sup>10</sup>, mientras que a partir de la séptima década de la misma centuria se diversificó el criterio: Francisco José Belgodere Brito (1970) y Johanna Hecht (1990) siguieron calificándolo de “Renacimiento”; autores como Jorge Alberto Manrique (1971) y José Rogelio Ruiz Gomar (1976) lo consideraron como “manierismo”; y Guillermo Tovar de Teresa (1979) emitió dos juicios al mismo tiempo: “Renacimiento” y “manierismo”. De aquí se presenta la necesidad de dar una explicación sobre las dudas: ¿Por qué se dieron diferentes clasificaciones? ¿Con qué criterio cada autor empleó los términos estilísticos para catalogar el retablo?

### **b) El cambio en la apreciación formal y la consideración sobre la personalidad artística del retablo**

En la primera mitad de la centuria pasada hubo aproximaciones a la obra de manera superficial. Con base en la observación de los rasgos generales se buscaron los antecedentes peninsulares del retablo y se estableció una posible filiación con relación a construcciones contemporáneas, tanto españolas como novohispanas. Como resultado, se calificó el retablo de “copia” o “excelente ejemplar” de las obras hispanas, al decir del Dr. Atl (1925) y José Moreno Villa

---

<sup>10</sup> El “Renacimiento”, en sentido estricto, designa un período histórico (siglos XIV-XVI) en que se despertó el entusiasmo por el estudio de la Antigüedad grecolatina, ya que no es término estilístico de la Historia del arte. En la historiografía del arte novohispano, no obstante, dicho vocablo se ha empleado como categoría estilística con mayor aceptación que la palabra “renacentista”.

(1944).<sup>11</sup> Además, se vieron semejanzas entre los retablos de Huejotzingo y Xochimilco, por lo tanto, los consideraron “hermanos”.

A partir de Francisco de la Maza (1950), no obstante, se dio un cambio en cuanto al juicio de apreciación. El citado autor afirmó que el retablo tenía antecedentes peninsulares, pero ello no implicaba la carencia de la personalidad artística propia; de hecho, el retablo de Huejotzingo no fue copia de la retablística española y era “más sencillo y elegante”. Por subjetiva que fuera esta adjetivación, fue de suma importancia para el reconocimiento de la personalidad propia de la obra novohispana.

En la segunda mitad del siglo XX, a diferencia de la primera, se pretendió hacer un estudio más profundo y se hizo un acercamiento más detallado. Como secuela, se empezaron a hacer distinciones entre la retablística española y la novohispana. Por ende, disminuyó el interés por encontrar los posibles antecedentes del retablo en las construcciones peninsulares. Asimismo, en el estudio comparativo con el retablo de Xochimilco se tendió a destacar más diferencias que semejanzas.

Frente a este hecho considero fundamental dar una explicación sobre el cambio dado en el juicio de apreciación por medio de la contemplación del trasfondo, así como de la postura y la metodología aplicada. También hace falta dilucidar en qué aspectos se perciben las herencias españolas y las aportaciones novohispanas y precisar en qué consiste la personalidad propia del retablo de Huejotzingo.

### **c) Discusión sobre el valor de las obras creadas con base en las fuentes figurativas**

Una vez comprobada la dependencia de las fuentes gráficas en las pinturas del retablo, el valor creativo de dichas obras se volvió el meollo de la discusión. Angulo Iñiguez, al identificar las fuentes figurativas de las obras de Pereyng, le

---

<sup>11</sup> Con respecto al arte virreinal, el Dr. Atl identifica lo mexicano sólo con las obras del siglo XVIII, categorizadas con el término “ultrabarroco”, mientras que Moreno Villa encuentra lo nacional en los trabajos clasificados como “*tequitqui*”, en los cuales se aprecia la manufactura indígena. En ese sentido, ambos autores reconocen, en cierta medida, la mexicanidad en las obras novohispanas, pero no en el retablo mayor de Huejotzingo.

quitó al artista la calidad de “inventor” y lo consideró como “transformador” o “transcriptor” de las obras ajenas. Sin embargo, esta idea se ha puesto en tela de juicio posteriormente. De hecho, Ruiz Gomar comenta que aunque dependan de las fuentes gráficas, las obras novohispanas no son subordinadas ni copias fieles de las europeas. De tal modo que el citado investigador reconoce el valor creativo de las obras novohispanas. Con respecto a esta discusión, es importante poner en claro en qué grado y en qué aspecto el pintor del retablo de Huejotzingo es creativo.

#### **d) La identificación de las imágenes escultóricas**

Existe una incongruencia con respecto a la identificación de las imágenes de bulto. Esto se debe a que las lecturas iconográficas que se han hecho hasta ahora no precisan los atributos que ostenta cada imagen para reconocer al personaje representado. La interpretación iconográfica realizada por García Granados y Mac Gregor (1934), fue legitimada a tal grado que los estudiosos posteriores retomaron la idea de los autores susodichos sin cuestionar nada.

Cabe mencionar también que no se ha hecho intento alguno para identificar a los doce apóstoles que se encuentran en el banco. Por lo tanto, se presenta la necesidad de rehacer una nueva interpretación iconográfica.

#### **e) El discutido eco de la Contrarreforma**

Existe una discusión en torno a la repercusión de la Contrarreforma en el arte novohispano. En opinión de Francisco de la Maza (1950), los retablos novohispanos del siglo XVI expresan un claro mensaje teológico a raíz de que dicha centuria fue el “siglo de las disputas teológicas, siglo del Concilio de Trento, siglo de la gran revisión jurídica”<sup>12</sup>. No obstante, a partir de la séptima década del siglo XX han surgido dos posturas opuestas: Stastny, Tovar de Teresa, Hecht,

---

<sup>12</sup> Francisco de la Maza, “Teología y vanagloria en los retablos novohispanos”, en *México en la cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, 1950, p.1

Rubial García y Bargellini plantean que existe la repercusión formal y espiritual del arte de la Contrarreforma en el arte novohispano, en tanto que Manrique y Moyssén sostienen que, aunque haya similitud y coincidencia formal-estilística entre el arte europeo contrarreformista y el arte novohispano de fines del siglo XVI, el último arte no es la expresión artística contrarreformista, ya que el espíritu plasmado en el arte novohispano difiere del contenido simbólico del arte católico europeo.

Frente a esta discusión, es importante dilucidar las siguientes cuestiones: ¿el arte de la Contrarreforma europeo dejó un impacto en los aspectos formal e ideológico en el arte novohispano? ¿El retablo de Huejotzingo es un producto de tal conflicto religioso? O, por el contrario, ¿nunca existió un arte de la Contrarreforma en América? En el caso de que haya similitud y coincidencia formal entre el arte religioso europeo y el novohispano posteriores al concilio tridentino ¿qué características comparten?

#### **f) La representación de san Miguel**

A raíz de que se ha perdido la pieza original de la imagen del santo patrón del templo (san Miguel arcángel), se plantearon las hipótesis sobre cómo habría sido originalmente la citada imagen. Fray Refugio de Palacio fue el primero en interesarse por esta cuestión (ca.1930) al suponer que en las lagunas presentadas en la calle central debió estar originalmente el sagrario, y arriba de él, una imagen de san Miguel arcángel. Esta idea fue comprobada en 1958, cuando Heinrich Berlin presentó los tres documentos relativos a la construcción del retablo. En el contrato con el escultor Pedro de Requena se indica que "...el San Miguel ha de tener cuatro dedos más que las arribas dichas (figuras de bulto) y no ha de tener demonio a los pies...".<sup>13</sup> No obstante, esta descripción no ofrecía suficiente información como para poder recrear la imagen original del arcángel, lo cual hizo especular a los investigadores. Tovar de Teresa, teniendo en cuenta el hecho de

---

<sup>13</sup> Heinrich Berlin, "The High Altar of Huejotzingo", en *The Americas*, vol.XV, núm.1, July, Washington, Academy of American Franciscan History, 1958, p.72

precisar el tamaño de san Miguel en comparación con las esculturas de bulto (“cuatro dedos más grande”), infirió que la imagen debió ser una estatua de bulto, no bajorrelieve.<sup>14</sup> Eduardo Báez Macías, por su parte, aseveró que fue la imagen de bulto<sup>15</sup>.

Esta cuestión se volvió candente al surgir el proyecto de reestructuración y restauración del retablo en 1981. Ante la necesidad de dar una solución a la laguna de la calle central, se planteó hacer una imagen de san Miguel. Pero ante la imposibilidad de hacer una reproducción fiel de la imagen, Chanfón Olmos, el director de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, en Churubusco, México, D.F. (1973-1982), propuso colocar una imagen del citado arcángel que no se confundiera con la obra original, pero que fuera armónico con las demás partes del retablo. (Esta propuesta tiene que ver con la política de restauración, según la cual, es importante hacer diferenciar la parte original de la parte restaurada o reproducida con el fin de evitar la errónea interpretación de la obra.)<sup>16</sup>

Perdidos todos los vestigios de esta imagen, es imposible responder esta cuestión de manera satisfactoria: ¿cómo se representó originalmente a san Miguel?, ya que todas las opiniones quedan en el nivel especulativo. Pero vale la pena retomar esta discusión y reflexionarla con nuestros ojos.

#### **g) La autoría**

Encontrada la cartela firmada por Pereyns: (XTMO PERINEZ FCT.158o) [Fig.1] en el cuadro de santa María Magdalena, se comenzó a cuestionar sobre la autoría del retablo. Hacia 1930 fray Refugio de Palacio descifró la citada cartela como “Crisóstomo Perinez facit. 1580”, mientras que García Granados y Mac Gregor la interpretaron, en 1934, “Simón Perinez 1580 ó 1586”. Estos últimos autores

---

<sup>14</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, México, INAM, 1970, p.287

<sup>15</sup> Eduardo Báez Macías, *El arcángel san Miguel*, México, UNAM, 1979, p.63

<sup>16</sup> Carlos Chanfón Olmos, *Informe preliminar para la restauración del retablo de Huejotzingo*, documento inédito conservado en el archivo de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, en México, D.F., 1981, s/p.

atribuyeron las pinturas del retablo al artista flamenco Pereyng, pero dudaron que éste fuera el autor de las esculturas. En 1958 debido a la localización de los

Figura 1: La cartela firmada por Simón Pereyng  
(Ilustración tomada del artículo de De la Maza de 1968)



documentos del contrato del retablo, se aclararon algunas dudas. En términos generales, dilucidada la fecha del primer contrato hecho entre el pueblo de Huejotzingo y Pereyng (1584), se dedujo que el año de terminación del retablo no fue 1580 sino 1586. Hasta entonces las esculturas se habían atribuido hipotéticamente a Luis Arciniega, pero Berlin dio a conocer a Pedro de Requena como escultor y a Marcos de San Pedro como dorador del retablo. Con todo, no quedaron resueltas las dudas acerca de la autoría. De hecho, surgieron dos nuevas cuestiones:

#### 1. La autoría del diseño de esculturas

Berlin señaló que aunque Requena aparece como escultor en el documento, el diseño de las obras debió ser tomado de algunos grabados o dibujos hechos por Pereyng.<sup>17</sup> Al manifestar tal opinión, el citado investigador delimitó la aportación de Requena sólo en el aspecto técnico, no en la idea de las obras. En otras palabras, lo consideró simplemente como entallador, no como escultor, quien concibe la

---

<sup>17</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.66

idea y la manifiesta a través de un vehículo material. De tal suerte que apuntó el problema de autoría del diseño de las esculturas.

## 2. La cuestionable intervención de Andrés de Concha en las pinturas y la estructura arquitectónica del retablo

“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...”<sup>18</sup> Esta referencia que viene en el primer documento del contrato hizo suponer la posible intervención de Andrés de Concha en las tablas del retablo de Huejotzingo. Al respecto, Tovar de Teresa mostró una postura contradictoria, a saber, dudó, en 1979, la colaboración del citado artista en las pinturas<sup>19</sup>, mientras que en 1997 cambió de opinión y mencionó que en dichas obras se resaltaba más la mano de Concha que la de Pereyngs.<sup>20</sup> En consideración de Clara Bargellini<sup>21</sup> y José Rogelio Ruiz Gomar, los cuadros susodichos fueron elaborados bajo la colaboración de Pereyngs y Concha; mas el último investigador menciona que no se podían delimitar las aportaciones de cada uno.<sup>22</sup> A juicio de Alejandra González Leyva, Concha no intervino en las pinturas de Huejotzingo, ya que el estilo de dicho artista era más italianizante y no detallaba de manera minuciosa, además de que ejecutaba obras en técnica mixta, no al óleo como hizo Pereyngs conservando las tradiciones pictóricas de su origen flamenco.<sup>23</sup>

La discusión sobre la colaboración de Concha en el retablo de Huejotzingo no consistió sólo en la probable intervención en las pinturas, sino también en la estructura arquitectónica. Este discurso se desarrolló junto con las hipótesis que

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.71

<sup>19</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.284

<sup>20</sup> Guillermo Tovar de Teresa, “Noticias sobre el convento de Huexotzingo en los siglos XVII y XVIII”, en *Simposium Internacional de Investigación de Huejotzingo*, México, INAH, 1997, pp 153-174

<sup>21</sup> Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Fundación Cultural Televisa, 1993, p.23

<sup>22</sup> José Rogelio Ruiz Gomar, “ La pintura del período virreinal en México y Guatemala”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, p.117

<sup>23</sup> Alejandra González Leyva, *Pintura y escultura de la Mixteca Alta*, tesis doctoral, México, UNAM/FFyL, 1998, p.153

había en torno a la figura de Concha: éste fue un artista polifacético y trabajó como pintor y arquitecto. Con relación a este tema es oportuno señalar la proposición de Martha Fernández, según la cual, Concha no era el artista polifacético, sino que había dos personajes homónimos: uno, el Viejo, que era el pintor y escultor y el otro, el Mozo, que era el arquitecto.<sup>24</sup> En todo caso, Tovar de Teresa manifestó la idea de que Pereyng debió de trabajar como pintor, mientras que Concha, como diseñador de la estructura arquitectónica del retablo de Huejotzingo.<sup>25</sup> Frente a estas diversas opiniones, es importante definir nuestra postura.

### **Delimitación del tiempo y espacio**

Durante el presente trabajo hay tres períodos de estudio: el siglo XVI, el XIX y el XX.

- El siglo XVI (en especial, el último tercio de dicha centuria): con base en el dato *a priori* proporcionado por Berlin: la fecha de la construcción del retablo (de 1584 a 1586). Pienso estudiar el último tercio del siglo XVI en la Nueva España y sobre todo en Huejotzingo con motivo de contextualizar la obra, así como de recrear el tiempo en el cual el retablo fue concebido.
- El período del siglo XVII al XVIII: dado que los retablos son obras transformables a través del tiempo. Es probable que la obra haya tenido algunas alteraciones durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, hasta este momento no se han comprobado documentalmente las intervenciones hechas en dichas centurias. Por tanto este período queda fuera de la investigación.
- El siglo XIX: en dicha centuria se construyó y se colocó el ciprés enfrente del retablo. La historiografía tradicional afirma que ello fue el motivo por el cual se destruyó la calle central del retablo. Sea lo que fuere la verosimilitud

---

<sup>24</sup> Martha Fernández García, *Maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México en el siglo XVIII*, tesis de maestría, México, UNAM/FFyL, 1981, p.78

<sup>25</sup> Guillermo Tovar de Teresa, "Noticias sobre el convento de Huexotzingo en los siglos XVII y XVIII", en *Síposium Internacional de Investigación de Huexotzingo*, pp.153-174

del asunto, es importante para mí la instalación del ciprés decimonónico, lo cual implicó la transformación del espacio litúrgico, así como el cambio de la función del retablo.

- El siglo XX: a partir de 1929 y la década de 1930. Se tienen los registros descriptivos y fotográficos del retablo. También existen los expedientes relativos a la reestructuración y restauración hechas en la década de 1980. A partir de esta documentación pienso abordar las alteraciones del siglo pasado.

## **Objetivos**

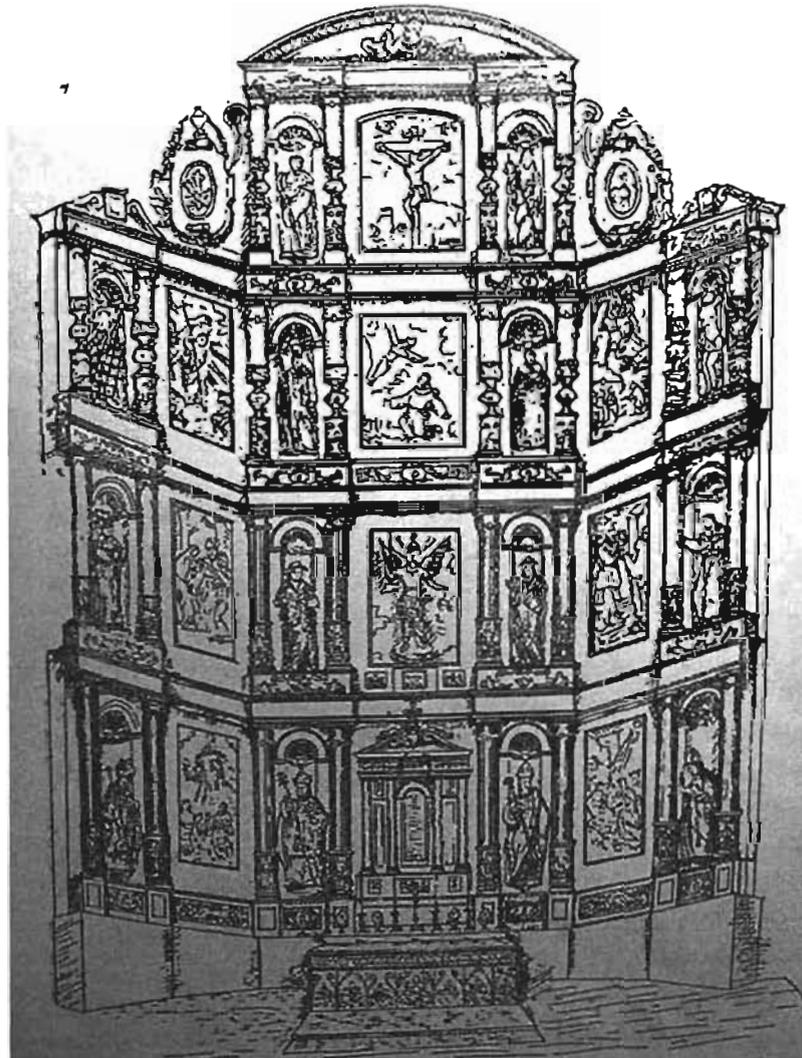
1. Contextualizar históricamente el retablo
2. Estudiar el sentido devocional-religioso del retablo
3. Investigar el contexto artístico
4. Analizar diversos juicios de apreciación hechos en torno al retablo por medio de la consideración de la postura y metodología de los autores que han abordado el tema
5. Reconstruir los procesos creativos, así como la concepción original del retablo
6. Observar, identificar y describir las características formales del retablo
7. Comparar los retablos construidos en el mismo tiempo y espacio
8. Interpretar iconográficamente el retablo
9. Reconocer la personalidad artística del retablo
10. Emitir un juicio sobre las discrepancias dadas en el nivel historiográfico
11. Señalar las alteraciones hechas en el retablo con el transcurso del tiempo
12. Juzgar el valor creativo de las pinturas con base en la comparación con las fuentes figurativas
13. Precisar los cambios de función del retablo a lo largo de los siglos

## Hipótesis iniciales

1. En el nivel historiográfico se ha reiterado la función pedagógica del retablo. Pero si consideramos la oscuridad del interior del templo de San Miguel y la dificultad de apreciar el retablo sin la iluminación electrónica, es dudoso que haya funcionado el retablo para los fines didácticos que tanto han prodigado los estudiosos del siglo XX.
2. De definir el término de “arte de la Contrarreforma” como arte dado como consecuencia del conflicto religioso entre el catolicismo y el protestantismo, no se puede hablar de un arte de la Contrarreforma en la Nueva España porque nunca hubo tal enfrentamiento de la política religiosa. La influencia formal e iconográfica de tal arte que recibió América fue un aprovechamiento de nuevos códigos visuales sin intención de plasmar el contenido ideológico tridentino.
3. En torno a la figura de Pedro de Requena, teniendo presente el origen andaluz de las obras, Tovar de Teresa llegó a suponer que dicho artista podría ser hijo del escultor español Gaspar Requena. Sin embargo, esta consideración es demasiado apresurada.
4. Es probable que la representación original de san Miguel arcángel haya sido una imagen de bulto, no de relieve.
5. Originalmente la estatua de san Jerónimo no estuvo en el segundo sino en el primer cuerpo, junto con los demás padres de la Iglesia latina: san Agustín, san Gregorio y san Ambrosio, como en los casos de los retablos mayores de Tecali y Xochimilco.
6. La figura interpretada como san Pedro Damiano por García Granados y Mac Gregor, en realidad, no representa a dicho santo.
7. Dado que en la ilustración hecha por fray Refugio de Palacio (ca.1930) [Fig.2] aparecen los escudos de las órdenes religiosas en los medallones ubicados hoy en los remates laterales del retablo, puede ser que las pinturas que vemos hoy en los indicados sitios no sean obras del siglo XVI,

sino las sustituciones posteriores (pinturas al óleo sobre tela puestas sobre la estructura arquitectónica).

Figura 2



La ilustración del retablo mayor de Huejotzingo, realizada por fray Luis de Refugio de Palacio hacia 1930 (La imagen fue tomada del texto de dicho fraile.)

8. La dependencia de las fuentes figurativas para componer la obra, no le quita al artista la calidad de "inventor". En sentido estricto no existe el artista que sea netamente inventor y original. Porque para que el arte funcione como un lenguaje, tiene que ser comprensible, ya que debe respetar el

sentido común o reglas convencionales. Como resultado, todas las creaciones artísticas tienen que depender, en mayor o menor medida, de su tradición.

9. Teniendo presente el concepto etimológico del vocablo “plateresco”: *aquello que recuerda el trabajo cincelado de platería*, considero inadecuado ese término para calificar el estilo del retablo, que se conforma de diversos elementos: la estructura arquitectónica, la pintura y escultura.
10. Si tratamos de definir el “arte renacentista” como aquella expresión artística que reinterpreta los cánones de la Antigüedad y que busca el ideal de perfección, todas las manifestaciones dadas fuera de Italia no se pueden considerar renacentistas porque son artes dadas con base en la aplicación de las reglas creadas por los maestros toscanos en el período del Renacimiento.
11. El retablo de Huejotzingo tiene una naturaleza tan compleja por haberse conformado con elementos derivados de distintas herencias artísticas. En ese sentido, la obra se distingue por ser ecléctica y es imposible encasillarla en un solo concepto estilístico.

## **Metodología**

Para lograr los objetivos del estudio apliqué los siguientes métodos: primeramente recopilé los materiales documentales, bibliográficos, fotográficos tanto en los archivos como en las bibliotecas; sistematicé los datos por tema y en orden cronológico; analicé las fuentes de información; hice investigaciones de campo con el propósito de confrontar con el objeto real, hacer un análisis visual y realizar un registro descriptivo y fotográfico; cotejé los datos reunidos previamente con los conocimientos adquiridos mediante la observación del objeto real; apliqué el método comparativo con las obras construidas en el mismo espacio cultural con el fin de deducir las cuestiones iconográficas y formales; y, por último, interpreté y emití mi juicio.

El presente trabajo aborda tres ejes temáticos: la contextualización, el análisis historiográfico y la aclaración para mí misma de las discusiones y dudas surgidas de la revisión. La estructura del trabajo se divide en siete capítulos:

- En el capítulo I trato de contextualizar la obra, es decir, recrear el contexto histórico con base en las consultas bibliográficas y documentales. Abordo los aspectos sociopolítico, económico y religioso-devocional.
- En el capítulo II pretendo poner en claro el contexto artístico, en especial, la técnica de producir las obras del arte en el siglo XVI. Por lo mismo, trato de dilucidar la creación y difusión de las teorías y tratados, así como el empleo de las fuentes gráficas.
- En el capítulo III presento un análisis historiográfico del retablo con el motivo de indicar las discrepancias y problemas que hay en el nivel interpretativo.
- En el capítulo IV trato de recrear primero los procesos creativos, así como de la concepción original del retablo con base en el análisis de los documentos del contrato. Posteriormente realizo un estudio formal e iconográfico.
- En el capítulo V trato el tema de la discusión dada sobre el valor creativo de las pinturas del retablo. Cotejo y comparo las obras con las fuentes figurativas.
- En el capítulo VI abordo el problema de las consideraciones estilísticas del retablo y tengo presente el problema de la conceptualización terminológica.
- En el capítulo VII informo sobre cómo han cambiado las funciones del retablo a lo largo de los siglos.

Antes de continuar el tema quiero agradecer a todas las personas que me ayudaron a llevar a cabo esta investigación. Primeramente le guardo una gratitud infinita a la Dra. Alejandra González Leyva por la asesoría de este trabajo. Debido

a su guía intelectual aprendí plantear el proyecto de tesis y logré ordenar, desarrollar y concluir las ideas.

Reciban un reconocimiento especial el Sr. restaurador Alonso Hinojosa Correa por proporcionar los datos valiosos para mi estudio, el director del Centro Regional INAH de Puebla, los coordinadores de los museos ex conventos de Huejotzingo y Huaquechula, los presbíteros de los templos de Huejotzingo, Huaquechula, Cuauhtinchán, Tecali y Xochimilco, la Srita. Patricia Vicente por brindar un gran apoyo para estudiar el retablo de Calpan y el arquitecto Salvador Mendoza Ayala por la digitalización de imágenes.

Quiero dar gracias a los lectores de este trabajo: la Dra. María del Consuelo Maquívar, el Dr. Jorge Alberto Manrique, el Dr. Eduardo Báez Macías y el Dr. Óscar Armando García.

Finalmente quiero agradecer al Comité Técnico de PAPIIT (Programas de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Gracias a dichos programas de apoyo, participé como becaria de tesis de maestría en la investigación titulada *Tlaxcala, Yanhuatlán y Yuriria. Construcción, historia y arte de tres conventos novohispanos* (PAPIIT IN402603) y adquirí la práctica de la investigación y tuve la oportunidad de presentar un avance del estudio.

## CAPÍTULO PRIMERO

### EL MARCO HISTÓRICO. LOS CONTEXTOS SOCIOPOLÍTICO, ECONÓMICO Y RELIGIOSO DE LA NUEVA ESPAÑA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI

Conocer los entornos social, político, cultural y económico en que nace la obra de arte tiene como fin comprender nuestro objeto de estudio de manera integral. Las circunstancias social, política y religiosa orientan, en cierta medida, el contenido ideológico de la obra, mientras que las tradiciones artísticas y las condiciones económica y tecnológica determinan la forma, calidad y materiales de la hechura. De tal suerte que el conocimiento global del entorno histórico nos ayudará a captar las necesidades social, religiosa y cultural que satisface la obra en su momento de creación.

#### I.1. Un panorama general de la Nueva España del siglo XVI

El siglo XVI en la Nueva España fue el período en que chocaron, se acomodaron e integraron dos mundos: Europa y América. En el estadio económico el primer sistema que se aplicó fue la encomienda, la cual se otorgó a los españoles como recompensa por la colaboración en las conquistas y exploraciones territoriales.

Una vez consumada la conquista militar de México, se procedió a establecer las encomiendas. Este sistema organizativo tuvo como modelo el orden feudal peninsular y, en ese sentido, este fenómeno se ha considerado como el resurgimiento de un orden medieval en América, dándole la denominación de “neofeudalismo”. La encomienda era una posesión con límite temporal, no una propiedad particular permanente. Por lo mismo, cuando una encomienda quedaba vacante, volvía primero a la Corona y posteriormente se decidía si iba a quedar bajo la administración real o en mano de un nuevo encomendero.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Charles Gibson, *The Aztecs under Spanish Rule. A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*, Stanford, California, Stanford University Press, 1964, p.58

Por otra parte, de acuerdo con la justificación teórica de la colonización: la cristianización de los naturales, la encomienda desempeñó su papel como una entidad benéfica. En efecto, el sistema susodicho descansó sobre la siguiente disposición jurídica: el encomendero tenía el derecho de recibir tributo y servicio de los indígenas a cambio de cumplir sus deberes: el adoctrinamiento y la protección de los naturales.<sup>2</sup> Como consecuencia, en las encomiendas se establecieron las *doctrinas* o parroquias indias. Por lo general, una doctrina estaba al servicio de una encomienda y dependía de ésta en el aspecto financiero.<sup>3</sup>

La introducción de este orden administrativo tuvo como fin tener un control privado sobre las poblaciones indígenas. Sin embargo, la encomienda novohispana resultó ser un sistema incorporado al régimen tributario prehispánico, además de que los límites territoriales de una encomienda dependían en muchas ocasiones de las divisiones geográficas de la posesión del antiguo dueño del terreno: el cacique indígena y las comunidades autóctonas.

Este sistema, no obstante, se sustituyó gradualmente por el corregimiento. Este cambio se debió al interés del gobierno virreinal: ejercer un control sobre las poblaciones autóctonas bajo la política centralista. Para lograr este objetivo, la Corona erradicó, poco a poco, las encomiendas mediante la expropiación y la política centralista. Así, se instituyó un sistema gubernamental basado en la municipalidad, llamado el corregimiento. El funcionario que presidía ese cuerpo municipal era el corregidor, alcalde mayor designado por la Corona para representar tanto la política del gobierno central como la del municipio.

El consejo local llamado cabildo siguió como modelo el sistema gubernativo español, cuyos funcionarios principales eran los alcaldes y regidores. El cabildo novohispano compartía caracteres similares con el hispano en el sentido de que los funcionarios de alto rango eran nobles; no obstante, resultó ser un organismo gubernamental muy distinto al español. En efecto, los funcionarios autóctonos carecían de la cohesión corporativa del cabildo. Además, había dificultad para reunir periódicamente a los nobles indígenas, quienes acostumbraban hacer junta

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*, México, FCE, 1999, p.47

sólo en las ocasiones especiales como las sucesiones, las declaraciones de guerra o los tratados de paz.<sup>4</sup>

Paralelo al establecimiento del corregimiento, la autoridad civil ejecutó un programa de reasentamiento llamado congregación, pero esta política de asentamiento se llevó a cabo lentamente debido a la resistencia de los indígenas. Los inconvenientes para ellos eran los siguientes: por una parte, les quedaba lejos de las siembras y por otra parte, vivir en la ciudad implicaba estar cerca de las autoridades civiles y eclesiásticas y sentirse presionados por los impuestos y el servicio personal. Existe una discusión en torno a cuándo fue consumada la política de congregación. A saber, suele considerarse que el programa de reasentamiento tuvo éxito a mediados del siglo XVI. No obstante, Peter Gerhard sostiene la hipótesis de que en el caso de Huejotzingo el primer intento de congregación hecho en 1552 terminó fracasado, ya que volvió a aplicarse esta política entre 1593 y 1605.<sup>5</sup> En todo caso, de lo anterior deducimos que hubo una gran dificultad para realizar la congregación.

En cuanto a la organización prehispánica se debe mencionar que los conglomerados sociales de la Altiplanicie central se denominaban "*altépetl*", que eran los estados soberanos constituidos por los grupos étnicos bajo el poder del *tlatoani*. Había un régimen tributario establecido entre las entidades señoriales dominantes y las subordinadas. Un *altépetl* integraba varios *calpullis*, propiedad de la nobleza, que era como un distrito con su propio gobernante. La estrategia para mantener la unidad política dentro de un estado tan complejo como este era la alianza matrimonial.<sup>6</sup>

La influencia indígena no quedó marcada sólo en el estadio sociopolítico sino también en el económico. Aun con la introducción de los productos de origen extranjero como azúcar, arroz, gusano de seda y ganado, las industrias y producciones autóctonas no perdieron su importancia como fuente de ingreso y,

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp.50, 57-59

<sup>5</sup> Peter Gerhard, "Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570", en *Historia mexicana*, vol. XXVI, núm.3, enero-marzo de 1977, México, El Colegio de México, pp.349-351

<sup>6</sup> James Lockhart, *Op.cit.*, pp.28 y 37

como secuela, determinaron, en gran parte, tanto la colonización europea como la distribución geográfica de las órdenes mendicantes.<sup>7</sup>

A mediados del siglo XVI, en la Altiplanicie central había una gran extensión territorial en que se sembraba el trigo. Con el fin de satisfacer el paladar de los españoles, se introdujeron los cultivos de vid y olivo. Sin embargo, los vinos y artículos derivados se cotizaban a alto precio a raíz de que eran productos importados desde España. Mas dichas empresas agrícolas no prosperaron a largo plazo debido a los intereses de la Corona española; por un lado, quiso monopolizar los artículos derivados de las uvas y olivos y, por otro lado, procuró evitar que el debilitamiento del vínculo económico provocara el del político.<sup>8</sup> Pese a la introducción de diversos artículos agrícolas extranjeros, en la mayor parte de las extensiones territoriales novohispanas se siguieron cultivando las plantas de origen autóctono como tabaco, maíz y cacao.<sup>9</sup>

En cuanto a la ganadería se introdujeron el vacuno, lanar, caballar, cabrío y de cerda. Los primeros tres se extendieron en gran medida a finales del siglo XVI y proporcionaron gran riqueza. Respecto a la explotación minera, la de oro duró sólo hasta la década de 1540, mientras que la de plata se volvió, con posterioridad, una importante fuente económica. Al finalizar el siglo XVI la explotación de plata prosperó, en especial, en Zacatecas, Guanajuato y San Luis Potosí.<sup>10</sup> Cabe advertir también el testimonio de Gonzalo Gómez de Cervantes, corregidor de Tepeaca, Tlaxcala y Huejotzingo<sup>11</sup> a fines de la centuria susodicha: los cuatro

---

<sup>7</sup> Elena Vázquez Vázquez, *Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en la Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM/IG, 1965, p.33

<sup>8</sup> François Chevalier, *La formación de los latifundios en México. Haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII*, México, FCE, 1999, pp.142 y143

<sup>9</sup> Elena Vázquez Vázquez, *Op.cit.*, p.33

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp.34 y 37

<sup>11</sup> Gonzalo Gómez de Cervantes fue hermano del procurador general Alonso Gómez de Cervantes. Residió en la Nueva España desde 1565. Desempeñó el cargo de corregidor en Tepeaca (1584-1585), en Tlaxcala (1596-1598) y en Huejotzingo (1580-1582, 1591-1592). Estos datos fueron obtenidos en Hanns J. Prem, *Milpa y hacienda. Tenencia de la tierra indígena y española en la cuenca del Alto Atoyac, Puebla, México (1520-1650)*, México, CIESAS, FCE, 1988, p.201

géneros de los productos más importantes que exportaban a los reinos de Castilla eran plata, añil, grana y cuero.<sup>12</sup>

Para promover el desarrollo económico es importante contemplar la planeación y construcción de una buena infraestructura, que facilitara el tránsito de mercancías. Al respecto, cabe mencionar que el camino México-Veracruz lo mandó abrir Hernán Cortés en 1522. En el período del virrey Antonio de Mendoza se construyeron los caminos México-Acapulco, Guatemala-Tehuantepec-Oaxaca, México-Guadalajara (1535). A mediados de la centuria se abrió el camino México-Zacatecas.<sup>13</sup>

Con relación a la evangelización en la Nueva España, cabe advertir primero que la cristianización fue la justificación legal de la conquista militar. Este doble rostro de la Iglesia: lo religioso y lo militar o la prédica del amor y la paz y permitir las acciones belicosas, fue conciliado mediante el concepto de “guerra justa”.<sup>14</sup> Por ende, en el nivel teórico, la conquista militar implicó la salvación de los pueblos idolatras y tuvo como meta última la fundación de la Iglesia celestial o Nueva Jerusalén. Con base en esta justificación religiosa se procedió y se llevó a cabo la Conquista militar de México, aunque en el trasfondo, ello no fue más que un pretexto legal para que la Corona española se apoderase de los nuevos territorios.

En todo caso, debido a la construcción teórica referida, la conquista espiritual de México se dio como consecuencia de la militar. Al respecto, cabe apuntar la presencia del mercedario fray Bartolomé de Olmedo, quien estuvo al lado de Hernán Cortés en el momento de la Conquista de México, y la de los franciscanos flamencos Pedro de Gante, Juan de Ahora y Juan de Tecto. Los dos últimos acompañaron al citado conquistador en la expedición de las Hubieras (Honduras), donde fallecieron.

---

<sup>12</sup> Gonzalo Gómez de Cervantes, *La vida económica y social de Nueva España al finalizar el siglo XVI*, (texto que terminó de escribir en el primero de noviembre de 1599 en la ciudad de México), México, Antiguo Librería Robredo, de José Porrúa e Hijos, 1944, p.138

<sup>13</sup> Elena Vázquez Vázquez, *Op.cit.*, p.35

<sup>14</sup> Elsa Cecilia Frost, *Este nuevo orbe*, México, UNAM, 1996, p.93

Con todo, la empresa evangelizadora sistemática y metódica no comenzó sino hasta 1524, con la llegada de los llamados "Doce" misioneros de la Orden de Frailes Menores encabezados por fray Martín de Valencia. Más tarde arribaron a tierra novohispana los religiosos de otras órdenes: los doce frailes de la Orden de Predicadores (1526) y los siete de la Orden de Ermitaños de San Agustín (1533).

Tanto la empresa militar de la conquista como la venida de los mendicantes y la misión evangelizadora fueron interpretadas en sentido simbólico-providencialista por los cronistas. Motolinía concibió a Cortés como "un elegido de Dios" y a Carlos V como "hombre ungido de Dios", "capitán de su santa Iglesia" o "caudillo y capitán del cristianismo". Agustín Dávila Padilla, cronista dominico, consideró que su orden fue elegida por Dios para la evangelización. Tanto el número doce como el siete tuvieron carga simbólica. Es decir, aquél fue identificado con los doce primeros apóstoles de Jesús, mientras que éste fue el número consagrado por revelar infinidad. Además, cabe apuntar el juicio del cronista agustino fray Juan de Grijalva, según el cual, la llegada de los siete frailes de su orden fue un acontecimiento de sentido providencialista.<sup>15</sup>

Por otro lado, hay que tener presente que entre los primeros misioneros predominó la visión apocalíptica.<sup>16</sup> Como trasfondo histórico podemos señalar lo siguiente: con el descubrimiento geográfico de América se rompió el esquema medieval de concebir el mundo y se comprobó la redondez de la Tierra. Desde el punto de vista teológico ello significó un peligro porque con la conversión de las nuevas tierras, el cristianismo cobraría carácter universal, lo cual implicó el anuncio del fin del mundo y la próxima llegada de la Nueva Jerusalén, de la que hace mención san Juan en el Apocalipsis. De acuerdo con esta creencia mesiánica los frailes trataron de crear una sociedad utópica y teocrática en que vivirían sólo los religiosos e indios. Es decir, la meta última de los misioneros fue la fundación de una Iglesia autóctona en América.

---

<sup>15</sup> Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1969, pp.21-30

<sup>16</sup> Respecto a la ideología de la época, véase John L. Phelan, *El reino milenarista de los franciscanos en el nuevo mundo*, México, UNAM, 1972 y Elsa Cecilia Frost, *Este nuevo orbe*, México, UNAM, 1996

Con todo, este proyecto acabó fracasado y se dio un cambio en el programa evangelizador en la segunda mitad del siglo XVI. Varios factores adversos sociopolíticos obstaculizaron la consumación del citado plan. Señalo, en primer lugar, el surgimiento de los criollos. En la primera mitad del siglo XVI la Nueva España tuvo una población indígena y española, mientras que en la siguiente, indígenas, mestizos y criollos. Junto con la adquisición de poder de este último sector social, la nueva política económica y educativo-cultural empezó a girar en torno a ellos. De hecho, entrado al siglo XVII, los criollos obtuvieron la autonomía en el ámbito económico, además de que innovaron la conciencia de identidad racial y cultural. Es decir, por vez primera, dieron un sentido positivo a la cultura indígena y ubicaron su ser dentro del marco sociocultural híbrido: lo hispano y lo autóctono.<sup>17</sup> Por ende, el "criollismo" no es mera categoría racial, sino "la forma visible de su interior dialéctica y la clave del ritmo de su desenlace", al decir de Edmundo O' Gorman.<sup>18</sup> Toda esta prosperidad política, económica y cultural de los criollos trajo como consecuencia el florecimiento de las ciudades españolas, dejando a un lado las poblaciones indígenas rurales, en que se encontraban la mayor parte de los conventos mendicantes.

No obstante, la causa primordial del fracaso del primer proyecto evangelizador fue, tal vez, la postura negativa frente a la formación del clero indígena. En efecto, con la intención de tener dominio sobre los naturales, los colegios novohispanos del siglo XVI nunca llegaron a ser seminarios, sino centros de estudio. Aunque por excepción consagraron a algunos miembros de la realeza indígena, los nativos americanos estuvieron excluidos de la carrera sacerdotal.<sup>19</sup> En cambio, se empezó a desempeñar la formación sacerdotal de los criollos.

Otro factor fundamental sería el centralismo de Felipe II, cuyo período de reinado fue 1556-1598. Con el fin de consolidar la monarquía absolutista se optó

---

<sup>17</sup> Antonio Rubial García, *Domus Aurea*, México, Universidad Iberoamericana, Gobierno del Estado de Puebla, 1990, pp.27 y 28

<sup>18</sup> Edmundo O'Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, S.A., 1970, p.25

<sup>19</sup> Francisco Morales Valerio, "México: la Iglesia diocesana (II)", en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1992, vol. II, cap. XVIII, p.111

por la política de centralización.<sup>20</sup> Este nuevo concepto del régimen político coincidió con la pretensión de la Iglesia de poner en práctica las disposiciones del concilio de Trento: reforzar el vigor de las instituciones eclesiásticas y disminuir la libertad de los frailes.<sup>21</sup> La aplicación de esta nueva política se fue realizando gradualmente. De hecho, a mediados del siglo XVI, cuando se aprobó la medida para limitar la autoridad del clero regular en el Primer Concilio Provincial Mexicano (1555), los religiosos manifestaron su inconformidad y el Consejo Real optó por ampararlos en 1558.<sup>22</sup> Sin embargo, con el objetivo de lograr la unificación centralista bajo el poder real, la Corona española decidió finalmente apoyar a la Iglesia diocesana, que estaba sujeta al poder central. Esta política postridentina, que apoyó al clero secular, impulsó el establecimiento del sistema parroquial en las poblaciones novohispanas. Ante esta situación los religiosos insistieron en defender su propio sistema organizativo. Con todo, se empezó a destacar el poder de los clérigos en las últimas décadas del siglo XVI como indican las siguientes cifras: para 1586 en los cinco obispados más importantes: México, Tlaxcala, Michoacán, Jalisco y Oaxaca, los clérigos tenían 256 parroquias, mientras que los religiosos contaban con 238 doctrinas.<sup>23</sup>

Respecto a la política centralizada de Felipe II, en el fondo había dos intenciones. Es decir, además de controlar sus posesiones, el monarca quiso aumentar el tributo para resolver la crisis económica que vivía la Corona desde el reinado de Carlos V. Así, se implantó una nueva organización tributaria, basada en la explotación minera.<sup>24</sup> A partir de 1560 la mano de obra indígena fue aprovechada para el trabajo en las minas y dejaron de tener vigencia las *Leyes*

---

<sup>20</sup> Varios autores señalan el absolutismo de Felipe II como una de las causas que condujeron al fracaso del proyecto de los mendicantes: José Gutiérrez Casillas, S.J., *Historia de la Iglesia de México*, México, Editorial Porrúa, 1993, p.73; Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, p.176; Francisco Morales Valerio, "Cristianismo indiano: logros y fracaso", en *Op.cit.*, p.143

<sup>21</sup> Francisco Morales Valerio, "México: la Iglesia diocesana (I)", *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI- XIX)*, 1992, vol. II, cap.VII, p.92

<sup>22</sup> José Gutiérrez Casillas, S.J., *Op.cit.*, p.84

<sup>23</sup> Francisco Morales Valerio, "México: la Iglesia diocesana (I)", *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI- XIX)*, p.101

<sup>24</sup> Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, pp.181 y 182

*Nuevas de 1542* que protegían a los indígenas.<sup>25</sup> Todo ello acentuó la tensión de los conflictos dados entre las autoridades civiles y las religiosas en torno a los servicios y tributos impuestos a los naturales.

Para concluir el presente apartado, quiero hacer hincapié en que la política de la colonización ejecutada en la Nueva España a lo largo del siglo XVI, desde mi punto de vista, no fue una occidentalización, sino un acoplamiento o reutilización de la estructura política, social y económica locales, ya que en sentido estricto, no se puede hablar de la implantación de un nuevo orden en la sociedad novohispana. En efecto, pese a varios intentos desempeñados para ejercer un control sobre las poblaciones indígenas, los españoles nunca lograron de manera satisfactoria sus propósitos. Por lo mismo, las sociedades indígenas rurales descansaron sobre la organización autóctona existente y los caciques siguieron ejerciendo el poder político como gobernador del municipio.

En el último tercio del siglo XVI, el momento que nos interesa más para nuestro estudio, se dieron una serie de cambios: el surgimiento de los criollos, el crecimiento de las ciudades españolas, la aplicación de la política centralista bajo el interés común de la monarquía absolutista y la Iglesia Católica posttridentina, el fracaso del primer proyecto evangelizador y la expansión del clero secular. De aquí consideramos que este fue un período inestable tanto político como social y religiosamente.

En el terreno socioeconómico la explotación minera, por un lado, dejó gran prosperidad a la economía novohispana. No obstante, al final de cuentas, toda la riqueza material fluyó a los reinos de Castilla con el fin de resolver la bancarrota de la Corona española. Por otro lado, dicha industria minera prosperó con el sacrificio de la mano de obra indígena. En ese sentido, pese a la abundancia de

---

<sup>25</sup> La promulgación de las *Leyes Nuevas de 1542* tuvo dos objetivos principales: por una parte, frenar el poderío y enriquecimiento de los conquistadores-encomenderos e impulsar la centralización del poder imperial bajo el régimen del corregimiento; y por otra parte, confiscar, en la medida de lo posible, la riqueza económica de sus posesiones para resolver la crisis económica de la Corona. En todo caso, los artículos centrales de la citada legislación se referían a la abolición de la esclavitud, la liberación y la protección de los indios. (Nélida Bonaccorsi, *El trabajo obligatorio indígena en Chiapas, siglo XVI*, México, UNAM/Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica, el Estado de Chiapas, 1990, pp.39-43)

las producciones agrícolas y mineras, la Nueva España vivía un momento crítico social y económicamente.

## **I.2. El contexto histórico de Huejotzingo en el siglo XVI**

La jurisdicción de Huejotzingo se ubica en la falda oriental del volcán Iztaccíhuatl, en el valle de Atoyac. Se encuentra entre 2,200 y 2,600 metros sobre el nivel del mar. Tiene un clima semiárido. La nieve que se derrite desde la punta del volcán favorece la fertilidad de la tierra, además de que en los lugares altos existe una zona boscosa de pinos.<sup>26</sup>

En el período prehispánico Huejotzingo fue uno de los señoríos más importantes y de densa población en la zona, junto con Tlaxcala y Cholula. Su territorio estaba repartido en varios asentamientos como Tecpan, Ocotepéc, Almoyahuacán y Xaltepetlapan. Estas poblaciones prehispánicas se encontraban entre una serie de barrancas, lo cual favoreció el plan estratégico de aprovecharlas como una fortaleza natural ante los constantes ataques de sus vecinos.

En el momento de la Conquista, Huejotzingo, situado en el paso de Veracruz a México-Tenochtitlán, fue aprovechado por los españoles para establecer la base de operaciones. La participación activa de los huejotzincas en dicha empresa militar influyó para que desde el comienzo de la colonización se crearan las encomiendas y se emprendiera el programa evangelizador en esta región. De hecho, Hernán Cortés estableció, en 1521, una encomienda en Huejotzingo, dejándola a cargo de Juan Valencia, y crió ganado de cerda.<sup>27</sup> Los franciscanos, por su parte, optaron por la citada población para fundar uno de los primeros conventos en 1524. El sistema del corregimiento en la entidad susodicha se instituyó en 1532, a la muerte de Diego de Ordaz, sucesor de la encomienda creada por Cortés. No obstante, en Huejotzingo, que había sido un gran señorío en el período prehispánico, persistió la organización sociopolítica indígena. Por un

---

<sup>26</sup> Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1521*, México, UNAM, 2000, p.144

<sup>27</sup> Hanns J. Prem, *Milpa y hacienda. Tenencia de la tierra indígena y española en la cuenca del Alto Atoyac, Puebla, México (1520-1650)*, México, CIESAS, FCE, 1988, p.38

lado, el estrecho vínculo político antiguo con la zona poblana meridional, se reflejó en los límites geográficos de la jurisdicción de Huejotzingo. En efecto, en la década de 1540 sus divisiones se extendieron hacia el sur hasta incluir las poblaciones de Acapetlahuacan (actual Atlixco) y Huaquechula, aunque hacia el último cuarto del siglo XVI éstas se separaron de la jurisdicción mencionada.<sup>28</sup>

Por otra parte, el poder de los caciques indígenas ejerció gran influencia en los ámbitos económico, social y político mediante una extensa posesión territorial e importante posición dentro de la institución gubernamental. De hecho, una de las familias más poderosas de la provincia de Huejotzingo fue la de apellido Mendoza, cuyo jefe era el cacique de la cabecera San Pablo Ocotepéc. Según el estudio presentado por Hanns J. Prem sobre la tenencia de la tierra indígena en esta región, la propiedad más amplia perteneciente a un indígena era la del cacique Pablo de Mendoza. En su testamento elaborado en 1596 aparecen enumeradas las propiedades de dicho cacique. A juicio de Prem, aunque no se puede estimar con precisión, su posesión territorial fue excepcional.<sup>29</sup>

Aquí quiero advertir, entre paréntesis, que respecto al citado testamento, nos llama la atención el hecho de que éste fue escrito en náhuatl y traducido al castellano dos años después. Lo anterior implica que, pese a que Huejotzingo fue una de las poblaciones que empezó a tener el contacto con los españoles tanto civiles como religiosos desde la Conquista y el momento inicial de la colonización, aun al finalizar el siglo XVI los indígenas conservaban su idioma nativo e, inclusive, la redacción de los documentos oficiales en su lengua era válido legalmente. Todo ello significa que los misioneros no destruyeron las culturas y costumbres autóctonas, al contrario, las respetaron en la medida de lo posible.

Con relación a la genealogía de los caciques Mendoza tenemos la documentación desde el abuelo Felipe de Mendoza *Tezcachihquitecuhtli*. Respecto a su hijo o sucesor no se sabe bien, aunque quizá pudiera ser Thomé de Mendoza, quien ocupó el cargo de alcalde ordinario en 1567 y 1575, o Luca de Mendoza *Tlamaocatltecuhtli*. En cuanto a la generación de los nietos se registran

---

<sup>28</sup> Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España*, p.145

<sup>29</sup> Hanns J. Prem, *Milpa y hacienda...*, p.80

cuatro nombres: Diego de Mendoza, Pablo Vázquez, Pablo Ortiz de Mendoza y Pablo de Mendoza. Existe una amplia documentación relativa a los últimos dos. Se sabe que Pablo Ortiz de Mendoza obtuvo una posición política importante y ejerció el cargo de gobernador de Huejotzingo desde 1583 hasta su muerte en 1593. Dado que este personaje no tuvo hijos, recibió la herencia su hermano homólogo Pablo de Mendoza, el terrateniente indígena que tuvo la mayor propiedad de la provincia de Huejotzingo como he señalado anteriormente.<sup>30</sup> Para nuestro interés, es importante señalar que el nombre del cacique Pablo Ortiz de Mendoza aparece en el documento del contrato para la construcción del retablo mayor del templo de san Miguel, firmado en 1584.<sup>31</sup>

Por lo que respecta al programa de reasentamiento, en Huejotzingo se aplicó en dos ocasiones la política de congregación. El antiguo asentamiento, en que los franciscanos establecieron la primera fundación, se situaba en medio de las “quebradas” o “barrancas” como relatan los cronistas. Fray Juan de Torquemada menciona:

La Ciudad de Huexotzingo estaba asentada en la falda de la Sierra Nevada, que está contigua, y pegada con el Volcán, que humea. [...] Esta Ciudad tan populosa, no permaneció en su sitio, donde antes la avían situado los Teochichimecas, que la fundaron porque pareciéndoles a nuestros Religiosos de San Francisco, que los han Doctrinado siempre, desde entonces, que no era el sitio acomodado para su habitación, los bajaron, y sacaron de aquellas quebradas, vna Legua más abajo, a lo llano, donde de presente está situada...<sup>32</sup>

Fray Agustín de Vetancurt, quien retoma el texto de Torquemada, hace la siguiente referencia:

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp.80-82

<sup>31</sup> Respecto al nombre de Pablo Ortiz de Mendoza, en muchos documentos se omite el apellido Ortiz y aparece como “Pablo de Mendoza”, como sucede en el documento del contrato del retablo mayor de San Miguel de Huejotzingo. (Heinrich Berlin, “The High Altar of Huejotzingo”, en *The Americas*, Washington, D.C., Academy of American Franciscan History, vol.XV, núm.1, July, 1958, p.67)

<sup>32</sup> Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Porrúa, 1969, tomo I, Libro III, cap.XX, pp.282 y 283

La Ciudad de Huexotzinco, que fue fundada de las naciones que vinieron de Teochichimecas, en la falda de la Sierra Nevada doce leguas de México al Oriente, gente belicosa, que entre barrancas, y áspera montaña vivían quando vinieron los Españoles cerca de quarenta mil vezinos...<sup>33</sup>

Debido a la dificultad de acceso y a la dispersión de las poblaciones indígenas, se decidió realizar el traslado al sitio actual. Pero existen diferentes opiniones en cuanto a la fecha de la primera congregación de la población. Hanns J. Prem y Ursula Dyckerhoff afirman que aunque se ha datado el traslado en la tercera década del siglo XVI, en realidad, el programa de reasentamiento se enfrentó con una serie de dificultades y se llevó a cabo en dos ocasiones. El primer intento fue realizado hacia 1552<sup>34</sup> bajo la dirección de fray Juan de Alameda, mudándose al nuevo sitio la población de dieciséis pueblos y barrios correspondientes, entre ellos las cuatro cabeceras: San Juan Techan, Santiago Xaltepetlapan, Santa María Almoyahuacan y San Pablo Ocotepéc.<sup>35</sup> Con relación a la citada datación de 1552, existe una fuente documental fechada en agosto del mismo año que trasluce el traslado de una cabecera de esta área:

...se dio licencia y facultad al gouernador prinçipales y naturales del pueblo de Guajocingo para que puedan pasarse...el dho pueblo en vn sitio que se llama Texoquipan.<sup>36</sup>

El juicio de los citados investigadores descansa también sobre otra fuente documental, con fecha del 27 de septiembre de 1555, que confirma el

---

<sup>33</sup> Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio*, México, Porrúa, 1982, Parte cuarta, Tratado segundo, párrafo 124, p.58

<sup>34</sup> Hanns J. Prem, *Milpa y hacienda...*, p.45. *Apud.*, licencia de desplazamiento, 26-VIII-1552, Newberry Library, Chicago, *Ayer Collection*, ms.1121, fol. 67; ordenamiento de medidas obligatorias, 12-IX-1552, Newberry Library, Chicago, *Ayer Collection*, ms.1121, fol.110; del desplazamiento consumado informa: *Huejotzingo*, Carta al Rey, s.f. (ca.1554).

<sup>35</sup> Ursula Dyckerhoff, "Patrones de asentamiento en la región de Huejotzingo", en *Comunicaciones*, núm.7, 1973, p.95

<sup>36</sup> Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1521*, p.146. *Apud.*, Newberry Library, Chicago, *Ayer Collection*, ms.1121, fol. 98v

restablecimiento de la población en la nueva ciudad desde hace “cuatro años y medio”:

El gobernador, alcaldes y regidores del pueblo de Guaxozingo en nombre nuestro y de toda nuestra república, parecemos ante Vuestra Señoría y suplicamos y dezimos, que por quanto nuestro pueblo está fundado entre barrancos e riscos y estar a muy grande conveniente para juntarnos a la doctrina cristiana, e para la policía necesaria por esto y por otros muchos inconvenientes que abía, suplicamos a Vuestra Señoría nos diese licencia para baxarnos al llano y poblarnos donde pudiésemos bivar en policía humana y Vuestra Señoría nos lo concedió avrá cuatros años y medio a nuestro gobernador Frai Juan de Alameda que nos encaminase e industriase en este negocio y él lo a fecho y nosotros nos emos pasado e poblado en un muy buen sitio llano y muy decente para todo buen político bivar por tener como tiene todo lo necesario para buena república...<sup>37</sup>

Cabe advertir también la referencia que viene en la crónica titulada “Relación de la Descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman la Nueva España” y escrita hacia 1585 por fray Pedro de Oroz, fray Jerónimo de Mendieta y fray Francisco Suárez<sup>38</sup>: fray Juan de Alameda “...Trasladó todo el pueblo de Huexotzingo de las barrancas donde está, al lugar y sitio donde agora está; e edificó el monasterio que tienen en breve tiempo...”<sup>39</sup>

La congregación de las poblaciones dispersas fue una política aplicada globalmente en la región poblana a mediados del siglo XVI como el traslado de las cabeceras de Tepeaca y Tecamachalco (1540-1543), el de Cuauhtinchán (1552) y el de Acatzingo (1557-1558).<sup>40</sup> En el caso de Huejotzingo hubo dificultad para

---

<sup>37</sup> Pedro Carrasco, “Documentos sobre el rango de Tecuhtli entre los nahuas tramontanos”, en *Tlalocan: revista de Fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, vol.V, núm.2, 1966, pp.153 y 154. *Apud.*, Archivo General de la Nación, Ramo: Mercedes, vol.4, ff.223v.-226v

<sup>38</sup> El citado texto forma parte del libro de Francisci Gonzagae: *DE ORIGINE Seraphica Religiosa Franciscana eisque progreffibus, forma ad ministrationis ac legibus, admirabiliqué eiuspropagatione* (Roma, 1587)

<sup>39</sup> Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México UNAM/IIIE, 1982, pp.56 y 57

<sup>40</sup> Peter Gerhard, “Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570”, en *Historia mexicana*, pp.359 y 360. *Apud.*, Pedro Carrasco, “Más documentos sobre Tepeaca”, en *Tlalocan*, vol.VI, 1969, pp.4 y 5; *Epistolario de Nueva España 1505-1818*, recopilado por Francisco del Paso

llevar a cabo dicha política. De hecho, la matrícula redactada en 1560, relativamente pocos años después del traslado, registra que muchos campesinos indígenas continuaban habitando en las antiguas viviendas. A raíz de que la primera congregación no dio buen resultado, se ejecutó la segunda entre 1598 y 1610.<sup>41</sup>

De aceptar estas dataciones bastante tardías que proporcionan Prem y Dyckerhoff en cuanto a la consumación del reasentamiento en Huejotzingo, ¿qué sucede con las etapas constructivas del actual conjunto conventual? A este respecto, Mario Córdova Tello, con base en las excavaciones arqueológicas, ha propuesto las tres siguientes etapas constructivas. La última corresponde a la actual construcción.

En la primera etapa constructiva (1524-1529) según dicho arqueólogo, se reutilizó la plataforma o montículo semidestruido que existía desde el período prehispánico. Sobre el lado norte de dicho cimiento se construyeron un templo de planta basilical y una dependencia anexa de materiales perecederos, la cual, en opinión del autor, podría servir de escuela para adoctrinar a los niños indígenas.<sup>42</sup>

En la segunda etapa constructiva (1530-1545) las dependencias de materiales perecederos se transformaron: se amplió el antiguo templo basilical, así como la vieja escuela que fue modificada. Al mismo tiempo se edificaron nuevas construcciones como la capilla abierta probablemente con planta de forma pentagonal y un conjunto arquitectónico ordenado que constaba del convento, atrio, sistema hidráulico y quizá un hospital.<sup>43</sup>

En la tercera etapa constructiva (1545-1580) se levantaron el templo y convento actuales, además de las capillas posas. En consideración de Córdova Tello, en la década de 1540 se emprendió la compañía constructiva de dichos

---

y Troncoso, México, 1939-1942, vol. VIII, p.109; Papales de Nueva España, publicados por de orden y con fondos del gobierno mexicano por Francisco del Paso y Troncoso, Madrid, segunda serie, vol, V, pp.13 y 14; Library of Congreso, Washington, Graus MS 140, ff.44v-45; Pedro Carrasco, "Más documentos sobre Tepeaca", en *Tlalocan*, 1969, vol.VI, pp.4,14-20

<sup>41</sup> Ursula Dyckerhoff, *Op.cit.*, p.95

<sup>42</sup> Mario Córdova Tello, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Arqueología histórica*, México, INAH, 1992, pp.45, 48 y 58

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp.62-101

edificios.<sup>44</sup> Respecto a las capillas mencionadas, fueron concluidas probablemente en “1550” como indica una inscripción que se presenta en la primera capilla posa.<sup>45</sup>

En mi opinión, es sustentable la existencia de vestigios arqueológicos en el sitio actual desde el período prehispánico. Sin embargo, es de destacar que ello no se puede considerar la primera etapa constructiva del convento a raíz de que el primer templo fue fundado en el asentamiento antiguo que situaba en medio de los barrancos. Las intervenciones novohispanas en el sitio actual incluso podrían ser más tardías, no a partir de 1524 como propone el arqueólogo.

Con relación al tema, quiero hacer presente la hipotética datación que proporcionan Prem y Dyckerhoff acerca de la primera congregación ejecutada en Huejotzingo (ca. 1552). A mi juicio, el primer intento del traslado de la población comenzó en la década de 1540, pero no se obtuvo un buen resultado, por lo tanto, en la década de 1550 seguían en proceso la formación de la congregación. Paralelo a ello, fueron avanzando las obras constructivas en el conjunto conventual que hoy vemos.

Respecto a la intervención de fray Juan de Alameda tanto en el traslado del pueblo como la construcción del convento de Huejotzingo, data de la cuarta y la quinta década del siglo XVI. La edificación del “monasterio” del que hacen mención los cronistas Oroz, Mendieta y Suárez, debió referirse a las obras que estaban haciendo en el templo y convento entre los finales de la segunda y los principios de la tercera etapa constructiva.

En cuanto a la infiltración de los colonos en Huejotzingo, es interesante advertir que pese a los contactos con los españoles desde el momento inicial, la tasa de la población española no se incrementó sino hasta la década de 1580 a diferencia de otras poblaciones como Atlixco, en donde desde la tercera década del siglo XVI se instaló una cantidad considerable de españoles que se dedicaron a la ganadería. Ello se debió a que este último lugar, fue campo de batalla entre Huejotzingo y

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>45</sup> Marcela Salas Cuesta, *Op.cit.*, p.63

Huaquechula en el período prehispánico. El territorio estuvo despoblado por muchos años, por esta razón, la Corona concedió tierras a los españoles.<sup>46</sup>

Por lo que respecta a la economía de la región, pese a la introducción de ganado y plantas de origen extranjero como trigo, la principal economía de la citada población siguió basándose en los productos agrícolas locales; maíz, chile y grana. Tenemos la noticia de que hacia mediados del siglo XVI se introdujo la producción de la seda que hacía prosperar la economía novohispana. En la región de Puebla-Oaxaca se crió una cantidad considerable de gusanos de seda. Mas esta industria fue efímera, ya que decayó ante la competencia con la seda barata traída de Filipinas y desapareció del virreinato novohispano en el siglo XVII.<sup>47</sup>

Las principales fuentes de ingreso económico en el Huejotzingo del siglo XVI fueron los cultivos de productos autóctonos. En efecto, dicha población fue un centro maicero importante e, incluso, en la década de 1580 presentó las cifras más altas en la recaudación del maíz en el obispado de Puebla.<sup>48</sup> Por otra parte, hacia las últimas décadas del siglo XVI la producción de la grana cochinilla dejaba gran riqueza económica en la región Puebla-Tlaxcala, como afirma Gonzalo Gómez de Cervantes:

En algunos pueblos de esta Nueva España se cría la grana cochinilla como son: en la provincia de Tlaxcala y en la de Guaxozingo, Calpuchulula, Tepeaca, Tecamachalco y en algunos lugares de la Mixteca y otros de la provincia de Oaxaca.<sup>49</sup>

El citado autor señala también que en el último tercio del siglo XVI se mandó poner gran cantidad de plantas nuevas en la región susodicha. Con todo, el cultivo más importante era el de la grana cochinilla, la cual subió de valor monetario a partir de la década de 1570 debido a la gran demanda que había en los reinos de Castilla. Para aludir a lo apreciado que era dicho producto autóctono, llega a

---

<sup>46</sup> Hanns J. Prem, *Milpa y hacienda*, pp.146, 147 y 162

<sup>47</sup> François Chavalier, *Op.cit.*, p.143

<sup>48</sup> Aristides Medina Rubio, *La iglesia y la producción agrícola en Puebla. 1540-1795*, México, El Colegio de México, 1983, p.127

<sup>49</sup> Gonzalo Gómez de Cervantes, *Op.cit.*, p.164

mencionar que "...la grana cochinilla es de tanta estimación, que se puede decir que es oro."<sup>50</sup>

En síntesis, el Huejotzingo del último tercio del siglo XVI fue una sociedad en que convivían los indígenas y españoles, al tiempo que se hablaban dos idiomas: castellano y náhuatl. Ni la introducción de nuevos órdenes sociopolíticos ni la producción de artículos de origen extranjero, alteraron la estructura sociopolítica y económica huejotzínca consolidada desde el período prehispánico. De hecho, los caciques indígenas disfrutaban del poder y privilegios. El cultivo de productos locales como maíz y grana cochinilla era la principal fuente de ingreso. En este contexto se construyó el retablo mayor del templo de San Miguel.

Teniendo en cuenta la riqueza económica de Huejotzingo deducimos que la obra susodicha fue ejecutada bajo el patrocinio de los pueblos indígenas, en especial de Pablo Ortiz de Mendoza, quien era el gobernador en el momento de construcción del retablo, además de ser el cacique de la familia noble más poderosa y rica de la provincia.

Por cierto que para cubrir todo el gasto de una obra tan costosa como el retablo antedicho, los patrocinadores debieron ser personas devotas y fieles al catolicismo. De aquí consideramos que el citado retablo, financiado por los indígenas locales ya adoctrinados y convertidos, debió ser una obra designada para el culto o satisfacer las necesidades devocionales de los pueblos autóctonos, además de reflejar la prosperidad de la población como dice Clara Bargellini: "...en los retablos se conjugaban las capacidades y aspiraciones de la sociedad".<sup>51</sup>

En la historiografía tradicional se ha reiterado infinitas veces la función "didáctica" del retablo. No obstante, a mi modo de ver, es necesario precisar el hecho de que ese propósito "didáctico" no fue para instruir y convertir a los idólatras, que para esos años ya eran católicos, sino para recordarles los principios más importantes del Evangelio y que éstos sirvieran de medio de reflexión para fortalecer la fe católica.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Fundación Cultural Televisa, 1993, p.18

De aquí que a mi modo de ver, interpreto lo “didáctico” no en sentido de conversión, sino de instrucción continúa de estar al servicio del culto y mostrar la unión de tres fuerzas: política, económica y religiosa a finales del siglo XVI.

### **I.3. El discutido eco del Concilio de Trento y la Contrarreforma en el arte novohispano**

La Iglesia, a través de su poder religioso y político, ha ejercido gran influencia en la formación de la cultura occidental. El arte, como medio que trasmite lo espiritual mediante un vehículo material, ha gozado del patrocinio de la citada institución desde el inicio.<sup>52</sup> Por esta razón, es natural que la política eclesiástica repercuta, en alguna medida, en las producciones artísticas. No obstante, existe una discusión acerca de si hubo un arte de la Contrarreforma en la Nueva España o no. Para dar un juicio a esta discrepancia, examinaremos primero de qué manera los decretos del concilio tridentinos influyeron en el arte católico europeo.

La cuestión de las sagradas imágenes fue abordada en la XXV sesión, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563, junto con el tema de la invocación, veneración y reliquias de los santos:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instituye y confirma el pueblo, recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos; además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los exemplos de los mismos santos; así como para que se exciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad. [...] de suerte que no se coloquen

---

<sup>52</sup> La contemplación de imágenes, objetos inanimados y hechos por el hombre, se remonta al segundo concilio de Nicea. (Jorge Alberto Manrique, “La fe en la forma según el concilio de Trento”, en *Ars auro prior: Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa, 1981, p.76)

imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión á los rudos de peligrosos errores. [...] no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa...<sup>53</sup>

Como observamos en el citado texto, la Iglesia reafirmó, en primer lugar, que el arte era un recurso para comunicar la historia de la redención por Jesucristo. En segundo lugar, señaló que las sagradas imágenes fueran vehículos para los siguientes fines:

1. "Recordar al pueblo los artículos de la fe y recapacitarle continuamente en ellos", es decir, hacer presente y reflexionar sobre la fe cristiana.
2. "Recordar al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido", a saber, hacer conciente del amor al prójimo, el libre albedrío, el beneficio de la fe y los regalos de Dios como los dones del Espíritu Santo: sabiduría, inteligencia, consejo, fuerza, ciencia, piedad y temor a Dios.
3. "Exponer a los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos", en términos generales, mostrar al pueblo tanto los ejemplos provechosos de los santos para el bien del alma como la revelación de la voluntad divina mediante los acontecimientos sobrenaturales acaecidos en los santos.
4. "Arreglar la vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos", en otras palabras, corregir mala conducta tomando como modelo la vida de los santos.
5. "Excitar a adorar y amar a Dios y practicar la piedad", dicho de otro modo, estimular a honrar y creer en Dios y perdonar las ofensas y pecados que cometen las personas ajenas.
6. "No contener «falsos dogmas» ni dar ocasión a los rudos de peligrosos errores", es decir, visualizar los dogmas correctos y no permitir que los ignorantes caigan en las proposiciones heréticas.
7. "No pintar y adornar imágenes con hermosura «escandalosa»", en otras palabras, no mostrar la sensualidad y lascivia, sino la castidad.

---

<sup>53</sup> *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, trad. de Ignacio López de Ayala según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564, Madrid, Imprenta Real, 1787, pp.358 y 359

Los usos y funciones de las sagradas imágenes planteados en el concilio tridentino han sido tratados por diversos autores. Al finalizar el siglo XVI Gabriel Paleotti, en su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Roma, 1594), dividió las imágenes concebidas bajo el principio tridentino en tres categorías:

- Las imágenes didácticas que sirven para adoctrinar e instruir al pueblo
- Las imágenes que encaminan a los devotos a imitar la vida, acciones y actitudes de aquellos personajes representados
- Las imágenes que están al servicio del culto y la veneración<sup>54</sup>

Esta interpretación y clasificación de las imágenes religiosas hechas por Paleotti repercutieron en las consideraciones posteriores, incluyendo en los autores del siglo XX como Rodríguez G. de Ceballos.<sup>55</sup>

En todo caso, el decreto del concilio tridentino se volvió el punto de referencia para crear un nuevo modo de representación visual figurativa del arte católico. Así surgieron nuevas manifestaciones artísticas que se denominarían el “arte de la Contrarreforma”. Por este término Émile Mâle (1932) entendió el arte que defendía los dogmas atacados por el protestantismo<sup>56</sup> tales como la Virgen, los santos, san Pedro (símbolo del papado), los sacramentos, las obras de caridad, la oración por los difuntos, el martirio y el éxtasis. Este último fue una novedad de la época que iba unida con el misticismo y aludía a que: “...la herejía no podía comunicarse con Jesucristo, se negaba a ver su faz luminosa, no escuchaba su voz...”.<sup>57</sup>

Por ende, el citado investigador francés contempló un solo aspecto: el contenido de la obra, para definir la palabra “el arte de la Contrarreforma”. Otros autores como Rodríguez G. de Ceballos y J. A. Manrique han señalado de manera complementaria que el citado arte se caracteriza por ser el instrumento para propagar la retórica contrarreformista, ya que descansa sobre el principio de conmover, persuadir y convencer a una gran masa mediante códigos visuales y

---

<sup>54</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, ca.1999, pp.89-105

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*, México, FCE, 1952, p.161

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp.191 y 192

plásticos. Así, el concilio de Trento pone la fe en la capacidad espiritual de la forma.<sup>58</sup>

Por lo que respecta a la Nueva España, la repercusión de la Contrarreforma se percibe en el estadio político, ya que hubo un cambio en la fuerza de poder entre el clero secular y el regular. Es decir, el poder de la autoridad diocesana fue reforzado sobre el de las órdenes religiosas. También cabe recordar la participación de los representantes de la Iglesia americana en el Concilio de Trento, además de que la finalidad de convocar el segundo (1565) y el tercer Concilio Provincial Mexicano (1585) consistió en reafirmar las doctrinas tridentinas.<sup>59</sup>

Por otra parte, en la Nueva España se conoció y se estudió el fenómeno de la Contrarreforma en Europa. De hecho, tanto la postura de la Iglesia católica contrarreformista como de las doctrinas protestantes fueron presentadas y analizadas por el teólogo novohispano fray Alonso de la Veracruz (1507-1587).<sup>60</sup> Sin embargo, la Contrarreforma no fue en sí un problema social novohispano, sino que las corrientes ideológicas contrarreformista y protestante se difundieron exclusivamente entre una minoría de los sectores sociales: las élites intelectuales y religiosos.

En el terreno del arte novohispano, ha surgido una discusión sobre si existe un arte de la Contrarreforma o no. Hay posturas opuestas en torno al eco del arte católico europeo en las manifestaciones artísticas novohispanas: la primera afirma que hay una repercusión de la citada política eclesiástica en la Nueva España. La segunda rechaza esa idea. De entre los autores de la primera postura se encuentran Francisco de la Maza, Francisco Stastny, Guillermo Tovar de Teresa, Johanna Hecht, Antonio Rubial García y Clara Bargellini. De la Maza, al hablar de los retablos novohispanos del siglo XVI, afirma que estas obras transmiten un

---

<sup>58</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Prólogo del texto de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1985, p.10; J.A. Manrique, "La fe en la forma según el concilio de Trento", p.77

<sup>59</sup> José Gutiérrez Casillas, S.J., *Op.cit.*, p.84

<sup>60</sup> José M. Gallegos Rocafull, *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, UNAM/FFyL, 1974, p.200

claro mensaje teológico; ello se debe a que dicha centuria es el “siglo de las disputas teológicas, siglo del Concilio de Trento, siglo de la gran revisión jurídica”<sup>61</sup>; Stastny define la manifestación del arte contrarreformista en América como “contramaniera” o “antimaniera”.<sup>62</sup> En opinión de Tovar de Teresa, desde el inicio de la Conquista el programa religioso iba vinculado con la idea de la Contrarreforma.<sup>63</sup> Además, interpreta el retablo de Huejotzingo como “una obra concebida con el espíritu que sobrevino en España al Concilio de Trento”<sup>64</sup>; Hecht considera que el tema e iconografía de los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco surgieron durante la Contrarreforma, señalando así una clara influencia del citado fenómeno religioso<sup>65</sup>; Antonio Rubial García, por su parte, habla de “un programa iconográfico de la Contrarreforma”, para el estudio de una obra del siglo XVII: la capilla del Rosario de Puebla.<sup>66</sup> Esta postura suya se debe a que dicho historiador se fundamentó en la idea de De la Maza al hacer una lectura simbólica de esta capilla<sup>67</sup>; en consideración de Bargellini, la claridad de la estructura del retablo corresponde a la legibilidad de sus representaciones de acuerdo con los edictos proclamados en el Concilio de Trento.<sup>68</sup>

Jorge A. Manrique y Xavier Moysén niegan la influencia de un arte de la Contrarreforma en Nueva España. El primer investigador postula que, aunque haya similitud y coincidencia estilística entre el arte europeo del período de

---

<sup>61</sup> Francisco de la Maza, “Teología y vanagloria en los retablos novohispanos”, en *México en la cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, México, núm.75, 9-julio-1950, p.1

<sup>62</sup> Francisco Stastny, “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana”, en *La dispersión del manierismo*, México, UNAM, 1980, pp.216 y 217. Stasty emplea los vocablos “contramaniera” o “antimaniera” para designar el arte religioso dado como consecuencia del Concilio de Trento. Según su concepción, en dicho arte los artistas se alejan de la *maniera*, tendencia artística anticlásica dada en las primeras décadas del siglo XVI en Florencia, con el fin de comunicar el mensaje religioso con mayor claridad posible.

<sup>63</sup> Guillermo Tovar de Teresa menciona: “Si la justificación de la Conquista del Nuevo Mundo fue religiosa, no lo sería menos la que España se propuso para mantener su hegemonía en Europa, aliada con Roma, bajo el signo de la Contrarreforma.” (*Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992, p.33)

<sup>64</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, México, INAH, 1979, p.285

<sup>65</sup> Johanna Hecht, “Mexican Architecture and Sculpture in Renaissance Modes”, en *Mexico. Splendors and Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p.283

<sup>66</sup> Cfr., Antonio Rubial García, *Domus Aurea*, México, Universidad Iberoamericana, Gobierno del Estado de Puebla, 1990

<sup>67</sup> Cfr., Francisco de la Maza, *La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla*, Puebla, Ediciones Altiplano, 1971

<sup>68</sup> Clara Bargellini, *Op.cit.*, p.23

Contrarreforma y el arte novohispano de fines del siglo XVI, éste no es el arte contrarreformista, de hecho, el espíritu plasmado en el arte virreinal difiere del arte católico europeo<sup>69</sup>; el segundo investigador asevera que en el ámbito americano no hubo un arte de la Contrarreforma, sino que nada más llegaron ciertas formas admitidas en el arte católico europeo.<sup>70</sup> En consideración de los estudiosos de esta segunda postura, no se puede hablar de un “arte de la Contrarreforma” en la Nueva España, ya que en América no existió el conflicto que vivió la Europa católica frente al protestantismo. Por consiguiente, en el caso del arte novohispano estos autores han preferido hablar de una influencia o eco de la Contrarreforma, pero no de un arte de ésta. Al respecto, Santiago Sebastián ha hecho un estudio iconográfico dando ejemplos en donde se percibe la influencia del arte de la Contrarreforma. El citado estudioso asevera: “Las ideas e imágenes de la Contrarreforma tuvieron amplia difusión en México desde el siglo XVI.”<sup>71</sup> A mi juicio, las ideas de la Contrarreforma sí llegaron a la Nueva España como he mencionado anteriormente, pero no se divulgaron de manera amplia, sino sólo en un reducido estrato social intelectual. En cambio, las imágenes sí se difundieron en gran medida gracias a los grabados. Pero, el propósito principal de utilizar tales fuentes gráficas no fue transmitir la ideología contrarreformista, sino seguir como modelo la iconografía y composición de las obras europeas de la última moda, puesto que fue sólo una apropiación de nivel estético-artístico.

Jorge Alberto Manrique, por su parte, apunta la coincidencia formal entre el arte ciudadano y culto dado en el último tercio del siglo XVI, llamado por él “manierismo”, y el arte europeo del tiempo de la Contrarreforma:

La aceptación del manierismo en México coincide con una serie de cambios sociales, políticos y de estructura espiritual que tienen lugar en la Nueva España hacia las tres últimas décadas de la centuria decimosexta; originados en situaciones ciertamente diferentes a las que se daban en la Europa de la

---

<sup>69</sup> Jorge Alberto Manrique, *Reflexión sobre el manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993, p.32

<sup>70</sup> Xavier Moyssén, Comentario sobre la ponencia de Stastny: “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana”, en *La dispersión del manierismo*, p.231

<sup>71</sup> Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, p.27

Contrarreforma, sin embargo, esos cambios producen efectos similares a la situación de crisis, inseguridad y reflexión que se daba del otro lado del Atlántico casi contemporáneamente.<sup>72</sup>

En el pensamiento de Manrique, la llamada influencia o eco del arte de la Contrarreforma es, en realidad, una coincidencia formal dada por las circunstancias similares entre la Nueva España del último tercio del siglo XVI y la Europa de la Contrarreforma.

En medio de esta polémica, José Guadalupe Victoria examina la discusión sobre las imágenes en los Concilios Provinciales Mexicanos (primero y tercero), con el fin de deducir los problemas con que se enfrentaba la sociedad novohispana del siglo XVI. Este citado investigador advierte que en el caso del imperio español los primeros concilios provinciales en que se abordó el tema de las imágenes fueron los mexicanos. A partir de este hecho, plantea la pregunta: ¿por qué en América fue necesario reflexionar y discutir el problema de las imágenes?

En el primer Concilio Provincial Mexicano se acordó la disposición de que todos los pintores fueran examinados y que tuvieran licencia para poder ejercer su oficio. El texto del concilio referido alude a que los pintores indígenas no sabían pintar y hacían las imágenes que quisieran sin importar la santa fe católica.<sup>73</sup> A partir de

---

<sup>72</sup> Jorge Alberto Manrique, "Reflexión sobre el manierismo en México" (1971), en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM/IIIE, 2001, tomo III, pp.234 y 235

<sup>73</sup> En el primer Concilio Provincial Mexicano la cuestión sobre las imágenes fue abordada en el capítulo XXXIV titulado *Que no se pinten imágenes, sin que sea primero examinado el pintor, y las pinturas, que pintare*: "Deseando apartar de la iglesia de Dios todas las cosas, que son causa, ú ocasión de indevoción, y de otros inconvenientes, que á las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pinturas, e indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene vnas que en otras proveer en esto, por causa, que los indios sin saber bien pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo qual todo resulta en menosprecio de nuestra santa fé: por ende, *Sancto approbante Concilio*, estatuímos y mandamos, que ningún español, ni indio pinte imágenes, ni retablos en ninguna iglesia de nuestro arzobispado, y provincia, ni venda imagen, sin que primero el tal pintor sea examinado, y se le dé licencia por Nos, ó por nuestros provisores, para que pueda pintar y las imágenes que assí pintaren, sean primero examinadas, y tasadas por nuestros jueces el precio, y valor de ellas, so pena, que el pintor, que lo contrario hiciere, pierda la pintura, e imagen, que hiciere; y mandamos a los nuestros visitadores, que en las iglesias, y lugares píos, que visitaren, vean, y examinen bien las historias, e imágenes, que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal, ó indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares, y poner en su lugar otras, como convenga a la decisión de los fieles; y assimesmo las imágenes que hallaren, que no están

esta referencia Victoria supone, por un lado, que a mediados del siglo XVI había gran producción de imágenes pictóricas en manos de los naturales. Pero, por otro lado, la exigencia de la correcta representación de las imágenes sagradas implica que la orientación que los frailes daban a los indígenas no obtenía un resultado eficiente como para controlar todas las creaciones artísticas. En ese sentido el arte se ejecutaba de manera "anárquica", lo cual era un peligro para la sociedad americana recién convertida al catolicismo, que podría caer con facilidad en una nueva idolatría.<sup>74</sup> En efecto, en el tercer Concilio Provincial Mexicano se abordaron el combate por la idolatría y la reverencia a las imágenes sagradas como veamos abajo:

- *Conviene que se pinten las imágenes; pero si fueren de escultura háganseles el ropaje de la misma materia* (Libro III, Título XVIII, Párrafo IX)

Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, ó sean pintadas, ó si se hacen de escultura, sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos, y las que ya existieren actualmente tengan designadas sus vestiduras propias. Y si alguna persona secular prestare algunas ropas para el adorno de la imagen, y fuere esta vestida con ellas, por el mismo hecho se apliquen á su culto. Y cuando fuere necesario vestir ó adorar de cualquier modo á las imágenes, no se lleven para este efecto fuera de las iglesias.<sup>75</sup>

- *No se graben ó formen imágenes sagradas en los manjares, vasos, etc.* (Libro III, Título XVIII, Párrafo X)

---

honestas o decentemente ataviadas, especialmente en los altares, ú otras que se sacan en procesiones, las hagan poner decentemente." (Iglesia Católica en México, *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el illmo. y rmo. Señor D. Fa. Alonso de Montufar en los años de 1555 y 1565...*, México, Imprenta de Joseph Antonio de Hogal, 1769, pp.91 y 92)

<sup>74</sup> José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM/IIE, 1986, pp.100-103

<sup>75</sup> Iglesia Católica en México, *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el papa Sixto V y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes*, Barcelona, Imprenta de Manuel Moró y D. Marsá, 1870, p.332

Por la debida reverencia á la santísima cruz é imágenes de los santos, se prohíbe pintar ó grabar en azúcar, bizcocho ú otros manjares, en los sepulcros ó en los fierros con que se hierran los rebaños, la cruz, imágenes de santos ú otros objetos sagrados; y el que delinquiere sea castigado por los jueces eclesiásticos.<sup>76</sup>

Para tratar sobre el discutido impacto del concilio de Trento en el arte novohispano, cabe señalar primero que las disposiciones tridentinas fueron aceptadas oficialmente por Felipe II en 1564.<sup>77</sup> A juicio de José Guadalupe Victoria, teniendo en consideración la repetida alusión de la correcta representación de las imágenes tanto en los concilios provinciales mexicanos como en las ordenanzas, piensa que las exigencias eclesiásticas no se llevaban a cabo como era debido. No obstante, la Iglesia, siendo mecenas singular del arte en la sociedad novohispana, debió ejercer cierta presión en las actividades de la creación artística. Además, dicho autor nos recuerda la asistencia directa de los representantes de la Iglesia americana en el Concilio de Trento, afirmando así, el eco de la Contrarreforma en el arte novohispano.<sup>78</sup>

Frente a esta polémica emito el siguiente juicio: en el arte novohispano se puede identificar un repertorio formal que deriva del arte postridentino europeo. Con todo, a ese arte no se le debe llamar "arte de la Contrarreforma" a raíz de que el enemigo de la Iglesia americana no fue el protestantismo y las obras virreinales no tuvieron contenido ideológico contrarreformista pese a la asimilación formal de dicho arte. Lo que se dio en América, desde mi punto de vista, fue un aprovechamiento de los códigos visuales del arte de la Contrarreforma. En ese sentido, sí puedo hablar de una repercusión o eco formal del arte postridentino europeo en Nueva España, pero no estoy conforme con el uso de la denominación referida para designar el fenómeno artístico novohispano.

Para concluir el tema, vale la pena cuestionar: ¿por qué los recursos artísticos postridentinos de Europa fueron empleados ampliamente en Nueva España? Al respecto pienso que el método diseñado en contra del protestantismo: transmitir

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> José Guadalupe Victoria, *Op.cit.*, p.104

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp.103 y 106

de manera clara el mensaje evangélico-teológico, defender a la Iglesia Católica Apostólica Romana y hacer meditar a los fieles sobre el misterio de la salvación, era propicio y compatible para combatir la idolatría y las desviaciones morales (que había entre los indígenas según los conquistadores) conforme con los dictados de la citada Iglesia y resolver los problemas de conversión de los naturales. Por lo tanto, el repertorio formal contrarreformista satisfacía las necesidades sociorreligiosas de Nueva España.

#### **1.4. La religiosidad novohispana y la devoción a san Miguel arcángel**

Una devoción siempre satisface una necesidad sociocultural. Por lo mismo, un culto adquiere su fuerza y popularidad cuando la sociedad se ve obligada a acudir al poder y protección de aquella figura consagrada ante algún problema o situación crítica. También existen casos en que la autoridad utiliza el poder de una devoción como táctica para manipular a la sociedad.

Por lo que respecta a la Nueva España, hubo infinitas devociones, de entre las cuales la de la Virgen de Guadalupe cobró la mayor importancia a raíz de que su imagen fue utilizada como símbolo del criollismo y posteriormente se volvió una de las figuras clave de la identidad mexicana. Con todo, Eduardo Báez Macías nos recuerda que antes de que se popularizara el culto por la Virgen, hubo dos devociones fundamentales en los siglos XVI y XVII, a saber, las de Santiago apóstol y san Miguel arcángel.<sup>79</sup>

Santiago apóstol, que hizo triunfar a los cristianos contra los moros en la batalla de Clavijo en 859, ha desempeñado su rol como patrón de los tiempos bélicos a favor de la cristiandad. En efecto, en la conquista militar de México el santo susodicho fue adorado como protector de los españoles. No obstante, una vez consumada la guerra, se emprendió la tarea de evangelización. La conversión al cristianismo, que era una lucha en contra del paganismo, necesitó la ayuda de un protector guerrero de dimensión moral. Al respecto, Báez Macías, con base en la fuente de Juan Eusebio de Nieremberg: *De la devoción y patrocinio de San*

---

<sup>79</sup> Eduardo Báez Macías, *El arcángel San Miguel*, México, UNAM/IIE, 1979, p.28

*Miguel, príncipe de los ángeles. Antiguo tutelar de los godos y protector de España* (1643), afirma que san Miguel, capitán de las milicias celestes que lucha por el bien contra el mal, héroe en el combate cósmico y escatológico, fue elegido como patrón de la conquista espiritual.<sup>80</sup>

Antes de abordar la significación de la figura de san Miguel en la sociedad novohispana del siglo XVI, abordaremos de manera sucinta distintas facetas de la asimilación a la religión católica. En el primer paso, al comunicarse los frailes con los indios, se enfrentaron con el insuperable problema: la diferencia de conceptos. Los religiosos toparon constantemente con los límites, mientras que los naturales se quedaron confundidos o mal entendidos. Frente a esta situación, hubo procesos de la construcción de los conceptos o la redefinición de las palabras.<sup>81</sup> Por ejemplo, la Virgen María no fue traducida al náhuatl "Nuestra Señora" ni "Madre de Dios", sino "Nuestra Preciosa Madre" (*totlaçobatzin*).<sup>82</sup>

Por otro lado, los dioses prehispánicos se transformaron en los personajes bíblicos o santos. En efecto, Xipe Totec, el desollado, fue vinculado con un Cristo sangrante, mientras que Tonantzin, diosa madre de la tierra, fue relacionada con la Virgen María.<sup>83</sup> Con relación a lo susodicho, Manuel Toussaint opina que por ferviente que fuera la entrega de los indígenas hacia la nueva religión, en su mentalidad sólo habían cambiado de dioses.<sup>84</sup> No obstante, a mi modo de ver, este hecho no fue tan simple y sencillo como lo pensó Toussaint, ni mucho menos es sustentable la connotación peyorativa que agrega el investigador a la interpretación.

Aquí cabe recordar por qué los cronistas del siglo XVI establecieron un paralelismo entre la cultura grecolatina y la prehispánica al tratar de comprender y describir la historia y sociedad mexicana. Por ejemplo, fray Bernardino de Sahagún considera a Huitzilopochtli como otro Hércules, Tezcatlipoca como otro

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1995, pp.186 y 190

<sup>82</sup> James Lockhart, *Op.cit.*, p.365

<sup>83</sup> Eduardo Báez Macías, *Op.cit.*, pp.28 y 29

<sup>84</sup> Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990, p.12

Júpiter y Chalchiuhtlicue como otra Juno.<sup>85</sup> Pero, ¿a qué se debe que los cronistas identificaran los dioses prehispánicos con los grecorromanos?

Para responder a esta pregunta, es importante tener presente que nosotros, los seres humanos, comprendemos lo ajeno a partir de lo propio. Es decir, la cuestión no consistió en cambiar meramente de dioses, sino en establecer cierto vínculo o paralelismo entre los dioses de dos religiones diferentes. Fue un método que facilitaba a los fieles captar, aunque fuera de manera aproximada, la personalidad de los dioses de una religión ajena. Lo mismo sucedió con los naturales del siglo XVI. Éstos trataron de comprender al Dios y los santos del mundo cristiano por medio de la identificación con los dioses del México antiguo.

Con relación al tema, cabe señalar también que el Señor de Chalma apareció en una gruta en que se adoraba al Oztoteotl, Señor de las cuevas, el 8 de mayo de 1539.<sup>86</sup> Es decir, el dios malévolo prehispánico se apoderó de un nuevo cuerpo, que era una imagen de crucifijo, y acabó volviéndose vehículo para testificar la revelación de Dios.

Para nuestro interés, es sugerente la opinión de Joaquín Montes Bardo, quien identifica a san Miguel como “antitezcatlipoca cristiano”.<sup>87</sup> Pero, ¿de dónde surge esta interpretación? El citado autor postula el juicio al retomar las referencias de fray Bernardino de Sahagún, quien afirma que Tezcatlipoca andaba en tres mundos: el cielo, la tierra y el infierno. Se creía que:

...cuando (Tezcatlipoca) andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos.

---

<sup>85</sup> Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1997, pp.31 y 35

<sup>86</sup> Joaquín Sardo, (O.S.A.), *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de Nuestro Señor Jesucristo crucificado aparecido en una de las cuevas de San Miguel de Chalma*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979, p.20

<sup>87</sup> Joaquín Montes Bardo, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001, p.159

Decían que él mismo incitaba a unos contra otros para que tuviesen guerras y por esto le llamaban Nécoc Yáotl, que quiere decir sembrador de discordias de ambas partes...<sup>88</sup>

De lo anterior deriva la manera de considerar a Tezcatlipoca como patrón de guerreros y príncipes. Montes Bardo piensa que para los franciscanos de la Nueva España del siglo XVI el citado dios prehispánico correspondía a Lucifer, ángel caído y derrotado por san Miguel. De ser así, este arcángel es la figura opuesta de Tezcatlipoca. El citado autor apunta, además, que la fiesta dedicada a dicho arcángel se llevaba a cabo el día en que se celebraba a Tezcatlipoca en el calendario litúrgico prehispánico.<sup>89</sup> San Miguel ocupa el lugar de Tezcatlipoca, por lo tanto, este hecho lo podemos interpretar como el triunfo del arcángel sobre Lucifer indígena.

La veneración a san Miguel fue promovida desde el inicio de la evangelización novohispana como relata Motolinía:

Quedó tan destruida la tierra de las revueltas y plagas ya dichas, [...] para poner remedio a tan grandes males, los frailes se encomendaron a la Santísima Virgen María, norte y guía de los perdidos y consuelo de los atribulados, y juntamente con esto tomaron por capitán y caudillo al glorioso San Miguel, al cual, con San Gabriel y todos los ángeles, decían cada lunes una misa cantada, la cual hasta hoy día en algunas casas (conventos) se dice; y casi todos los sacerdotes en las misas dicen una colecta de los ángeles.<sup>90</sup>

Fray Gerónimo de Mendieta apunta la importancia de la invocación a los ángeles para superar el obstáculo de idioma con que se enfrentaba al realizar la tarea evangelizadora:

Era esta doctrina de muy poco fruto, pues ni los indios entendían lo que se decía en latín, ni cesaban sus idolatrías, ni podían los frailes reprendérselas, ni poder los

---

<sup>88</sup> Fr. Bernardino de Sahagún, *Op.cit.*, 1997, pp.31 y 32

<sup>89</sup> Joaquín Montes Bardo, *Op.cit.*, p.157

<sup>90</sup> Fray Toribio de Benavente o Motolinía, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM/IIH, 1971, p.31

medios que convenían para quitárselas, por no saber su lengua. Y esto los tenía muy desconsolados y afligidos en aquellos principios, y no sabían qué hacer, porque aunque deseaban y procuraban de aprender la lengua, no había quien se la enseñase. Y los indios con la mucha reverencia que les tenían, no les osaban hablar palabra. En esta necesidad acudieron a la fuente de bondad y misericordia, nuestro Señor Dios, aumentando la oración e interponiendo ayunos y sufragios, invocando la intercesión de la Sagrada Virgen Madre de Dios y de los santos ángeles, cuyos muy devotos eran, y la del bienaventurado padre San Francisco.<sup>91</sup>

Fray Agustín de Vetancurt, por su parte, copia casi textualmente la crónica del citado fraile. Mas la diferencia consiste en afirmar que san Miguel fue “patrón de las lenguas”:

...como veían que los Indios no entendían el Latín ni cesaban de sus idolatrías, ni podían aprender la lengua, vieronse afligidos, y acudieron a la fuente de misericordia en al Oración imbecando a la Virgen María, y al Glorioso Archángel San Miguel, que le eligieron por Patrón de las Lenguas...<sup>92</sup>

A partir de las dos últimas fuentes comprendemos que en los procesos de la misión evangelizadora la invocación a san Miguel tuvo importancia junto con la de la Virgen María. San Miguel, titular de la conquista espiritual, en opinión de los cronistas antedichos, llegó a ser el patrón de las lenguas, que son un vehículo fundamental para convertir a los naturales.

La devoción por el arcángel no dejó de tener importancia después de la etapa primitiva de la evangelización novohispana. Ya consolidadas las instituciones religiosas y eclesiásticas de mediados del siglo XVI, el problema de conversión no se había resuelto frente a una gran cantidad de idolatrías. Por lo mismo, existe una controversia entre los cronistas del siglo XVI referente al resultado de la labor

---

<sup>91</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945, tomo II, p.62

<sup>92</sup> Fray Agustín de Vetancurt, *Op.cit.*, Cuarta parte, Tratado primero, fol.3

misionera: Motolinía (1533) habla del logro de la conquista espiritual,<sup>93</sup> mientras que Sahagún<sup>94</sup> y Mendieta<sup>95</sup> manifiestan su opinión pesimista al apuntar que por fuera los naturales se habían convertido, pero seguían con su idolatría pagana. Frente a esta discrepancia de opiniones, José M. Gallegos Rocafuli opina que es difícil encontrar la verdad, pero lo cierto es que no hubo una religión mixta o un sincretismo religioso, sino supervivencias incoherentes y esporádicas del culto pagano y antiguas creencias.<sup>96</sup>

La persistencia de ciertos elementos idolátricos hizo mantener viva la devoción de san Miguel en la segunda mitad del siglo XVI y el XVII. Después de que el culto a la Virgen de Guadalupe adquirió fuerza, la devoción por dicho arcángel quedó relegada a un plano secundario. Con todo, san Miguel, que obtendría victoria en la futura batalla contra el mal y conduciría a alcanzar la meta de la cristiandad, la llegada de la Jerusalén celestial, como relata san Juan en el Apocalipsis, se volvió símbolo de la fortaleza espiritual durante el período virreinal.

En conclusión, el retablo mayor de Huejotzingo fue concebido bajo la advocación de san Miguel, teniendo presente el hecho de que esta obra se construyó cuando el pueblo ya había sido convertido. Por lo tanto, considero que la dedicación al citado arcángel no tuvo el fin de luchar contra las prácticas idolátricas, sino el de fortalecer la fe cristiana.

---

<sup>93</sup> Motolinía menciona: "Ya que en algún pueblo hay algún ídolo o está podrido o tan olvidado y secreto que en pueblo de diez mil almas lo saben cinco y tiénelos en lo que son, que es tenerlos por piedras y maderos."

<sup>94</sup> Sahagún dice: "Los indios por fuera se habían hecho cristianos, pero por dentro seguían apegados a sus antiguas creencias", la cita tomada de Juan B. Iñiguez, "Calendario mexicano atribuido a fray Bernardino de Sahagún", en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 1920, abril-sep., p.202

<sup>95</sup> Mendieta opina: "Aquel concurso de indios a la iglesia más sería por cumplimiento exterior, por mandato de los principales, para tenerlos engañados, que por moverse el pueblo por voluntad propia a buscar el remedio de sus ánimas renunciado a la adoración y al culto de los ídolos."

<sup>96</sup> José M. Gallegos Rocafuli, *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, UNAM/FFyL, 1974, pp.87 y 88

## CAPÍTULO SEGUNDO

### EL CONTEXTO ARTÍSTICO. LA UTILIZACIÓN DE LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA Y LAS FUENTES FIGURATIVAS COMO MÉTODO DE PRODUCIR LAS OBRAS ARTÍSTICAS. EL VALOR CREATIVO DE LAS OBRAS

Para el hombre europeo, siempre y cuando reflexionaba acerca de sí mismo, el problema no consistía en si tenía que continuar su existencia, sino de qué punto debía arrancar en ella para justificarla históricamente. Necesitaba, por tanto, de un pasado para dar al presente sentido y profundidad.<sup>1</sup>

La explicación y justificación de la existencia de sí mismo ha sido una de las inquietudes metafísicas que ha tenido el ser humano. Buscar y reconocer el origen tiene como fin orientar su ser en una dimensión histórica y definir su existencia. Precisamente por esta razón, el ser humano, al crear una obra de arte, ha partido de las herencias del pasado para ofrecer un sentido histórico a su creación, que es un reflejo de su ser. También hay que tener presente que la clave de la actividad creativa no radica en revivir fielmente el legado cultural-artístico, sino en retomarlo o reinterpretarlo a su manera. Para que la obra se convierta en una huella del ser único y viviente del presente, además de alimentarse de las herencias del pasado, es necesario que se plasme en la obra un sentido, pensamiento o idea particular, que es una interpretación individual en el presente.

#### II.1. La creación de las teorías y tratados del arte en la Europa del siglo XVI

Desde la Antigüedad, el hombre occidental se ha caracterizado por ser idealista y siempre ha buscado la idea de lo "perfecto". Este modo de ser condujo desde el tiempo remoto a que se buscaran las reglas estéticas y se construyeran las teorías

---

<sup>1</sup> Michael Wolfgang Drews Marquardt, *Los tratadistas europeos y su repercusión en Nueva España (La arquitectura en el siglo XVI)*, tesis de maestría en Historia del arte, UNAM/FFyL, 1977, pp.300-301

y tratados del arte. En estos escritos percibimos el criterio con que cada autor concibe lo “perfecto”. El artista, por su parte, ha consultado esta compilación de los “ideales” de sus antepasados con el fin de apropiarse de ellos.

El siglo XVI, período de nuestro estudio, es el momento más fecundo en la formulación teórica y literaria en Europa. Cabe advertir que en esta época se dio un cambio en cuanto al interés y objetivo de escribir sobre el arte. En otras palabras, originalmente los tratados los escribían los teóricos-artistas para transmitir el conocimiento, pero en la centuria en cuestión los literatos, eruditos humanistas y clérigos también empezaron a escribir textos sobre arte dirigidos no sólo a los artistas, sino a las personas de alta cultura. Los textos del arte escritos en este período los podemos clasificar en tres géneros: los tratados de carácter netamente filosófico (v.g. Federico Zuccari, en *L' Idea de' pittori, scultori, et architetti*, postula un nuevo concepto de *diseño* de acuerdo con los procesos creativos); los tratados que sirven para transmitir los conocimientos teóricos y prácticos (v.g. *Della pittura* de Alberti, *Trattato della pittura* de Da Vinci); y los textos en que los artistas mismos declaran la intencionalidad de sus obras o los conocedores del arte explican las obras. Así apareció un género literario nuevo: la crítica del arte (v.g. *Le vite de più eccelenti architetti, pittori et scultori Italiani* de Giorgio Vasari).

Al inicio del Renacimiento bajo la tendencia doctrinaria y racional, los teóricos como Alberti, comenzaron a construir reglas y principios científicos que dieron la pauta a las producciones artísticas. Después de la generación de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel se gestó la creencia de que estos grandes maestros, según Vasari, habían alcanzado el ideal de perfección, por ende, los teóricos empezaron a dejar escritos los principios de tal perfección con motivo de orientar a los artistas de los talleres.

El afán de crear los tratados se fundamentaba en varias razones:

- Había convicción de que los principios del arte eran enseñables y aprensibles mediante las reglas. Para la elaboración y enseñanza de teorías jugaron papel importante las academias como la del Diseño, fundado por Cosme de Médicis II en 1562, por recomendación de Vasari.

El surgimiento de tales instituciones está íntimamente ligado al nuevo concepto del estatus social del artista, quien, como ejecutor de las artes liberales, se ve obligado a desarrollar su conocimiento teórico, además de la habilidad técnica.<sup>2</sup>

- El descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles y su traducción al toscano en 1536 ayudaron a encontrar una justificación teórica sobre la relación entre la regla y la producción artística.<sup>3</sup>
- Los autores del siglo XVI como Vasari veían las obras de arte con la noción cíclica de auge y decadencia. Por lo tanto, ellos, que vivían en “la fase última de un gran período”, según su concepción, se vieron obligados a transmitir los conocimientos y logros de los grandes maestros. Moshe Barasch explica esta tendencia ideológica de la época de la siguiente manera: “Las cotas alcanzadas por los grandes maestros no son superables, en ocasiones leemos: «nuestra responsabilidad» es mantener vivo su legado.”<sup>4</sup>
- En el caso de la pintura, escribir un tratado significaba elevar su categoría a la dimensión de artes liberales, es decir, sobrepasarlos e incluirse en las artes del diseño, que implicaban una visión totalmente neoplatónica, ya que la palabra misma (*di-segn-o*) tiene tal connotación: *vero segno di Dio in noi*.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982, pp.38 y 42

<sup>3</sup> El sustantivo *poietiké* (poética) deriva del verbo *poién*, que significa “hacer”, ya que un poema (*poiéma*) es una “cosa hecha” y un poeta (*poiétés*) es un “hacedor”. Por lo tanto, la palabra poética está más relacionada con la “producción” que con la “creación” y es “un arte que puede ser entendido sistemáticamente”. Aristóteles, al abordar el tema de la poética, trata de mostrar que ésta es una *téchne*, un arte construido mediante el proceso de racionalización y de acuerdo con el orden. De esta manera el citado filósofo postula un vínculo estrecho entre la regla y la producción artística. (Cfr. Aristóteles, *Poética*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001, pp.19, 20, 66 y 83)

<sup>4</sup> Moshe Barasch, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1996, p.168

<sup>5</sup> Al respecto Moshe Barasch da la siguiente explicación: “El número tres en el nombre divino se corresponde con las tres sílabas de *disegno*. Aún más, la división del término en sus tres sílabas (*di-segn-o*) revela que la primera y la última forman el nombre de Dios (Di-o), y la central, circunscrita por el nombre divino, significa «dibujo» (*segn*). Así, la propia estructura de la palabra *disegno*, proclama la esencia del dibujo con voz milagrosa. El *disegno* lleva el sello divino; es «la verdadera señal de Dios en nosotros».” (Moshe Barasch, *Op.cit.*, p.245)

El sentido de “corrección” es lo que más importaba en los tratados del siglo XVI a raíz de que la desviación de las reglas establecidas disminuía el valor de la obra. Pero, ¿con qué criterio se legitimaban ciertas reglas como “correctas”? Al respecto, es oportuno señalar que la herencia de la Antigüedad grecorromana determinó los valores de la cultura occidental posterior.<sup>6</sup> Aun en el siglo XVI, cuando hubo un avance considerable en las excavaciones de la Roma imperial, se acentuó la veneración por la Antigüedad. Por este motivo, los valores construidos en aquel tiempo remoto se volvieron principios a seguir. En suma, el sentido de “corrección” se fundamentó en el criterio antiguo.

Hacer un arte de manera “correcta” es la tendencia predominante de la época en la actividad creativa. Entonces, ¿de dónde surge y en qué pensamiento teórico estético se fundamenta esta actitud de producir los objetos artísticos? Con relación a esta pregunta Schlosser nos ha proporcionado la siguiente explicación: en la concepción antigua, el arte era mimesis o “imitación” de la naturaleza. Mas, hay que tener cuidado con el sentido de “imitación”. Vincenzo Dante, por ejemplo, precisa el concepto por medio de diferenciar dos verbos: *imitare* (imitar) y *ritrarre* (retratar); *ritrarre* es representar aquello de la manera como lo perciben los demás, mientras que *imitare* es representar aquello no como lo ven los demás, sino como debería ser en su perfección.<sup>7</sup> De aquí consideramos que para que el arte sea “imitación” de la naturaleza, debe corregir sus errores. En otras palabras, el arte puede representar la idea de lo “perfecto” sólo mediante una operación mental que altere la forma de la naturaleza en los procesos creativos.<sup>8</sup> En síntesis, hacer un arte de manera “correcta” es una tradición antigua de hacer el arte: “imitar” la naturaleza o corregir algunas partes de la misma, que se cree que son errores.

Este afán de seguir el ideal de perfección, no obstante, toca al fin en la última etapa del siglo XVI. Como los autores que anuncian la ruptura con la creencia anterior: el arte es enseñable y aprensible mediante las reglas, podemos apuntar a Armenini (1540-1609) y Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600). El primero afirma

---

<sup>6</sup> Sobre la importancia de la herencia clásica en la cultura occidental véase el texto de Ernst H. Gombrich, *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, FCE, 1993

<sup>7</sup> Moshe Barasch, *Op.cit.*, p.191

<sup>8</sup> Julius von Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, p.376

que por medio del estudio racional no se puede enseñar el arte en absoluto ni alcanzar las cualidades como virtud y gracia, ya que lo que pretende el tratadista no es estimular la capacidad artística sino transmitir un buen estilo. Lomazzo, por su lado, postula la noción de la variedad de estilos artísticos; es decir, en contra de la noción de un estilo colectivo, valora la naturaleza particular de cada artista y reconoce la existencia de diversos cánones de belleza y estilos personales. Pero, he aquí una contradicción:

Si el estilo de un artista es resultado de su naturaleza y el artista no puede elegir su propio estilo, ¿dónde está la efectividad de las reglas que se le enseñan y de los modelos que se le facilitan?<sup>9</sup>

En las teorías escritas a finales del siglo XVI se presenta una crisis intelectual y psicológica debido a la confrontación entre la creatividad del artista y las reglas establecidas y oficiales. Como representantes de esta tendencia podemos apuntar a Francesco Patrizi (1529-1597), Giordano Bruno (1548-1600) y Federico Zuccari (1542-1609). Estos autores niegan la existencia de un ideal perfecto y único. Asimismo, critican tajantemente las reglas formuladas con base en las matemáticas. En el trasfondo de esta postura existe el reconocimiento de la naturaleza irracional de las producciones artísticas y todo ello tiene que ver con el avance de las investigaciones sobre los procesos creativos del arte.<sup>10</sup> De aquí comprendemos que el desarrollo de la ciencia mismo destruyó la teoría renacentista netamente racional y doctrinaria.

## **II.2. El empleo y la divulgación de los tratados y fuentes gráficas examinados desde el punto de vista ideológico y socioeconómico**

¿Con qué fundamento teórico e ideológico se justificaba el uso de las fuentes figurativas en las actividades creativas? Como hemos visto arriba, el empleo de

---

<sup>9</sup> Moshe Barasch, *Op.cit.*, p.244

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.244

los tratados y fuentes figurativas tuvo la función de transmitir los conocimientos alcanzados.

La pretensión de hacer un arte "correcto" impulsó que los tratados y fuentes gráficas se volvieran el punto de partida para las actividades creativas. En efecto, el retablo mayor de Huejotzingo también fue concebido de tal manera. Frente a esta realidad histórica me surge una duda: ¿cómo se calificaba, en aquel entonces, el valor de una obra concebida por medio de la aplicación de las reglas?

Seguir los cánones establecidos da por resultado que las obras de arte sean monótonas y uniformes. Tales características, en un criterio actual, tienen sentido negativo de rutina o repetición formal que no tiene personalidad propia. En cambio, en el siglo XVI el aspecto convencional de la obra se valoraba de manera positiva. Ello se debe a que la monotonía y uniformidad era una cualidad adquirida por medio de la práctica de plasmar el ideal de perfección.<sup>11</sup> Desde este punto de vista ideológico, basarse en las fuentes figurativas no resta el valor artístico de la obra, sino que, por el contrario, legitima y consagra su valor.

También cabe advertir que en el siglo XV, período que pertenece teóricamente al Renacimiento, no toda la sociedad europea presentaba el individualismo como tendencia ideológica predominante. A raíz de la pervivencia de ciertas tradiciones y mentalidad medievales, el carácter religioso y devocional fue el aspecto máspreciado de la obra de arte. La atribución y reputación del artista no fueron ignoradas, pero tuvieron poco peso y quedaron relegadas a segundo plano. Todo ello determinó hasta el valor económico de las obras; es decir, hubo poca diferencia de precio entre una obra original y su copia.<sup>12</sup> En este contexto sociocultural el uso de las fuentes figurativas no afectó el valor artístico de la obra. La costumbre de valorar la creatividad, dar importancia tanto al nombre del autor como a la autenticidad de la obra y cotizar la obra original a un precio mucho más alto que su copia, se fue consolidando conforme se daba la práctica del mercado del arte en el transcurso del siglo XVI. Mientras tanto en la Nueva España, la

---

<sup>11</sup> Craig Hugo Smyth, "Mannerism and Maniera", en *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*, pp.179-182

<sup>12</sup> Neil De Marchi y Hans J. Van Miegroet, *Pricing Invention: "Originals", "Copies", and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets*, Amsterdam, Elsevier, 1996, p.xiii

función primordial de las imágenes seguía siendo la de satisfacer las prácticas piadosas.<sup>13</sup> Por consiguiente, el valor socio-religioso tuvo mayor peso que el valor creativo y estético: el empleo de las fuentes figurativas no desminuía el valor artístico de la obra. Este fenómeno cultural con cierto “retraso” –aunque no es convincente el uso de esta palabra– ha sido explicado, toda vez que cada fenómeno sociocultural tiene distinta “duración”, lo cual deja como consecuencia la coexistencia de diversas tradiciones derivadas de diferentes épocas en un solo período. También es sugerente señalar la postura de Braudel:

...los estratos sociales se mueven a distinto ritmo. Mientras los estratos cercanos a la base social reciben información lentamente y por lo tanto dependen más de la tradición y de la costumbre, las élites económicas, políticas, intelectuales o artísticas modifican sus hábitos con mayor velocidad...<sup>14</sup>

De hecho, las corrientes ideológicas renacentistas llegaron a la sociedad novohispana del siglo XVI como podemos observar en el humanismo de Cervantes de Salazar, el pensamiento utópico de Vasco de Quiroga y el neoescolasticismo de fray Alonso de la Veracruz. Pero no a todos los sectores sociales llegaban tales ideologías renacentistas ya que coexistían diferentes mentalidades.

¿Qué tratados de arquitectura se conocían y circulaban en la sociedad novohispana del siglo XVI? Al respecto, Mc Andrew señala la asimilación tanto de las ediciones italianas y francesas de los textos de Vitruvio y Alberti como el tratado de Sagredo *Medidas del Romano* desde un momento temprano del período virreinal. El citado estudioso advierte también que el virrey Antonio Mendoza recordó las siete condiciones recomendadas por Platón para una ciudad ideal al fundar Valladolid en Michoacán.<sup>15</sup> Francisco Cervantes de Salazar, por su

---

<sup>13</sup> José Guadalupe Victoria, *Op.cit.*, p.59

<sup>14</sup> Texto citado por Lourdes Tourrent, *Op.cit.*, p.187.

<sup>15</sup> John Mc Andrew, *The Open-air Churches of Sixteenth Century México: atrios, posas, open chapels, and other studies*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965, p.107

parte, cita a Vitruvio en 1554 al describir las maravillas de la capital virreinal.<sup>16</sup> También apunta la importación de las copias de Vitruvio, Alberti y Serlio en la séptima década del siglo XVI.<sup>17</sup> Aquí cabe tener presente que la teoría vitruviana se difundió no sólo a través de su texto, sino también por medio de los comentarios que hacen Sagredo y Alberti en sus tratados.

Drewes Marquardt, por su lado, realiza una investigación de la circulación de los tratados con base en la consulta de las listas de exportación de libros, localizadas en el Archivo General de Indias de Sevilla. Mas las fuentes documentales con que cuenta el citado estudioso son únicamente de los registros de 1583-1586. Ello se debe a que los documentos de la primera mitad del siglo no precisan títulos ni autores, mientras que los de mediados del siglo fueron destruidos a causa del incendio.<sup>18</sup> En todo caso, Drewes afirma el posible conocimiento de los tratados de Vitruvio, Filarete, Alberti y Serlio desde las décadas anteriores. Para 1584 se comprueba la circulación de los libros de Vitruvio, Alberti y Serlio en la Nueva España.<sup>19</sup>

Para el estudio de la estructura arquitectónica del retablo mayor de Huejotzingo pienso cotejar las descripciones y dibujos de los tratadistas aludidos arriba para ver el probable influjo.

Ahora, abordaremos las situaciones relativas al comercio del arte en el siglo XVI. En la primera mitad del mismo siglo la mayoría de artistas trabajaban mediante el encargo o ellos mismos vendían sus obras, ya fuese en sus talleres o locales. Este doble papel: artista-comerciante empezó a cambiar a mediados del siglo debido a la aparición de la galería del arte, espacio exclusivo para exhibir las obras disponibles en venta.<sup>20</sup> El surgimiento del mercado del arte trajo como

---

<sup>16</sup> Cervantes de Salazar menciona a la voz de Zuazo: "Las columnas son redondas, porque Vitruvio no recomienda mucho las cuadradas, y menos si son estriadas y aisladas." (Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo Imperial*, México, Porrúa, 1991, Diálogo segundo: Interior de la ciudad de México, p.43)

<sup>17</sup> John Mc Andrew, *Op.cit.*, p.107

<sup>18</sup> Drewes hace mención de dicho incendio sin precisar la fecha. (Michael Wolfgang Drewes Marquardt, *Op.cit.*, p.183)

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp.189-191

<sup>20</sup> Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987, p.21

consecuencia una nueva situación para las actividades creativas. Por un lado, el artista seguía produciendo las obras que iban de acuerdo con el gusto del consumidor y las demandas socioculturales, pero ya no se veía obligado a trabajar bajo ciertas condiciones particulares que imponía el cliente. Por otro lado, impulsó la producción de las obras transportables de menor escala.

El establecimiento de una nueva canalización comercial posibilitó la amplia y eficaz circulación de las obras de arte. En la historiografía del arte novohispano se ha señalado la influencia que ejerció la importación de obras españolas, flamencas e italianas. Para nuestro estudio, es fundamental tener presente la prosperidad de Amberes como mercado mundial del arte durante los siglos XVI y XVII. Debido al lazo político entre Flandes y España, la influencia del arte flamenco repercutió primeramente en la península Ibérica y posteriormente en los demás territorios pertenecientes a la Corona española.

El auge económico de Amberes en el siglo XVI tuvo que ver con la ubicación geográfica, punto estratégico que comunicaba el Atlántico con el continente europeo. La transformación de dicha ciudad del centro regional al mercado mundial inició al finalizar el siglo XV debido al interés de los portugueses, quienes trataron de convertir la ciudad en un centro del comercio internacional para los nuevos burgueses. En el siglo XVI la ciudad se volvió metrópoli de la Europa Occidental. Esta posición privilegiada fue adquirida como resultado de las comodidades que habían buscado los comerciantes extranjeros por medio de aprovecharla como centro de tránsito.<sup>21</sup>

Además de ser centro comercial, Amberes, que colindaba con los países protestantes, vivió los conflictos religiosos como la Guerra de ochenta años (1566-1648). Durante los siglos XVI y XVII se volvió uno de los centros tanto de la producción como de la exportación de imágenes religiosas en defensa de la Contrarreforma.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Leon Voet, "History of Antwerp", en *Antwerp's Golden Age. The Metropolis of the West in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries. An exhibition organized by the city of Antwerp*, Antwerp, ca.1973, cap.1, pp.11-14

<sup>22</sup> Leon Voet, "Antwerp, the Metropolis and its History", en *Antwerp, Story of a Metropolis, 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Century*, Ghent, Snoeck-Ducaju&Zoon, 1993, pp.16 y 17; Herman Van Der Wee y Jan Materné, "Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en *Ibid.*, pp.19-21

En el mercado del arte las obras fueron clasificadas en distintas categorías. En primer lugar, se cotizaba muy alta la obra original. Sus copias tenían menos valor monetario pero variaban su precio dependiendo de qué clase de copia era. A saber, hubo dos tipos de copia: la **réplica**, que era una duplicación exacta de una obra original y la **copia-variante**, que era un trabajo que imitaba de manera selectiva ciertos motivos o paisaje de fondo.<sup>23</sup> También las obras se clasificaron en "obra de primera clase", "obra común" u "obra de segundo orden". Los historiadores coinciden en que para la exportación a América se enviaron frecuentemente las obras comunes.<sup>24</sup> De entre los objetos artísticos agrupados en la categoría de "obra común", están los grabados. En el siglo XVI, período en que el arte debía ser creado con base en un modelo ideal, la estampa, que era una imagen reproducible y económica, tuvo amplia aceptación con el fin de satisfacer la gran demanda sociocultural en ambos lados del Atlántico.

Además de la cuestión económica, las condiciones geográficas determinaron en buena medida el contexto artístico virreinal. Por una parte, debido a la amplia extensión territorial del continente americano, las fuentes gráficas no circularon de manera sincrónica. Por lo tanto, la influencia del arte europeo se manifestó en los virreinos de manera dispareja y heterogénea, tanto espacial como cronológicamente. Por otra parte, el aislamiento o distancia geográfica ayudó a favorecer la conformación de la tradición artística americana propia.<sup>25</sup>

Como otra causa de esta especie de "confusión temporal" o "atemporalidad" (expresiones que tampoco nos parecen correctas aunque así Jorge Alberto Manrique explica el fenómeno<sup>26</sup>) podemos señalar que los modelos figurativos enviados a los virreinos americanos no eran obras contemporáneas, sino que

---

<sup>23</sup> Arianne Faber Kolb, "Varieties of Repetition: "Trend" versus "Brand" in Landscape Paintings by Joachim Patinir and His Workshop", en *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol.28, num.1, Winter, 1998, Duke University Press, p.2

<sup>24</sup> Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956, p.86; José Guadalupe Victoria, *Op.cit.*, p.59

<sup>25</sup> Jorge Alberto Manrique, "La peregrinación de los modelos europeos como fuente de una tradición artística en Nueva España" (1993), en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM/IIIE, 2001, tomo III, p.210

<sup>26</sup> Jorge Alberto Manrique, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España" (1982), en *Ibid.*, p.203

eran productos ejecutados desde el siglo XV hasta mediados del siglo XVI. Todo ello favoreció que el arte novohispano cobrara un carácter propio.

### **II.3. La influencia flamenca en la pintura novohispana (El impacto de Martín de Vos)**

La contribución de la pintura flamenca en la conformación de la tradición pictórica novohispana ha sido señalada desde el inicio de la historiografía del arte virreinal mexicano. En las crónicas del siglo XVI ya se hace mención del influjo del arte flamenco en las producciones artísticas novohispanas; fray Jerónimo de Mendieta refiere que “Mas después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no lo retraten y contrahagan...”. Al respecto, Toussaint interpreta que el cronista susodicho dio prioridad a Flandes sobre Italia,<sup>27</sup> aunque a mi modo de ver, el citado fraile no tuvo intención alguna de dar tal reticencia al texto, sino que simplemente quiso apuntar la importancia de la influencia del arte tanto flamenco como italiano en el arte virreinal.

En la historiografía moderna tiende a aseverarse que las dos escuelas que determinaron de manera decisiva la pintura novohispana fueron la italiana y la “hispano-flamenca”. Este término “hispano-flamenco” indica la importancia que llegó a cobrar la pintura flamenca dentro de la tradición pictórica española.

¿En qué fundamento histórico se basa la acuñación del término? Para responder a esta pregunta, es importante tener presente cómo se inició y se desarrolló el contacto cultural-artístico entre España y Flandes. Angulo Iñiguez, al hablar de la tradición pictórica española del siglo XV y principios del XVI, advierte que España, pese a que estuvo muy ligada políticamente al sur de Italia, en el ámbito artístico tuvo más influencia de Flandes. Pero, ¿cómo se explica esta aceptación y preferencia por la pintura flamenca en España? El citado investigador señala dos motivos, que son sustentables a mi juicio: además de su altísima

---

<sup>27</sup> Manuel Toussaint, *El arte flamenco en Nueva España*, México, UNAM/IIE, 1949, p.7

calidad técnica fue valorada, su carácter devoto concordaba con la identidad española.<sup>28</sup>

Ahora, veremos por qué y cómo llegaron una buena cantidad de obras flamencas a España en ese período. A este respecto, Elisa Bermejo Martínez apunta tres factores:

- El impacto que dejó la calidad técnica de la pintura flamenca no fue sólo fenómeno del ámbito español, sino de toda Europa.
- Las peregrinaciones a Santiago de Compostela ayudaron a fortalecer el sentimiento religioso y el contacto espiritual entre la Península Ibérica y las regiones del norte de Europa.
- Las relaciones político-económicas entre España y Flandes favorecieron el intercambio cultural-artístico.

Por otra parte, las colecciones reales españolas se conformaban, en su mayoría, de las obras flamencas, lo cual determinó el gusto artístico de su círculo.<sup>29</sup> Vistos tantos éxitos que tuvieron las obras flamencas, los pintores españoles empezaron a asimilar la calidad de dicha escuela de pintura y la fusionaron con la tradición y el gusto peninsulares. A partir de este fundamento histórico deriva el término "hispano-flamenco".<sup>30</sup>

Por lo que respecta al retablo mayor de Huejotzingo, tuvo influencia de diversas tradiciones artísticas: flamenca, española, italiana y alemana, como veremos más adelante (en el capítulo IV: Estudio formal e iconográfico del retablo). Mas, por ahora, nos interesa saber cómo la divulgación de las fuentes gráficas dejó impacto en el retablo en cuestión. A este respecto, gracias a la contribución de Angulo Iñiguez, sabemos que Simón Pereyns, al ejecutar las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo, se basó en las fuentes gráficas de Martín de Vos. De aquí propongo examinar la importancia del citado flamenco como creador de los grabados.

---

<sup>28</sup> Diego Angulo Iñiguez, Presentación del texto de Elisa Bermejo Martínez, *La pintura de los primitivos flamencos en España I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Diego Velásquez, 1980, p.11

<sup>29</sup> Elisa Bermejo Martínez, *Op.cit.*, pp.30 y 31

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp.34 y 35

## El impacto de Martín de Vos en el arte español y novohispano

En la comedia *La viuda valenciana* de Lope de Vega (1562-1635) hay un pasaje que narra la venta de estampas en la calle (acto I, escena XVI). Ante la pregunta de Leonarda: “¿Qué es este papel?”, Valerio le contesta:

El Adonis del Tiziano, que tuvo divina mano y peregrino pincel. ¡Oh, quién este hubiera sido cuando fue tan regalado! Pues muerto desesperado, y él murió favorecido. Esta, por vida de Aurelio, que es de las ricas y finas; que es Rafael de Urbinas y cotada de Cornelio. Esta es de Martín de Vos, y aquesta de Federico.<sup>31</sup>

Esta referencia resulta sugerente para nuestro estudio ya que constata la popularidad de Martín de Vos como diseñador de grabados, además de que nos transmite la manera en que se vendían las estampas en su época. ¿Cómo esta divulgación popular de los grabados de Martín de Vos dejó impacto tanto en el arte español como en el novohispano? Con relación a esta pregunta, haré una revisión bibliográfica para aclarar la comprensión histórica acerca de la influencia de Martín de Vos. Este análisis historiográfico nos servirá al examinar directamente las obras de Pereyng en Huejotzingo.

### a) Martín de Vos en la historiografía europea

Para analizar la historiografía de Martín de Vos podemos contar con diversos tipos de textos. Como fuentes primarias podemos aludir a los del siglo XVII: *Schilder Boeck* de Carel van Mander (1604), *La viuda valenciana* de Felix Lope de Vega (1620), *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1638) y *Le moraviglie dell' arte ouvero degli illustri pittori veneti e dello stato descritte* de Carlo Ridolfi (1648).

---

<sup>31</sup> Felix Lope de Vega, *La viuda valenciana*, Madrid, Aguilar, 1967, pp.87 y 88

Tanto el texto de Van Mander como el de Ridolfi ofrecen los datos sobre la estancia de Vos en Roma y Venecia; señalan que en esta última ciudad el pintor mencionado fue estudiante y asistente de Tintoretto y se encargó de ejecutar los paisajes de fondo para otros pintores incluyendo al citado maestro veneciano.<sup>32</sup> Estas fuentes se volverían fundamentales para la construcción de la biografía de Vos.

Respecto a la comedia de Lope de Vega, como he señalado anteriormente, trata la venta de estampas del flamenco como parte del fenómeno sociocultural de la época.

Francisco Pacheco, cuya profesión era pintor, presenta a la figura de Vos desde otra perspectiva. A Pacheco no le interesa proporcionar los datos biográficos, sino que, a través de anécdotas, demuestra que Vos fue un pintor tan virtuoso que su obra llegó a cobrar valor religioso y devocional causando la visión y experiencia mística en su observador.<sup>33</sup> Por otro lado, también lo trata como líder del círculo cultural-artístico de Amberes al defender la obra de Quinten Massys.<sup>34</sup>

En el siglo XVIII Antonio Ponz en sus textos: *Viaje de España* y *Viaje fuera de España* registra las obras de Martín de Vos. Lo interesante de estos textos radica en que para atribuir las obras, Ponz menciona que tal cuadro es Vos o de su "escuela".<sup>35</sup> Aunque el citado cronista no precisa las características por las cuales se distinguen las obras del pintor susodicho, el empleo del término "escuela" sugiere el poderoso impacto que causaron las obras de Vos tanto en España como en el resto de Europa, llegando a obtener numerosos seguidores que continuaron la composición, el colorido y la tipología figurativa manejados por el pintor flamenco.

En el siglo XX, hacia mediados de la centuria, empezó a surgir un estudio más profundo y sistemático de Martín de Vos poniendo en claro cuáles son las características y contribuciones de su arte y cómo se percibe su influencia en otros

---

<sup>32</sup> Bert W. Meijer, "Flemish and Dutch Artists in Venetian Workshops: The case of Jacopo Tintoretto", en *Renaissance Venice and the North*, New York, 1999, p.137

<sup>33</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, tomo I, p.307.

<sup>34</sup> *Ibid.*, tomo II, p.162

<sup>35</sup> Ponz señala que en la sacristía del convento de monjas dominicas en la villa de Loeches hay cuatro cuadros apaisados de ermitaños de la "escuela" de Martín de Vos. (Antonio Ponz, *Viaje de España/Viaje fuera de España*, Madrid, M. Aguilar editor, 1947, tomo I, carta XVI, 23, p.108)

artistas. El estudio realizado por Martín Soria en los años cuarenta y cincuenta del mismo siglo sobre el empleo de fuentes gráficas flamencas en la pintura española, fue la investigación pionera en cuanto a la problemática de la actividad creativa del arte partiendo de las fuentes figurativas. Como una de las consecuencias que dejó el empleo de fuentes gráficas, Martín Soria apunta el aspecto supranacional del arte. El postulado del citado autor, quien estudia la apropiación de los grabados flamencos en la pintura española de los siglos XVI y XVII, consiste en que se ha reiterado que el carácter y “espíritu” del barroco varían dependiendo de naciones, pero el uso de fuentes figurativas homogeneiza, en cierta medida, las producciones artísticas. De aquí sostiene el carácter supranacional del arte de ese periodo.<sup>36</sup> A este respecto pienso que aunque lo anterior no sucede con todas las obras, pero es cierto que a raíz de contar con las mismas gráficas, emergieron las obras idénticas o semejantes en los lugares lejanos y en diferentes tiempos. Este tipo de fenómeno nunca se había dado anteriormente y en ese sentido podemos afirmar cierto carácter supranacional u homogeneización del arte.

¿Qué aspectos se han puesto de relieve sobre Martín de Vos en la historiografía internacional?

- La aceptación y popularidad de las obras de Vos se han equiparado con la de Rubens. Martín Soria toca ese punto en 1948.<sup>37</sup>
- El “colorido veneciano” y la “monumentalidad” han sido señalados como características fundamentales de las obras de Vos. Se ha dicho que tal característica cromática la adquiere durante la estancia en Venecia, mientras que la “monumentalidad” es una herencia de su maestro Frans Floris, aunque ningún autor señala qué se entiende por estos términos “colorido veneciano” y “monumentalidad”.<sup>38</sup>

En relación con el “colorido veneciano”, cabe señalar que en la historiografía del arte europeo ya desde el siglo XVI o XVII se ha

---

<sup>36</sup> Martín S. Soria, “Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain”, en *The Art Bulletin*, 1948, pp.250-259

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.258

<sup>38</sup> Los autores que apuntan el “colorido veneciano” son Diego Angulo Iníguez, en *Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento*, y Manuel Toussaint, en *Pintura colonial en México*, p.254. Frans Baudouin señala tanto el “colorido veneciano” como la “monumentalidad” en “Antwerp Metropolis of the Art, 1500-1650”, en *Antwerp's Golden Age*, 1973, pp.29 y 30

considerado Roma como el lugar donde se aprende el dibujo o diseño, en tanto que Venecia como el sitio donde se asimila la técnica pictórica como manejo de color y claroscuro. De aquí sabemos que el color es lo más apreciado de la pintura veneciana.<sup>39</sup> Además, como otras técnicas pictóricas venecianas cabe señalar que se usa el óleo sobre lienzo por vez primera y los acabados algunas veces se hacen con *putrido* normalmente graso.

- Knipping apunta en 1974 el empleo de la iconografía contrarreformista en las obras de Vos.<sup>40</sup>

En la historiografía tradicional se ha dicho que organizar un viaje por Italia era obligatorio para la formación del artista. Por lo mismo, se ha señalado unilateralmente la influencia que dejaron los maestros italianos en sus discípulos. No obstante, la nueva postura historiográfica consiste en buscar las contribuciones que dejaron los discípulos en las obras de sus maestros como hace Meijer en 1999. En cuanto a Martín de Vos contribuyó en los paisajes de fondo para las obras de Tintoretto y los demás maestros residentes en Venecia y lo más típico de los paisajes del citado artista flamenco se relacionan con el tema de anacoreta y ermitaño.

En la historiografía mexicana Martín de Vos ha sido tratado desde Romero de Terreros (ca.1922), quien pone de manifiesto la importancia del influjo de los ángeles del artista flamenco en los pintores novohispanos,<sup>41</sup> lo cual se repetiría posteriormente. Pero quien empieza el estudio profundo de Vos en la Nueva España es Angulo Iñiguez a fines de los años cuarenta del siglo XX, al señalar la dependencia de las gráficas del citado flamenco en las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo ejecutadas por Simón Pereyns.

---

<sup>39</sup> Con relación al tema cabe señalar que en la escuela veneciana los pigmentos se aglutinaban mediante el "aguarrás veneciano", que era exudación del alerce, un líquido caracterizado por lo denso, lo espeso y lo resinoso. (Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, London, Faber and Faber, p.153)

<sup>40</sup> Cfr., John Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974

<sup>41</sup> Manuel Romero de Terreros, *Historia sintética del arte colonial de México*, México, Porrúa Hermanos, ca.1922, pp.7 y 8

¿En qué aspectos ha hecho hincapié la historiografía mexicana de Martín de Vos?

- Romero de Terreros hace referencia al poderoso impacto que dejaron los ángeles de Vos en los pintores novohispanos. Toussaint, por su lado, ahonda esta cuestión y precisa que el tipo de ángel que dejó influencia era de fuerte musculatura,<sup>42</sup> pero es sugerente que José de Mesa y Teresa Gisbert hayan observado que Vos manejó diferentes tipologías de ángel, de hecho, *San Miguel* de Cuauhtitlán, Estado de México, tiene cuerpo de adolescente con fuerte musculatura, en cambio, el ángel que aparece en *San Juan escribiendo el Apocalipsis* es femenino.<sup>43</sup> También se ha señalado que hasta en Juan Correa y Cristóbal Villalpando se presenta la influencia de los ángeles de Vos.<sup>44</sup>
- Equiparación con Rubens; en el catálogo de la exposición *Rubens y su siglo*, Ruíz Gomar equipara la importancia de Vos en el siglo XVI y la primera mitad de la siguiente centuria con la de Rubens en el barroco.<sup>45</sup>
- Influencia en los paisajes de ermitaño; Rodríguez Miaja, en la monografía de Borgraf, señala el influjo de paisajes de ermitaño en las obras de Borgraf.<sup>46</sup>

En la historiografía mexicana hay ciertas concordancias con la historiografía internacional, ya que se ha concedido importancia al colorido como principal factor que caracteriza la obra de Vos; se ha equiparado la figura de este artista con la de Rubens y se habla de la importancia de sus paisajes. En la historiografía europea se ha señalado la influencia de sus ángeles, pero en la historiografía novohispana se ha resaltado muchísimo más el impacto de sus ángeles.

---

<sup>42</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM/IIIE, 1990, p.85

<sup>43</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, "Martín de Vos en América", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm.23, 1970, pp.41 y 44

<sup>44</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM/IIIE, 1971

<sup>45</sup> José Rogelio Ruíz Gomar, "La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana", en *Rubens y su siglo*, Americo Arte Editores/CONACULTA-INBA, 1998, p.47

<sup>46</sup> Fernando Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf: un destello en la noche de los tiempos*, Puebla, México, Patronato Editorial para la cultura/Arte e Historia de Puebla, A.C., 2001

Después de la monografía sobre Martín de Vos presentada por Francisco de la Maza no se ha renovado casi el estudio de dicho artista. Frente a esta situación el comentario reciente de Nelly Sigaut es significativo; se ha hablado mucho el importante influjo de dicho pintor en la Nueva España, pero la investigadora advierte que no debemos olvidar la presencia de Durero atrás de Martín de Vos.<sup>47</sup> Además, menciona que De la Maza señaló que la transmisión del color veneciano a la Nueva España se llevó a cabo mediante las pinturas de Vos, pero en realidad, existen varias posibles vías de transmisión del conocimiento cromático veneciano, quizá por medio de la observación directa de las obras de los maestros venecianos o mediante la apreciación de las copias hechas por Rubens sobre las obras de los maestros antedichos.<sup>48</sup> De tal suerte que Sigaut, dándole continuidad al comentario de De la Maza, abre un nuevo horizonte en torno al estudio de Martín de Vos.

---

<sup>47</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, 2002, p.125

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp.77 y 82

## CAPÍTULO TERCERO

### UN ACERCAMIENTO A LA HISTORIOGRAFÍA DEL RETABLO MAYOR DE HUEJOTZINGO

La historia del arte ha sido narrada como "eslabón de una secuencia temporal" en vez de considerar las obras de manera aislada. Esta manera de ver el arte ha sido justificada por la convicción de que el lenguaje artístico se apropia de las tradiciones artísticas que ofrece el contexto. Estudiar el grado de la dependencia de legado cultural nos permite conocer las influencias que han dejado las herencias artísticas en los procesos de actividad creativa, al mismo tiempo reconocer las operaciones mentales y formales que ha realizado el autor modificando y adecuando el lenguaje convencional y, por último, añadiendo lo propio para dar un toque personal y expresar su idea.

Como método de estudio, hacer la comparación con otras obras ha tenido muchos méritos para ver concretamente ese eslabón. La búsqueda de semejanzas y diferencias tiene como fin "...detectar más agudamente sus peculiaridades o los parentescos internos..."<sup>1</sup> como afirma Otto Pächt. El análisis comparativo nos ayuda a distinguir y reconocer las características propias de nuestro objeto de estudio y, finalmente, a juzgar la calidad artística, creatividad, aportaciones y personalidad de cada hechura.

Debo aclarar, no obstante, que la aplicación del indicado método en nuestra investigación se llevará a cabo dentro de cierta limitación, a raíz de que se han conservado escasos ejemplos de los retablos novohispanos del siglo XVI. Lo anterior deja como consecuencia la dificultad de realizar un estudio sistemático sobre la diversidad y cambios iconográficos, estilísticos y tecnológicos de los retablos construidos en dicho período. Sin embargo, mediante el análisis comparativo y cronológico de los retablos conservados, se ha intentado examinar los aspectos estilístico y técnico y hacer descripciones formales e iconográficas apuntando semejanzas y diferencias entre ellos.

---

<sup>1</sup> Otto Pächt, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986, p.73

Las aproximaciones que se han hecho hasta ahora consisten principalmente en anotar las observaciones generales; por lo mismo, su contenido es fragmentario e incompleto. Hace falta realizar un estudio exhaustivo que tenga fundamentos con base en la metodología.

El presente apartado conforma una revisión historiográfica del retablo que servirá de introducción para el siguiente capítulo, en el cual pretendo hacer una crítica historiográfica sobre los aspectos formal e iconográfico del retablo contando con las consultas bibliográficas y fotográficas, así como con las observaciones hechas frente a los objetos reales y aplicando el método comparativo para poner en evidencia su personalidad artística.

Por lo que respecta a los estudios hechos sobre el retablo mayor de Huejotzingo, se ha aplicado el método comparativo a lo largo del siglo XX, a saber, desde Manuel Romero de Terreros (1923) hasta los estudiosos contemporáneos como Guillermo Tovar de Teresa (1979), Johanna Hecht (1990) y Juana Gutiérrez (1995). Por medio de esta aproximación se ha tratado, por una parte, de establecer relación y de ser posible filiación, señalando los antecedentes y las obras derivadas de él y, por otra parte, de dilucidar las características tanto colectivas como particulares.

Revisada la historiografía advertimos que en la primera mitad del siglo XX se tiende a conceder la importancia de la influencia española y se menciona mucho la semejanza entre nuestro retablo y el de Xochimilco, mientras que en la segunda mitad del mismo siglo se disminuye el interés por buscar sus antecedentes en la retablística española y también hay cambios en el juicio de apreciación respecto a los dos retablos novohispanos antedichos. Entonces, ¿a qué se debe lo anterior? Para aclarar la duda vamos analizando los siguientes puntos: ¿cómo se ha estudiado y visto el retablo de Huejotzingo? ¿Cómo se ha transformado la mirada y el modo de apreciación? ¿Por qué se dan esos cambios? y ¿cuál es nuestro juicio ante las referencias hechas?

### III.1. La historiografía de la primera mitad del siglo XX

Los primeros estudios sobre el retablo mayor de Huejotzingo consisten principalmente en las observaciones unilaterales. En el caso de Romero de Terreros (1923), el primero en dejar referencia escrita sobre el retablo en el siglo XX, estudia los retablos dentro de la clasificación denominada "Madera tallada, marquetería, mobiliario eclesiástico". Como indica el subtítulo, el autor aprecia sólo el tallado del retablo y opina que es "digno de la gubia de Berruguete"<sup>2</sup>, ya que afirma la influencia del citado artista español en el retablo. También el autor hace una relación con el retablo mayor de Xochimilco considerando que éste tiene el mismo carácter que el de Huejotzingo. Así, establece un vínculo cercano entre los dos retablos. El comentario del citado autor abarca tan pocos puntos que no aprecia todos los elementos de que consta el retablo, ni refiere a la personalidad artística de la obra que nos interesa. Pero lo importante de sus comentarios consiste en encontrar la influencia europea en el retablo de Huejotzingo, sacar a colación el de Xochimilco y calificarlos a ambos de la misma clase, es decir, como las tendencias predominantes en la primera mitad del siglo. Entonces, ¿cómo se ha mencionado el impacto del arte europeo, en especial, el español, el flamenco o el italiano?

La historiografía de la estructura arquitectónica del retablo en la primera mitad del siglo pasado se caracteriza por hacer hincapié en la influencia española. De hecho, se ejemplifican sus posibles antecedentes peninsulares. Rafael García Granados y Mac Grégor (1934) aluden a la composición, el "espíritu" y las líneas de los retablos españoles ejecutados por Damián Forment, Alonso Berruguete, su hijo Inocencio y Francisco Giralte, cuya obra representativa es el retablo de la Capilla del Obispo, Madrid<sup>3</sup>; Moreno Villa (1942) trae a colación el retablo de

---

<sup>2</sup> Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, p.92

<sup>3</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Grégor, *Huejotzingo: la ciudad y el convento franciscano*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, p.196

Arroyo de Puerco, Andalucía<sup>4</sup>; Francisco de la Maza (1950) agrega el de Fregenal de la Sierra, Extremadura.<sup>5</sup>

En la segunda mitad del mismo siglo esta búsqueda de los antecedentes en las obras hispanas deja de tener importancia, aunque hay una excepción como François Cali, quien apunta en 1961 que el retablo de Huejotzingo deriva del retablo mayor del Escorial.<sup>6</sup> Ahora cobra más importancia el problema de las consideraciones estilísticas de la estructura arquitectónica como lo veremos más adelante, en el capítulo V del presente ensayo: Las consideraciones estilísticas del retablo mayor de Huejotzingo durante el siglo XX.

Respecto a las esculturas, la primera mitad del siglo XX está marcada por la afirmación del influjo de Alonso Berruguete. En la segunda mitad del mismo siglo ya no se habla mucho de ello pero sí hay autores como Tovar de Teresa, quien sigue concediendo importancia a la influencia europea en las esculturas. En efecto, en 1979 el citado investigador señala el impacto de Miguel Ángel y Berruguete en la representación del Padre Eterno. También se puede tomar en cuenta la información que proporciona Heinrich Berlin en 1958: en los documentos del contrato sale a la luz el nombre de Pedro Requena como entallador del retablo, lanza la hipótesis de que dicho artista podría ser hijo de Gaspar Requena, escultor español.<sup>7</sup> Aunque esta última hipótesis se basa en la observación de Angulo Iñiguez, quien apunta el origen andaluz de las esculturas del retablo, nos parece demasiado apresurado establecer la filiación entre Pedro y Gaspar Requena, conforme lo hace Tovar de Teresa.

Por lo que respecta a las pinturas, se ha señalado principalmente la influencia de la escuela flamenca. Fray Refugio de Palacio observa lo flamenco en "...los adminículos del dibujo de los entrepieños, en los ornatos de las columnas, la

---

<sup>4</sup> José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942, pp.34 y 35

<sup>5</sup> Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, p.35

<sup>6</sup> François Cali, *The Spanish Arts of Latin America*, New York, The Viking Press, 1961, p.32

<sup>7</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, México, INAH, 1979, p.286

simplificación de los capiteles...”.<sup>8</sup> García Granados y Mac Grégor advierten que el colorido de las lontananzas les recuerda al artista flamenco Martín de Vos. Además, aprecian el sentido estético del “Renacimiento flamenco” en la manera de configurar a la Virgen. Incluso, llegan a decir que “El rostro es lleno y el cuello robusto. Las manos tienen hoyuelos y sus dedos son alargados. Aquí ya se esboza la escuela de Rubens.”<sup>9</sup>

En la cuarta década del siglo XX, Angulo Iñiguez precisa las fuentes figurativas de las pinturas. Gracias a ello, se da un gran paso en los estudios del retablo. Primeramente considera que Simón Pereyng ha de retomar y transformar los grabados de Alberto Durero al realizar las obras de Huejotzingo.<sup>10</sup> Conforme con el avance de sus investigaciones, el autor llega a tener la convicción de que quien transforma las obras durerianas no es Pereyng, sino Martín de Vos, ya que aquél se basa, más tarde, en las obras de éste.<sup>11</sup> El descubrimiento del empleo de fuentes gráficas al ejecutar las pinturas provoca la discusión sobre el valor creativo de las obras, a la vez se cuestiona sobre la personalidad artística del retablo. Angulo Iñiguez niega tajantemente el valor creativo e incluso duda de la capacidad artística de Pereyng diciendo que “No sé si su capacidad inventiva está siempre a la altura de su fama.”<sup>12</sup> En cambio, el investigador contemporáneo Rogelio Ruíz Gomar, tras haber realizado una observación cuidadosa, nos advierte que los cuadros de Pereyng no son copias exactas de las fuentes gráficas, sino que están alterados a su manera. De tal suerte que el investigador manifiesta la siguiente opinión:

...no negamos que tuvo como fuente de partida las estampas que siguen la composición de su paisano Martín de Vos, pero les imprimió una serie de

---

<sup>8</sup> Fray Luis de Refugio de Palacio, *Visita de Curioso al convento de Huexotzinco Cholula-Parangón*, Guadalajara, Editorial Font, 1937, pp.41 y 42

<sup>9</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Grégor, *Op.cit.*, p.231

<sup>10</sup> Diego Angulo Iñiguez, “Algunas huellas de Schongauer y Durero en México”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm.72, 1945, p.382

<sup>11</sup> Diego Angulo Iñiguez, “Pereyng y Martín de Vos: en el retablo de Huejotzingo” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, núm.2, 1949, pp.25-27

<sup>12</sup> Diego Angulo Iñiguez, “Algunas huellas de Schongauer y Durero en México”, en *Archivo Español de Arte*, p.382

modificaciones que nos imposibilitan de hablar de importancia creadora. [...] Estos y otros cambios que realizó son prueba de su propia personalidad, y el esfuerzo de invertir las luces y sombras nos hablan de un artista con una pericia singular.<sup>13</sup>

Al respecto, quiero recordar que todas las obras de arte se alimentan del legado artístico. En ese sentido, la dependencia de las fuentes figurativas no es sino una actitud que se apropia de la herencia cultural. Lo anterior, desde luego, no le quita el valor creativo a la obra. En cuanto a esta cuestión, no estamos de acuerdo con el juicio de Angulo Iñiguez, sin embargo, quiero hacer hincapié en su aportación de descubrir la presencia de Durero atrás de las obras de Martín de Vos. En la historiografía de las pinturas de Huejotzingo ha habido la tendencia de hablar sólo de la influencia flamenca, pero en realidad, en el fondo está presente el eco del arte alemán.

Enrique Best (1929)<sup>14</sup>, fray Refugio de Palacio<sup>15</sup>, García Granados y Mac Grégor<sup>16</sup> dejan su aportación en la interpretación iconográfica del retablo aunque no precisan los atributos de cada imagen. La opinión de los últimos autores se legitima a tal grado que nadie ha intentado romperla, aunque a mi modo de ver, existen dudas respecto a la identificación de algunas imágenes de bulto, tales como san Pedro Damiano, san Buenaventura, san Bernardo y san Antonio Abad. Perdidos los atributos personales y presentada la dificultad de identificar al personaje, nadie se ha atrevido a precisar qué apóstoles se representan en el banco. También hay discusión sobre la representación de san Miguel Arcángel a raíz de que se ha perdido completamente esta pieza aunque se podría recrear iconográficamente tomando en cuenta la indicación que se hace en el documento del contrato presentado por Berlin y contemplando el modo de representar a dicho

---

<sup>13</sup> José Rogelio Rulz Gomar, *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM/FFyL, 1979, p.181

<sup>14</sup> Enrique Best, *Inventario del convento de Huejotzingo*, expediente inédito, 1929, Localización del documento: Archivo Geográfico del INAH, Departamento de Monumentos Coloniales, s/número de folio

<sup>15</sup> Fray Luis de Refugio de Palacio, *Op.cit.*, pp.42-53

<sup>16</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Grégor, *Op.cit.*, p.205

arcángel en el mismo espacio cultural. En suma, hace falta resolver los problemas iconográficos.

### III.2. Los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco en la historiografía del siglo XX

A lo largo del siglo XX el objeto con el que se ha comparado más es el retablo de Xochimilco. Los autores de la primera mitad del siglo XX tienden a hablar de las semejanzas entre ambos retablos. Romero de Terreros<sup>17</sup> y Toussaint<sup>18</sup> encuentran lo parecido entre los dos. Fray Luis de Refugio de Palacio saca a colación el retablo de Xochimilco como “posible” obra semejante. Pues, digo “posible” porque cuando el fraile visita Huejotzingo y deja la crónica, no conoce el retablo de Xochimilco más que en la ilustración, ya que hablando de las obras de la misma calidad que el de Huejotzingo alude al de Xochimilco, pero, con cierta duda: “...no sé si el de Xochimilco del cual he visto retratado un maravilloso fragmento, alcanzará tan grandes proporciones y se conserve íntegro...”.<sup>19</sup> García Granados y Mac Grégor suponen que las esculturas de Huejotzingo podrían influir en las de Xochimilco.<sup>20</sup> De tal manera que estos autores perciben suficiente semejanza como para postular la probable influencia.

Como interesante opinión que surge dentro de la historiografía de la primera mitad del siglo XX, quiero hacer notar la consideración del Dr. Atl (1925). En medio de la predominante tendencia de clasificar a los dos retablos de la misma categoría estilística “Renacimiento” o “plateresco”, el autor distingue el de Xochimilco como el “retablo barroco con reminiscencia plateresca”.<sup>21</sup> Relacionar el citado retablo con la concepción de lo “barroco” implica diferenciar el estilo del retablo de Xochimilco del de nuestro retablo. Además, es una postura tan

---

<sup>17</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op.cit.*, p.92

<sup>18</sup> Manuel Toussaint, *Iglesias de México: 1525-1925*, México, La Secretaría de Hacienda, vol.VI, 1927, pp.24 y 25

<sup>19</sup> Fray Luis de Refugio de Palacio, *Op.cit.*, p.39

<sup>20</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Grégor, *Op.cit.*, p.212

<sup>21</sup> Dr. Atl, *Iglesias de México*, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, vol.V, 1925, p.6

Figura 3: Vista general del retablo mayor de Huejotzingo



Figura 4: Vista general del retablo mayor de Xochimilco



novedosa que se tiene que esperar medio siglo para que esta idea vuelva a ser referida por los autores como Mónica Herrerías de la Fuente (1979).<sup>22</sup>

Entrando a la séptima década del mismo siglo va cambiando el juicio. Belgodere Brito intenta romper el modo tradicional de clasificar el estilo de los dos retablos y postula que los retablos de Huejotzingo y Xochimilco son del “Renacimiento” pero no son “platerescos”. Mas su proposición es confusa y carece de fundamento teórico. De hecho, pese a la aseveración de que no son platerescos, menciona:

...los dos tienen aspecto plateresco, tal vez más marcado en el de Huexotzingo – con sus columnas candelabro o abalaustradas- que en el de Xochimilco, que es más bien clasicista de modalidad plateresca.<sup>23</sup>

En todo caso, es importante que el autor haya ubicado los dos retablos en las distintas modalidades del mismo “Renacimiento”. Así, intenta de alguna manera poner en manifiesto las diferencias de ambas obras.

Herrería de la Fuente no advierte semejanzas sino las siguientes diferencias:

1. Las esculturas de Xochimilco son más dinámicas, mientras que las de Huejotzingo son más estáticas.
2. El retablo de Huejotzingo cuenta con las “columnas platerescas” o “proto renacentistas”<sup>24</sup> en los dos cuerpos superiores, en tanto que el de Xochimilco no tiene tales columnas.
3. A diferencia de los frontones del retablo de Huejotzingo, los de Xochimilco están rotos, quizá anunciando el barroco.
4. El retablo de Huejotzingo es más sobrio y está trabajado con detalles ornamentales más finos.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Mónica Herrerías de la Fuente, *El retablo de la iglesia conventual de Xochimilco*, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Meseografía, 1979, p.11

<sup>23</sup> Francisco José Belgodere Brito, *El retablo de San Bernardino de Sena en Xochimilco. Estudio formal y simbólico-religioso*, México, UNAM/IIIE, suplemento 2 del núm.39 de Anales del IIE, 1969, p.7

<sup>24</sup> Herrería de la Fuente aclara que el término “columna proto renacentista” es una designación que le ha dado Santiago Sebastián a la columna candelero

<sup>25</sup> Mónica Herrería de la Fuente, *El retablo de la iglesia conventual de Xochimilco*, p.11

Aquí cabe cuestionar ¿cuál es la intención de la autora de anotar exclusivamente las diferencias? Para responder esta duda, considero clave la siguiente mención suya:

Cuantos han hablado del retablo de Xochimilco, lo han considerado como una obra del siglo XVI basándose en un análisis puramente formal y sin dar mayores razones para ello, pues se desconoce el documento que así lo atestigüe.<sup>26</sup>

En esta referencia se manifiesta su postura en contra de la tendencia historiográfica de datar el retablo de Xochimilco simplemente del siglo XVI. Por medio de poner de relieve las diferentes características formales entre ambos retablos, Herrería de la Fuente demuestra la debilidad de clasificar ambas obras del mismo período como si fueran obras contemporáneas. A juicio de la autora, el de Xochimilco es posterior al de Huejotzingo, ya sea de los últimos años del siglo XVI o el primer cuarto de la siguiente centuria.

Tovar de Teresa apunta dos aspectos. Ambos retablos son semejantes en cuanto a la traza, la disposición y el programa iconográfico y simbólico que proyecta el sentido didáctico, pero se diferencian en las características formal-estilísticas a pesar de que son productos del mismo período "Renacimiento tardío". En otras palabras, el de Huejotzingo se acerca más al plateresco y el de Xochimilco, al barroco.<sup>27</sup> Juana Gutiérrez limita su trabajo hacia el estudio de las esculturas y señala las diferencias del siguiente modo:

Las esculturas de Xochimilco tienden a un modelado más vigoroso, incluso se diría con angulaciones más evidentes, quizá por que no fueron ejecutadas por un maestro español. Los personajes parecen pesar más que los de Huejotzingo, e incluso sus proporciones son más cuadradas, y menos estilizadas. Aunque sus movimientos también son contenidos denotan mayor decisión. Los rostros presentan facciones más acusadas, los labios de algunas se levantan más de lo usual para conferir una muy particular expresión. La minucia y delicadeza en la

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.10

<sup>27</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.286

ejecución de los rostros de Huejotzingo se suple aquí con un modelado más sintético que redundante en la claridad y fuerza del rostro.<sup>28</sup>

Frente a estas dos posturas de apreciar los retablos, pues, algunos los ven semejantes y los otros, diferentes, pienso que en realidad, dichos retablos se asemejan y se diferencian al mismo tiempo, por lo tanto, es necesario reconocer ambos aspectos. Esto nos sirve, además, para ver la influencia, distinguir el modo de apropiarse de las tradiciones artísticas e identificar su particularidad o personalidad. Lo que sucede con dichos retablos es que lo semejante está en los rasgos generales, mientras que lo diferente, en los detalles. En ese sentido, los investigadores actuales tienden a hacer un estudio más detallado.

El cambio dado en el modo de aproximación a los objetos de estudio deja consecuencia en los juicios emitidos sobre la personalidad artística del retablo de Huejotzingo. El Dr. Atl (1925), opina que los retablos novohispanos del siglo XVI son "casi siempre copia de obras españolas"<sup>29</sup>; Moreno Villa (1942) considera el retablo como "excelente ejemplar de retablos españoles"<sup>30</sup>, mientras que De la Maza (1950) afirma que "Sus antecedentes españoles son claros. [...] Pero este retablo mexicano tiene un matiz diferencial muy importante: es más sencillo y más elegante."<sup>31</sup> Aunque estas adjetivaciones "sencillo" y "elegante" son ni más ni menos conceptos subjetivos del autor, es importante que haya considerado que tener los modelos españoles como fuente de creación no significa que el retablo poblano sea copia de aquéllos.

El reconocimiento de la personalidad propia tiene que ver con la manera de calificar el grado del influjo europeo en la obra novohispana. La tendencia inicial de la historiografía moderna del arte novohispano consiste en referir sólo al influjo europeo en el retablo, mientras que este juicio de apreciación se disminuye en la

---

<sup>28</sup> Juana Gutiérrez, "Escultura novohispana", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1550-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, p.213

<sup>29</sup> Dr. Atl (texto y dibujos) y Kahlo (fotografía), *Iglesias de México*, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, vol.V, 1925, p.5

<sup>30</sup> José Moreno Villa, *Op.cit.*, pp.34-35

<sup>31</sup> Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*, p.22

segunda mitad del siglo XX, lo cual se debe, como mencioné con anterioridad, al cambio de actitud que ha habido al realizar el estudio de la historia del arte. En la primera mitad del siglo, los investigadores tienden a fijarse en los rasgos unilaterales y generales, por lo mismo, ven las semejanzas formales en la retablística española y consideran los retablos novohispanos como "copias" de aquélla, mientras que los investigadores de hoy se interesan más en saber los aspectos precisos. Para ese motivo, realizan su estudio dentro de un marco de espacio y tiempo más reducido y se enfocan en los últimos detalles. Lo anterior deja las siguientes consecuencias; se interesa menos en señalar los antecedentes directos del retablo poblano en la retablística española; no se habla tanto de la influencia europea ni ven tantas semejanzas entre el retablo de Huejotzingo y el de Xochimilco.

### **III.3. Las discusiones historiográficas sobre los documentos del contrato extendidos para elaborar el retablo mayor de Huejotzingo**

El punto de partida para realizar un análisis formal e iconográfico del objeto de nuestro estudio es, sin duda, la revisión de los tres documentos del contrato del retablo presentados por Heinrich Berlin, los cuales indican que el pueblo de Huejotzingo quiere un retablo que tenga el mismo formato (altura y ancho) que el de "Otocpa" y que los doce apóstoles que se van a representar en las tablas del banco se elaboren conforme están en "Otocpa".<sup>32</sup> Este hecho constata la costumbre de construir un retablo siguiendo un modelo preciso, aparte de que nos da la justificación de establecer una probable filiación en los retablos elaborados en el mismo tiempo y espacio cultural. Berlin cuestiona a qué lugar se referiría "Otocpa" u "Otocpa" y supone que podría ser Actopan. A mi juicio, contemplada la afinidad fonética también podría referirse a dos poblaciones: primeramente, Otumba, que es una fundación franciscana igual que Huejotzingo y pertenece a la misma región geográfica de la altiplanicie central de México. La primera

---

<sup>32</sup> Heinrich Bertin, "The High Altar of Huejotzingo", en *The Americas*, Washington, D.C., Academy of American Franciscan History, vol.XV, núm.1, July, 1958, p.69

evangelización en el mismo sitio se llevó a cabo en 1527, pero no se sabe las fechas precisas de la edificación del templo. Tomando en cuenta el testimonio de Ponce, quien vio el establecimiento del sitio terminado en 1585,<sup>33</sup> la conclusión del templo podría ser contemporánea o un poco anterior a la del templo de Huejotzingo. En todo caso, actualmente en ambos sitios no se conserva un retablo con el cual se pueda comprobar esta hipótesis y, en fin, esta cuestión no queda sino en el nivel de suposición. Mas es oportuno señalar la referencia hecha por Tovar de Teresa acerca del reemplazo de los restos de "un importante retablo" del siglo XVI en un retablo neoclásico del templo de Otumba:

...debió existir un importante retablo del cual se conservan dos columnas de primer tercio ornamentado, capitel corintio y collar de querubines debajo del capitel. Se hallan formando parte de un retablo neoclásico, y como están pintadas de blanco, no se advierte fácilmente que sean columnas renacentistas.<sup>34</sup>

Aunque no podemos saber si las columnas mencionadas pertenecían originalmente al retablo mayor de Otumba, dichos restos constatan la existencia de un retablo de buena calidad en el mismo sitio.

En segunda hipótesis, "Otucpa" u "Otocpa" podría ser Atocpa, una población que pertenecía a la misma jurisdicción de Huejotzingo. De hecho, su nombre está registrado en el lado derecho superior de la gráfica [Fig.5] que presenta Hanns J. Prem al mostrar la formación de las haciendas en la provincia de Huejotzingo.<sup>35</sup>

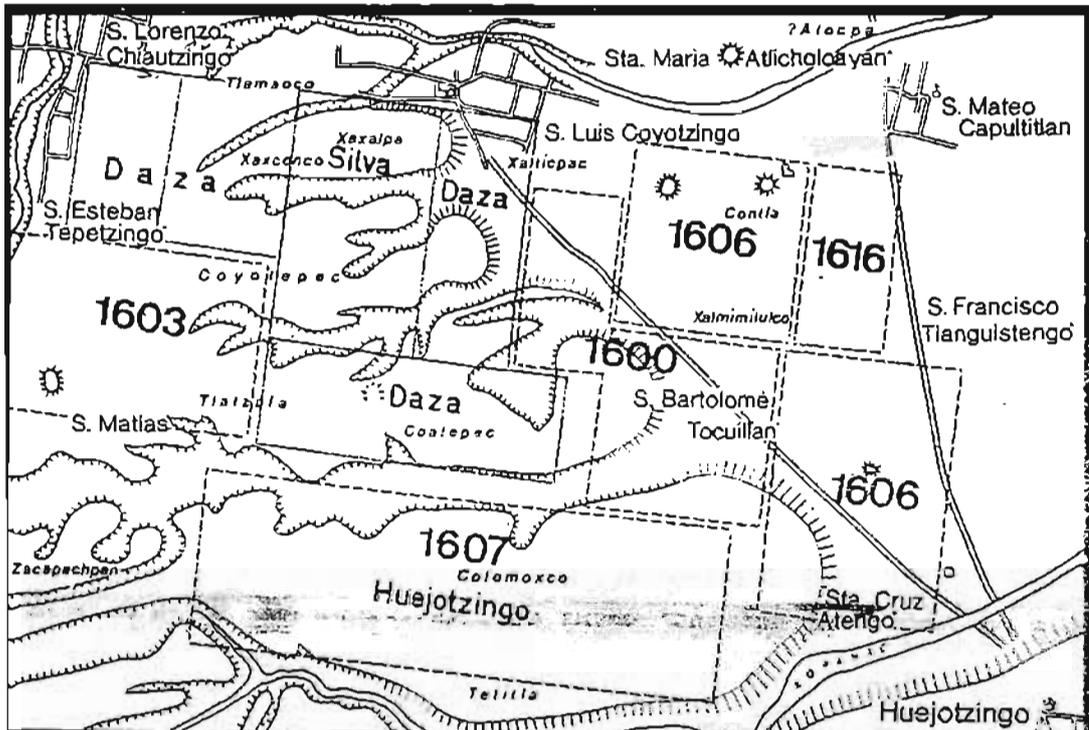
---

<sup>33</sup> George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1992, p.575

<sup>34</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.502

<sup>35</sup> Hanns J. Prem, *Milpa y hacienda*...., p.181

Figura 5: Mapa de la provincia de Huejotzingo al principiar el siglo XVII  
 (La gráfica procede el texto de Prem, *Milpa y hacienda...*, p.181)



Con respecto al estudio formal e iconográfico del retablo, los documentos publicados por Berlin dejan tres aportaciones:

1. Las fechas de la construcción de la obra

La aclaración de las fechas de la ejecución de la obra tienen importancia para ubicar el retablo en un determinado marco de tiempo y estudiar las características formal e iconográfica presentadas en él como manifestaciones del indicado período.

La fecha de terminación de la obra la han puesto en cuestión García Granados y Mac Grégor a raíz de que el año de terminación registrado junto con la firma de Simón Pereyng puede ser leído 1580 ó 1586. Frente a esta duda los documentos comprueban que el primer contrato se lleva a cabo el 4 de febrero de 1584. De aquí se deduce que el año de terminación sería 1586.

## 2. La descripción de la idea original del retablo

Las indicaciones formal e iconográfica del retablo nos ayudan a reconstruir imaginariamente la primera idea concebida para la construcción de la obra. Las descripciones respectivas a la calle central tienen especial importancia a raíz de que se han perdido sus dos cuerpos inferiores. ¿Qué habría originalmente en esa parte? Los documentos encontrados por Berlin señalan la necesidad de poner el sagrario en el primer cuerpo y la imagen de san Miguel en el segundo. Aquí cabe mencionar que estas indicaciones cuentan con las descripciones detalladas en cuanto a la forma de la estructura arquitectónica, precisando hasta las medidas y el tipo de ornamentación, mientras que hacen pocas referencias a las esculturas y pinturas. En efecto, no señalan qué personaje se tiene que representar en las esculturas de bulto ni de qué temas se van a tratar los cuadros pictóricos, sino que sólo se refieren a la representación y ubicación de las figuras fundamentales para el programa iconográfico teológico de la época, es decir, los doce apóstoles, san Miguel, san Francisco estigmatizado y el Padre Eterno. Berlin, teniendo presente el siguiente señalamiento referido en los documentos: el retablo ha de llevar "...nombres de santos según y como el padre guardián y los indios naturales quisieren....",<sup>36</sup> afirma que la selección de los asuntos teológico y hagiográfico estaba en las manos de los padres guardianes o frailes. Yo, por mi parte, comparto la opinión con él y considero este hecho como el reflejo de cierta libertad que se otorgaba al padre superior, los frailes y el pueblo para la construcción de sus objetos de devoción.

## 3. La autoría de las obras

Dilucidar esta cuestión lo considero importante para definir la figura y personalidad de los artistas en particular por medio del estudio de la forma, la iconografía y la técnica empleadas.

El contrato saca a la luz tres nombres de artistas además de Pereyns, el

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.69

responsable de la obra y el autor de las pinturas. En primer lugar, el pueblo de Huejotzingo manifiesta la condición de 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..."<sup>37</sup> y así, surge la posibilidad de que haya intervenido el citado artista sevillano en la ejecución de las pinturas. En segundo lugar, antes del descubrimiento de dichos documentos, las esculturas se atribulan hipotéticamente a Luis Arciniega, pero sale a la luz el nombre de Pedro de Requena como entallador. En tercer lugar, se afirma la participación de Marcos de San Pedro como dorador.

En el nivel historiográfico se ha cuestionado la posible colaboración de Andrés de Concha en la construcción del retablo. Tovar de Teresa, en 1979, duda de su intervención en las pinturas al decir que "...de haber intervenido la pareja, hubieran aparecido en la tabla de La Magdalena las dos firmas" y, además, se observarían dos estilos en las pinturas,<sup>38</sup> mientras que en 1997 cambia de idea y afirma su participación. Al contrario de la mención hecha anteriormente, opina que aunque se encontró la firma de Pereyns, la configuración de las obras se acerca más a la de Concha.

Además, revisados los recibos de los materiales empleados por ambos artistas al colaborar en la construcción del retablo de la primitiva catedral de México entre 1584 y 1585, dicho investigador, quien supone que Pereyns haría las pinturas y Concha la estructura arquitectónica y la decoración del retablo de dicha catedral de México, infiere que lo mismo pudo suceder con el retablo de Huejotzingo.<sup>39</sup> En mi opinión, es peligroso lanzar tal hipótesis sobre la manera de colaboración de ambos artistas sólo contemplando los materiales cobrados por los dos en la construcción de otro retablo. Pero, por otra parte, no podemos descartar la afirmación de que Concha se tiende a considerar como artista polifacético a raíz de haber ejecutado obras artísticas diversas: pintura, escultura y arquitectura. Al

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.71

<sup>38</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.284

<sup>39</sup> Guillermo Tovar de Teresa, "Noticias sobre el convento de Huexotzingo en los siglos XVII y XVIII", en *Simposium Internacional de Investigaciones de Huexotzingo*, México, INAH, 1997, pp.153-174

respecto, Martha Fernández postula que en realidad, no se trata del artista polifacético, sino de dos personas homónimas: uno, el Viejo, que es pintor y escultor y el otro, el Mozo, que es arquitecto.<sup>40</sup> Si sostenemos su hipótesis, no puede ser que Andrés de Concha, el Viejo, haya colaborado con Pereyngs como arquitecto.

Respecto a las pinturas de nuestro retablo, aunque Tovar de Teresa opina que el tipo de configuración se acerca más al estilo de Concha, a mi modo de ver, cabe poner en tela de juicio este comentario. En efecto, tanto la escala de las figuras como la aplicación técnica de óleo, no de mixta, remiten a las características de Pereyngs.

En cuanto a las esculturas, Tovar de Teresa, al hablar de las imágenes de bulto del retablo mayor de Coixtlahuaca, atribuidas a Concha, opina que estas obras "...nos recuerdan a la obra escultórica del retablo de Huejotzingo..."<sup>41</sup>, mientras que Alejandra González Leyva asevera que las obras de Huejotzingo no tienen nada que ver con las de Concha. De hecho, en consideración de la citada autora, las esculturas de Huejotzingo son más "serenas" y "reposadas", es decir, una característica formal más temprana con respecto a las tallas de Coixtlahuaca.<sup>42</sup> En mi apreciación, las estatuas de bulto de Huejotzingo presentan una estética más clasicista con respecto a la pose y expresividad. Considero que las obras de Coixtlahuaca son de otra mano, por lo que descarto la posibilidad de la intervención de Concha en las obras escultóricas de Huejotzingo bajo la colaboración de Pedro de Requena.

Como otro problema de atribución, Berlin nos advierte que aunque Requena aparece como entallador en el documento, el diseño de las obras las debió de sacar de algunos grabados o dibujos hechos por Pereyngs. Teniendo en cuenta, el empleo de fuente gráfica en las pinturas, es probable que se hayan utilizado los grabados para hacer las esculturas también. Con todo, las ordenanzas no aclaran el modo de trabajar los escultores, ya que no podemos aseverar si el diseño de las

---

<sup>40</sup> Martha Fernández, *Maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México en el siglo XVIII*, tesis de maestría en Historia del arte, México, UNAM/FFyL, 1981

<sup>41</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.412

<sup>42</sup> Alejandra González Leyva, *Pintura y escultura de la Mixteca Alta*, tesis doctoral en Historia del arte, México, UNAM/FFyL, 1998, p.355

esculturas se debe a Pereyngs o Requena.

#### **III.4. El impacto del retablo mayor de Huejotzingo en las construcciones posteriores**

Como he mencionado con anterioridad, en la primera mitad del siglo XX se han apuntado como antecedentes peninsulares tres retablos: el de la Capilla del Obispo, Madrid; el de Arroyo de Puerco, Andalucía; y el de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, Extremadura.

Por lo que refiere al antecedente novohispano, como he señalado con anterioridad, el documento que transcribe Berlin indica que el retablo de "Otuca" u "Otocpa" es el modelo formal y antecedente directo del retablo. Lamentablemente debido a la desaparición de aquél, no podemos verificar este hecho con nuestros ojos. En la historiografía del arte novohispano no se ha sacado a colación otra construcción como probable fuente de creación del retablo de Huejotzingo. Más que antecedente, las obras derivadas de este retablo son las alusiones que se han hecho con frecuencia. Lo anterior nos hace pensar que al construir la historia de la retablística novohispana del siglo XVI, se ha visto nuestro retablo como una obra tan importante que ha dado una pauta para las construcciones posteriores tales como los dos colaterales de la parroquia de San Diego, Huejotzingo, Puebla; el retablo de san Juan, de la cuarta capilla posa de Calpan y los retablos mayores de Xochimilco y Tlatelolco, el D.F. Ahora veremos la historiografía de estos retablos.

- 1) Los dos colaterales conservados en la parroquia de San Diego, Huejotzingo, en el Estado de Puebla [Fig.6]

Observadas las semejanzas en el empleo de columnas labradas el tercio de debajo de talle y los motivos ornamentales como cartela, querubines, listones y frutas, además de la imagen pictórica de Dios Padre que se presenta en el remate del colateral dedicado a san Diego, se ha considerado que los citados colaterales

debieron tener como modelo formal el retablo mayor del templo de San Miguel de la misma población. Incluso, en torno a dichos colaterales existe la hipótesis de que pertenecerían originalmente al templo de San Miguel. Esta suposición ha sido manifestada primeramente por fray Refugio de Palacio y posteriormente sostenida por García Granados y Mac Gregor.<sup>43</sup>

Figura 6: El colateral dedicado a san Diego, en la parroquia de San Diego, Huejotzingo



2) El retablo dedicado a San Juan el evangelista de la cuarta capilla posa del ex convento de San Andrés, Calpan, el Estado de Puebla [Fig.7]

Schroeder Cordero señaló en 1967 la probable relación entre el retablo de Calpan y el retablo mayor de Huejotzingo:

---

<sup>43</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Op.cit.*, p.287

Las columnas tritóstilas que sostienen el entablamento, muy plateresco, son copia como quiere ser todo el retablo del prodigioso altar testero de Huejotzingo, Pue., hecho hacia 1586.<sup>44</sup>

En esta cita anterior menciona "copia" pero considero inadecuado emplear ese término al hablar de la semejanza que hay entre los dos retablos. Amada Martínez Reyes, por su parte, supuso en 1976 que el retablo de Calpan es una obra derivada del retablo mayor de Huejotzingo. Pero, a diferencia del otro autor no dice "copia" de éste, sino que aclara los puntos semejantes:

Vale la pena señalar que el hecho de que existe entre ambas obras un gran parecido, tanto estructural como formal, como puede verse en apoyos; columnas tritóstilas tratadas en forma tan semejante que las diferencias son sutiles; en los tableros o frisos engalanados por querubines, angelillos y motivos vegetales; así como en la solución de la predela; de los diferentes volúmenes de las calles, y el empleo de cartelas como remates, etc.<sup>45</sup>

Figura 7: El retablo de Calpan antes de sufrir la mutilación (ca. 1968)



<sup>44</sup> F.A. Schroeder Cordero, "En las posas de Calpan, Pue., el desconocido altar del siglo XVI", en *Excelsior*, México, D.F., 10/sep./1967, núm.2461, Sección de rotograbado, pág.1

<sup>45</sup> Amada Martínez Reyes, *La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla*, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM/FFyL, 1976, p.104

En suma, el retablo de Calpan se ha considerado como una construcción posterior al retablo mayor de Huejotzingo, por lo mismo se ha datado de 1585-1590.<sup>46</sup>

### 3) El retablo mayor de San Bernardino de Siena, Xochimilco, el D.F. [Fig.4]

Desde los primeros autores del siglo XX como Manuel Romero de Terreros (1923), Toussaint (1927) y fray Refugio de Palacio (ca.1930), se ha apuntado el aspecto semejante entre el retablo mayor de Xochimilco y el de Huejotzingo. En la segunda mitad del siglo XX se diversifican los juicios de apreciación. Los autores españoles como Marco Dorta<sup>47</sup> y Santiago Sebastián<sup>48</sup>, aun en la segunda mitad del siglo XX, siguen considerando ambos retablos como "hermanos", pese a que en opinión del primer investigador español el retablo de Xochimilco es un poco más tardío que el otro. En contraste con esta postura, como he mencionado en el capítulo anterior, los investigadores mexicanos hacen hincapié en las diferencias de ambos retablos. En cuanto a la estructura arquitectónica Marcela Salas Cuesta (1982) menciona:

...el altar poblano todavía posee las columnas platerescas o proto renacentistas – según les llama Santiago Sebastián-, en el tercero y cuarto cuerpos, muy de acuerdo con la moda que estuvo en boga tanto en España como en México en el siglo XVI, pero que no aparecen ya en el retablo de Xochimilco. Por otra parte, en los entablamentos del tercero y cuarto cuerpos los frontones se rompen, tal vez por ese gusto que presagia ya el movimiento barroco, y que se continúa en todo el retablo en el que se llena de adornos el conjunto, a diferencia de la obra de Simón Pereyng y Pedro de Requena en el convento de Huejotzingo, más sobria y reposada, aunque no exenta de excelente gusto y armonía, además del cuidado minucioso que se ha puesto hasta en los mínimos detalles, como ocurre, por

---

<sup>46</sup> Dos fuentes señalan "1585-1590" como probable fecha de construcción del retablo de Calpan: Amada Martínez Reyes, *Op.cit.*, p.104; *s/a*, *Archivo inédito del Museo Nacional Virreinato*, Tepozotlán, Edo. de México, *s/f*, *s/número de página*.

<sup>47</sup> Enrique Marco Dorta, *Ars Hispanie: Historia universal del arte hispánico. Arte en América y Filipinas*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, vol.XXI, 1973, p.103.

<sup>48</sup> Santiago Sebastián, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, p.107

ejemplo, en el pintado y dorado de los pequeños huecos que dejan las molduras, los relieves y hornacinas, por medio de finos detalles decorativos realizados a base de motivos florales pintados o dorados, inspirado, seguramente en algunos grabados de libros, detalles que, por otra parte, no se encuentran en la obra de Xochimilco.<sup>49</sup>

Tovar de Teresa, por su lado, tiene la postura neutral señalando tanto semejanzas como diferencias; ambos se parecen en la forma de la traza, la disposición de imágenes y el programa iconográfico y simbólico, pero difieren en los aspectos estilísticos.

#### 4) El desaparecido retablo mayor de Santiago Tlatelolco, el D.F.

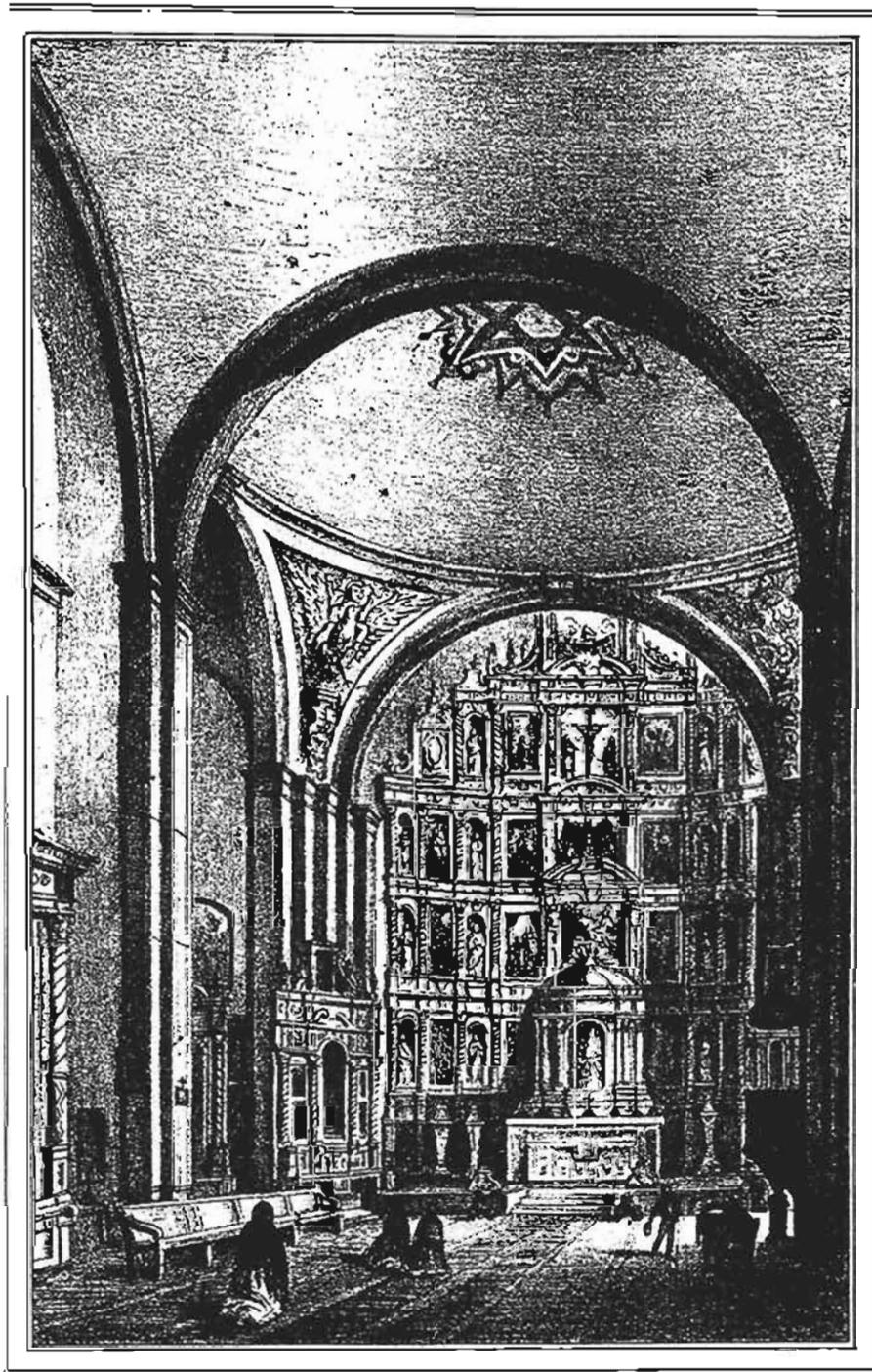
Contemplar una obra desaparecida como objeto con que se realiza el análisis comparativo puede traer una serie de problemas. Esto lo debemos tener muy presente antes de emprender nuestra investigación porque un estudio hecho sin enfrentarse con el objeto real suele conducir a una interpretación errónea.

En el caso del retablo mayor de Santiago Tlatelolco, existe un grabado del siglo XIX que ilustra la vista general de la obra [Fig.8], con el cual se han hecho las equiparaciones. Pero, he aquí una cuestión: ¿a qué grado de nitidez y exactitud esta ilustración nos presenta la obra? Además, teniendo en consideración que los retablos son obras transformables con el paso de tiempo, ¿hasta qué grado nos podemos fiar en una ilustración de los siglos posteriores para recrear la forma original del retablo? ¿Tendrá rigor académico un estudio realizado con base en una ilustración de la obra intervenida y alterada con posterioridad? Conscientes de estos problemas, veamos la historiografía sobre la filiación del retablo de Tlatelolco.

---

<sup>49</sup> Mónica Herrerías de la Fuente, *Op.cit.*, p.11

Figura 8: Ilustración del retablo mayor de Tlatelolco hecha en el siglo XIX  
(La imagen procede del texto de Manuel Ramírez Aparicio, p.459)



Pablo C. de Gante (1933) apunta que los cuatro cuerpos del desaparecido retablo mayor de Tlatelolco son bastante parecidos en su concepción al de Huejotzingo.<sup>50</sup> El retablo de Tlatelolco data de los principios del siglo XVII basándose en la referencia de fray Juan de Torquemada, quien menciona en la *Monarchia Indiana* que en 1609 se ofició la primera misa frente al retablo mayor del templo de Tlatelolco.

Pese a que De Gante habla de la similitud entre el retablo de Tlatelolco y el de Huejotzingo, en el nivel historiográfico aquel retablo se ha comparado más con el de Xochimilco y se ha hablado más de las semejanzas entre estos últimos retablos que entre el de Tlatelolco y el de Huejotzingo. En efecto, Mónica Herrería de la Fuente pone en claro la relación entre el retablo de Tlatelolco y el de Xochimilco. En su juicio, las semejanzas consisten en los frontones rotos, la posición y distribución de las virtudes al lado de Padre Eterno en el remate, el empleo de "estípites con cariátides" -correctamente dicho, son hermes, motilos o bichas- y el relieve del tercer cuerpo de la calle central se representa a un santo protector que cubre con su manto a los personajes. La única diferencia es el uso de columnas de tipo salomónico en el retablo de Tlatelolco.<sup>51</sup>

En mi consideración, además de las referidas semejanzas en la disposición y composición de ambos retablos, la analogía de manufactura que hay entre las piezas de las cuales se conforman estos retablos, refuerza la tendencia historiográfica de dar énfasis a la similitud entre ellos. Por la analogía de manufactura me refiero a que en ambos retablos las pinturas se atribuyen al mismo autor (Baltasar de Echave Orio) y en cuanto a los trabajos escultóricos se perciben, en parte, las tallas de los artistas formados en Nueva España,<sup>52</sup> lo cual no sucede con el de Huejotzingo a pesar de que se sabe que en la construcción de éste también han intervenido los indios como el dorador Marcos de San Pedro.

---

<sup>50</sup> Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Porrúa, 1954, p.41

<sup>51</sup> Mónica Herrería de la Fuente, *Op.cit.*, p.14

<sup>52</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p.462

En suma, podemos considerar que la forma del retablo de Huejotzingo podría dejar cierta influencia al de Tlatelolco, pero esa influencia es indirecta y ha sido transmitida a través de la presencia del retablo de Xochimilco.

## CAPÍTULO CUARTO

### EL ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO DEL RETABLO MAYOR DE HUEJOTZINGO (COMPARACIONES CON OTROS RETABLOS DE LA MISMA ÉPOCA Y REGIÓN)

#### IV.1. Las reconstrucciones imaginarias del retablo con base en los documentos del contrato

Páginas atrás he referido que los documentos del contrato que se relacionan con la construcción del retablo tienen importancia para el análisis del presente capítulo a raíz de que los primeros dos de los tres oficios encontrados cuentan con las referencias de los aspectos formal e iconográfico del retablo<sup>1</sup> y son fuentes literarias que nos sirven para saber cuál es la idea original de la obra. Hay que tener presente, no obstante, que el lenguaje verbal no remite sino a un concepto abstracto, por lo mismo, con las palabras no se puede describir ni recrear perfectamente todas las características formales de una obra visual. Consciente de lo anterior mi intención de reconstruir la primera idea del retablo con base en los documentos consiste en hacer una interpretación aproximada de qué ideas se han concebido y cómo se han transformado tales ideas a lo largo de los procesos creativos. Además, comparadas las citadas fuentes con el objeto construido, trato de aclarar en la medida de lo posible dos cuestiones: ¿cómo la idea expresada en forma literaria se traduce a un lenguaje plástico? y ¿hasta dónde se respetan dichas indicaciones o qué aspectos de ella se alteran para concluir la obra?

#### **Análisis del documento I**

El documento I es el contrato firmado entre el pueblo de Huejotzingo y Pereyns el 4 de febrero de 1584 con el motivo de emprender la construcción del retablo.

---

<sup>1</sup> El tercer oficio firmado en el día primero de junio de 1585 trata del contrato con el dorador Marcos de San Pedro aclarando el tiempo a trabajar y la cantidad y forma de pago, ya que no aborda ningún aspecto formal e iconográfico del retablo.

Interpretaremos parte por parte las indicaciones formales e iconográficas para reconstruir la idea original de la obra.

...(Simón Perinez) les ha de hacer un sagrario, el cuerpo de medio será en redondo como el que está en Otucpa retablo y todo;<sup>2</sup>

Con respecto a la ubicación del sagrario, teniendo presente la convención de la época, considero el compartimiento situado en el primer cuerpo y en la calle central. La descripción que sigue: "... el cuerpo de medio será en redondo como el que está en Otucpa...", me parece ambigua. ¿En qué sentido el sagrario sería en redondo? Al respecto, planteo las siguientes dos suposiciones:

1. Teniendo en consideración los ejemplares de de la época, dudo que el sagrario de Huejotzingo tuviera planta circular exenta como baldaquino. Por lo tanto, pienso que podría referirse a un sagrario que cuenta con un arco en el marco de nicho, donde se posaba el manifestador como se observa en el retablo dedicado a Santiago el Mayor, la obra que pertenecía originalmente al presbiterio del ex convento franciscano de Tecali [Fig.9, 10].



Figura 9: Vista general del retablo mayor de Tecali (izquierda) Figura 10: El sagrario (derecha)

---

<sup>2</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.69

2. La palabra “redondo” designa, hoy en día, una figura exenta circular, esférica o semejante a ella. No obstante, es de advertir que en el ámbito de las producciones artísticas de la época, dicho término aludía a una imagen de bulto. De hecho, Leonardo da Vinci menciona “figura de bulto redondo” para referirse a una escultura exenta.<sup>3</sup> De aquí, interpreto que en la parte central del sagrario hubo una figura ejecutada en bulto.

A continuación, siguen las siguientes descripciones:

...toda la calle del medio del dicho retablo ha de ser toda de bulto: primeramente el sagrario y encima del sagrario a San Miguel y las otras dos piezas que quedan de arriba han de ser de los bultos y santos que le fueren señalados que ponga. Y asimismo el Dios Padre ha de ser de medio talle.<sup>4</sup>

En primer lugar, se ordena que todas las imágenes de la calle central sean de bulto. En segundo lugar, podemos inferir que la estructura arquitectónica del retablo se conforma de cuatro cuerpos: el sagrario, el compartimiento dedicado a san Miguel más otros dos que aquí no se define qué iconografía va a llevar. El Dios Padre tiene que ser representado en medio relieve. Pese a que no se precisa su ubicación, de acuerdo con la lógica de la época: el Dios Padre tiene que ocupar el espacio de la jerarquía más alta, es probable que esta pieza pertenezca al remate central.

Primeramente ha de tener un banco de altura con su friso y molduras y arquitrabe; ha de tener de alto tres pies y medio y ha de tener labrado los frisos de dicho banco los 12 apóstoles de medio talle conforme están en Otopa. Encima de este banco vienen 6 columnas y 6 traspilastras<sup>5</sup> de altura de 9 pies y las columnas lo propio de alto los dichos 9 pies; y de grueso ha de tener por el plincho<sup>6</sup> un pie y un

---

<sup>3</sup> Rodolf Wittkower, *La escultura. Procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.116

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> En dicho texto la “traspilastra” es sinónimo de “traspilar” y se refiere a contrapilastra o traspilastra.

<sup>6</sup> El “plincho” se refiere a plinto o pedestal.

cuarto; los 4 bancos<sup>7</sup> que vienen sobre las columnas a 2 pies y medio cada banco. Son las columnas por todas 22, y 22 traspilares. Las 6 columnas de abajo del primer cuerpo han de ir labradas el tercio de debajo de talle y que tenga cada columna 3 muchachos asidos de manos con otros, y ha de ser todo lo demás estriado hasta arriba, salvo arriba junto al capitel ha de ir labrado un serafín con sus paños y frutos y colgajes.<sup>8</sup> Y todas las otras 16 columnas han de ir balaustreados,<sup>9</sup> labrados de talle de arriba abajo, en partes donde lo pidieren y como es uso y costumbre en partes donde sean labrado. Todos los frisos de los bancos han de ir revestidos de talle de serafines, escudos, paños y frutos.<sup>10</sup>

En estos párrafos a más de la forma e iconografía del banco, se describen los componentes de la estructura arquitectónica, sus medidas y elementos decorativos. Por la cantidad de columnas podemos saber la manera como está trazado el retablo; verticalmente cuenta con tres calles y dos entrecalles y horizontalmente, el banco y cuatro cuerpos. Se exige que las tablas del banco tengan las representaciones de los doce apóstoles. Debido a la falta de referencia a la manera como están distribuidos tales personajes, no podemos saber cuántos apóstoles lleva cada tabla. Sin embargo, he deducido dos probables maneras de dividir las doce figuras y las explicaré más adelante mostrando las ilustraciones. Las columnas son, en total, veintidós; cada uno de los tres cuerpos inferiores cuenta con seis columnas, mientras que el último cuerpo, cuatro columnas. En cuanto a la tipología de columnas, las del primer cuerpo son "labradas el tercio de debajo de talle"<sup>11</sup>, en tanto que los demás cuerpos superiores tienen columnas

---

<sup>7</sup> En este texto el término "banco" se emplea en dos sentidos; uno es el zócalo, basamento o *predella* y el otro, como este caso, el entablamento.

<sup>8</sup> El "colgaje" remite a colgante.

<sup>9</sup> El "balaustreado" indica columna candelero.

<sup>10</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, pp.69-70

<sup>11</sup> Los tratados de arquitectura de la época no ofrecen una terminología específica para denominar estas columnas "labradas el tercio de debajo de talle" que aparecen en el documento del contrato del retablo de Huejotzingo. Como referencia cabe señalar la alusión de Joan de Arfe y Villafañe, en *Varia Commensvracion*, (Sevilla, 1587) al abordar este tipo de columna: "...la columna toda estriada pero para mayor riqueza se le reviste vn tercio (bajo con figuras o animales o otras cosas)...". (Joan de Arphe y Villafañe, *Varia Commensvracion para la escvltvra y architectura*, Valencia, Albatros Ediciones, 1979, Libro IV, Cap.III, foja 10) El arquitecto contemporáneo González Galván ha acuñado el término "tritóstila", mientras que Martha Fernández emplea el vocablo "terciado" para referirse a la misma columna. En el presente trabajo utilizo el término que se emplea en el documento "labrada el tercio de debajo de talle".

candelero.

C

entablamentos también cuentan un diseño ornamental figurativo.

También es pertinente señalar la proporción de las columnas. La relación entre la altura y el imoscapo es nueve pie por un pie y un cuarto, es decir, 7.2. Este canon proporcional se acerca al que plantea Vitruvio del siguiente modo:

Descubrieron que un pie equivale a la sexta parte de la altura del hombre y, exactamente así, lo aplicaron a sus columnas, de manera que el imoscapo tuviera una anchura equivalente a la sexta parte de la altura de la columna, incluyendo el capital.

Posteriormente levantaron un templo a la diosa Diana, intentando buscar un aspecto nuevo, de un nuevo estilo [...] Prosiguiendo en la agudeza intuitiva de sus pensamientos y complaciéndose en unos módulos más sutiles, fijaron la altura de la columna dórica en siete veces su diámetro...<sup>12</sup>

Enseguida continuemos la revisión del documento del contrato de nuestro retablo:

Ha de tener de ancho la calle del medio 8 pies el entrecalle donde han de venir las figuras de bulto han de tener de ancho 2 pies y medio y un cuarto. Los tableros son 6, han de tener de ancho 5 pies y medio y un cuarto; entiéndese que cada tablero ha de tener de alto 9 pies y asimismo todos los entrecalles, porque cada calle ha de tener de alto 9 pies. Tiene todo este retablo hasta llegar a la misma bóveda 56 pies hasta la punta del frontispicio. Asimismo ha de tener el cuerpo alto de arriba a los lados unos remates labrados a medio talle para que el dicho retablo se venga rematando conforme a buena obra. Ha de tener el dicho retablo por guardapolvo que vendrá desde el cuarto banco hasta el primer banco de arriba abajo labrado de medio talle.<sup>13</sup>

De aquí entendemos, por una parte, la ubicación y cantidad de las obras que forman parte del retablo; en las entrecalles se colocarán las esculturas de bulto, las cuales serán ocho figuras, mientras que en las calles se adornarán las

---

<sup>12</sup> Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 2002, pp.160 y 161

<sup>13</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.70

pinturas, cuya cantidad son seis. Por otra parte, sabemos las dimensiones del retablo; la calle central es más ancha que las demás. La altura total, como apunta el texto, son 56 pies (15.6 m).<sup>14</sup> En cuanto a la anchura es necesario deducir a cierto grado. Si sumamos las medidas de ancho de la calle central (8 pies), las entrecalles (2.75 pies) y las calles laterales (5.75 pies):

$$8 + 2(2.75 + 5.75) = 25 \text{ pies (6.975 m)}$$

Teniendo presente la dimensión vertical del muro de ábside considero que esta medida, 25 pies (casi 7 m), es demasiado reducida, por lo tanto, pienso que no ha de incluir el espacio que ocupan las seis columnas.

El grosor del plinto es 1.25 pies como se indica dos páginas atrás, lo cual implica que las columnas elevadas sobre dicho elemento arquitectónico no puede tener un grosor más grande que la cifra indicada. En caso de la columna, a diferencia del plinto, que tiene una forma cúbica como paralelepípedo, el grosor corresponde al diámetro, de aquí que el diámetro de las columnas de nuestro retablo ha de ser menos de 1.25 pies.

$$25 \text{ pies} + (6 \text{ columnas} \times 1.25 \text{ pies}) = 32.5 \text{ pies (8.928 m)}$$

A partir de esta operación, supongo que la anchura del retablo es menor de 32.5 pies. En suma, las medidas aproximadas de la primera idea del retablo son las siguientes: la altura es 56 pies (15.6 m) y la anchura es 32.5 (9 m).

Ahora abordaremos la cuestión que he dejado anteriormente<sup>15</sup>, a saber, la duda que existe en torno a la distribución de las doce figuras de los apóstoles en las cuatro tablas del banco. En mi opinión, este aspecto depende de la manera como están trazados los pedestales del banco y he deducido dos posibles imágenes del retablo.

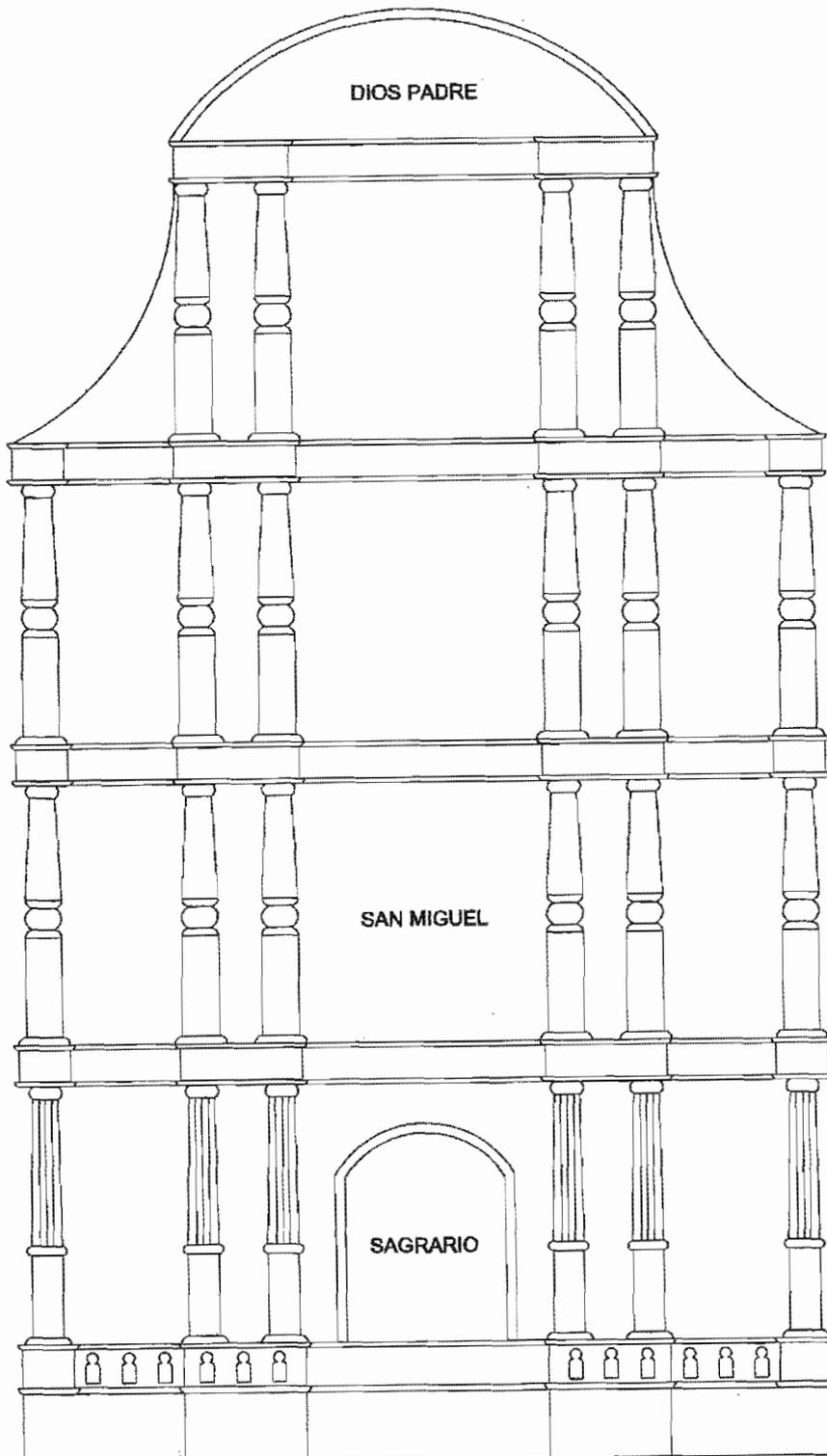
---

<sup>14</sup> La medida de un "pie" novohispano equivale a 12 pulgadas, o sea, 0.279 metros. (Esta referencia fue tomada de Delia Pezzat Arzave, *Guía para la interpretación de vocablos novohispanos*, México, AGN, 2001, p.140)

<sup>15</sup> Dos páginas atrás del presente trabajo, menciono dos probables distribuciones de las figuras de doce apóstoles.

Reconstrucción 1 [Fig.11]

Figura 11: Reconstrucción 1  
(Imagen digitalizada por el arq. Salvador Mendoza Ayala)



En el dibujo de la reconstrucción uno, se presentan cuatro pedestales: dos que sostienen la columna ubicada en ambas orillas del retablo y otros dos que caen debajo de las entrecalles. Dado que estos últimos tienen suficiente anchura como para poner tres figuras, propongo la distribución de tres apóstoles en cada tabla como se aprecia en el actual retablo mayor de Huejotzingo. Esta manera de trazar los pedestales debió de exigir la concordancia en la traza de los entablamentos.

#### Reconstrucción 2 [Fig.12]

En el dibujo de la reconstrucción dos, se presentan individualmente los pedestales debajo de cada columna en vez de unirse los que caen en la parte inferior de las entrecalles. Las tablas que quedan debajo de las entrecalles son bastante reducidas, por lo mismo, no cabrán más que dos figuras. De aquí pienso que las tablas colocadas debajo de las calles laterales llevan cuatro figuras [Fig.13], en tanto que las de las entrecalles, dos figuras como se observa en el retablo mayor de Huaquechula [Fig.14]. Para tener concordancia y armonía los entablamentos también debieron ser trazados de la misma manera que los pedestales.

Figura 12: Reconstrucción 2  
(Imagen digitalizada por el arq. Salvador Mendoza Ayala)

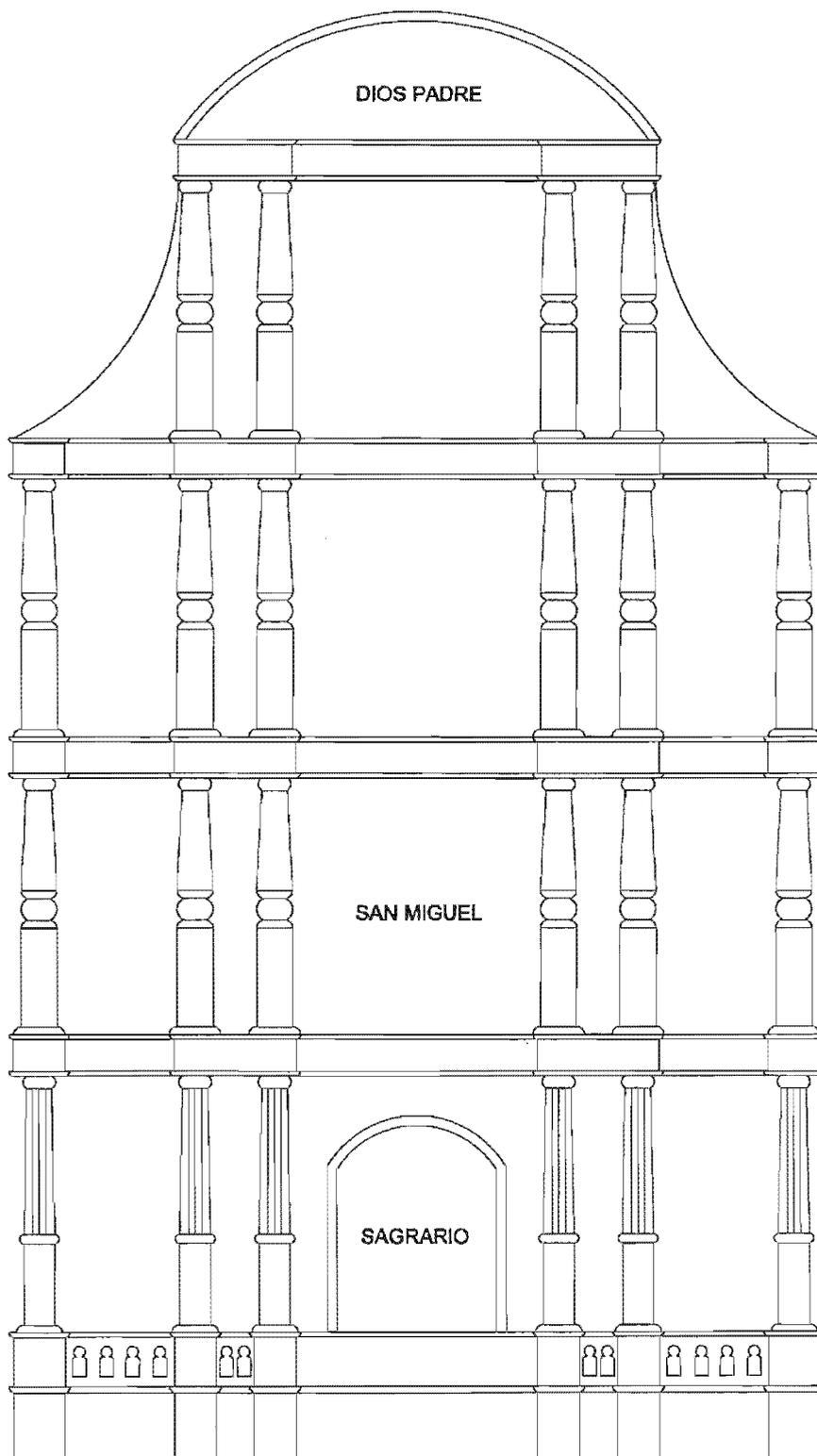


Figura 13: El tablero ubicado debajo de la tercera calle del retablo mayor de Huaquechula



Figura 14: El tablero ubicado debajo de la segunda entrecalle del retablo mayor de Huaquechula



A manera de conclusión, quiero hacer notar que la primera imagen concebida se acerca mucho al diseño de la estructura arquitectónica del retablo mayor de Huaquechula [Fig.15]. En el primer cuerpo se emplean las columnas labradas el tercio de debajo de talle, mientras que en los demás cuerpos superiores, las columnas candelero. En realidad, no se puede comprobar, pero, en el caso de que el modo de trazar el banco y los entablamentos y la distribución de los doce apóstoles hayan sido como he propuesto en la reconstrucción dos, todavía más se acerca al retablo susodicho.

Figura 15: Vista general del retablo mayor de Huaquechula



## Análisis del documento II

El documento II<sup>16</sup> es el compromiso llevado a cabo el 30 de noviembre de 1584 entre Pedro de Requena y Simón Pereyng para que aquél ejecute las esculturas del retablo. Igual que el documento anterior analizaremos el texto parte por parte.

Primeramente por 15 figuras de bulto para las entrecalles del dicho retablo me han de dar y pagar 55 pesos por cada una de hechura, y ha de tener cada figura de las entrecalles 6 pies y 4 dedos de altura, y que entre en esta cantidad de altura la peana de cada una de ellas, y el San Miguel ha de tener 4 dedos más que las arriba dichas y no ha de tener demonio a los pies.<sup>17</sup>

En primer lugar, nos llama la atención la referencia de “15 figuras de bulto para las entrecalles del dicho retablo”. En el documento I no se precisa la cantidad de imágenes de bulto. Sin embargo, mediante la reconstrucción imaginaria de la estructura arquitectónica podemos deducir que al principio se tenía pensado colocar ocho figuras [Fig.11, 12]. Nueve meses después, no obstante, se cambia de idea, pues, se incrementa la cantidad de las imágenes que se van a poner, lo cual obliga a aumentar peanas. Por lo mismo, hay cierto cambio en la forma de la estructura arquitectónica. Tanto en la primera idea como en la segunda no hay alteración en cuanto a la cantidad de cuerpos, que son cuatro. En cambio, respecto al número de calles, en el primer plan el retablo iba a tener tres calles y dos entrecalles, mientras que las descripciones del documento II nos proyectan una estructura que cuenta con las tres calles y cuatro entrecalles. A saber, la dimensión del retablo se extiende a los lados. Pero he aquí una duda. ¿De dónde saldría el número impar de “15” si el retablo tiene la composición simétrica? Si se aludiera a dieciséis imágenes de bulto, cada uno de los cuatros cuerpos contaría con cuatro hornacinas. Pero en realidad, son quince, ya que es más lógico pensar

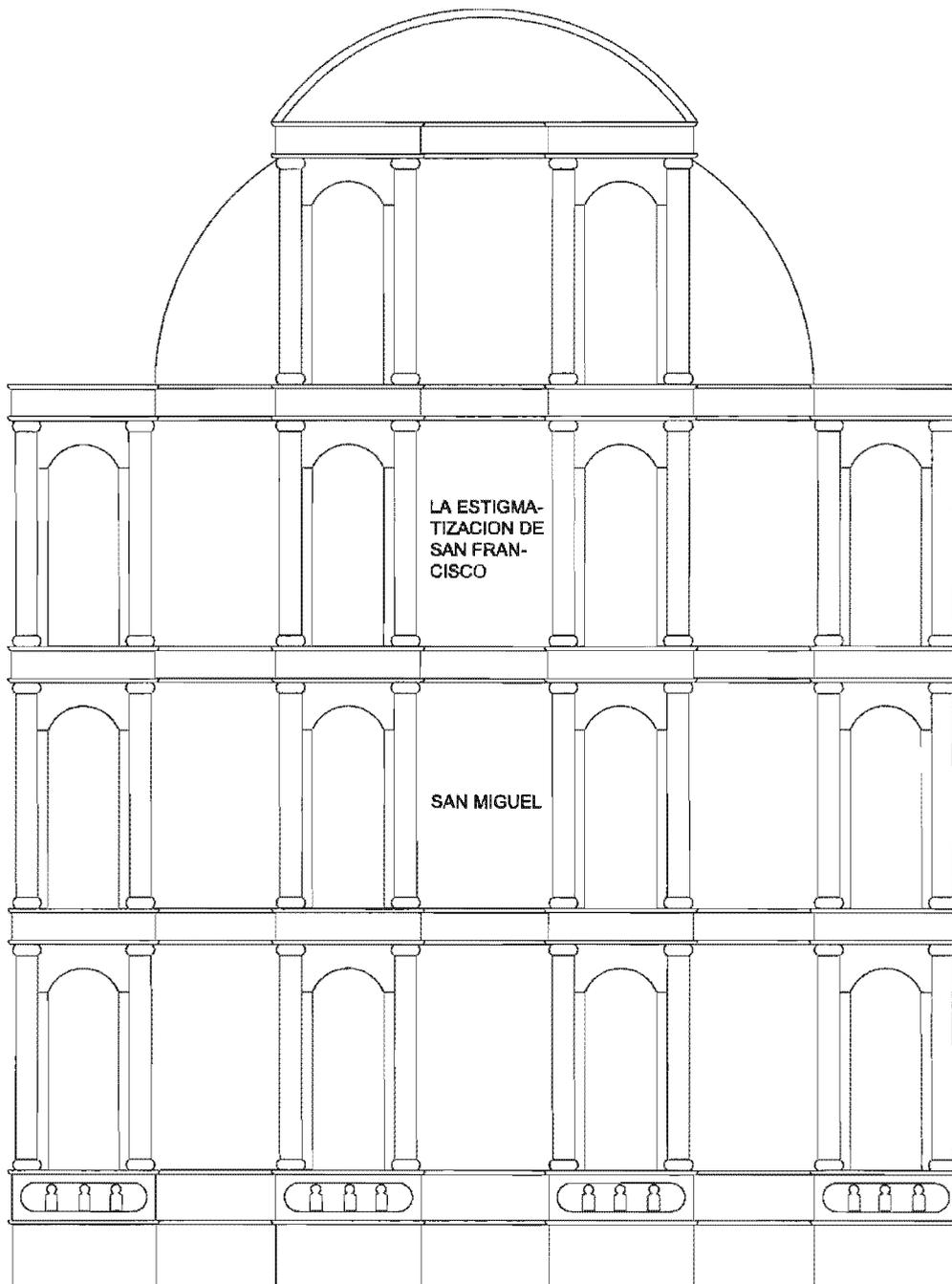
---

<sup>16</sup> El original de este documento se encuentra en el Archivo General de Tlaxcala, ubicado en el palacio de gobierno de la misma ciudad. En el acervo microfilmico del Museo Nacional de Antropología se encuentra la duplicación de dicho documento: serie Tlaxcala, rollo 15, protocolos de notarias, año 1581-1585

<sup>17</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.72

que el retablo tenga catorce hornacinas: cuatro en los primeros tres cuerpos y dos en el cuarto cuerpo [Fig.16]. Si aceptamos esta hipótesis, queda pendiente la siguiente duda: ¿qué sucede con una imagen de bulto que sobra?

Figura 16: Reconstrucción 3  
(Imagen digitalizado por el arq. Salvador Mendoza Ayala)



Otros datos importantes que proporcionan las referencias citadas son el tamaño de las obras y una indicación iconográfica. Cada escultura de bulto mide seis pies y cuatro dedos<sup>18</sup> (1.742 m). La imagen de san Miguel tiene que ser cuatro dedos más alta que las estatuas de las entrecalles, es decir, debe medir seis pies y ocho dedos (1.81 m). Además, no se debe representar el demonio a los pies. Estas descripciones sobre el santo patrón son sugerentes para nuestro estudio. Dado que se ha perdido esta pieza original, se ha vuelto una polémica el modo original de representar a este santo arcángel como veremos más adelante. Por ahora, interpretando solamente el texto, pienso que esa imagen de bulto que sobraba podría referirse a la de san Miguel. Esta hipótesis se fundamenta en los siguientes tres argumentos:

1. La idea original de la imagen de san Miguel es de bulto aunque puede cambiar la idea posteriormente como muestra el documento I.
2. En el documento II, en el que se realiza realmente el contrato para elaborar las esculturas, se hace mención de san Miguel inmediatamente después de las demás catorce estatuas de bulto, tratándolo, incluso, dentro del mismo párrafo. Además, en el presente documento se aclara la cantidad de honorarios que se van a ofrecer por ejecutar cada pieza y curiosamente al referirse a la imagen de dicho arcángel no se dice ninguna cifra. Esto nos conduce a pensar que el arcángel pudo entrar en el mismo pago que las figuras de bulto de las entrecalles. Todo lo anterior nos hace plantear la estrecha relación que pudo existir entre las quince esculturas de bulto y la imagen de san Miguel. En otras palabras, nos daría cierta razón como para suponer que aquella imagen de bulto que sobra para completar la cantidad de quince figuras, podría referirse a la representación de san Miguel.
3. En el contrato se emplean los términos “medio relieve”, “media talla” o “medio talle” cuando una obra escultórica es de relieve, no de bulto. En las descripciones sobre el citado arcángel, no se hace ninguna mención de tales términos.

---

<sup>18</sup> La medida de un “pie” novohispano equivale a 0.279 metros, mientras que un “dedo” novohispano corresponde a 1/48 varas castellanas, o sea, 0.017 metros. (Esta referencia está tomada de Delia Pezzat Arzave, *Op.cit.*, pp. 75 y 140.)

A continuación de estas referencias a la imagen de san Miguel, se alude a la obra que se colocaría en el compartimiento superior;

Item he de hacer la historia del Señor San Francisco, que ha de ser de más que medio relieve, de como recibió las llagas, con su compañero y el serafín y sus cejos<sup>19</sup>, y el tamaño de la figura ha de ser un poco mayor que las de las entrecalles, y me ha de dar y pagar por la hechura de esta historia 110 pesos.<sup>20</sup>

En el documento I todavía no se aclara qué imágenes de santo se van a representar en los últimos dos compartimientos de la calle central. En cambio, aquí se proporcionan los datos sobre el tercer compartimiento precisando el tema, los elementos iconográficos y la altura de la figura principal. Es de notar que a diferencia del documento I, según el cual, todas las imágenes de la calle central deben ser de bulto, aquí se ordena que san Francisco sea de “más que medio relieve”, por lo tanto, hay cambio en la indicación sobre la técnica de talla.

Antes de analizar el siguiente párrafo, cabe señalar que en el presente documento no se hace mención del cuarto compartimiento. ¿Para esta fecha de noviembre de 1584 se habría cambiado de idea y surgiría la propuesta de ejecutar una pintura, en lugar de colocar una pieza escultórica en el indicado espacio? o ¿simplemente se realizaría el contrato de la obra en cuestión en otro protocolo notarial? Lamentablemente estas cuestiones quedan en un nivel especulativo. Pero, en mi consideración, debió de haber existido un protocolo con el cual se llevaría a cabo el contrato para ejecutar algunas piezas escultóricas como la representación de Dios Padre en el remate y las figuras ornamentales de la estructura arquitectónica del retablo, indicando la forma de pago, así como ciertos aspectos formales e iconográficos.

Seguiremos con la revisión del texto. El siguiente párrafo trata de las tablas ubicadas en el banco;

---

<sup>19</sup> La palabra “cejo” significa brumas, ya que aquí se refiere a la nube que rodea al serafín.

<sup>20</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.72

Item por los 4 tableros de los 12 apóstoles que he de hacer asimismo que han de caer debajo de las entrecalles, y ha de llevar en cada tablero 3 apóstoles de medias figuras y media talla, me ha de dar y pagar por la hechura 160 pesos, y han de estar de forma que se pueda poner después de hechos los dichos apóstoles un compartimiento a la redonda, el cual es a cargo del dicho Simón Perines, que ha de ser de forma obada.<sup>21</sup>

Al analizar el documento I, he mencionado que se van a poner las doce figuras de apóstoles en los cuatro paneles, de que consta el banco. Y he indicado que existen dos hipótesis sobre la distribución de los apóstoles: dividirlos en tres figuras por cada tablero [Fig.11] o en dos figuras en los paneles ubicados debajo de las entrecalles y cuatro figuras en las tablas puestas debajo de las calles [Fig.12]. El documento II nos aclara esta duda al mencionar que "...ha de llevar en cada tablero 3 apóstoles...".

No hay cambio desde el principio en cuanto a la técnica que se va a aplicar para representar a los apóstoles, ya que se sigue señalando que se hagan en forma de "media talla". La indicación nueva que se proporciona aquí sería el orden de representarlos de "medias figuras", es decir, bustos.

También es digno de contemplar la ubicación de los paneles de los apóstoles, los cuales se colocarán debajo de las entrecalles. En la primera idea del retablo los tableros con que se conforma el banco eran, en total, cuatro. Por lo mismo, los paneles de los apóstoles iban a ocupar todos los espacios del banco. En cambio, en la segunda idea, a raíz de que se amplifica la estructura arquitectónica a los lados por medio del aumento de dos entrecalles, el banco cuenta, en total, con seis tableros. Como resultado, los paneles de los apóstoles caen solamente debajo de las entrecalles.

En la parte final de las descripciones susodichas se menciona que después de concluir las imágenes de los apóstoles, se ponga "un compartimiento a la redonda" en "forma obada". En otras palabras, que se ejecute un marco o medallón ovalado o elíptico en medio relieve. Aquí nos muestra el orden de elaborar los tableros de

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

los apóstoles; primero tallar las figuras principales y después hacer el marco de la pieza. Es decir, la moldura de ovas y dados que rodea las cuatro triadas de apóstoles.

En síntesis, las descripciones del documento II nos proporcionan una idea más concreta de la obra. El modo de traza se acerca más al del retablo actual. Es interesante observar que las medidas de san Miguel y san Francisco han sido indicadas con relación al tamaño de las esculturas de bulto de las entrecalles; aquél "...ha de tener 4 dedos más...", mientras que éste "...ha de ser un poco mayor...". De aquí sabemos que la altura de las esculturas de bulto es el punto de referencia para sacar la medida de las demás figuras.

A través del análisis de los documentos del contrato nos han surgido varias preguntas e hipótesis. Las dudas se concentran en las piezas de la calle central. En primer lugar, ¿san Miguel se representa en relieve o en figura de bulto? Yo, por mi parte, tras haber observado cómo están redactadas las indicaciones sobre esta imagen, planteo la hipótesis de que debió de ser figura de bulto. En segundo lugar, ante la falta de referencia sobre la imagen del último compartimiento existen las preguntas que no se pueden responder por el momento: ¿no se ejecutaría como imagen de bulto como se planeaba al principio? o ¿se podría cambiar de idea y se elaboraría en pintura?

Por último, nos llama la atención la manera de cotizar la mano de obra para ejecutar las piezas escultóricas: 55 pesos por cada escultura de bulto, 110 pesos por la tabla de san Francisco estigmatizado y 160 pesos por cada panel en que se representan tres apóstoles. La diferencia entre la tabla de san Francisco y la de los apóstoles se debe, quizá, al distinto número de personajes que se van a representar. Pero, ¿por qué por el trabajo de la escultura de bulto se paga mucho menos que por las obras en relieve?

Para nuestro interés, la investigación sobre la cotización de las obras nos podría ayudar a dilucidar la pregunta: ¿Pedro de Requena está pagado como entallador (artesano de un oficio mecánico) o como escultor (artista-creador)? Esto será clave para plantear una hipótesis sobre la duda: ¿el diseño de las esculturas del retablo es del mismo Requena o está tomado de los dibujos hechos por otra

persona? Esta cuestión la abordaré más adelante al hacer los análisis formal e iconográfico de las esculturas.

#### **IV. 2. El estudio formal e iconográfico del retablo construido**

Ahora examinaremos el retablo que se conserva en el templo de san Miguel. Los objetivos del presente apartado consisten en los cuatro puntos:

1. averiguar hasta qué grado se han respetado las ideas expresadas en los documentos del contrato
2. reflexionar de nuevo las preguntas e hipótesis que me han surgido al realizar la revisión de los documentos del contrato y darles en lo posible una respuesta o, al menos, una suposición fundamentada y sustentable
3. hacer un estudio detenido con el fin de escribir la crítica historiográfica
4. abordar las alteraciones o intervenciones que se han hecho en el retablo

Antes de hacer una aproximación formal e iconográfica del retablo considero necesario hablar del espacio en que está ubicada la obra. Las dimensiones de la planta del templo son: 62 X 15.5 m. Robert James Mullen expresa la impresión que le deja el espacio interno del templo de la siguiente manera: "Los altos muros de la nave corren continuamente proporcionando un efecto como un túnel oscuro...".<sup>22</sup> La altura, profundidad y oscuridad del espacio son las primeras cosas que percibimos al entrar al templo. La poca luminosidad se debe a dos factores: en primer lugar, en las construcciones religiosas novohispanas fundadas en el siglo XVI no se emplea la cúpula. (Las ventanas que están en el tambor son la fuente de luz.) De hecho, la bóveda del citado templo es de arista con nervaduras; en segundo lugar, las ventanas que están en lo alto de los muros están cubiertas, en la actualidad, con piedra tecali, que traspasa luz amarillenta.

---

<sup>22</sup> Robert James Mullen, *Architecture and Its Sculpture in Viceregal Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997, p.43

A raíz de esta oscuridad, cuando visitamos el templo, nos enfrentamos con la dificultad de apreciar el retablo mayor sin la ayuda de los focos eléctricos. No obstante, quiero hacer notar que la luminosidad del templo varía dependiendo de las horas. La única entrada directa de luz es la puerta de la portada principal del templo, ubicada hacia el oeste, por lo tanto, en la tarde entra la luz resplandeciente, que llega a iluminar hasta el testero del templo. Además, hay que tener presente que en el siglo XVI, cuando se concluye la construcción del templo, el espacio interior no debió de estar tan oscuro como ahora porque en esa época para cubrir las ventanas no se empleaba la piedra tecali, sino, quizá, telas o papel encerado, teniendo en cuenta el alto precio del vidrio. De haber sido así, el interior habría estado más iluminado que ahora.

#### **IV.2.1. La estructura arquitectónica**

##### **Las condiciones arquitectónicas de la estructura del retablo mayor de Huejotzingo y el juicio sobre la planta del retablo llamada “tríptico”**

La forma y dimensión del retablo principal están condicionadas, en gran medida, por la forma del ábside. Los paramentos del presbiterio del templo de san Miguel se conforman de tres paredes creando un espacio semihexagonal. La planta del retablo obedece a esta forma poligonal del testero contando con dos alas. La estructura arquitectónica del retablo se eleva sobre el sotabanco ubicado en el fondo del presbiterio y su remate toca el arranque de la bóveda de nervaduras. El retablo se compone del banco, cuatro cuerpos, siete calles y remate, mediante los cuales cubre los altos y amplios tres muros del ábside dándonos una impresión de grandeza. Fray Luis del Refugio de Palacio crea una metáfora sobre la forma del retablo como “un colosal tríptico a medio abrir”.<sup>23</sup>

En la historiografía, al hacer la descripción formal del retablo se ha visto este tipo de planta que cuenta con dos alas como “tríptico”. Dicho con propiedad, no obstante, un tríptico debe conformarse con tres compartimientos, en ese sentido,

---

<sup>23</sup> Fray Luis de Refugio de Palacio, *Op.cit.*, p.42

el retablo mayor de Huejotzingo, que consta verticalmente de siete secciones excepto tres en el cuarto cuerpo, no puede ser tríptico, sino que tiene forma de biombo por estar unidos sus varios compartimientos. El término “tríptico” sólo es aplicable como metáfora literaria como expresa el fraile, pero no es adecuado para el estudio de la Historia del arte.

### **Los tipos de madera empleados en el retablo**

En cuanto al material empleado, fray Refugio de Palacio afirma la utilización de sabino sin dar su fuente.<sup>24</sup> Pero nosotros confiamos más en el dato que proporciona el restaurador Alfonso Hinojosa Correa, quien ha colaborado en el proyecto de la reestructuración y conservación del retablo llevado a cabo en 1980: “Aparentemente está elaborado en madera de ayacahuite, aunque tiene también partes en cedro...”.<sup>25</sup> A partir de esta observación nos surge la duda: ¿habrá alguna finalidad al emplear dos clases de madera: ayacahuite y cedro?

Antes de responder a esta pregunta, quiero hacer notar el uso común de ayacahuite en los trabajos de madera en el arte novohispano. El citado árbol pertenece al grupo de coníferas y es una especie de pino como indica su nombre científico: *pinus ayacahuite*. Efraín Castro Morales afirma que los retablos novohispanos, en su mayoría, están elaborados de dicha madera y señala como motivo su abundancia en la cuenca de México, además de que sus características como tener un grueso tronco y gran altura, son oportunas para ejecutar las esculturas.<sup>26</sup> Armida Alonso Lutteroth, en su estudio comparativo de la tecnología del retablo principal del templo de san Bernardino, en Xochimilco, con la de la retablística española, señala que las principales maderas empleadas en los retablos españoles son cedro, pino, caoba, chopo, tilo, sauce, tejo, nogal, álamo,

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>25</sup> Alfonso Hinojosa Correa, Hinojosa Correa, Alfonso, *Informe preliminar de los trabajos realizados en el retablo de san Miguel Huejotzingo*, (documento inédito), INAH/Centro Regional de Puebla-Tlaxcala, ca.1980, p.1

<sup>26</sup> Armida Alonso Lutteroth, *Estudio de la tecnología de los retablos dorados españoles y su comparación con el retablo de san Bernardino en Xochimilco*, Tesis de licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, 1979, p.16

peral, castaño y borne, mientras que el retablo principal de Xochimilco es de ayacahuite.<sup>27</sup>

En el caso del retablo mayor de Huejotzingo, a diferencia del homólogo de Xochimilco, está construido de dos tipos de madera. Aquí es acertado citar como sustento teórico sobre los materiales las referencias hechas en los tratados que circulaban en la época. Primeramente cabe recordar los conocimientos que transmite Vitruvio al hablar de madera: el pino se caracteriza por su durabilidad a raíz de que "...su savia es de sabor amargo, impide que en ellos (pino y ciprés) penetre la carcoma u otros insectos nocivos."<sup>28</sup> Por lo que respecta al cedro, el citado tratadista afirma que tiene las mismas propiedades y usos que el pino y ciprés; además, el cedro destila un aceite que sirve para prevenir de la polilla y de la carcoma.<sup>29</sup> Dicho con propiedad, por virtud de su olorosa resina, los bichos no atacan la madera. A partir de lo anterior entendemos que tanto el pino (ayacahuite) como el cedro se caracterizan por ser duraderos debido a que se produce una sustancia que evita los insectos que dañan la madera. Ambas maderas se emplean para el mismo fin.

Otro tratadista cuyas citas se han consultado más, es Leon Battista Alberti. Este autor, al abordar las características de las maderas, no hace mención especial del cedro, sino que lo alude como punto de referencia para explicar las particularidades de otras maderas. Ello nos sugiere que las características del cedro se conocen previamente. Referente al pino, apunta que se considera muy similar al abeto en cuanto a la resistencia ante el peso impuesto, pero una de las diferencias entre ellos es que el abeto es menos susceptible a la polilla.<sup>30</sup>

En síntesis, referente a la duda que planteé en los renglones anteriores: ¿habrá finalidad particular de utilizar dos clases de madera en el retablo de Huejotzingo?, es probable que los ejecutantes del retablo hayan tomado las referencias que aparecen en los tratados como consejo técnico y empleado el pino y cedro para el

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp.14 y 16

<sup>28</sup> Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Editorial Iberia, 1970, Libro II, Capítulo IX: *De la madera*, pp.60 y 61

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.61

<sup>30</sup> Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, London, The MIT Press, 1996, p.43.

mismo uso. Con todo, para dar sustento a esta hipótesis hace falta que los materiales sean analizados por los restauradores.

## **El sotabanco**

Desde el piso del presbiterio hasta el remate el retablo tiene una altura aproximada de 23 m y 15 m de anchura.<sup>31</sup> Cuando observamos el retablo nos llama la atención lo alto del sotabanco, el cual mide aproximadamente dos metros.

Para analizar la estructura arquitectónica de mi objeto de estudio, he contemplado varios retablos datados en el siglo XVI y ubicados en el Distrito Federal y el Estado de Puebla. De los retablos mayores se conservan los de Xochimilco, Cuauhtinchán, Tecali y Huaquechula.

Curiosamente la altura de sotabanco varía dependiendo de retablo; el de Xochimilco: 53 cm; el de Cuauhtinchán: 130 cm; el de Tecali: 141 cm; el de Huaquechula: 60 cm. Entonces, ¿a qué se debe esta diferencia de la altura del sotabanco?

Antes de dar una respuesta a esta duda, quiero advertir que el retablo dedicado a Santiago el Mayor, que se ubica actualmente en el crucero derecho de la parroquia de Tecali, estuvo originalmente en el presbiterio del ex templo franciscano de la misma población. Ya que para hablar del sotabanco del citado retablo me refiero al que está en el presbiterio del ex templo, no al de la parroquia. Me parece oportuno señalar una observación respecto a la colocación original del retablo en cuestión. Aunque el sotabanco que queda hoy día en el ex templo mide 141 cm, el retablo ha sido colocado originalmente 219 cm más arriba. Es decir, debió de existir una estructura colocada encima del sotabanco con el fin de subir el cuerpo de retablo. En suma, el retablo quedaba a la altura de 360 cm (141 cm + 219 cm) arriba desde el piso del presbiterio. Este hecho es indudable por dos razones: en primer lugar, la altura del retablo no corresponde a la del muro del ábside; en segundo lugar, los restos de viga de madera que quedan en el muro y

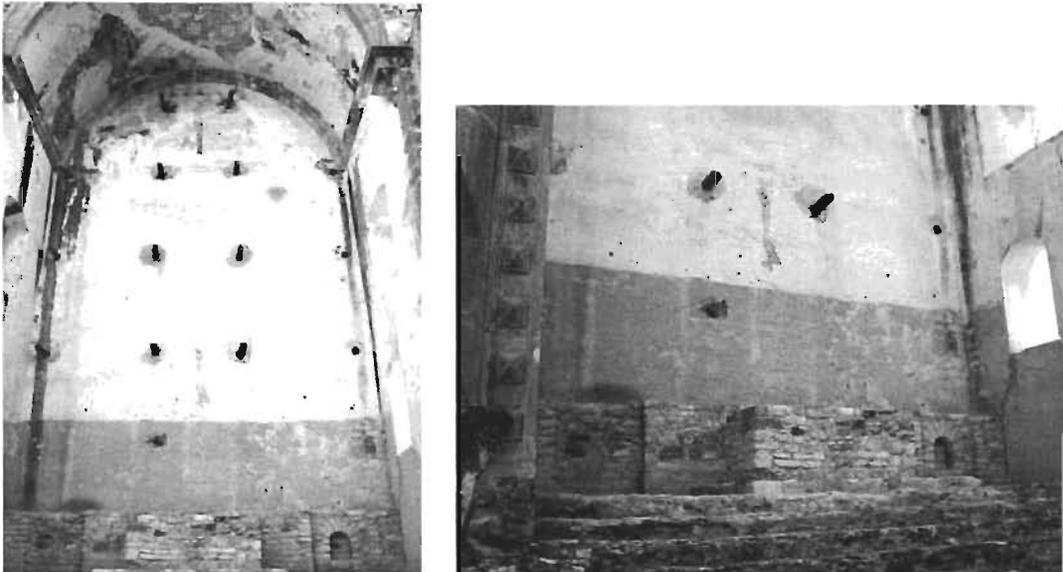
---

<sup>31</sup> Alfonso Hinojosa Correa, *Op.cit.*, p.1.

servían para sostener el retablo, ocupan cuatro quintas partes superiores del espacio total [Fig.17, 18].

Figura 17: Ábside del ex templo de Tecali (izquierda)

Figura 18: Acercamiento al sotabanco del retablo mayor de Tecali (derecha)



Son muy altos los sotabancos de los retablos principales de Huejotzingo y de Tecali en comparación con los de otros retablos mayores. A mi juicio, este fenómeno se debe a la diferencia de la dimensión del templo. El retablo mayor de Tecali, por ejemplo, tenía que ser colocado en un lugar muy alto para que fuera visto desde todos los puntos del amplio espacio de tres naves, de los cuales consta la planta del templo. En el caso del templo de Huejotzingo, el templo es de una sola nave, pero tiene 62 m de profundidad hasta el muro del ábside, por lo mismo, es necesario poner el retablo a la altura a la que está colocado hoy día, para que se pueda ver el retablo completamente aunque estemos hasta atrás del templo. En resumen, la altura del sotabanco ha sido sacada tras haber considerado la perspectiva del espectador, visitante del templo.

Otro aspecto del sotabanco que nos llama la atención es la presencia de perforaciones. En mi opinión, la función de estos huecos varía dependiendo de cada retablo. El sotabanco del retablo mayor de Huejotzingo cuenta con dos perforaciones profundas [Fig.19] que conectan con la parte de atrás del retablo

para poder pasar por la parte de atrás y hacer el mantenimiento del retablo. La misma función tiene el hueco del sotabanco del retablo mayor de Cuauhtinchán. En cambio, dos huecos del sotabanco del retablo mayor de Tecali son de tan poca profundidad que figuran como nichos. Lo mismo sucede con el sotabanco del retablo mayor de Huaquechula.

Figura 19: La perforación que se encuentra en el sotabanco del retablo mayor de Huejotzingo

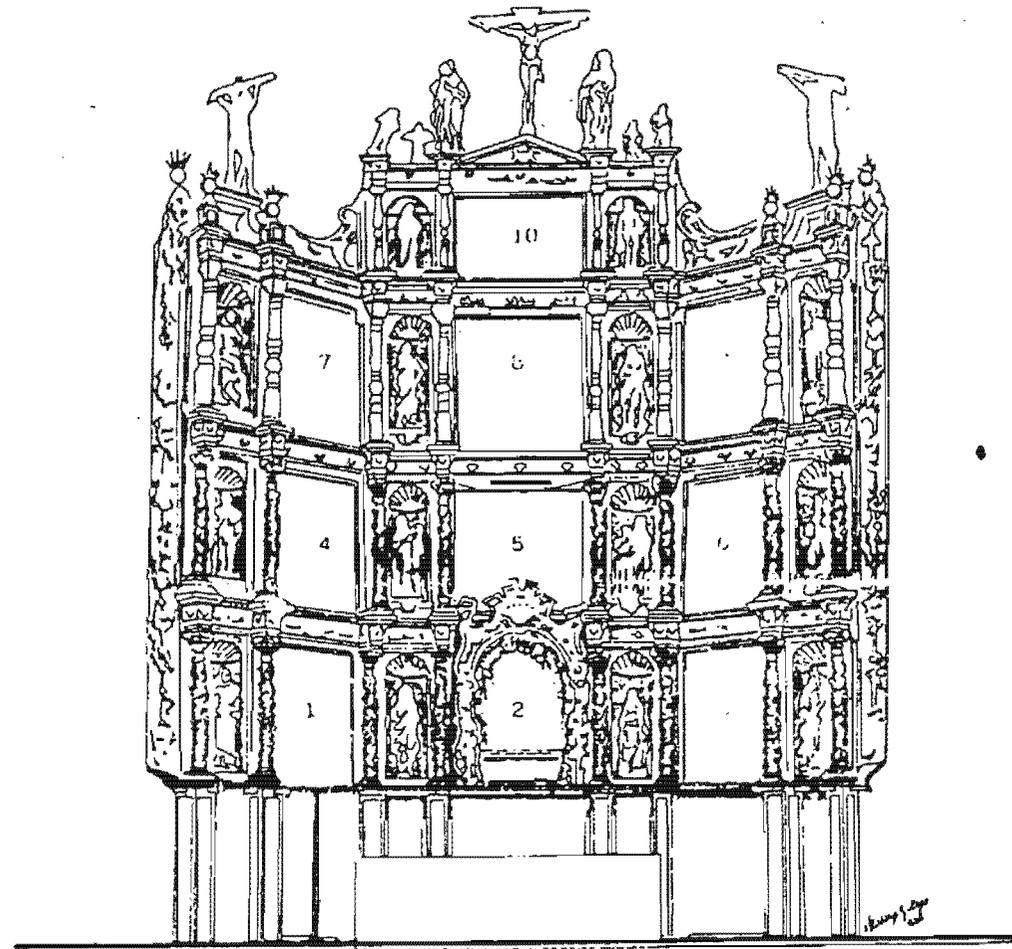


## **La traza y la estructura del retablo**

### **a) Comparación con los retablos españoles**

En la historiografía de la primera mitad del siglo pasado se ha señalado como antecedente del retablo mayor de Huejotzingo cuatro construcciones españolas: el retablo de la Capilla del Obispo, Madrid, el de Arroyo de Puerco, Andalucía, el de Fregenal de la Sierra [Fig.20], Extremadura y el del Escorial, es decir, la retablística de las partes central y meridional de la península Ibérica. Estos retablos españoles han sufrido de alteración a lo largo de los siglos, por consiguiente, se presentan los elementos formales que no van acordes con los cánones renacentistas. De aquí considero que sólo los rasgos generales son equiparables con el retablo de Huejotzingo y no me detendré en los detalles.

Figura 20: Dibujo del retablo de Fregenal de la Sierra, Extremadura  
(La ilustración procede del texto de Roman Hernández Nieves, p.51)



Comparando el retablo poblano con las obras españolas mencionadas, percibimos el mismo sentido estético y de orden en cuanto a la manera como está distribuida la traza. El respeto a las líneas que demarcan los cuerpos y calles va acorde con el canon renacentista italiano. Como semejanzas podemos señalar los siguientes aspectos: las partes laterales del retablo están dobladas hacia adelante como si tuviera dos alas; la calle central tiene más amplitud que las demás calles; las entrecalles cuentan con los nichos en que están colocadas las esculturas de bulto. Haciendo una aproximación más profunda, no obstante, encontramos más diferencias que semejanzas.

## b) Comparación con los retablos novohispanos

Los retablos mayores de Cuauhtinchán [Fig.21], Tecali [Fig.9] y Huaquechula [Fig.15], se han comparado con el de Huejotzingo [Fig.3], pero no se ha señalado la filiación con el retablo mencionado, sino que se ha clasificado dentro de la misma categoría estilística: "renacentista" o "plateresco", además de realizar un estudio cronológico de dichas construcciones. En efecto, el retablo mayor de Cuauhtinchán se ha considerado como el ejemplo más antiguo de todos los conservados. Tovar de Teresa lo data entre 1560-1570 y hace el siguiente comentario:

Todo el conjunto muestra cierto arcaísmo si se le compara con los retablos de Huejotzingo, Tecali y Xochimilco, no sólo en la composición, sino también en el sistema constructivo y en la técnica del ensamblaje.<sup>32</sup>

A mi juicio, a esta referencia le hace falta aclarar en qué sentido la composición del retablo de Cuauhtinchán es "arcaica". Pero, teniendo presente la costumbre de hacer los retablos pintados en los muros de la iglesia en las primeras décadas del período de conversión en la Nueva España, opino que para dicho autor el retablo "arcaico" podría ser un retablo que contara con más imágenes pictóricas que escultóricas. Aunque la cantidad de pinturas y esculturas puede deberse al presupuesto para hacer el retablo y no se debe quizá a ninguna cuestión cronológica.

En el caso del retablo de Cuauhtinchán, todas las obras son pictóricas excepto la imagen de bulto que representa a la Virgen con el Niño, ubicada en el nicho de la calle central. El predominio de la cantidad de pinturas sobre la escultura, incluso, le hace decir a Efraín Castro Morales que la estructura arquitectónica del citado retablo "...no es más que un enmarcamiento para las tablas pintadas..."<sup>33</sup> olvidando la presencia de dicha escultura de bulto.

---

<sup>32</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México.*, p.277

<sup>33</sup> Efraín Castro Morales, "El retablo de Cuauhtinchán, Puebla", en *Historia Mexicana*, núm.70, vol.XVIII, oct.-dic., 1968

Figura 21: Vista general del retablo mayor de Cuauhtinchán



En el retablo mayor de Tecali, igual que en el de Cuauhtinchán, predomina la pintura sobre la escultura. Mas la composición de aquel retablo se acerca más a la de los retablos de Huejotzingo y Xochimilco [Fig.4]. En otras palabras, el retablo de Cuauhtinchán consta verticalmente de tres hileras de la misma anchura sin contar con las entrecalles, espacio que sirve para colocar las imágenes de santos en los demás retablos. A raíz de la carencia de entrecalles, en el retablo referido las aletas juegan una doble función: además de proporcionar la impresión estética en las partes laterales del retablo, sirven para poner las imágenes de santos. En cambio, el retablo de Tecali cuenta con las entrecalles. Aunque ahí las imágenes de santos están ejecutadas en pintura no en escultura de bulto, el diseño de las

entrecalles muestra la pretensión de aparentar un nicho al poner las enjutas como marco de la pintura. Apreciando la totalidad del retablo, se observa su estructura; es decir, las escenas bíblicas en las calles y las imágenes de santos en las entrecalles, igual que en los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco, obras en las que se busca más la relación entre pinturas y esculturas.

A diferencia del retablo de Cuauhtinchán, que se ha calificado de la obra más antigua de todas las conservadas, el retablo mayor de Huaquechula ha sido considerado como producto de la misma época que el de Huejotzingo. En la primera parte del presente capítulo, he realizado dos reconstrucciones imaginarias del retablo mayor de Huejotzingo con base en el primer documento del contrato, presentado por Berlin, y he postulado que la idea inicial del retablo se acerca más a la forma del retablo mayor de Huaquechula. Pese a ciertos cambios que hubo para la conclusión de la obra, el retablo de Huejotzingo se ha visto semejante a aquél. En opinión de Tovar de Teresa, ambos retablos son similares en cuanto a la combinación de columnas labradas el tercio de debajo de talle [Fig.22, 23] y columnas candelero [Fig.24, 25]. Además, juzgado el estilo de motivos ornamentales como cartelas, serafines y guirnalda [Fig.26, 27], afirma que deben de ser contemporáneos.<sup>34</sup> Observados solamente los rasgos generales, coincido con la opinión del investigador y pienso que ambos retablos son producto de la misma época. Mas, haciendo una aproximación profunda, no estoy de acuerdo con el juicio, según el cual, los citados retablos son similares. De hecho, la calidad de la talla escultórica y la complejidad y variedad en el diseño ornamental que se presenta en el retablo de Huejotzingo, nada tiene que ver con el valor artístico del retablo de Huaquechula. En este último se aprecia la desproporción y la repetición de los mismos diseños ornamentales en diferentes cuerpos, cosa que no sucede en el retablo de Huejotzingo.

---

<sup>34</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.501



Figura 22: Columna labrada el tercio de debajo de talle del retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)



Figura 23: Columna labrada el tercio de debajo de talle del retablo mayor de Huaquechula (derecha)



Figura 24: Columna candelero empleada en el tercer cuerpo del retablo de Huejotzingo (izquierda)



Figura 25: Columna candelero utilizada en el retablo de Huaquechula (medio)



Figura 26: Motivos ornamentales presentados en el plinto del retablo de Huaquechula (derecha)



Figura 27: Motivos ornamentales del retablo de Huejotzingo

El retablo susodicho está trazado en forma de damero sin romper las líneas estructurales del canon renacentista. Los cuatro cuerpos están trazados de manera equidistante. El frontón ubicado en el remate se conforma de línea semicircular, la cual va paralela con la línea que marca el arranque de las nervaduras [Fig.28].

Figura 28: El frontón del retablo mayor de Huejotzingo  
(La imagen procede del archivo fotográfico del INAH, D.F.)



Las calles cuentan sólo con un elemento de la estructura arquitectónica: entablamento, que sirve para dividir los compartimientos. En cambio, la estructura de las entrecalles es más compleja a raíz de contar con nichos; es decir, el espacio semicilíndrico que proporciona la profundidad para dar cabida a la imagen de bulto y que está rematada en forma de venera [Fig.29].

Como fuente formal de los nichos podemos apuntar, en primer lugar, la referencia e ilustración que proporciona Leon Battista Alberti, quien asevera que los lineamientos de los nichos que contienen pinturas o estatuas derivan del diseño de portadas<sup>35</sup> [Fig.30]. Otra fuente formal que podemos proponer es la ilustración que contiene las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo [Fig.31]. Dado que este autor español retoma el tratado de Alberti para redactar el suyo, se percibe claramente el influjo del tratadista italiano en su texto. En efecto, la ilustración que proporciona Sagredo nos recuerda la portada corintia de Alberti. Los lineamientos de la estructura de ambas ilustraciones se asemejan mucho. Las

---

<sup>35</sup> Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1996, p.228

diferencias consisten en los detalles: en el diseño de Sagredo, en vez del marco de puerta se presenta un nicho, en cuyo intradós está ornamentado con cinco casetones con flor; y se agregan tres peanas en el remate.

Figura 29: Nicho del retablo mayor de Huejotzingo

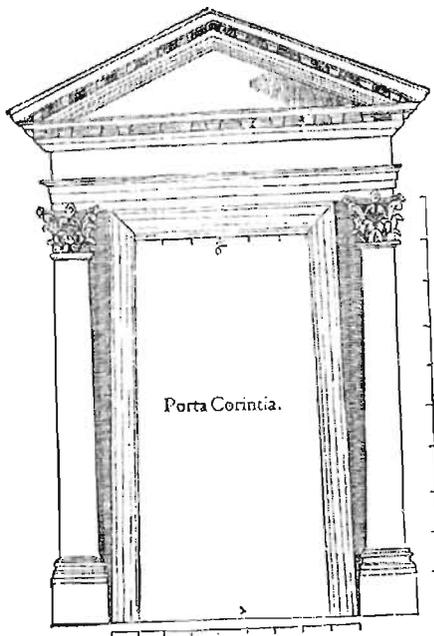


Figura 30: Portada diseñada por Alberti (izquierda)

Figura 31: Portada diseñada por Sagredo (derecha)

Ahora aclararemos ¿cómo se aplicaron estas fuentes formales para hacer los nichos del retablo de Huejotzingo? Los cuatro paralelepípedos ubicados en el banco que cuentan con los paneles de los apóstoles funcionan como plinto con su moldura para las columnas del primer cuerpo. Los entablamentos, aparte de cumplir su propia función estructural, al mismo tiempo sirven de pedestal para sostener el cuerpo superior. Siguiendo el modelo propuesto por Sagredo, el nicho está flanqueado con una columna en cada lado, aunque varía el diseño de la columna dependiendo de los cuerpos.

Como diferencias podemos señalar que en el retablo de Huejotzingo atrás de las columnas se presentan las traspilastras; la forma de nicho es semicilíndrica con el remate en forma de venera; se agrega la peana sobre la cual se coloca la estatua; el remate del nicho no toca al arquitrabe, ello le da más espacio a las enjutas del retablo; y no se presenta el frontón arriba de cada nicho.

La ausencia de frontones en los compartimientos que integran el retablo, se presentan también en otros retablos como los de Cuauhtinchán, Tecali, Huaquechula y Calpan. En éstos los frontones se emplean solamente en el remate de la estructura total, mientras que en el de Xochimilco las entrecalles laterales y la calle central cuentan con frontones [Fig.32, 33]; también en el retablo de Tlatelolco se presenta el empleo de frontones en la calle central.

Figura 32: Frontón empleado en el retablo mayor de Xochimilco

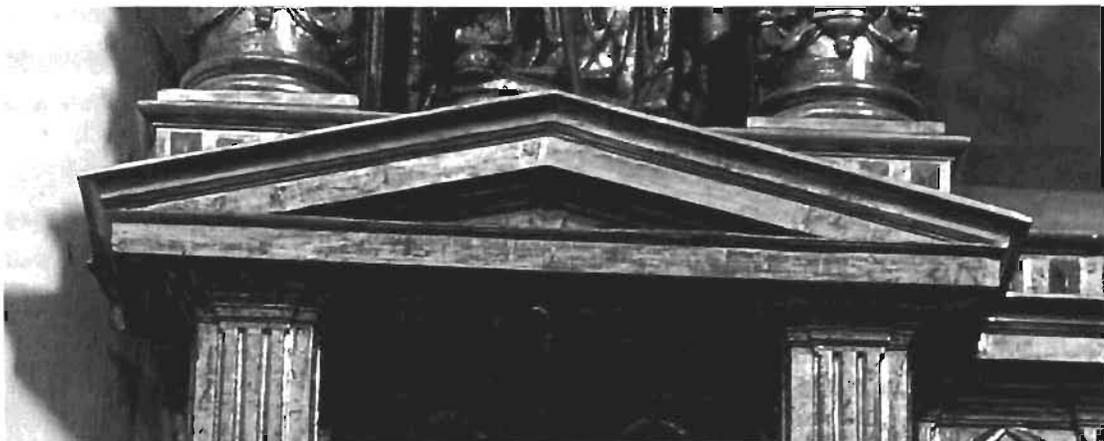


Figura 33: Frontón empleado en el retablo mayor de Xochimilco



Cabe advertir que el uso de traspilastras se observa en todos los retablos contemplados en el presente trabajo con excepción de los retablos de Santiago y San Francisco de Tecali, en que no se emplean las columnas, sino pilastras [Fig.34]. Quiero hacer notar dos clases de traspilastra:

1. Traspilastras que tienen la misma anchura que las columnas
2. Traspilastras que son más anchas que las columnas

Las traspilastras del retablo mayor de Huejotzingo [Fig.35] y de los colaterales de la parroquia de San Diego pertenecen al primer grupo, mientras que las de los retablos mayores de Cuauhtinchán [Fig.36], Huaquechula [Fig.37] y Xochimilco [Fig.38] y el retablo de Calpan [Fig.39] son del segundo grupo. Pero, ¿qué consecuencia trae si la traspilastra es más ancha que la columna? La diferencia de anchura entre columna y traspilastra proporciona un efecto visual clarooscuro. La ampliación de la anchura de la traspilastra obliga a crear líneas zigzagueantes a la altura de la basa y el entablamento, dándole más movimientos lineales a la estructura.

Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37

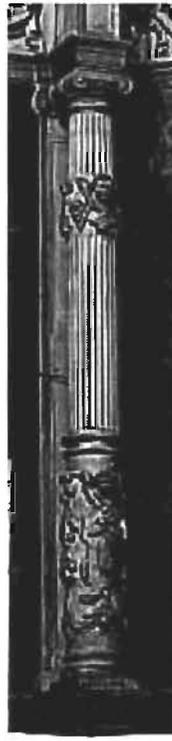


Figura 38



Fig.34: Pilastra del retablo mayor de Tecali

- Figura 39 Fig.35: Columna y traspilastra del retablo mayor de Huejotzingo
- Fig.36: Columna y traspilastra del retablo mayor de Cuauhtinchán
- Fig.37: Columna y traspilastra del retablo mayor de Huaquechula
- Fig.38: Columna y traspilastra del retablo mayor de Xochimilco
- Fig.39: Columna y traspilastra del retablo de Calpan

## Comparación entre el retablo ideado en el nivel documental y el retablo fabricado (Análisis de la estructura arquitectónica)

Ahora examinemos hasta qué grado las indicaciones formales hechas en los documentos del contrato publicados por Berlin, han sido respetadas al construir el retablo mayor de Huejotzingo. Como he mencionado páginas atrás, observamos ciertos cambios de la idea del retablo entre el documento emitido el 4 de febrero de 1584 y el documento firmado el 30 de noviembre del mismo año. A saber, en la primera idea, el retablo iba a constar de cuatro cuerpos y cinco calles, mientras que la segunda idea proyecta un retablo de cuatro cuerpos y siete calles, ampliando así horizontalmente su dimensión. Con todo, las detalladas indicaciones de la estructura arquitectónica que vienen en el documento primero, nos sirven para averiguar cómo las descripciones literarias han sido traducidas al lenguaje plástico-visual.

En relación con la estructura del banco el documento I indica que el retablo "...ha de tener un banco de altura con su friso y molduras y arquitrabe; ha de tener de alto tres pies y medio...".<sup>36</sup> Equiparando esta fuente documental con el objeto real, el banco consta de un friso y dos molduras inferior y superior, pero no cuenta con arquitrabe; toda dicha estructura tiene una altura aproximada de tres pies y medio (97.65 cm). Respecto a la carencia del arquitrabe, pienso que este elemento ha sido eliminado con la finalidad de conceder el mayor espacio posible al friso, en que se encuentran las representaciones de los apóstoles [Fig.40].



Figura 40: Banco del retablo mayor de Huejotzingo

---

<sup>36</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.69

Pese a que los documentos no señalan con cuántos cuerpos y con cuántas calles y entrecalles va a contar el retablo, podemos deducirlos a través de la cantidad de columnas y traspilastras. Hay ciertos cambios en el proyecto del retablo entre los dos documentos de Berlin. En el primero el retablo iba a constar de cuatro cuerpos y cinco calles e iba a tener seis columnas y seis traspilastras en los primeros tres cuerpos y cuatro columnas y cuatro traspilastras en el último cuerpo. El segundo documento, en cambio, proyecta un retablo de cuatro cuerpos y siete hileras, que cuenta con ocho columnas y ocho traspilastras en los primeros tres cuerpos y cuatro columnas y cuatro traspilastras en el cuarto cuerpo.

La estructura arquitectónica del retablo construido consta de banco, cuatro cuerpos y remate; de acuerdo con la idea que presenta el documento II, los primeros tres cuerpos cuentan con siete divisiones verticales: tres calles, cuatro entrecalles, ocho columnas y ochos traspilastras, mientras que el último cuerpo consta de tres hileras: una calle, dos entrecalles, cuatro columnas y cuatro traspilastras.

El documento I indica que tanto las columnas como las traspilastras medirán nueve pies (251.1 cm) y tendrán de grueso, por el plinto, un pie y un cuarto (34.875 cm). En cuanto a las columnas del primer cuerpo se describe de la siguiente manera:

...han de ir labradas el tercio de debajo de talle y que tenga cada columna tres muchachos asidos de manos unos con otros, y ha de ser todo lo demás estriado hasta arriba, salvo arriba junto al capitel ha de ir labrado un serafín con sus paños y frutos y colgajes.<sup>37</sup>

A diferencia de las columnas del primer cuerpo, las de los demás cuerpos superiores iban a ser "...balaustreados, labrados de talle de arriba abajo..."<sup>38</sup>, es decir, columnas candelero. Aquí cabe mencionar que la forma y proporción de los elementos arquitectónicos derivan de las imágenes antropomórficas. Con relación a la columna candelero (o candelabro) Filarete hace la siguiente descripción:

---

<sup>37</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.69

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.70

Los candelabros eran figuras de bronce en forma de niños de doce años, desnudos, en pie, de forma que cuando querían cambiar de sitio, andaban muy bien con ruedas.<sup>39</sup>

Al fabricar el retablo se han respetado las medidas indicadas de manera aproximada, aunque dicho con propiedad, las columnas son un poco más altas y miden alrededor de 280 cm. La diferencia consiste en que en el retablo construido no solamente en el primer cuerpo, sino también en el segundo se emplean las columnas labradas el tercio de debajo de talle; y en los dos cuerpos superiores se presentan las candelero. Ante la duda: ¿por qué se tomaría tal solución finalmente?, planteo la siguiente hipótesis: Vitruvio, en su tratado de arquitectura, critica la columna candelero como forma ilógica a raíz de que no sirve de soporte estructural, que es la función primordial de una columna.<sup>40</sup> Teniendo en consideración la menor resistencia de las columnas candelero debió de tomar la decisión de reducir la cantidad de dichas columnas con el fin de dar mayor estabilidad al retablo.

Para dar sustento a mi hipótesis quiero señalar el caso del retablo mayor de Huaquechula. Éste, que cuenta sólo con las columnas candelero, tiene menos resistencia y fuerza que los retablos mayores de Huejotzingo y Cuauhtinchán, en que se emplean las columnas labradas el tercio de debajo de talle en los cuerpos inferiores y las columnas candelero en los cuerpos superiores. De hecho, en el retablo de Huaquechula se observa una columna candelero deformada [Fig.25]. En cambio, en el retablo de Huejotzingo algunas columnas se han cuarteado pero siguen derechas.

---

<sup>39</sup> Filarete, *Tratado de arquitectura*, Bilbao, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE, 1990, p.167

<sup>40</sup> Vitruvio hace la siguiente crítica en *Los diez libros de arquitectura*, el capítulo V: De la manera de pintar las habitaciones: "... todos estos cuadros, en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas, se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios,..." (Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Editorial Iberia, 1970, pp.182 y 183)

En relación con la funcionalidad de columnas como soporte estructural, cabe advertir que a diferencia de otros retablos datados en el siglo XVI, las columnas del retablo mayor de Xochimilco están ahuecadas por la parte de atrás. Lo anterior nos hace deducir que las columnas de dicho retablo no cumplen una función estructural, sino solamente decorativa.

Ahora analicemos el diseño de las columnas labradas el tercio de debajo de talle del retablo mayor de Huejotzingo. De acuerdo con la fuente documental, el primer tercio del fuste de dichas columnas está ornamentado por los motivos figurativos ejecutados en relieve, mientras que los dos tercios superiores están estriados y en la parte superior del fuste se presenta un querubín con sus paños y frutos. Es de advertir que hay dos variaciones [Fig.41, 42] en el diseño de los motivos ornamentales presentados en el primer tercio del fuste del primer cuerpo, ya que no en todas las columnas se presenta solo un motivo: “tres muchachos asidos de manos unos con otros” como dice el documento.

Figura 41: Diseño del primer tercio de la columna del retablo de Huejotzingo (izquierda)

Figura 42: Diseño del primer tercio de la columna del retablo de Huejotzingo (medio)

Figura 43: Capitel dórico del primer cuerpo del retablo de Huejotzingo (derecha)



Se emplean diferentes diseños ornamentales entre la columna izquierda y la derecha de las entrecalles. En las primera y segunda entrecalles del primer cuerpo la columna izquierda tiene un diseño en que en la parte del frente se presenta un niño que está de pie sobre una base; se cubre el cuerpo con un paño estofado, pero enseña la mitad de su pecho y la pierna; encima de la cabeza trae una canasta con frutos; a los lados superiores de la testa infantil se encuentran los querubines con alas cerradas y cruzadas hacia abajo; debajo de sus alas se aprecia una guirnalda que sostiene una tarja rectangular con un adorno ovalado al centro y finalmente las uvas; en las partes laterales se presenta el mismo niño referido [Fig.41].

El diseño de la columna derecha, en cambio, presenta un niño que está de pie sobre una base; desde sus hombros cuelgan las guirnaldas con frutos y los querubines que están en las partes laterales sostienen dichas guirnaldas; junto a las piernas del niño susodicho se encuentran otros dos muchachos agachados que están ofreciendo un fruto al niño parado que está en el centro [Fig.42].

En el caso de las columnas que están en las tercera y cuarta entrecalles, se emplean los mismo diseños pero con la intención de dar sentido simétrico a la composición total del retablo, se aplican los diseños al revés.

En suma, pese a que el documento ordena que se tallen “tres muchachos asidos de manos unos con otros”, en realidad no se respeta fielmente tal indicación. En la primera variación del diseño se esculpen tres muchachos que están de pie a lo largo de la superficie cilíndrica del fuste, pero entre ellos no hay vínculo físico por medio de asir sus manos. En la segunda variación, se presentan tres mancebos en la parte de enfrente, pero uno que está en el centro está de pie sobre una base y los demás están agachados entregándole un fruto. Aquí, incluso, se crea la diferencia de jerarquía entre los tres chicos y lejos de estar unidos a través de asir las manos, se observa cierta reverencia y distancia entre ellos.

En cuanto a los capiteles del primer cuerpo, pese a que el documento no señala qué orden tienen que llevar, se observa el empleo de capiteles dóricos en el retablo construido [Fig.43]. Esta ausencia de las referencias a los últimos detalles de la obra implica quizá dejar cierta libertad al artista. Asimismo, tampoco

hay indicaciones formales sobre las traspilastras. Pero cabe señalar que el orden de estos sostenes arquitectónicos va acorde con el de las columnas. En el fuste de las traspilastras se presenta el motivo ornamental que ha sido mal denominado "arabesco". Considero incorrecta esta designación porque hay una gran variedad en el diseño ornamental del arte islámico. Además, la palabra "arabesco" no designa más que aquello que nos recuerda lo árabe, pero, en realidad, no lo es, por lo mismo, su concepto es bastante abstracto y ambiguo.

Las figuras ornamentales que se aprecian en el fuste de las traspilastras del retablo mayor de Huejotzingo son motivos vegetales y florales esquematizados y dorados. El similar diseño se presenta en la parte correspondiente de los colaterales de la parroquia de San Diego, Huejotzingo. Es de notar que estos finos y complicados ornamentos no se observan en el retablo mayor de Xochimilco; de hecho, en las traspilastras el fuste está todo dorado. Lo anterior nos hace suponer el cambio de moda que pudo haber entre fines del siglo XVI y principios de la siguiente centuria.

En cuanto al diseño del nicho no hay mención alguna en el documento. Como he apuntado anteriormente la idea general del nicho se basa en las portadas ilustradas en los tratados de Alberti y Diego de Sagredo. Los nichos del retablo de Huejotzingo tienen una forma semicilíndrica y dorada y están coronados por una venera, adornada con un diseño de motivos vegetales [Fig.44]. El frecuente uso de la concha como remate del nicho tiene que ver con el simbolismo que se le da a dicho motivo como protección a la imagen colocada ahí.<sup>41</sup>

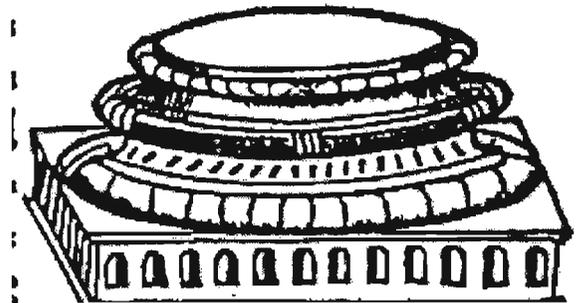
En la parte inferior de cada nicho se encuentra una basa con sus molduras para colocar una escultura de bulto. Estas basas son cuadradas. Las del primer cuerpo cuentan con un ornamento que simula ventanas: tres grupos de una ventana mayor al centro flanqueada por dos de menor escala. Esta forma tiene mucha semejanza con la contrabasa que ilustra Diego de Sagredo, aunque en el diseño de este tratadista español el motivo ornamental de ventanas tiene misma medida [Fig.45].

---

<sup>41</sup> Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, México, Editorial Trillas, 1995, pp.106 y 107

Figura 44: Nicho del retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 45: Contrabasa diseñada por Sagrado (derecha)



Encima de la venera se encuentra una tarja. El querubín que está en la enjuta izquierda alza la mano izquierda haciendo la tarja; con la mano derecha sostiene un incensario; extiende la pierna derecha y dobla la izquierda. El querubín que está en la enjuta derecha tiene la misma posición. La única diferencia es que tiene la postura al revés para dar simetría en la composición de este motivo figurativo fantástico.

Las tablas ubicadas debajo de las enjutas, que sostienen todo el peso de arriba, tienen motivos vegetales y florales simétricos y dorados igual que el fuste de las traspilastras.

José Moreno Villa ha hecho la siguiente mención en cuanto a la relación entre las imágenes de bulto y los nichos de los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco: "Las imágenes están recluidas en nichos coronados por veneras o conchas, tanto en Xochimilco como aquí (en Huejotzingo)".<sup>42</sup> En mi opinión, no es

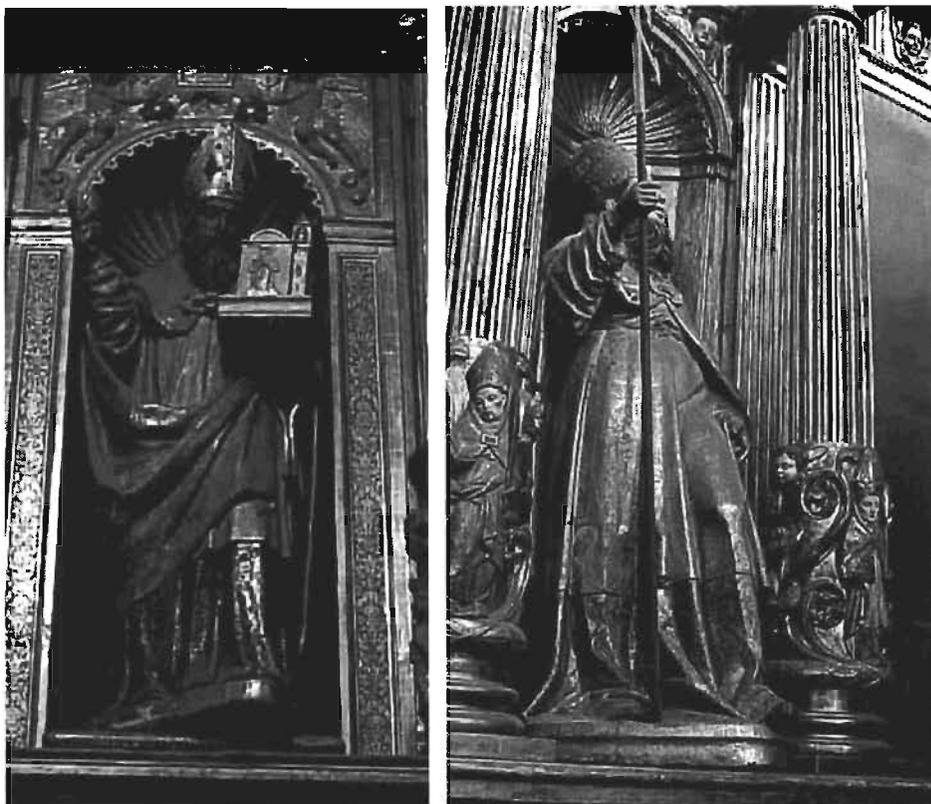
---

<sup>42</sup> José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, FCE, 1993, p.34

sustentable la citada afirmación por las razones siguientes: en primer lugar, Moreno Villa trata los nichos de ambos retablos mencionados como si tuvieran el diseño idéntico. Pero en realidad, en comparación con los nichos del retablo de Huejotzingo [Fig.46], los del de Xochimilco [Fig.47] son menos profundos. Por esta razón, las imágenes de bulto del último retablo quedan completamente fuera de la concavidad del nicho. Como otra diferencia cabe señalar que los nichos de Xochimilco no cuentan con las peanas las estatuas están colocadas directamente sobre la tabla del banco o del entablamento aprovechando así toda la profundidad que tiene la estructura convexa de las entrecalles. Esta amplitud del espacio permite que las imágenes tengan una postura abierta con movimientos. Teniendo en cuenta este hecho pienso que las imágenes, al contrario de estar “recluidas” en los nichos, aparentan tratar de salir del espacio designado.

Figura 46: Nicho del retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 47: Nicho del retablo mayor de Xochimilco (derecha)



En cuanto a las imágenes de Huejotzingo, en mi consideración, tampoco están “recluidas”. A raíz de que la tabla de la basa se sale del hueco semicilíndrico del nicho, sólo una pequeña proporción del cuerpo de las estatuas de los santos ocupa el hueco del nicho. Además, si observamos la imagen de san Agustín [Fig.46], su pie se sale de la tabla de la basa como queriendo ir más allá de su espacio destinado.

Ahora analicemos los entablamentos. El documento I indica que éstos medirán dos pies y medio (69.75 cm) y tendrán que “...ir revestidos de talle de serafines, escudos, paños y frutos”.<sup>43</sup> La riqueza del diseño ornamental del retablo de Huejotzingo consiste en haber interpretado la citada indicación literaria en diversas formas visuales. De hecho, tan sólo en los entablamentos del primer cuerpo se emplean cuatro diseños. Los entablamentos del mismo motivo están colocados de manera simétrica:

a) Entablamentos (el primer cuerpo, la primera y la cuarta entrecalle) [Fig.48]

Al centro de la tabla se encuentra una tarja, en cuyo interior se presenta un rostro de niño. Alrededor de éste se aprecia el estofado. Desde las orillas altas de la tarja hasta los extremos superiores del entablamento, donde se aprecia un ornamento de forma de vid, cuelgan los paños. Éstos sirven como si fueran hamacas para que se sienten los querubines. La postura de los dos querubines que se encuentran en diferentes lados respetan la composición simétrica: ambos querubines tienen abajo la mano que queda al lado de la tarja y alzan la otra mano haciendo el paño; doblan la pierna que queda hacia frente y extienden la otra.

Figura 48: Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo



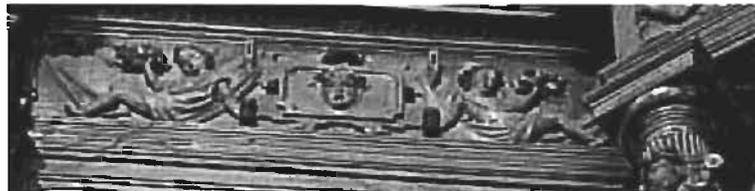
---

<sup>43</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.70.

b) Entablamentos (el primer cuerpo, la primera y la tercera calle) [Fig.49]

La composición general del diseño ornamental de los entablamentos de la primera y la tercera calle se asemeja a los de la primera y la cuarta entrecalle. Al centro de la tabla se encuentra una tarja; a los lados de ésta se presentan los querubines sentados sobre los paños. Las únicas diferencias consisten en los detalles: la tarja tiene una forma más cuadrada; los querubines están sentados en diferente postura doblando levemente la pierna que está hacia el frente y la otra pierna con más inclinación; con una mano tocan la tarja y con la otra alzada sostienen frutos; en los extremos de la tabla se rematan con los listones en vez de la vid.

Figura 49: Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo



c) Entablamentos (el primer cuerpo, la segunda y la tercera entrecalle)

Al centro de la tabla se encuentra una tarja; adentro de ésta se aprecia un rostro de querubín con sus alas cerradas y cruzadas. A diferencia de los otros entablamentos antes analizados, los querubines están en una posición como si estuvieran volando, atravesando los paños entre sus piernas. Son ángeles tenantes. Se aprecian los listones en las orillas superiores del entablamento.

d) Entablamentos (los primeros dos cuerpos, la calle central)

Antes de hacer la descripción formal del entablamento de la calle central quiero advertir que la tabla que vemos hoy no es la pieza original, sino una reconstrucción o sustitución. Este hecho lo podemos afirmar porque la calle central de los primeros dos cuerpos ha sufrido mutilación, por lo tanto, en la fotografía tomada antes de la restauración y reestructuración realizadas en los años ochenta del siglo XX [Fig.50] no aparecen los entablamentos de los dos cuerpos inferiores. Entonces, ¿en qué se basaría para reconstruir el diseño ornamental de los citados dos entablamentos? Al respecto, quiero anotar que las dos tablas mencionadas

tienen el mismo diseño que el entablamento de la calle central del tercer cuerpo [Fig.51]. Pero, ¿originalmente todos los entablamentos de la calle central tendrían el mismo diseño? Frente a esta cuestión no podemos postular ninguna hipótesis porque la calle central del cuarto cuerpo no cuenta con el entablamento, por lo mismo, el único entablamento de la calle central que se conserva hoy es el tercero. Ya que no sabemos ni siquiera si haya posibilidad de que se repitiera el mismo diseño en los entablamentos de la calle central. De aquí que el diseño de los dos entablamentos de la calle central no es una recreación del original, sino una invención de los restauradores [Fig.52].

El diseño que se reprodujo para los citados dos entablamentos consiste en lo siguiente: al centro se emplea una tarja; cuelgan los paños desde las orillas superiores de la tarja, pasando atrás del cuello de los querubines, hasta los listones ubicados en los extremos del entablamento; los rostros de los querubines son de tres cuartos volteándose hacia la tarja; entre las alas y los paños se aprecian frutos; los plumajes y el fondo de todo el entablamento está dorado.



Figura 50: El retablo mayor de Huejotzingo

(La imagen procede de la revista *Artes de México*, núm.106, 1968)

Figura 51: Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo

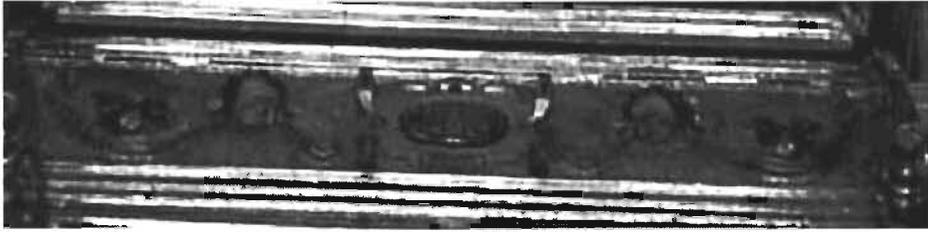
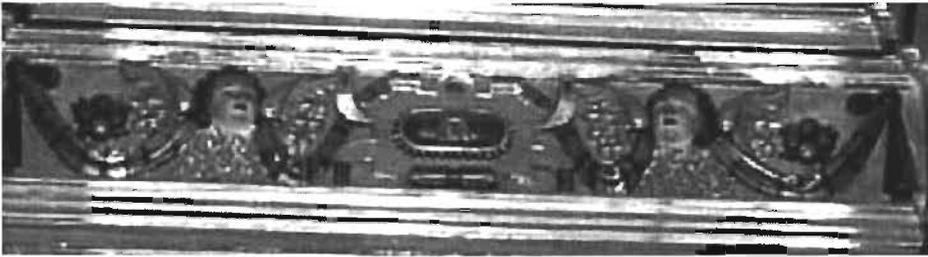


Figura 52: Entablamento duplicado



En el segundo cuerpo se emplean las columnas labradas el tercio de debajo de talle igual que en el primer cuerpo. Las diferencias consisten en que el capitel es de orden jónico [Fig.53] y, además, se aplica otro diseño en el primer tercio de fuste. En el primer cuerpo se emplean dos clases del diseño ornamental, mientras que en el segundo cuerpo las ochos columnas tienen el mismo motivo: en la parte frontal del fuste se encuentra un niño que está de pie sobre una base; arriba de su cabeza sostiene una canasta con frutos; de esta canasta cuelgan paños en dos lados; el niño los detiene con sus brazos; en las partes laterales del fuste se encuentra un querubín con uvas [Fig.54].

Figura 53: Capitel jónico (izquierda)    Figura 54: El primer tercio del fuste (derecha)



Las traspilastras del segundo cuerpo tienen el mismo diseño que las del primer cuerpo excepto el capitel, que es de orden jónico.

En cuanto a los nichos, el único aspecto que se diferencia de los del primer cuerpo es el diseño de las enjutas. En la parte central se encuentra una tarja; de ésta salen listones, sobre los cuales se colocan frutos; a los lados de la tarja se encuentran los ángeles tenantes; los listones cuelgan uvas en su remate [Fig.55].

En los entablamentos del segundo cuerpo se encuentra la variación de cuatro diseños. Igual que el primer cuerpo, las tablas del mismo motivo están colocadas de manera simétrica. En cuanto al entablamento de la calle central ya he hecho el análisis unas páginas atrás. Véase: d) Entablamentos (los primeros dos cuerpos, la calle central). Enseguida, abordaré los demás tres diseños.

Figura 55: Motivos ornamentales presentados en las enjutas



a) Los entablamentos (el segundo cuerpo, la primera y la cuarta entrecalle)  
[Fig.56]

Al centro de la tabla se encuentra una tarja; adentro de ésta se aprecia un rostro de querubín con sus alas cerradas y cruzadas; de las orillas superiores de la tarja cuelgan los paños; ahí se colocan abundantes frutos; el otro lado de los paños lo sostienen los querubines que están en los extremos de la tabla; éstos tienen rostro de tres cuartos, una ala abierta y la otra cerrada y su cuerpo está cubierto de plumaje.

Figura 56: Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo



b) Los entablamentos (el segundo cuerpo, la primera y la tercera calle)

Su diseño figurativo se asemeja al de los entablamentos analizados arriba. Las diferencias consisten en los detalles: respecto al diseño de la tarja, en lugar de tener un rostro del querubín al centro se presenta una elipse de color ocre; el rostro de los querubines es de frente, no de tres cuartos como los entablamentos anteriores.

c) Los entablamentos (el segundo cuerpo, la segunda y la tercera entrecalle)  
[Fig.57]

En la parte central de la tabla se encuentra una tarja que cuenta con una elipse al centro. De las orillas de la tarja cuelgan los paños. Encima de ellos brotan abundantes frutos. Los querubines que están en las orillas de la tabla tienen rostro de tres cuartos y detienen los paños en su hombro.

Figura 57: Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo

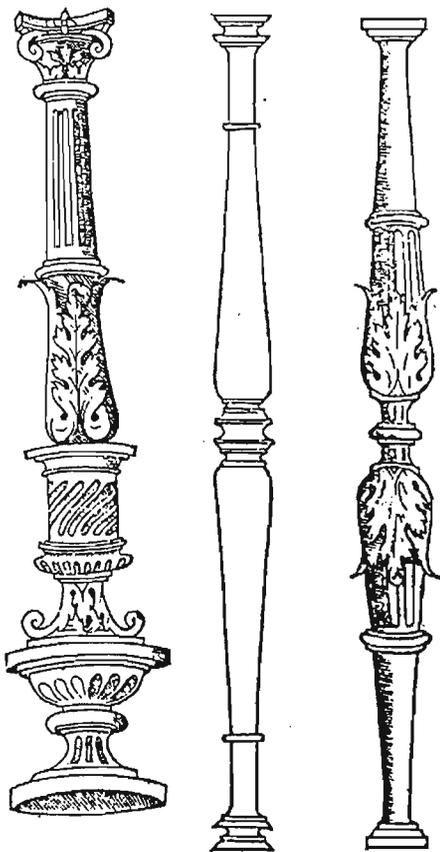


En el tercer cuerpo se emplean las columnas candelero con capitel jónico. La columna conformada con balaustres ha sido presentada en el tratado de Diego de Sagredo [Fig.58]. Respecto a las columnas candelero del retablo de Huejotzingo el fuste se divide en tres partes: la primera tiene forma cilíndrica con motivos figurativos fantásticos; la segunda es esférica con un motivo ornamental de querubín con sus paños; y la tercera cuenta con diseño de follajes en su parte inferior y querubín con sus paños y frutos en la parte superior. Los motivos ornamentales del primer tercio varían dependiendo de la ubicación de las columnas. Es decir, las columnas que flanquean la primera y la cuarta entrecalles tienen el mismo diseño: en la parte superior se encuentra una canasta con frutos; debajo de la cual se observa un paño extendido, en cuyo centro se presenta un querubín con sus alas cerradas y cruzadas hacia abajo; a los lados de la citada canasta se presentan los querubines con sus alas abiertas; éstos sostienen una guirnalda con frutas que queda en la parte inferior del fuste [Fig.59].

Figura 58: Columnas ilustradas por Sagredo

Figura 59

Figura 60



Las columnas que flanquean la segunda y la tercera entrecalles, en cambio, cuentan con otro diseño: en la parte superior se encuentra una corona, debajo de la cual sale un cortinaje; los querubines que están a los lados lo detienen abierto para mostrar una canasta con frutos, una tarja en que se representa un querubín con sus alas cruzadas y cerradas, de las orillas de dicha tarja cuelgan las guirnaldas con frutos y un adorno que sirve de soporte en la parte inferior de la tarja [Fig.60].

Las traspilastras del tercer cuerpo tienen el mismo diseño que las del segundo cuerpo.

Los entablamentos del tercer cuerpo también varían de diseño. Como he mencionado anteriormente, el entablamento de la calle central es la pieza original, de la cual se ha retomado el diseño de los entablamentos de la calle central de los dos primeros cuerpos al restaurar el retablo en los años ochenta del siglo XX. Enseguida, nos aproximamos a otros entablamentos del tercer cuerpo.

a) Los entablamentos (el tercer cuerpo, la primera y la cuarta entrecalle)

Al centro de la tabla se encuentra una tarja con una forma semiesférica adentro. De las orillas superiores de la tarja cuelgan los paños que llevan frutos. Estos paños los sostienen los querubines que están en los extremos de la tabla.

b) Los entablamentos (el tercer cuerpo, la primera y la tercera calle) [Fig.61]

Su diseño se parece al de los entablamentos estudiados anteriormente. El único aspecto que varía es que se emplea una tarja más ancha, en cuyo centro tiene un adorno de forma elíptica.

Figura 61: Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo



c) Los entablamentos (el tercer cuerpo, la segunda y la tercera entrecalle) [Fig.62] Aquí se emplea el mismo diseño que los entablamentos del segundo cuerpo de la primera y la cuarta entrecalles.

Figura 62: Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo



El cuarto cuerpo cuenta con las columnas candelero igual que el cuerpo inferior, no obstante, varía el diseño de las columnas. En las columnas del tercer cuerpo la segunda sección de fuste tiene forma esférica, mientras que en las del cuarto cuerpo la sección equivalente consta de la combinación de elementos diferentes: arriba y abajo se presentan los discos con sus molduras; estos discos están conectados mediante un conjunto de sostenes verticales [Fig.63].

Figura 63: Columna candelero del retablo mayor de Huejotzingo



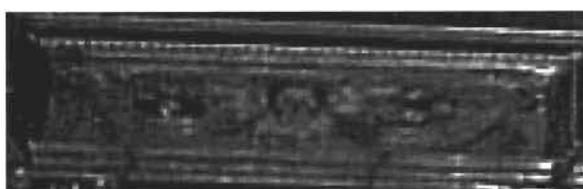
El motivo ornamental del primer tercio del fuste también difiere de las columnas del tercer cuerpo. Se presenta un querubín con alas abiertas, de las cuales cuelgan los listones con frutos.

En cuanto a los remates laterales del retablo, el documento I hace la siguiente indicación: "...ha de tener el cuerpo alto de arriba a los lados unos remates labrados a medio talle para que el dicho retablo se venga rematando conforme a buena obra."<sup>44</sup> Con base en este señalamiento se ha puesto un medallón a los lados: se emplea una tarja; en cuyo interior se observa un marco elíptico, cuya decoración trata de aparentar una cuerda torcida; en la parte inferior del citado marco se presenta el rostro de un querubín con alas abiertas; en la orilla de la tarja se presenta un niño que está de pie, viste túnica y simula que sostiene la tarja con su mano; la postura de este niño es bastante forzada, de hecho, su cuello está flexionado, quizá a raíz de acomodar su cuerpo respetando la forma circular de medallón; la anatomía y proporción de su cuerpo es antinatural; en la parte superior de la tarja se ornamenta con voluta, frutos y vegetaciones policromados. A los lados de los medallones, es decir, en el remate de la primera y la cuarta entrecalles se emplea doble volutas [Fig.64].

Figura 64



Figura 65



A raíz de que se reduce la cantidad de calles y entrecalles, el cuarto cuerpo sólo cuenta con dos entablamentos. Su diseño se difiere mucho al de los entablamentos de los tres cuerpos inferiores. En efecto, en lugar de tener una tarja al centro de la tabla se presenta un querubín con alas abiertas y cuerpo cubierto de plumaje. En la parte de atrás de su cuello detiene los paños que llevan frutos a los lados. Estos paños terminan tomando forma de listón [Fig.65].

---

<sup>44</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.70

A continuación, analicemos el diseño del cielo raso de los entablamentos y los marcos de los compartimientos de la calle central. En las indicadas partes de la estructura del retablo se emplea un diseño geométrico.

a) El cielo raso de los entablamentos de las entrecalles de los dos cuerpos inferiores [Fig.66]

Se ordenan de manera simétrica las formas geométricas como círculos, semicírculos, cuadrados y rectangulares, enmarcadas del color dorado. Todas dichas figuras geométricas están conectadas a través de las líneas rectas.

El diseño similar se presenta en el remate del nicho del retablo de Calpan [Fig.67]. La diferencia consiste en que en el retablo de Calpan se altera la proporción de las figuras geométricas a raíz de que la indicada parte tiene forma de un cuarto de esfera, por lo mismo, su superficie es curva.

Figura 66: Cielo raso del retablo mayor de Huejotzingo



Figura 67: Remate del nicho del retablo de Calpan



b) El cielo raso de los entablamentos de las entrecalles de los dos cuerpos superiores [Fig.68]

El espacio se divide en tres secciones. En la parte central de cada sección se presenta una forma geométrica: un círculo en la sección central y un cuadrado en las secciones laterales. Estas formas geométricas se conectan por medio de las líneas rectas.

El diseño semejante lo encontramos en el cielo raso del entablamento del colateral dedicado a san Diego, ubicado en el templo de Cuauhtinchán [Fig.69]. En el caso del retablo de Calpan, se emplea una variación de dichos motivos geométricos: dentro de los círculos y cuadrados se presenta florón [Fig.70].

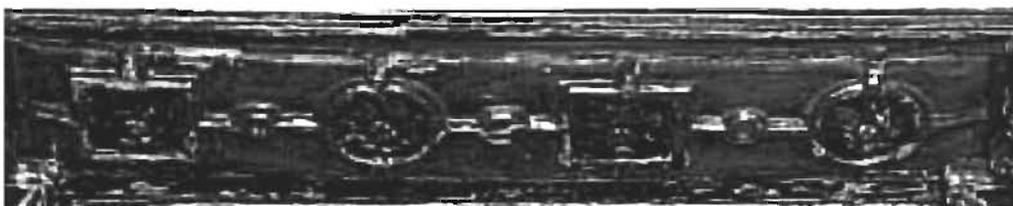
Figura 68: Cielo raso del retablo mayor de Huejotzingo



Figura 69: Cielo raso de un colateral ubicado en el templo de Cuauhtinchán



Figura 70: Cielo raso del retablo de Calpan



c) Los marcos de los compartimientos de la calle central

En los marcos de *La estigmatización de san Francisco* [Fig.71] y *La crucifixión* [Fig.72] se presenta un diseño geométrico basado principalmente en rectangulares que se conectan mediante las líneas rectas. El marco de la imagen de san Miguel [Fig.73] es una reproducción basada en el diseño de los marcos antes mencionados.

Cabe advertir también que se presenta una extrañeza en el diseño de la estructura del último compartimiento de la calle central. De hecho, esta parte no cuenta con el entablamento. Al respecto, planteo una hipótesis de que pudo haberse alterado quitando el entablamento que estaba originalmente. Esta cuestión la abordaré más adelante al hacer el análisis de la imagen de *La crucifixión*.

Figura 71: Marco de *La estigmatización de san Francisco* del retablo mayor de Huejotzingo

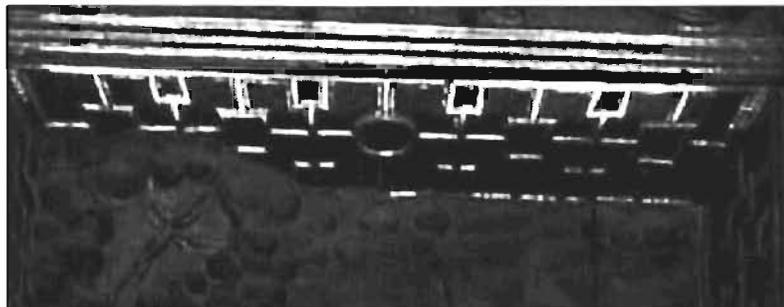
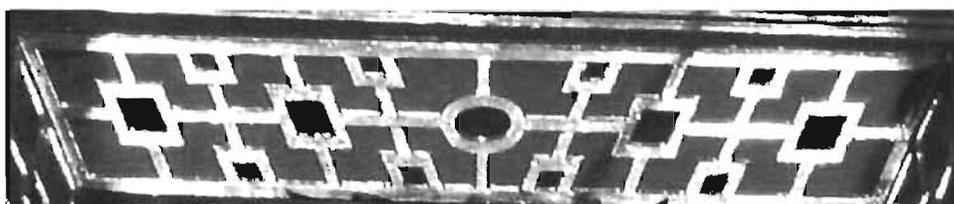


Figura 72: Marco de *La crucifixión* del retablo mayor de Huejotzingo



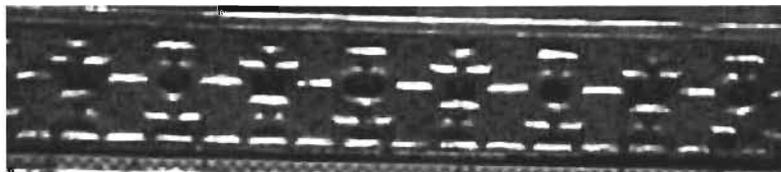
Figura 73: Marco duplicado de *San Miguel* del retablo mayor de Huejotzingo



d) El cielo raso del frontón ubicado en el remate [Fig.74]

En la parte inferior del frontón se intercalan los círculos, cuadrados, semicírculos y rectangulares conectados por medio de las líneas rectas.

Figura 74: Cielo raso del frontón ubicado en el remate del retablo mayor de Huejotzingo



#### IV.2.2. El banco

El banco del retablo mayor de Huejotzingo cuenta con cuatro tablas de relieve, en donde se representan los apóstoles, y dos tablas de pintura que tratan a las santas penitentes: María Magdalena y María Egipciaca. Esta manera de colocar las figuras de los apóstoles en el banco tiene antecedentes en los retablos españoles y también se observa en otros retablos novohispanos como los de Cuauhtinchán [Fig.75,76], Huaquechula [Fig.13,14], Calpan [Fig.77,78], Coixtlahuaca [Fig.79, 80], y Xochimilco [Fig.81,82]. A partir de De la Maza se ha repetido en la historiografía que esa ubicación de los apóstoles responde al sentido teológico de estas figuras, es decir, la base o cimiento de la Iglesia. Yo, por mi parte, además de esta razón teológica, sostengo la opinión de Óscar Armando García: la presencia de los apóstoles a la misma altura que el altar en que se oficia misa, recrea la última cena. De aquí que la representación de los apóstoles en el banco tiene doble connotación teológica y escenográfica.

Por lo que respecta a la ubicación de las citadas santas penitentes varía dependiendo de retablo, de hecho, en el de Xochimilco aparecen en los remates laterales.

Figura 75: Apóstoles del retablo mayor de Cuauhtinchán

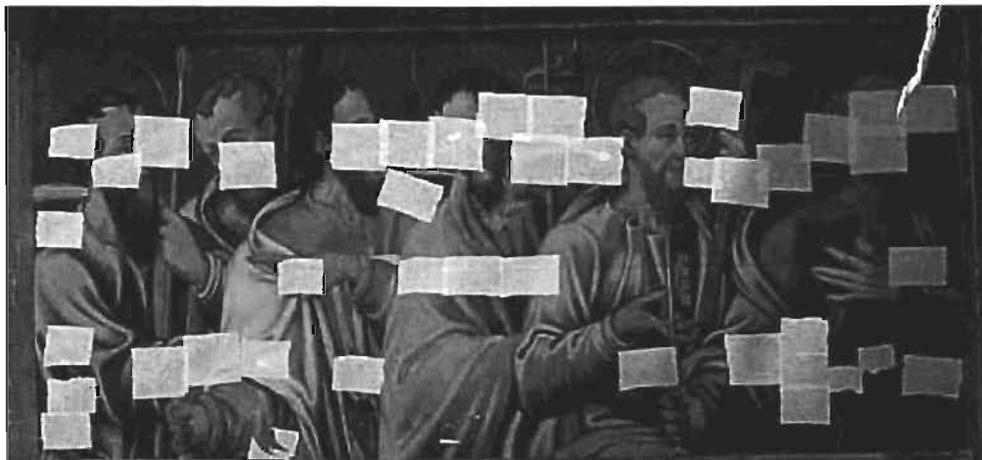


Figura 76: Apóstoles del retablo mayor de Cuauhtinchán



Figura 77: Apóstoles del retablo de Calpan  
(La imagen procede del archivo fotográfico del INAH)



Figura 78: Apóstoles del retablo de Calpan  
(La imagen procede del archivo fotográfico del INAH)



Figura 79: Apóstoles del retablo mayor de Coixtlahuaca



Figura 80: Apóstoles del retablo mayor de Coixtlahuaca



Figura 81: Apóstoles del retablo mayor de Xochimilco



Figura 82: Apóstoles del retablo mayor de Xochimilco



Primeramente vamos a dilucidar la siguiente cuestión: ¿hasta qué grado se respetaron las indicaciones relativas al banco, que vienen en los documentos del contrato publicados por Berlin? Para responder a esta pregunta, volvamos a revisar los documentos y vayamos comparando con el objeto real.

a) Las tablas de los doce apóstoles (177.5 cm x 64.2 cm)

En relación con las tablas de los apóstoles tenemos dos referencias en el nivel documental. Primeramente el documento I indica que el retablo "...ha de tener

labrado los frisos de dicho banco los 12 apóstoles de medio talle conforme están en Otocpa.”<sup>45</sup> Posteriormente en el documento II Pedro de Requena hace el siguiente compromiso:

...por los 4 tableros de los 12 apóstoles que he de hacer asimismo que han de caer debajo de las entrecalles, y ha de llevar en cada tablero 3 apóstoles de medias figuras y media talla, [...] y han de estar de forma que se pueda poner después de hechos los dichos apóstoles un compartimiento a la redonda, el cual es a cargo del dicho Simón Perines, que ha de ser de forma obada.<sup>46</sup>

Equiparando dichas indicaciones documentales con el retablo fabricado, las tablas de los apóstoles sí caen debajo de las entrecalles; en cada una de estas tablas se presentan “3 apóstoles de medias figuras y media talla”, es decir, los bustos de tres apóstoles en medio relieve; y finalmente “un compartimiento a la redonda”, es decir, un medallón de forma “obada” o elíptica, enmarca a los apóstoles. De lo anterior podemos afirmar que las tablas de los apóstoles se han ejecutado al pie de la letra.

Las indicaciones susodichas, no obstante, no describen sino los aspectos generales de la obra. ¿Qué actitud, qué aspecto físico, qué expresión, qué atributos se plasman en las figuras de los apóstoles? ¿Qué diseño ornamental se aplica en el marco de las tablas? Todas estas cuestiones, en realidad, dependen de la creatividad, el ingenio, la técnica y la estética del artista. Por lo mismo, apreciar dichos aspectos tiene importancia para dar un juicio sobre el valor artístico de la obra. A continuación, observaremos la obra detenidamente.

Cuatro tablas de los apóstoles cuentan con un marco del mismo diseño: la moldura que enmarca el medallón es de cuarto bocel con ovas, elemento ornamental que se emplea ampliamente en el Renacimiento italiano a raíz de que Alberti lo incluye en su tratado; a lo largo de la citada moldura se presentan equidistantemente cuatro adornos enrollados. A raíz de que el citado medallón tiene forma elíptica, queda un espacio en cuatro esquinas de la tabla, donde se

---

<sup>45</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.69

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.72

presenta un rostro de querubín con sus alas abiertas.

Cabe advertir que el óvalo, que sirve para enmarcar el medallón, está cordado en la parte inferior a raíz de que los pliegues de la ropa de los apóstoles que están a los lados, caen encima de él. En mi consideración, atrás de estas interrupciones en la línea de medallón hay una intención de crear imágenes que quieren salir de su espacio designado.

La dirección de la cabeza y las miradas de cada apóstol van hacia adelante o hacia la parte central del retablo. Esta uniformidad y armonía que se presentan en la postura de los doce apóstoles de Huejotzingo, se aprecian también en los retablos de Cuauhtinchán, Huaquechula y Calpan, mientras que en los retablos de Xochimilco y Coixtlahuaca los apóstoles toman una postura más dinámica y expresiva y en el caso del retablo de la capilla de la tercera orden de la catedral de Texcoco [Fig.83], un retablo construido con posterioridad, se pierde este canon estético uniforme y equilibrado al poner las cabezas y miradas de los apóstoles en diversas direcciones.

En el fondo de los medallones de los apóstoles de Huejotzingo se aplica lo dorado. En las vestimentas y los libros que portan los apóstoles se aprecia un estofado de diseño fino y minucioso.

A continuación, analicemos las tablas de relieve una por una. Para ello, enumero tanto los tableros (uno a cuatro) como los apóstoles (uno a doce) de la izquierda a la derecha.

Figura 83: Apóstoles del retablo de la capilla de la tercera orden, en Texcoco



## Tablero uno [Fig.84]

Cabe advertir que tres figuras de apóstoles no se representan aisladamente, sino que algunas partes del cuerpo de un apóstol están escondidas atrás del cuerpo de otro al contrario están sobrepuestas en el cuerpo de otro apóstol. Así, se crea una interrelación entre las tres figuras.

El apóstol uno: ¿San Felipe?

Se representa este apóstol con rostro en tres cuartos de perfil, con barba y bigote; se plasma una expresividad en el rostro por medio de tratar las cejas inclinadas y dirigir su mirada hacia abajo; viste túnica; con la mano izquierda detiene el manto, mientras que el brazo derecho se alza hacia arriba; se han perdido la mano derecha y la parte superior de su atributo de martirio, dejando nada más un palo largo. De aquí supongo que este elemento fracturado podría ser la cruz latina, atributo de san Felipe.

El apóstol dos

El apóstol que está en el medio voltea un poco la cabeza hacia su izquierda; tiene bigote y barba abundante; su mirada va hacia abajo; su brazo derecho va adelante del izquierdo; viste túnica; su manto terciado desde el hombro izquierdo; la manga derecha está doblada con la intención de mostrar la fuerte musculatura de su brazo; coloca la mano derecha encima del libro abierto, que está sostenido con la izquierda, que asoma en la parte inferior. Le falta un atributo personal para identificar el personaje.

El apóstol tres

Su rostro y cuerpo son frontales; el personaje tiene bigote y barba; viste túnica; la mano derecha porta un libro cerrado, mientras que se alza el brazo izquierdo; la manga izquierda no cubre todo el brazo con el fin de mostrar su fuerte musculatura. Se ve fracturado un atributo personal que originalmente portaba en la mano izquierda y no se puede determinar su identificación.

Figura 84: Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo



### **Tablero dos [Fig.85]**

Como el estado de conservación, anoto que las dos esquinas derechas de la tabla están mutiladas y se han perdido dos querubines que debieron de estar originalmente en dichas partes. La moldura superior del banco está reforzada pero sin aplicarle el dorado.

#### **El apóstol cuatro: San Andrés**

Su rostro es de perfil; tiene bigote, barba y cabello quebrados; respecto al cuerpo, el lado derecho de su busto sale más hacia el frente que el otro lado; viste túnica; se aplica el escorzo para lograr la impresión de que el brazo derecho se doble hacia delante; con su mano derecha sostiene un libro cerrado, en tanto que la otra mano la coloca a la altura del pecho sosteniendo su manto; en el manejo de pliegues se aprecia cierta tensión como si el apóstol jalara el manto con fuerza; atrás de los hombros del apóstol se observan las partes superiores del aspa, de aquí identificamos que este apóstol representa a san Andrés.

#### **El apóstol cinco: San Juan**

El personaje del medio tiene postura frontal; su mirada se dirige hacia el frente; es el único personaje imberbe; viste túnica y manto terciado que cuelga desde el

hombro izquierdo; se aplica el escorzo para dar la impresión de que su brazo izquierdo se dobla hacia delante; en la mano izquierda porta un cáliz, en cuya parte superior se observa una línea espiral, que representa una serpiente; mientras que los dedos de la mano derecha indican al cáliz susodicho; teniendo presente la manera de representarlo imberbe y joven con el atributo de la copa que contiene veneno, podemos deducir que este personaje representa a san Juan.

El apóstol seis: San Pedro

Voltea su rostro levemente hacia el centro del retablo; tiene cabello, bigote y barba cortos; viste túnica y cuelga su manto desde el hombro izquierdo; con la mano derecha sostiene un libro cerrado, mientras que en la mano izquierda porta las llaves del cielo, atributo personal de san Pedro.

Figura 85: Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo



**Tablero tres [Fig.86]**

Está mutilada la esquina inferior derecha de la tabla, ya que se ha perdido un querubín que originalmente estuvo en la parte susodicha. La orilla de la moldura superior del mismo lado está reforzada sin aplicarle el dorado.

Tres apóstoles voltean la cabeza levemente hacia la misma dirección, es decir, el centro del retablo y los rasgos faciales se asemejan entre ellos.

El apóstol siete: San Pablo

El apóstol tiene cabello, bigote y barba largos y ondulantes; viste túnica y manto; su brazo derecho está doblado y sostiene una espada (sólo se observa el mango de dicha espada); con los dedos de la mano derecha hojea el libro que sostiene en la otra mano.

El atributo de la espada nos hace deducir que este personaje representa a san Pablo, pues, aunque él no es discípulo directo de Cristo, es una figura fundamental del apostolado. En el caso del retablo mayor de Cuauhtinchán, aparecen los doce apóstoles incluyendo la figura de Judas Iscariote con su bolsa de monedas y sin nimbo, mientras que en el retablo de Huejotzingo no se presenta tal figura, ya que en vez de Judas o Matías que sustituye su lugar, pienso que se presenta la figura de san Pablo. Esta consideración mía tiene sustento al contemplar que en el banco del retablo mayor de Xochimilco también está presente san Pablo.

El apóstol ocho: Santiago el Mayor

El apóstol tiene barba y bigote; viste túnica y manto; en la cabeza tiene un sombrero, del cual cuelga un lazo dorado con dos esferas; con la mano izquierda sostiene un libro cerrado, mientras que la mano derecha se ha perdido, pero debió de sostener originalmente el bastón de peregrino; tomando en cuenta los atributos personales sabemos que este apóstol representa a Santiago el mayor.

El apóstol nueve:

El apóstol se representa con escaso pelo, bigote y barba cortos; viste túnica y manto. Coloca la mano derecha en el pecho y con ello plasma una expresividad en su postura; en la mano izquierda porta un fragmento de su atributo perdido. No se puede identificar el personaje.

Figura 86: Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo



#### **Tablero cuatro [Fig.87]**

El apóstol diez: ¿San Bartolomé?

El apóstol se representa con escaso pelo, bigote y barba cortos; voltea su rostro hacia el centro del retablo; viste túnica y manto; en la mano derecha porta un libro cerrado, mientras que en la izquierda sostiene sólo un mango. Este elemento podría ser un cuchillo corto, atributo de san Bartolomé.

El apóstol once: ¿San Judas Tadeo o Santiago el Menor?

El apóstol tiene el cabello dividido en dos partes; tiene barba y bigote cortos; voltea el rostro hacia el centro del retablo; viste túnica y manto; en la mano izquierda sostiene un libro cerrado, mientras que en la derecha porta un tubo, que es un fragmento de su atributo personal.

El apóstol doce: ¿Santo Tomás?

De lejos nos engaña la vista y nos parece como si su rostro fuera de perfil, pero si nos acercamos a la figura, nos damos cuenta de que a diferencia del perfil de san Andrés, cuyo rostro está cortado en la mitad, el de este apóstol es completo, ya

que nada más su cabeza está volteada hacia su derecha. Con la mano izquierda sujeta un libro cerrado que apoya contra la cintura; con la otra mano sostiene un fragmento de su atributo, pues, observando que este pedazo que queda no tiene forma cilíndrica, sino anguloso, podría ser escuadra, atributo de santo Tomás.

Figura 87: Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo



b) *Santa María Magdalena* (176.5 cm. x 64.2 cm) [Fig.88]

Como condición técnica de la tabla anoto que se observa la unión de tablas a la altura del primer quinto, pues, ahí se aprecia la base de preparación blanca; no se alcanza a ver el craquelado.

En cuanto a la técnica, las pinceladas son finas y cortas; las figuras están construidas con base en las finas manchas y sin utilizar líneas; logra dar la sensación de volumen a través del empleo de claroscuro.

La tabla de santa María Magdalena tiene una composición similar a la de santa María Egipciaca del mismo retablo [Fig.91]. Se parece también a la tabla de María Magdalena atribuida a Andrés de Concha en el retablo mayor de Yanhuitán [Fig.89]; así como a una tabla anónima de la misma santa que se encuentra en la capilla de Santa Gertrudis del ex convento de Teposcolula [Fig.90].

Figura 88: *Santa María Magdalena* en el retablo mayor de Huejotzingo



Figura 89: *Santa María Magdalena* en el retablo mayor de Yanhuatlán



Figura 90: *Santa María Magdalena* en el retablo de Teposcolula



La semejanza en la composición se debe, por un lado, a la convención de la época o al empleo de la fuente figurativa similar y, por otro lado, a la condición espacial del soporte de la obra. Es decir, a raíz de que las mencionadas tablas se ubican en el banco, tienen un formato en el que predomina la horizontalidad. Aprovechando esa característica espacial del soporte, se representa la santa en el primer plano en la postura echada sobre el suelo y en el fondo se pinta el paisaje.

En la tabla de María Magdalena de Huejotzingo, la santa se cubre con los paños verde grisáceo desde su cabeza; nos deja ver una parte de sus cabellos rizados castaños; el manejo de los pliegues de los paños se complican a la altura de su cadera. La santa está echada en una cueva, con los codos doblados y tocados en el suelo sostiene su peso. Junta sus manos a la altura del pecho para mostrar que está haciendo oración o reflexión. Alza su rostro mirando la imagen de crucifijo que está al lado; sus ojos se ven hinchados; se emplea el escorzo en la pierna derecha doblada para dar impresión de que su pie está colocado hacia atrás. El cuerpo de la santa es de nueve cabezas, robusto y lleno, mostrando así el ideal de belleza femenina de Pereyns. Enfrente de los brazos de la santa se encuentra un libro abierto, en cuyas páginas se observan unas líneas sueltas y círculos, que viendo de lejos, nos parecen escrituras. A la derecha de la santa está la imagen de Cristo crucificado y sangriento con la inscripción de "INRI"; atrás del crucifijo hay un tronco, abajo del cual se encuentra un perfumero, que es su atributo personal. Como paisaje del fondo que está atrás de la santa se observan las montañas que tienen un color oxidado entre verde y ocre; en la falda de las montañas se alcanza a ver una población, que está configurada con base en las líneas blancas. Al lado del pie izquierdo de la santa se encuentra un tronco en que está colgada la cartela con la firma de Pereyns [Fig.1].

### c) *Santa María Egipciaca* [Fig.91]

Santa María Egipciaca suele aparecer junto con santa María Magdalena como símbolo de las santas penitentes como sucede en el retablo mayor de Xochimilco.

En cuanto a la condición técnica de la tabla del retablo mayor de Huejotzingo,

se observa la unión de tablas arriba del pie derecho de la santa Egipciaca. Se presenta desprendimiento de la capa pictórica asomando la base de preparación blanca.

En el primer plano se representa a la santa echada sobre el suelo aprovechando la horizontalidad del espacio que tiene el soporte. Su postura está al revés a la de María Magdalena para que haya armonía simétrica en la composición general del retablo. El rostro de la santa es de tres cuartos. Sus rasgos faciales se asemejan a los de María Magdalena. María Egipciaca equilibra su peso recargándose el codo derecho sobre el libro; con la mano diestra detiene diagonalmente un crucifijo, que cuenta con una imagen de Cristo sangriento con llagas. La santa mira a esa imagen. Con la mano izquierda toca el libro tratando de hojearlo. A diferencia de María Magdalena, ambas piernas de María Egipciaca se colocan de manera paralela. La proporción del cuerpo de la santa es de nueve cabezas. Se la representa con la juventud y plenitud plasmando así la idea de la belleza física femenina de la época. Las diferencias iconográficas consisten en que María Egipciaca no se representa con los ojos hinchados y, además, no trae túnica, sino que aparece desnuda y envuelta en su larga cabellera.

En el segundo plano se observan los árboles, tronco y hojas, los cuales nos hacen pensar que la santa podría estar en medio del bosque con el fin de hacer penitencia. En el tercer plano se aprecian a lo lejos dos montañas y el cielo.

Figura 91: *Santa María Egipciaca* en el retablo mayor de Huejotzingo





Figura 92: *Santa María Magdalena* en el retablo mayor de Xochimilco (izquierda)

Figura 93: *Santa María Egipcíaca* en el retablo mayor de Xochimilco (derecha)

### IV.2.3. Las esculturas de bulto

García Granados y Mac Gregor (1934) son los primeros en señalar la probable filiación que puede existir entre las esculturas de bulto de los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco:

...estas esculturas (de Huejotzingo) deben de considerarse como uno de los primeros peldaños de la escultura mexicana que, indudablemente, influyeron en otras obras, acaso en las de otro interesantísimo retablo, el altar mayor de Xochimilco, en cuya ejecución creemos adivinar que ya intervino el indio, en algunas de sus partes por lo menos.<sup>47</sup>

Me parece oportuno analizar esta observación. El probable influjo del que hablan los citados autores podría referirse no tanto al aspecto formal, sino a la técnica y a la semejanza iconográfica de las esculturas de bulto. De hecho, con el transcurso del tiempo se han apuntado las diferencias que se observan en la postura y expresividad de las imágenes de bulto de ambos retablos.

Respecto a la mano de obra, García Granados y Mac Gregor apuntan la

---

<sup>47</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Op.cit.*, p.212

posible intervención del indígena en la ejecución de las esculturas de Xochimilco, mientras que Juana Gutiérrez Haces hace el siguiente comentario:

Las esculturas de Xochimilco tienden a un modelado más vigoroso, incluso se diría con angulaciones más evidentes, quizá porque no fueron ejecutadas por un maestro español.<sup>48</sup>

A mi modo de ver, pese a que no se ha comprobado documentalmente, tomando en cuenta la calidad artística y técnica de las obras, Pedro de Requena, el escultor de Huejotzingo, debió ser un artista formado en España. Aunque no me atrevo a decir como Tovar de Teresa que dicho artista podría ser hijo del escultor español Gaspar Requena,<sup>49</sup> es probable que haya tenido contacto con la escuela andaluza de la escultura en su formación. Mientras que con respecto a las imágenes de bulto de Xochimilco, sostengo la posibilidad de que las haya ejecutado un artista formado en la Nueva España, en otras palabras, discípulo de un maestro europeo. Esta opinión mía tiene sustento en la siguiente observación: en relación a la imagen de san Gregorio, notamos una desproporción en la postura, pues, el cuerpo está demasiado reclinado hacia atrás, como si estuviera a punto de caerse de espaldas [Fig.47].

Como he mencionado arriba, las imágenes de bulto de Huejotzingo y las de Xochimilco se diferencian formalmente. En efecto, aquéllas son menos dinámicas y tienen una postura más frontal y esquemática que éstas. Esta diferencia tiene que ver con las distintas características del espacio que proporcionan las estructuras arquitectónicas de ambos retablos. En términos generales, los nichos del retablo de Huejotzingo tienen más profundidad y las esculturas de bulto están colocadas sobre una peana, en tanto que los nichos del retablo de Xochimilco son menos cóncavos con menor profundidad, sirven sólo de adorno. De hecho, las imágenes no están metidas dentro de los nichos, sino que se encuentran fuera de éstos, además de no estar colocadas sobre una peana. Todas estas

---

<sup>48</sup> Juana Gutiérrez Haces, "Escultura novohispana", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, p.215

<sup>49</sup> Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en el renacimiento en México*, p.286

características de los compartimentos de las entrecalles del retablo de Xochimilco proporcionan mayor espacio, por lo tanto, permiten colocar esculturas de postura más abierta y dinámica.

Las características formales de las tallas de Huejotzingo han sido consideradas como “ponderación” y “unidad de estilo”<sup>50</sup>, al decir de García Granados y Mac Gregor. Gutiérrez Haces, por su parte, manifiesta la siguiente opinión:

Requena no es amigo del exceso de dinamismo, antes bien el movimiento es contenido, respeta el espacio que el nicho les confiere e incluso, adaptándose a él, las esculturas acusan una natural frontalidad que también sirve para otorgar claridad a la acción que ejecutan.<sup>51</sup>

Como mencionan los autores antedichos, las imágenes de bulto de Huejotzingo tienen una pose más cerrada y homogénea en comparación con las de Xochimilco. Sin embargo, a mi modo de ver, en las obras de Requena se aprecia la intención de querer salir del espacio que se les asigna, pues, no creo que respeten, en sentido estricto, el espacio que se les proporciona. En efecto, en el caso de la imagen de san Agustín, el pie izquierdo se sale de la basa del nicho [Fig.94]. Es de observar también que el cuerpo de las estatuas no está metido completamente dentro del nicho, sino nada más la parte de atrás, la espalda, quizá para que se oculte el hueco del embón.

Con relación a esta cuestión, cabe tenerse presente que en los relieves de Requena: *La estigmatización de san Francisco* y *el Padre Eterno*, las figuras principales tienen mayor volumen como si no se conformaran con el espacio asignado y quisieran salir hacia el frente. Además, respecto a la imagen de Dios Padre, se aprecia gran dinamismo y expresividad tanto en el tratamiento del rostro como en la postura corporal.

También es de notar que Requena maneja diferentes técnicas para tratar los paños. En las figuras como *San Gregorio*, *San Antonio Padua* y *San Lorenzo*, los movimientos del traje caen verticalmente, mientras que en las imágenes de *San*

---

<sup>50</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Op.cit.*, p.212

<sup>51</sup> Juana Gutiérrez Haces, *Op.cit.*, p.213

*Buenaventura* y *San Jerónimo* los pliegues de la túnica y manto van en diferentes direcciones. De aquí que considero que no se puede generalizar en cuanto a las características de las esculturas de Requena. En efecto, el movimiento no está “contenido” en todas las estatuas como se ha dicho en la historiografía.

A mi juicio, Requena fue un escultor que dominaba distintas técnicas escultóricas y sabía hacer las obras de varias técnicas: estáticas y dinámicas, inexpresivas y expresivas. No obstante, quiero aclarar que el dinamismo y expresividad que maneja el citado escultor no llega a la teatralidad ni al patetismo como se observan en los ejemplos escultóricos de los siglos XVII y XVIII. En ese sentido, considero válidas las afirmaciones de Gutiérrez Haces: “Requena no es amigo del exceso de dinamismo...” y “la ausencia de un fuerte sentido dramático”.<sup>52</sup> A saber, el escultor en cuestión sí maneja dinamismo pero no de manera excesiva.

En cuanto a la calidad de la talla de las obras de Requena se observa la finura y detalle en el tratamiento de los rostros, manos y uñas. También es de notar que el escultor empleó ciertos patrones tanto para los rasgos fisonómicos como para la pose y el modo de vestir. Respecto a lo primero Gutiérrez Haces divide las imágenes de bulto de Huejotzingo en dos clases: “...uno de quijadas amplias y varoniles, para los santos más jóvenes, y otro más afilado, subrayando esta característica con las barbas, para los venerables...”<sup>53</sup> En mi apreciación, además de la semejanza en los rasgos faciales, la similitud en el modo de representación como la barba y el peinado, nos hace ver algunas imágenes aun más parecidas. De hecho, las facciones afiladas con espeso bigote y barba de *San Agustín* se asemeja a la de *San Gregorio*; el llamado “*San Pedro Damiano*” se parece a *San Ambrosio*, ya que ambos están representados imberbes, con pómulos marcados y rasgos fisonómicos similares; *San Antonio de Padua*, *San Bernardino de Siena*, *San Bernardo* y *Santo Domingo de Guzmán* se asemejan entre sí no sólo en las facciones sino también en el peinado con tonsura y sin barba y bigote; *San Buenaventura* se parece a *San Jerónimo* tanto en los rasgos faciales como en la

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

abundante barba y bigote, así como el modo de vestir; *San Lorenzo* se asemeja a *San Sebastián*, pues, ambos se representan jóvenes e imberbes; y *San Juan Bautista* se parece a *San Antonio Abad* tanto en la fisonomía como en el largo de barba y bigote.

De lo anterior considero que las estatuas de Requena no presentan el individualismo en los aspectos fisonómicos y corporales, ya que no tratan de retratar físicamente a los santos, sino que pretenden representar la santidad, virtudes y cualidades morales mediante las formas "perfectas", según el criterio del artista. Por ende, son figuras idealizadas que traslucen la personalidad moral de los venerables. Cabe mencionar también que esta característica no es propia de las obras de Requena, sino que es una tradición artística proveniente de la moda italiana.

Teniendo en cuenta la técnica artística de las esculturas del retablo de Huejotzingo, considero a Pedro de Requena como artista formado en España. Aquí es oportuno recordar que las ordenanzas de los oficios de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros (1568) exponían la obligación de ser examinado para poder ejercer sus oficios. En el caso del maestro español examinado en los Reinos de Castilla, tenía que mostrar su carta de examen al alcalde y veedor, junto con el escribano del cabildo para averiguar la validez de dicha carta.<sup>54</sup> Todo ello me hace pensar que Requena fue un maestro examinado en España y posteriormente ejerció su oficio en la Nueva España.

Por lo que respecta al simbolismo de las imágenes de bulto de Huejotzingo, los autores de la segunda mitad del siglo XX han basado en la interpretación de Francisco de la Maza: la presencia de los grandes padres de la Iglesia latina implica que por medio de los escritos le dieron a la Iglesia el cuerpo doctrinal; los fundadores de las órdenes (san Bernardo y santo Domingo) aluden a la vitalidad que le dieron a la Iglesia; los mártires (san Lorenzo y san Sebastián) representan la fe cristiana; san Juan Bautista y san Antonio Abad renunciaron a la vida

---

<sup>54</sup> María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepetzotlán*, México, INAH, p.138

mundana y contribuyeron dando un sustento al cuerpo místico de la Iglesia.<sup>55</sup> Santiago Sebastián también retoma el juicio de De la Maza. Mas al citado autor le parece extraña la presencia de los santos mártires y ermitaños-penitentes en las partes superiores del retablo, ya que añade la siguiente opinión:

Resulta anómala la disposición de estos trapecios simbólicos, ya que lo habitual hubiera sido que el plano del dolor se colocara en primer término, dejando los planos doctrinales para las partes superiores. Precisamente estas desviaciones de las normas canónicas son las que dan personalidad al gran retablo de Huejotzingo.<sup>56</sup>

A mi juicio, esta opinión no es sustentable. De hecho, los retablos mayores de Tecali y Xochimilco también tienen la misma composición de colocar a los padres de la Iglesia latina en el cuerpo inferior y a los santos mártires y penitentes en el superior. Ello no representa ninguna anomalía.

a) *San Agustín* (primer cuerpo, primera entrecalle) [Fig.94]

San Agustín (354-430) es uno de los cuatro Padres de la Iglesia latina. Nació en Tagaste, cerca de Hipona, en el norte de África. Es autor de las *Confesiones* y la *Ciudad de Dios* entre otras obras. Meditó sobre el misterio de la Santísima Trinidad. Su conversión tardía se dio por la influencia de su madre Mónica y el contacto con san Ambrosio en Milán, en 387. Se cuenta que el santo escuchó una voz que le decía: "Toma y lee", así que abrió al azar las Epístolas de san Pablo que tenía a la mano. En cuanto leyó y asimiló el pasaje (Rom 13, 12-14): "...Despojémonos, pues, de las obras de las tinieblas, y revistámonos de las armas de la luz. [...] Revestíos más bien del Señor Jesucristo...", se despejó de la duda y decidió recibir el sacramento del bautismo. Posteriormente regresó a su patria y en

---

<sup>55</sup> Francisco de la Maza, "Teología y vanagloria en los retablos mexicanos", en *México en la cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, México, núm.75, 9-julio-1950. p.1

<sup>56</sup> Santiago Sebastián, *et al.*, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, p.107

396 fue consagrado como obispo de Hipona.<sup>57</sup>

La estatua del citado santo del retablo de Huejotzingo se encuentra de pie y da un paso hacia delante con la pierna siniestra, como si quisiera salir del espacio asignado. Se halla en postura clásica según los principios de Alberti.<sup>58</sup> Está representado con espesa y larga barba, que cubre las mejillas y cuello. Como insignia episcopal trae mitra en la cabeza. Viste el alba talar con estofado oscuro, casulla blanca y capa pluvial ocre rojo estofado. Este último está abrochado en el pecho. Las manos están cubiertas por los guantes con un rombo al centro. En el trabajo de estofado se presentan finos motivos fitomórficos. Con el objetivo de plasmar diferentes movimientos de los pliegues, el santo estira la orilla de la capa pluvial con la mano siniestra. Así, maneja la curvatura y diagonal en el manto, lo cual contrasta con la verticalidad de los pliegues del alba.

Como padre de la Iglesia san Agustín ostenta, en la mano izquierda, una maqueta de un templo sobre el libro. Esta pequeña construcción presenta una portada con un arco, cuyo extradós está interrumpido por cuatro dovelas alargadas, y una ventana coral elíptica. La maqueta está rematada con frontón circular y techada con bóveda de cañón corrido y, además, cuenta a un lado con una torre-campanario. En la otra mano, san Agustín porta el corazón inflamado, que alude al amor de Dios<sup>59</sup> y, a la vez, nos recuerda un pasaje de sus *Confesiones*: "Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor."<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, tomo II, vol.3, pp.36 y 37

<sup>58</sup> Alberti hace la siguiente mención respecto a la postura ideal de la figura masculina: "El hombre, según he observado, en todas sus actitudes pone siempre el tronco del cuerpo perpendicularmente debaxo de la cabeza, que es lo que pesa mas en todo él. Siempre que un hombre planta sobre un pie solo, queda el pie sirviendo de basa perpendicular á la cabeza, y casi siempre se endereza el rostro ácia donde vuelve la punta de tal pie. En quanto á los movimientos de la cabeza nunca son de modo que no tenga debaxo de sí, vuélvase al lado que se vuelva, alguna parte del cuerpo que la sostenga, á menos que no extienda el un brazo á la parte opuesta, para que sirva de contrapeso." (León Bautista Alberti, *El tratado de la pintura (de Leonardo da Vinci) y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1999, pp.241 y 242)

<sup>59</sup> Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, El acantilado, 2000, p.182

<sup>60</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II, vol.3, p.38

Figura 94: San Agustín



Figura 95: San Gregorio



b) *San Gregorio* (primer cuerpo, segunda entrecalle) [Fig.95]

Gregorio Magno (ca.540-604) es otro de los cuatro Padres de la Iglesia latina. Nació en Roma y fue prefecto de dicha ciudad. Después de la muerte de su madre santa Silvia, se retiró de la vida mundana, pues transformó el palacio de su familia en un monasterio benedictino, donde profesó y llegó a ser abad. Fue elegido como papa en 590. Escribió varios textos como las *Homilías sobre Ezequiel*, los *Liberi morales* y los *Diálogos*, además de ordenar el canto litúrgico conocido como Gregoriano.<sup>61</sup>

Como he señalado anteriormente, la imagen de un santo no trata de mostrar las características físicas de la figura retratada, sino que es una idealización del

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, tomo II, vol.4, p.47

personaje. En el caso de san Gregorio, él mismo afirma su corpulencia en una de las epístolas<sup>62</sup>, pero no se lo representa de tal manera. Asimismo, la escultura de *San Gregorio* de Huejotzingo también tiene el cuerpo proporcionado.

La imagen susodicha se encuentra de pie y en una posición frontal. El rostro lo cubre con espeso bigote y barba. Lleva la tiara pontifical en la cabeza. En la mano izquierda sostiene el templo sobre el libro. Esta maqueta cuenta con el arco de medio punto y una ventana coral circular en la fachada, tiene techo de dos aguas y una torre-campanario. En cuanto a la mano derecha de la talla le falta el dedo pulgar. Esta fractura pudo ocasionarse en el momento en que perdió su atributo; es decir el báculo pontificio de triple travesaño. El santo viste el alba talar blanca, casulla estofada y policromada en ocre rojo. La capa pluvial estofado blanco está sujetado con un broche en el pecho. Los pliegues de las vestiduras caen verticalmente a manera de estrias. Las manos están cubiertas por los guantes con un rombo al centro.

Por lo que respecta a la tiara pontifical existen diferentes interpretaciones simbólicas, que consta de tres coronas superpuestas y está redondeada en la parte superior. En consideración de George Ferguson, el número tres alude a la "trinidad" o "tres divisiones del reino de Dios".<sup>63</sup> Mas a mi modo de ver, tal opinión no es sustentable por los siguiente motivos: en primer lugar, el símbolo de la trinidad es el atributo exclusivo de la divinidad, ya que el número tres sólo significa ello cuando esté empleado como atributo de Dios Padre, Jesucristo o Espíritu Santo; en segundo lugar, en la hermenéutica no se hace mención de las "divisiones" en el "reino de Dios". Por este término se entiende el reinado escatológico de Dios, es decir, una concepción futura del mundo lleno de paz, justicia, obediencia y amor recíproca. Los evangelios hablan de la próxima venida de tal soberanía divina: "...el Reino de Dios está cerca..." (Mt 10, 7; Mc 1,15; Lc 10,9). Esta afirmación no debe entenderse solamente en el sentido de una proximidad temporal, llegada inmediata. En efecto, el reinado divino irrumpe ya en el presente gracias a las acciones de Jesús, a saber, éste restaura la creación

---

<sup>62</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II, vol.4, p.48

<sup>63</sup> George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p.234

distorsionada y humillada y muestra la señal y comienzo del nuevo mundo salvífico. En suma, la llegada del reinado divino escatológico no alude al derrumbamiento apocalíptico y catastrófico, sino a la restauración de este mundo. Además, es una concepción futura y presente a la vez.<sup>64</sup> Una vez aclarado el concepto de “reino de Dios”, sabemos que no se puede hablar de las “divisiones” del mundo escatológico porque no las hay. Por consiguiente, negamos la interpretación de Ferguson. Respecto al sentido simbólico de la tiara pontificia, aceptamos la postura de considerarla como símbolo de tres poderes: obispo, papa y rey.<sup>65</sup>

b) *¿San Pedro Damiano? ¿San Martín de Tours? ¿San Luis de Tolosa?* (primer cuerpo, tercera entrecalle) [Fig.96]

Esta imagen tiene problema de identificación. Enrique Best la interpreta como “san Juan Crisóstomo”, mientras que fray Luis de Refugio la identifica como “san Martín”. García Granados y Mac Gregor, por su parte, la consideran “san Pedro Damiano”. Esta última interpretación ha sido aceptada ampliamente por los estudiosos posteriores. San Juan Crisóstomo es uno de los doctores de la Iglesia oriental, por lo tanto, considero que la presencia de este santo no es acorde con el simbolismo teológico del retablo de Huejotzingo.

Respecto a san Martín (ca.317-397), nació en la frontera romana, en la llanura húngara. Fue hijo de un tribuno romano. Por la obligación del padre se unió a la caballería imperial y fue destinado a una guarnición en Francia. Más tarde desempeñó el cargo del obispo de Tours.<sup>66</sup> En cuanto a la iconografía de este santo, puede aparecer como soldado con la capa o como obispo con los ornamentos y vestiduras episcopales. También puede tener a su lado los animales puestos bajo su protección como el oso, el asno, el caballo y la oca.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Bernd Jochen Hilberath, *et al.*, *Manual de teología dogmática*, Barcelona, Editorial Herder, 1996, pp.323-326

<sup>65</sup> Fernando P. Maccono, *Breve tratado de sagrada liturgia*, Barcelona, Luis Pili editor, 1941, pp.109 y 110

<sup>66</sup> George Ferguson, *Op.cit.*, pp 196 y 197

<sup>67</sup> Luis Monreal y Tejada, *Op.cit.*, p.350

San Pedro Damiano (1007-1072), por su parte, fue natural de Ravena. Llegó a ser cardenal, obispo de Ostia y doctor de la Iglesia. Suele ser representado con indumentaria pontifical y capelo cardenalicio. Su atributo personal son los azotes con que se disciplinaba.<sup>68</sup>

Por lo que toca a la imagen en cuestión de Huejotzingo, primeramente quiero anotar el estado de conservación: se observa el desprendimiento de la encarnación en el labio superior de la imagen. En cuanto a la pose, se encuentra de pie en posición clásica. Voltea el rostro levemente hacia el centro del retablo, en tanto que el cuerpo tiene una posición frontal. Los rasgos faciales se asemejan a los de *San Ambrosio* del mismo retablo y está representado imberbe. Trae mitra del mismo diseño que *San Agustín*. Viste el alba y casulla blanca. El diseño de aquél es semejante al de san Gregorio. La capa pluvial está abrochada en el pecho y las manos las cubre con guantes que tienen un rombo al centro. Es de notar que en la mano derecha se observa un fragmento del atributo, que se ha perdido con el tiempo. Actualmente sólo se conserva un libro cerrado que sostiene en la mano izquierda. A mi juicio, tan sólo con estos elementos (indumentaria episcopal y un libro) no se puede identificar al personaje. Por lo tanto, no se puede aseverar que esta estatua representa a san Pedro Damiano como se ha reiterado en la historiografía.

Como posibilidad podemos anotar que esta imagen puede representar a san Martín o, quizá, a san Luis de Tolosa (m.1297). Respecto al último santo, fue hijo de Carlos II de Anjou. Renunció a la sucesión y optó por ingresar en la orden franciscana en 1296. Fue elegido, contra su voluntad, como obispo de Tolosa por Bonifacio VIII.<sup>69</sup> Iconográficamente este santo puede aparecer vestido con el hábito franciscano abajo de las vestiduras episcopales. Suele tener la corona que rehusó a los pies u ostentar las flores de lis, símbolo de la casa de Anjou.<sup>70</sup>

Esta hipótesis descansa sobre el hecho de que el santo susodicho aparece comunmente en los retablos franciscanos del siglo XVI como el colateral dedicado a san Francisco en Tecali [Fig.97], el retablo mayor de Cuauhtinchán (la tabla

---

<sup>68</sup> Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, p.221

<sup>69</sup> Mónica Herrerías de la Fuente, *Op.cit.*, p.92

<sup>70</sup> Luis Monreal y Tejada, *Op.cit.*, p.336

ubicada en la aleta, a un costado superior del cuadro de *La resurrección*) [Fig.98] y el retablo mayor de Xochimilco [Fig.99]. De aquí considero que debió ser el santo muy venerado entre los franciscanos de esa época. En los primeros dos retablos poblanos el santo mencionado aparece con el hábito franciscano o sayal y capa pluvial. Lleva la mitra episcopal y el báculo pastoral, además de tener tres coronas colocadas en el suelo, que alude a la renunciación de la soberanía, mientras que la imagen de Xochimilco aparece sólo con las vestiduras episcopales. Como suposición opino que la imagen en cuestión de Huejotzingo puede representar al santo susodicho; sin embargo, esta es otra hipótesis.



Figura 96



Figura 97: *San Luis*



Figura 98: *San Luis*

Figura 96: La estatua del retablo mayor Huejotzingo que tiene el problema de identidad. Puede representarse al san Pedro Damiano, san Martín de Tours o san Luis. (izquierda)

Figura 97: *San Luis* del retablo mayor de Tecali (medio)

Figura 98: *San Luis* del retablo mayor de Cuauhtinchán (derecha)

Figura 99: *San Luis* del retablo mayor de Xochimilco (izquierda)

Figura 100: *San Ambrosio* (derecho)



Figura 101: Acercamiento al guante de los padres de la Iglesia  
(Se aprecia un rombo al centro.)

d) *San Ambrosio* (primer cuerpo, cuarta entrecalle) [Fig.100]

San Ambrosio (ca.340-396) es uno de los cuatro padres de la Iglesia latina. Fue natural de Tréveris, pero creció en Roma. Fue elegido obispo de Milán en 374 y bautizó a san Agustín en 387.<sup>71</sup> Introdujo en la Iglesia occidental el uso del canto de himnos que retomó de la Iglesia siria.<sup>72</sup>

La estatua elaborada por Requena aparece de pie. Voltea el rostro hacia la parte central del retablo. Está representado imberbe. Trae mitra episcopal en la cabeza. Viste el alba estofada y similar a la de *San Agustín*, casulla y capa pluvial abrochado en el pecho. Con la mano derecha sujeta un libro cerrado, apoyando contra la cintura. Con los dedos de la misma mano estira la capa pluvial. Los pliegues de éste van en diferentes direcciones, mientras que los del alba y casulla caen verticalmente. En la mano izquierda se alcanza ver un fragmento cilíndrico del atributo perdido. Esto podría ser originalmente el báculo pastoral o látigo, atributo personal del santo que alude a la expulsión de los arrianos de Italia.<sup>73</sup>

e) *San Antonio de Padua* (segundo cuerpo, primera entrecalle) [Fig.102]

San Antonio de Padua (1195-1231) fue natural de Lisboa. Ingresó en la orden franciscana en 1220. Fue predicador, taumaturgo, profesor de teología y fundador de hermandades y cofradías. La representación de este santo ha sido idealizada igual que la de los otros santos como san Gregorio y Tomás de Aquino, ya que un cronista paduano menciona que el aspecto físico de san Antonio no mostraba la ascética delgadez como san Francisco, de hecho, era de altura baja y corpulento.<sup>74</sup>

La imagen del santo aludido de Huejotzingo se encuentra de pie y en una posición frontal. Viste el hábito de la orden y está ceñido a la cintura por un cingulo que cuenta con tres nudos. Está imberbe y con el peinado de tonsura. Dirige la

---

<sup>71</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II, vol.3, pp.68-70

<sup>72</sup> Mónica Herreras de la Fuente, *Op.cit.*, p90

<sup>73</sup> George Ferguson, *Op.cit.*, p.147

<sup>74</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II, vol.3, pp.124-127

mirada hacia el libro cerrado que ostenta en la mano siniestra. Es probable que sobre el libro susodicho pudo haber estado originalmente la imagen del Niño Dios, atributo común del santo, como la representación del mismo santo en el colateral de Tecali [Fig.103] y en el retablo mayor de Cuauhtinchán [Fig.104]. La palma de la mano derecha está abierta. La talla de las manos es fina e, incluso, se alcanza a ver las uñas.

Figura 102: San Antonio en el retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 103: San Antonio en el colateral de Tecali (medio)

Figura 104: San Antonio en el retablo mayor de Cuauhtinchán (derecha)



e) ¿*San Buenaventura*? (segundo cuerpo, segunda entrecalle) [Fig.105]

Existen diferentes criterios en cuanto a la identificación de esta figura. Enrique Best la interpreta como san Lucas; a juicio de fray Luis de Refugio, san Buenaventura o san Pedro Damiano; y García Granados y Mac Gregor aseveran que es san Buenaventura. Respecto a esta discrepancia, pienso que no es

sustentable el hecho de que sea identificado como san Lucas porque este evagelista no aparece representado como cardenal.

San Buenaventura (1221-1274) fue originario de Toscana. En 1238 ingresó en la orden franciscana. Fue general de la orden, teólogo y doctor.<sup>75</sup> Suele ser representado con hábito franciscano con muceta o con el capelo cardenalicio, mitra episcopal y báculo. También puede llevar como doctor libro, pluma y maqueta de la iglesia, y como atributos personales, ostensorio o copón como símbolo de haber intervenido en la redacción del oficio de Corpus, y también puede portar un rosario y crucifijo.<sup>76</sup>

Figura 105: *San Buenaventura* del retablo mayor de Huejotzingo



---

<sup>75</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II, vol.3, p.252

<sup>76</sup> Juan Ferrando Roig, *Op.cit.*, p.66

La estatua que está en el retablo de Huejotzingo aparece de pie. El cuerpo se encuentra en una posición frontal. Por el movimiento de los pliegues se aprecia la intención de dejar la rodilla derecha doblada levemente hacia el frente. Las facciones y el modo de vestir de esta imagen son semejantes a los de *San Jerónimo* del mismo retablo. La cara la cubre con espeso bigote y barba. Lleva el capelo cadenalicio en la cabeza. Viste la túnica y manto. Ostenta, en la mano siniestra, una maqueta de la iglesia sobre el libro cerrado. Teniendo presente esta iconografía es probable que esta imagen represente a san Buenaventura. Dicha iglesia tiene almenas y torre-campanario. En la mano diestra se observa un objeto en forma cilíndrica, que podría ser el fragmento del báculo pastoral.

g) *San Jerónimo* (segundo cuerpo, tercera entrecalle) [Fig.106,107]

Enrique Best interpreta esta imagen como san Mateo<sup>77</sup>, mientras que tanto fray Refugio de Palacio como García Granados y Mac Gregor la consideran san Jerónimo. Nosotros sostenemos este último juicio, ya que san Mateo no se representa como cardenal.

San Jerónimo (m.420) es uno de los cuatro padres de la Iglesia latina, anacoreta, cardenal, consejero del papa san Dámaso y monje en Belén. Tradujo la Biblia al latín conocida comunmente con el título de la *Vulgata*.<sup>78</sup>

La imagen de San Jerónimo de Huejotzingo ha sufrido más mutilaciones que las demás esculturas de bulto del mismo retablo. De hecho, en la fotografía que presentan García Granados y Mac Gregor<sup>79</sup> la estatua aparece con el capelo, aunque se observa cierta intervención ahí, por lo mismo, el capelo no está bien colocado y tapa el rostro del santo. Mas en la actualidad ni se conserva dicho capelo. Al respecto, cabe señalar la observación que hizo el arq. Juan B. Artigas Hernández en un informe del estado de conservación y del criterio de restauración del retablo, presentado el 30 de septiembre de 1971:

---

<sup>77</sup> Enrique Best. *Op.cit*

<sup>78</sup> Luis Mineral y Tejada, *Op.cit.*, p.304

<sup>79</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Op.cit.*, p.216

Al remover los objetos que se encontraban en el hueco del retablo apareció el sombrero (sic: sombrero) de una de las esculturas, se dejó en custodia del encargado del templo, Padre Guadalupe Conde para su reposición al limpiar el retablo. Dicho sombrero, que conserva en partes el estofado original, está roto en varias partes por lo que debe ser restaurado antes de colocarlo en su sitio.<sup>80</sup>

El “sombrero” a que se refiere arriba debió ser el capelo de san Jerónimo. A partir de dicha referencia, sabemos que en 1971 la insignia susodicha del santo se encontró tirada y mal tratada en la laguna de la calle central del retablo. Pese a que el citado arquitecto manifestó la idea de restaurarla antes de que fuera colocada en el lugar original, nunca el capelo antedicho fue devuelto al debido sitio y desapareció.

También cabe advertir que se aprecia una craqueladura desde el frente hasta la parte inferior del ojo derecho del santo. Además, la peana sobre la cual descansa la citada imagen está más dañada que las demás. En efecto, la peana del nicho está hundida.

El santo se encuentra de pie y está representado con espeso bigote y barba. Viste túnica y manto. Mira una maqueta de la iglesia con torre-campanario sobre el libro que ostenta en la mano derecha. Con la otra mano porta un tubo, que debe ser un fragmento del báculo pastral. Junto al pie derecho se presenta un león, atributo personal del santo que alude a que una vez extrajo una dolorosa espina de la garra de un león y éste se convirtió en su fiel amigo.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Juan B. Artigas Hernández, “Informe del estado de conservación y del criterio de restauración a seguir en la iglesia y atrio del ex convento de san Francisco, en la ciudad de Huejotzingo, Municipio de Huejotzingo, Estado de Puebla”, documento inédito conservado en el archivo del Instituto de Administración de Avalúos de Bienes Nacionales/Dirección de Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal, en *Ex convento de San Francisco, en Huejotzingo*, núm.1849, leg.2, s/número de folio

<sup>81</sup> George Ferguson, *Op.cit.*, p.18



Figura 106: San Jerónimo (Imagen sacada del archivo fotográfico del INAH) (izquierda)

Figura 107: San Jerónimo (derecha)

h) *San Bernardino de Siena* (segundo cuerpo, cuarta entrecalle) [Fig.108]

San Bernardino (1380-1444) nació en Massa Maritima, cerca de Siena. Fundó la congregación de los hermanos de la observancia.<sup>82</sup> Fue gran predicador y promovió la devoción del “Nombre de Jesús” por medio de mostrar el nombre sagrado en tres letras: “IHS”, inscrito sobre el disco radiante. Este trigramma fue adoptado posteriormente como el escudo jesuita, que significa “*Jesus Hominum Salvator*”. Existe una discrepancia en la interpretación de dicho trigramma. Monreal y Tejada opina que el emblema que promovió san Bernardino fue adoptado más tarde por los jesuitas.<sup>83</sup> Mas nosotros aceptamos el criterio de Réau, quien piensa que la abreviatura de “IHS” que promovió san Bernardino no tiene el significado de “Jesús, Salvador de los hombres”, sino que alude sólo al nombre “Jhesus”.

<sup>82</sup> La palabra “observancia” deriva de observar la regla primitiva de san Francisco.

<sup>83</sup> Luis Monreal y Tejada, *Op.cit.*, p.208.

Además, la letra "H" tiene una forma de cruz.<sup>84</sup>

Por lo que refiere a la imagen de Huejotzingo, el santo aparece de pie y en una posición frontal. Voltea su rostro levemente hacia el centro del retablo. Se presenta con tonsura e imberbe. Viste el hábito franciscano, cuyos pliegues caen verticalmente. Está ceñido a la cintura con cingulo. Sujeta, con la mano izquierda, el disco dorado con el trigramma "IHS" en el pecho. En la parte superior de la letra "H" se alcanza a ver una cruz. Con la otra mano detiene un libro cerrado, apoyado sobre la cintura.



Figura 108: San Bernardino en el retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 109: San Bernardino en el colateral de Tecali (derecha)

i) *¿San Lorenzo? ¿San Esteban?* (tercer cuerpo, primera entrecalle) [Fig.110]

Esta imagen se ha interpretado como san Lorenzo. Mas se ha perdido su atributo personal, ya que también existe posibilidad de que se represente a san Esteban, que aparece vestido con el alba talar y dalmática de diácono igual que san Lorenzo. De hecho, Tovar de Teresa contradice en su *Pintura y escultura del*

<sup>84</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II, vol.3, pp.208-209

*renacimiento en México*, a saber, en el texto interpreta dicha imagen como san Lorenzo, mientras que en la ilustración lo identifica como san Esteban.<sup>85</sup>

San Lorenzo (m.258) nació en Huesca, España. Fue arcediano de la Iglesia de Roma y desempeñó el cargo de diácono. Fue martirizado en 258 en la persecución de Valeriano, ya que murió quemado sobre una parrilla.<sup>86</sup> San Esteban (m.33), por su parte, fue protomártir de la cristiandad. Fue diácono y murió apedreado por los judíos.<sup>87</sup>

Por lo que respecta a la imagen de Huejotzingo se encuentra de pie y en posición frontal y cerrada. Está representado joven e imberbe. Viste el alba talar y dalmática de diácono. Los pliegues de las vestiduras caen de manera vertical. Mira el libro abierto que sostiene en la mano izquierda. A la otra mano le falta el atributo. De representarse a san Lorenzo, la insignia faltante podría ser la parrilla, como la imagen de los retablos mayores de Tecali [Fig.111], Cuauhtinchán [Fig.112] y Xochimilco [Fig.113], mientras que de ser san Esteban, piedras como la representación de los retablos mayores de Xochimilco [Fig.114] y Tecali [Fig.115].



Figura 110: *San Lorenzo* o *San Esteban* del retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 111: *San Lorenzo* del retablo mayor de Tecali (medio)

Figura 112: *San Lorenzo* del retablo mayor de Cuauhtinchán (derecha)

<sup>85</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, pp.286 y 287

<sup>86</sup> Mónica Herrerías de la Fuente, *Op.cit.*, p.94

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.96



Figura 112: *San Lorenzo* del retablo mayor de Xochimilco (izquierda)

Figura 113: *San Esteban* del retablo mayor de Xochimilco (medio)

Figura 114: *San Esteban* del retablo mayor de Tecali (derecha)

j) ¿*San Bernardo*? ¿*San Benito*? (tercer cuerpo, segunda entrecalle) [Fig.116]

Esta imagen tiene problema de identificación. A saber, Enrique Best identifica esta figura como “san Buenaventura”<sup>88</sup>, mientras que en consideración de fray Luis de Refugio es “san Benito”. A juicio de García Granados y Mac Gregor es “san Bernardo”. San Buenaventura puede aparecer con el hábito franciscano. Pero, de interpretar la imagen vestida de cardenal que se halla abajo (el segundo cuerpo, la segunda entrecalle) como san Buenaventura, la imagen en cuestión debe representar a otro santo.

Referente a san Benito (siglo VI), fue fundador y abad de la orden benedictina. Generalmente se representa imberbe y con tonsura. Viste el hábito negro de su orden. Puede llevar como insignia báculo y libro de la regla benedictina o atributos

<sup>88</sup> Enrique Best, *Op.cit.*

tomados de los episodios de la vida: látigo, copa rota, criba y cuervo con pan.<sup>89</sup>

San Bernardo (1090-1153) fue gran impulsor de la orden del Cister, fundó y fue abad del monasterio de Claraval.<sup>90</sup> Suele representarse imberbe y con la cabeza tonsurada. Viste el hábito blanco de su orden con insignias abaciales: libro, báculo o cruz de doble travesaño y mitra.<sup>91</sup>

Por lo que respecta a la imagen de Requena aparece de pie y en una posición frontal. Voltea levemente su rostro hacia el centro del retablo. Viste escapulario y túnica negra. Los pliegues del indumento caen de manera vertical. En la mano siniestra porta un libro cerrado, apoyado contra la cintura, mientras que a la otra mano le falta el atributo. El tratamiento de las manos es fino y detallista, ya que se observan las uñas. Teniendo presente la iconografía señalada arriba, podemos afirmar que la imagen en cuestión representa a un morije, probablemente, san Benito.



Figura 116: *San Bernardo* o *San Benito* del retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 117: *Santo Domingo* del retablo mayor de Huejotzingo (medio)

Figura 118: *Santo Domingo* del retablo mayor de Huejotzingo (ca.1979) (derecha)

<sup>89</sup> Luis Monreal y Tejada, *Op.cit.*, p.204

<sup>90</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II, vol.3, p.213

<sup>91</sup> Luis Monreal y Tejada, *Op.cit.*, p.208

k) *Santo Domingo de Guzmán* (tercer cuerpo, tercera entrecalle) [Fig.117. 118]

Santo Domingo de Guzmán (ca.1170-1221) fue canónigo regular de Osma. Predicó con los cistercienses. Fundó la Orden de Predicadores. Por lo que respecta a la imagen de Huejotzingo, ha sufrido de mutilación. En la fotografía presentada por Tovar de Teresa en la *Pintura y escultura del renacimiento en México* (1979) [Fig.118] se observa el atributo de tallo de lirio, símbolo de castidad del santo<sup>92</sup>, en la mano derecha. No obstante, actualmente solo se conserva un fragmento de ello.

El rostro de la imagen está volteado hacia el centro del retablo, mientras que el cuerpo está en posición frontal. Se representa imberbe y con tonsura clerical. Viste el hábito bicolor de la orden: túnica blanca y capa con capuchón negro recogido en la nuca. Los pliegues de la vestimenta caen verticalmente. Con la mano siniestra detiene un libro cerrado. Junto a su pie derecho se presenta un perro, atributo personal del santo que alude al sueño de la madre, quien vio un perro manchado de blanco y negro, que llevaba una antorcha encendida en las fauces, antes de que naciera el santo.<sup>93</sup>

l) *San Sebastián* (tercer cuerpo, cuarta entrecalle) [Fig.119]

San Sebastián (m.187) nació en Narbona, cerca de Milán. Fue oficial de la guardia imperial de Diocleciano en Roma. Descubierta su convicción cristiana, fue sometido al martirio bajo las flechas de sus propios soldados. Pese a la gravedad del tormento, sobrevivió el santo gracias a que fue desatado y liberado después de que se ausentaron los soldados. Posteriormente, por orden del emperador fue apresado de nuevo y fue apaleado hasta que se muriese.<sup>94</sup>

La imagen de san Sebastián de Huejotzingo se encuentra de pie, en una posición frontal y sujeto a un tronco. Cabe advertir que este último elemento iconográfico ayuda a dar estabilidad a la figura principal. A diferencia de las demás

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.395

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, tomo I, p.115.

esculturas de bulto, esta imagen está representada semidesnuda, ya que aquí se aprecia el conocimiento de la anatomía masculina de Requena. Cabe mencionar también que este modo de representar al santo semidesnudo tiene su origen en el Renacimiento, ya que en la Edad Media se lo representaba vestido y armado.

La imagen de san Sebastián de Huejotzingo dirige la mirada hacia abajo. Aunque se representa el martirio, el rostro no muestra expresión dolorosa. La muñeca siniestra está atada a una altura superior del tronco, mientras que la otra está sujeta a una menor altura. La cadera la cubre con un paño brillante (estofado o dorado). A lo largo del cuerpo se observan las heridas dadas por flechazos. De las partes lastimadas chorrea la sangre, pero no muestra patetismo. La mano derecha se recarga sobre una rama del tronco.

Figura 119: *San Sebastián* en el retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 120: *San Juan Bautista* en el retablo mayor de Huejotzingo (medio)

Figura 121: *San Juan Bautista* en el retablo mayor de Cuauhtinchán (derecha)



m) *San Juan Bautista* (cuarto cuerpo, segunda entrecalle) [Fig.120]

La vida de san Juan Bautista está relatada tanto en las Sagradas Escrituras como la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Según estas fuentes literarias, llevó una vida dura y ascética en el desierto de Judea. Por lo mismo, este santo suele aparecer con un vestido de piel de camello y ceñido a la cintura por una correa como se aprecia en la imagen de Huejotzingo.

La obra susodicha aparece erguida con los pies separados. Por lo mismo, entre las piernas caen los pliegues del vestido. Se representa con barba y bigote. El cabello toca sus hombros. El cuerpo está frontal, en tanto que voltea la cabeza levemente hacia el centro del retablo. La túnica de piel de camello tiene aperturas laterales, ya que enseñan las pantorrillas. En la mano izquierda ostenta el libro cerrado, sobre el cual se encuentra el cordero. Con el dedo índice de la mano derecha señala a ese símbolo de Cristo. Esta representación alude a la misión de san Juan de reconocer a Cristo como el cordero de Dios en el momento del bautismo.<sup>95</sup>

n) *San Antonio Abad* (cuarto cuerpo, tercera entrecalle) [Fig.122]

Enrique Best interpreta este personaje como san Juan de Mata o san Félix de Valois<sup>96</sup>, mientras que fray Luis de Refugio la identifica como san Antonio Abad. García Granados y Mac Gregor, por su parte, reafirman esta interpretación.

San Antonio Abad (n. ca.251) nació en el Alto Egipto. Dedicó la vida al retiro y meditación espiritual en el desierto.<sup>97</sup> Se lo considera como padre de la vida monástica, por ello, suele aparecer con el hábito y capucha de monje.

Por lo que respecta a la imagen de Huejotzingo, se encuentra de pie. La posición del cuerpo es frontal. Voltea el rostro hacia el centro del retablo. Se representa con espesa barba y bigote. Viste el sayal y cubre la cabeza y hombros con una capa con capuchón. Aunque se ha perdido la insignia que tenía

---

<sup>95</sup> George Ferguson, *Op.cit.*, p.11

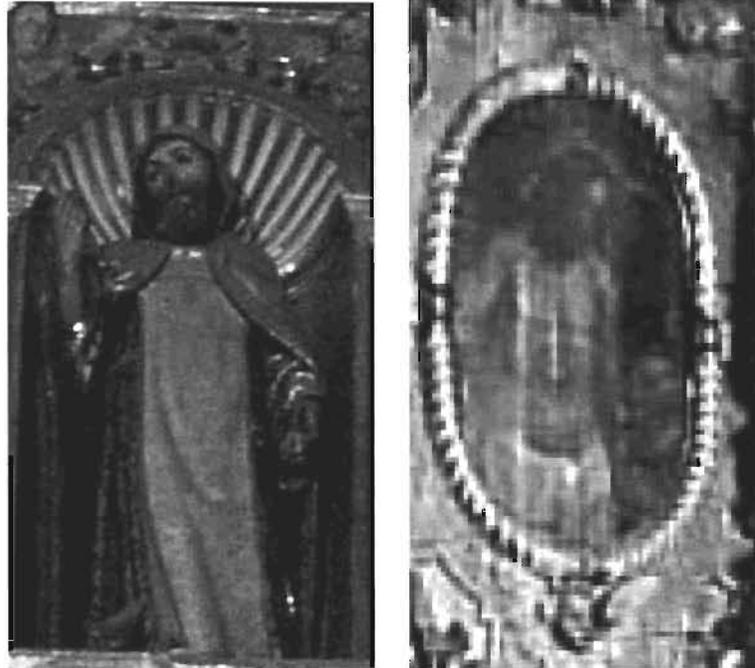
<sup>96</sup> Enrique Best, *Op.cit.*

<sup>97</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo II. vol.3, p.109

originalmente en la mano, se observa un cerdo junto al pie derecho, ya que sabemos que es una representación de san Antonio Abad. En cuanto al atributo que portaba en la mano podría ser una muleta que indica su avanzada edad o una campana, que muestra la capacidad de exorcizar demonios y espíritus malignos.<sup>98</sup>

Figura 122: San Antonio Abad en el retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 123: Manchas blancas que se observan sobre la superficie de la pintura (derecha)



#### IV.2.4. Las pinturas

En cuanto a la dimensión de los cuadros, es imposible tomar las medidas exactas sin utilizar andamio. Pero se pueden calcular aproximadamente de 2.60 cm de alto y 176 cm de ancho.

Con relación al estado de conservación de las tablas de pintura, se ha hecho una limpieza de la superficie en los años ochenta del siglo pasado. Si consultamos las fotografías tomadas antes de la intervención y conservadas en el Archivo fotográfico de la Instituto Nacional de Antropología e Historia, se observan manchas blancas en la superficie de casi todas las pinturas [Fig.123]. A mi juicio,

<sup>98</sup> George Ferguson, *Op.cit.*, p.150

en las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo hicieron muy buena intervención, ya que no se observan repintes tan marcados como sucede en los retablos mayores de Tecali y Cuauhtinchán.

En cuanto al aspecto técnico, el cuadro está armado por cuatro o cinco tablones. En las uniones de tablas se ha desprendido la capa pictórica, ya que nos deja ver la imprimatura blanca. Actualmente en la superficie de los cuadros se observan las escamas, además de las craqueaduras.

#### a) *La adoración de los pastores* [Fig.124]

Primeramente señalo de manera sucinta el estado de conservación de la pintura. Se observa el desprendimiento de la capa pictórica en el vestido de la Virgen, el del ángel y el brazo izquierdo del pastor que se encuentran en el primer plano. También se alcanza a ver las dos craqueaduras verticales: una desde abajo, pasando el paño del Niño Jesús hasta la manga izquierda de la Virgen; la otra desde abajo, atravesando al pastor hincado que se encuentra en el primer plano, hasta arriba, al lado del ángel que está en el último plano.

En cuanto al tema de la obra, en este cuadro se presenta la simultaneidad de dos escenas: la anunciación del ángel a los pastores y la adoración de éstos. Los evangelios tanto canónico como apócrifo<sup>99</sup> relatan que el ángel del Señor se presentó a los pastores para avisar el nacimiento de Jesucristo e indicó que su señal era un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre. Los pastores fueron en seguida a Belén a adorar y glorificar al Niño Jesús.

Las fuentes mencionados no ponen en claro cuántos pastores estuvieron en la adoración, no obstante, en las representaciones artísticas suelen aparecer tres pastores haciendo paralelismo con el número de los reyes magos.<sup>100</sup> Lo mismo sucede en el cuadro del retablo de Huejotzingo.

Las citadas fuentes tampoco hacen mención de las ofrendas que llevaron los pastores. Con todo, la tradición ha enriquecido la iconografía del tema. Louis Réau

---

<sup>99</sup> Cfr. Lc.2, 8-20; el evangelio árabe de la infancia, cap.IV; y el evangelio armenio de la infancia, cap.X

<sup>100</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Serbal, 2000, tomo I, vol.2, p.245

apunta que a partir de la suposición de que los pastores no pudieron presentarse sin llevar regalos, se creó la idea de tres ofrendas: el cordero con las patas amarradas, que simboliza el sacrificio de Jesús; el cayado, característico de los pastores; y el caramillo o flauta, que alude a discípulos de Jesús como un nuevo Orfeo.<sup>101</sup> En la obra del retablo de Huejotzingo se presentan los pastores que portan el cordero y el cayado.

En el primer plano se emplea una composición triangular para ordenar las figuras principales: María, el Niño Jesús, un pastor hincado y san José. Desde el brazo derecho de la Virgen, pasando arriba de su cabeza, la de san José y la del pastor del segundo plano, forma una línea diagonal, que nos conduce al fondo del cuadro, en el que se representa la aparición del ángel a los pastores en el campo.

En el primer plano se encuentra el Niño Jesús que está acostado sobre un pesebre cubierto de un paño de pureza. El Niño se recarga en el codo izquierdo y mira a la Virgen, mostrando así el contacto entre la madre y el hijo. Éste alza el brazo izquierdo queriendo tocar a su madre. La gordura de su cuerpo muestra la anatomía de un bebé. El Niño se cubre el sexo con el paño blanco y las piernas están cruzadas.

La Virgen tiene el rostro en tres cuartos; un nimbo de línea blanca encima de la cabeza; está hincada y con la mano izquierda detiene el paño, sobre el cual está acostado el Niño; con la derecha, colocada a la altura de su seno, sostiene el paño que cubre la cabeza. El rostro y las manos de la Virgen se representan llenos; su cuerpo es robusto y mucho más alargado en comparación con la proporción del cuerpo humano natural.

El color blanco del paño con que la Virgen cubre la cabeza, se repite en el paño del Niño Jesús. El tratamiento del cabello realizado con base en finas pinceladas se asemeja al de santa María Magdalena. El vestido de la Virgen presenta el color verde crisocola.

A la izquierda de la Virgen se encuentra un anciano con bigote y barba gris, que es la representación de san José. Porta un bastón en la mano izquierda, mientras que la derecha la tiene abierta como si hiciera señal de "¡Alto!" al pastor

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

agachado hacia frente, que trata de acercarse demasiado al Niño. Desde la cabeza hasta el cuerpo se cubre con un manto de color ocre amarillo. Igual que la Virgen posee nimbo de línea blanca mostrando así su santidad. San José mira al pastor que se encuentra hincado en el primer plano.

Alrededor del Niño Jesús se presentan tres angelitos. Entre ellos se forma otro triángulo compositivo. El angelito del primer plano da la espalda hacia el espectador enseñando sus alas cerradas. El color de su vestido es el mismo que el de la Virgen. Enfrente de san José se encuentra otro angelito que tiene las manos juntas hacia su izquierda. Entre la sábana del Niño y la mano izquierda de la Virgen se observa la cabeza del otro angelito.

La figura del pastor del primer plano se representa de perfil, hincado y con las manos juntas adorando al Niño. Su cuerpo tiene una proporción aproximada de nueve cabezas. Se representa joven con cabello de sombra tostado. Se aprecia fuerte musculatura en la pantorrilla. Viste un vestido de verde de cobre debajo de un jubón de ocre amarillo. La cintura está ceñida con un paño blanco. Trae calza y sandalias. Lleva un bastón debajo del brazo derecho, mientras que en la espalda, una cantimplora.

A la izquierda de san José se encuentra otro pastor joven. Sus facciones se asemejan a las del pastor mencionado arriba. Se agacha hacia delante y se tuerce un poco para adorar al Niño. En el hombro izquierdo carga una oveja como ofrenda. Con la mano derecha porta una guadaña. Trae un vestido de ocre rojo y jubón de tierra tostada.

Atrás del citado pastor se presenta otro de edad madura. Con su brazo izquierdo señala al Niño y porta un cayado en la mano derecha. Trae un gorro frigio en la cabeza y viste un vestido de verde crisocola. Nos parece extraña la oscuridad cromática de su jubón. El mismo tono se repite en el paño del angelito del coro celestial que se encuentra al extremo derecho. Este tono se resalta del cuadro, ya que las partes indicadas pueden ser repintes posteriores.

En el tercer plano se presenta el fondo arquitectónico que se conforma de sillería. La verticalidad de las líneas de la estructura rompe con las líneas diagonales que predominan en el primer plano. Se observa un rompimiento de la

gloria en la parte superior siniestra del cuadro. Se representa el coro celestial formado de cinco angelitos. Esta sección sirve de fuente de luz, así que de aquí cae la luz que ilumina las figuras principales de la escena. Los cabellos de los angelitos corren hacia una sola dirección, así el pintor logra plasmar la corriente de aire. Dos angelitos que se encuentran en el lado izquierdo están sentados viendo una partitura, sostenida por otro angelito, mientras que los otros angelitos se representan de medio cuerpo y entre ellos portan una partitura. Cabe advertir que los angelitos se representan en menor escala en relación con otros personajes. Este manejo de la jerarquía de personajes trasluce la tradición artística nórdica (*tedesca y flamenca*).

En el fondo del lado derecho del cuadro se representa la anunciación del ángel a los pastores. El mensajero de Dios aparece volando en medio de la oscuridad e irradiando la luz, cuando los pastores se encuentran en un cerro cuidando los ovejas. Es una escena en que juega con el contraste de luz y sombra.

Figura 124: *La adoración de los pastores* en el retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 125: *La adoración de los pastores* en el retablo mayor de Coixtlahuaca (derecha)



En *La adoración de los pastores* de Huejotzingo [Fig.124] se observan las semejanzas iconográfica y compositiva con las obras atribuidas a Andrés de Concha [Fig.125, 126,127].



Figura 126: *La adoración de los pastores* en el retablo mayor de Tamazulapan (izquierda)  
Figura 127: *La adoración de los pastores* en el retablo mayor de Yanhuatlán (derecha)

#### b) *La adoración de los reyes* [Fig.128]

La tabla de *La adoración de los reyes* de Huejotzingo se encuentra en buen estado de conservación.

Por lo que toca a las fuentes literarias de dicho tema existen los escritos tanto canónicos como apócrifos<sup>102</sup>. Se cuenta que vista la estrella, señal del nacimiento del Rey de los judíos, unos magos del Oriente fueron a buscar, adorar y llevar como ofrenda oro, incienso y mirra al Niño Dios. Debido a la carencia del sustento

<sup>102</sup> Cfr., Mt 2, 1-12; el protoevangelio de Santiago, cap.XXI; el texto del pseudo Mateo, cap.XVI; el árabe de la Infancia, cap.VII; y el armenio de la infancia, cap. XI

histórico, el número de los magos no es fijo. Mas Orígenes determina en tres<sup>103</sup> de acuerdo con la cantidad de ofrendas. En la tradición literaria apócrifa se ha enriquecido el episodio de dichos personajes, ya que aparecen hasta los nombres: Melchor, Gaspar y Baltasar.

Es interesante advertir también que entre las fuentes hay contradicción, a saber, el evangelio de san Mateo y el evangelio armenio de la infancia narran el acontecimiento poco después del nacimiento del Niño Jesús, mientras que el del pseudo Mateo lo presenta tras haber transcurrido dos años después del nacimiento. En *La adoración de los reyes* del retablo de Huejotzingo se representa al Niño no como niño de dos años, sino como recién nacido respetando al evangelio canónico.

La composición de la obra susodicha es simétrica y equilibrada, ordenando las figuras principales en tres triángulos: el más pequeño se conforma del eje diagonal del Niño Jesús y la mano derecha de Melchor, quien está hincado y besando la mano del Niño; el mediano consta de los diagonales que forman la demarcación del cuerpo de la Virgen y la línea del espalda del rey susodicho; y el más grande se conforma de las figuras de san José y de Gaspar y Baltasar.

Atrás de estos dos reyes se encuentran sus séquitos de manera simétrica. En el fondo se presenta una estructura arquitectónica compuesta de sillería, que está en ruina. Entre la viguería de maderas incompleta se entreven las nubes que reflejan la luz y una estrella, que es el símbolo de la guía que orientó a los reyes magos en el camino.

Las fuentes de luz quedan en los ángulos superiores del cuadro e iluminan las figuras principales. El Niño está sentado sobre las piernas de la Virgen. Se tuerce el cuerpo para ver a Melchor. Le ofrece la mano derecha para que la bese, en tanto que la mano izquierda se alza a la altura de su seno. Se cubre la cadera con un paño blanco. La pierna izquierda está doblada, mientras que la derecha se extiende hacia delante. El Niño posee su atributo de la potestad.

La Virgen está sentada como si estuviera en el trono viendo al anciano rey. La mano izquierda la tiene arriba del seno tocando el paño blanco, con que se cubre

---

<sup>103</sup> Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, El acantilado, 2000, p.103

la cabeza y el escote, mientras que con la mano derecha detiene el paño del Niño. Se alcanza a ver el nimbo de línea blanca que está atrás de su cabeza. La Virgen viste túnica de azul de cobre.

Melchor se encuentra en el primer plano y está hincado y de perfil. Con la mano derecha sostiene la mano del Niño para darle un beso, mientras que el brazo izquierdo lo tiene doblado y colocado en su pecho. Pese a que se representa como un hombre de edad mayor con cabello, bigote y barba grises, se aprecia la fuerza en la musculatura de sus piernas. Viste túnica de ocre amarillo, un jubón de verde crisocola, un manto de rojo minio, una maya blanca, para cuya sombra se aplica verde de cobre, y coturnos. En las piernas trae malla y la rodilla derecha refleja la luz. El rey susodicho deja en el suelo su corona, cetro y cuerno de la abundancia en el que contiene el incienso, que representa la divinidad del pequeño.

A la derecha de la Virgen, atrás de Melchor se encuentra Gaspar. Éste está de pie inclinándose hacia delante abriendo la tapa del copón que contiene la mirra, que simboliza la Pasión de Cristo. Se lo representa como hombre de edad madura con barba y bigote. Trae corona de rojo minio en la cabeza, viste traje blanco, jubón de ocre, un manto verde crisocola y malla de ocre amarillo.

Atrás de la espalda de la Virgen aparece san José, que está representado como anciano con escaso cabello, bigote y barba blancos. Trae nimbo y viste túnica de rojo minio y manto de ocre. Mira la escena de la adoración. Se recarga con su codo izquierdo sobre el estilóbato.

A la izquierda de la Virgen se encuentra Baltasar, el rey mago negro. Su postura es más dinámica que la de los demás reyes. En efecto, él se mete a la escena de la adoración dando un paso grande hacia delante con la pierna derecha. Su rostro está de perfil. En su cabeza trae turbante en lugar de corona, plasmando así cierto orientalismo. Viste un traje de ocre amarillo, un jubón verde cardenillo, un manto blanco y coturnos. Se aprecia la fuerte musculatura tanto en el brazo izquierdo como en las piernas. En la mano siniestra porta un cofre que contiene el oro, símbolo de la realeza de Jesús, mientras que en la otra mano trae cetro.

Figura 128: *La adoración de los reyes* en el retablo mayor de Huejotzingo



Figura 129: *La adoración de los reyes*, en Yanhuatlán (abajo, izquierda)



Figura 130: *La adoración de los reyes*, en Tamazulapan (abajo, derecha)

c) *La circuncisión* [Fig.131]

En el cuadro de *La circuncisión* de Huejotzingo no se observa craqueadura pero se observan las escamas en algunas partes.

Por lo que refiere a las fuentes literarias<sup>104</sup> de la obra, los evangelios relatan que en cumplimiento de la ley mosaica, Jesús fue presentado en el templo a los ocho días después del nacimiento para ser circuncidado y recibir el nombre. Así que la costumbre judía de la circuncisión es un rito que equivale al bautismo para los cristianos. De hecho, ahí el Niño toma el nombre de Jesús.

En cuanto a la tabla de Huejotzingo, la escena se desarrolla en el interior del templo. La fuente de luz queda en el ángulo superior derecha del cuadro y les dan foco a los personajes principales. En el primer plano el sacerdote que sostiene al Niño se encuentra sentado en la parte central del cuadro. Sus facciones se asemejan a las de san José de *La adoración de los reyes* del mismo retablo. Cubre su cabeza con un paño gris y viste túnica blanca y *efod*<sup>105</sup> de rojo minio.

El Niño está detenido encima de una vasija circular de poca profundidad con los brazos y piernas abiertos. Pese a la cirugía, no muestra una expresión de dolor, ya que su rostro está lleno de paz y tranquilidad y mira hacia el espectador. Detrás de la cabeza se observa la potestad de amarillo de Nápoles.

A la izquierda del Niño se encuentra un cirujano que le está circuncidando. Este personaje está sentado sobre una banca de tres pies. Su rostro es de perfil. La expresión facial muestra gran concentración en lo que está haciendo. Tiene escaso cabello quebrado de color gris claro y viste túnica verde y manto de rojo minio. Encima tiene una esclavina de verde, para cuyo brillo está aplicado el blanco de plomo.

En el otro lado de este personaje se encuentra un joven representado de perfil, que porta cirio para dar iluminación a la escena. Tiene cabello castaño rizado. Sus facciones se parecen a las de los dos jóvenes pastores que aparecen en *La adoración de los pastores* del mismo retablo. Trae gorro frigio de rojo minio. El

---

<sup>104</sup> Cfr., Lc. 2, 21 y el evangelio árabe de la infancia, cap.V

<sup>105</sup> El *efod* es indumentaria que se parece a jubón.

color del traje es el mismo que el gorro, no obstante, para dar impresión del reflejo de la luz del cirio se mezcla con blanco de plomo alrededor del escote. El manto es verde crisocola con negro y tiene puestas malla y sandalias. El tratamiento muscular de las piernas se asemeja al de Melchor del mismo retablo.

En el segundo plano se presentan siete personas. Haremos descripción de éstos de la izquierda a la derecha: dos ancianos de bigote y barba largos se encuentran en la esquina de la sala; un hombre que nos da la espalda, se voltea para ver la circuncisión; una mujer vestida de tipo cortesana tiene el brazo izquierdo en el seno dirigiendo su mirada hacia abajo; un portador de cirio viste tarje verde y manto de ocre amarillo. Se voltea a su izquierda, donde se encuentra la Virgen; atrás de ella se encuentra otra mujer de cabello castaño quebrado.

Aquí cabe abordar la cuestión sobre la presencia de la Virgen en la circuncisión. Teniendo en consideración la costumbre judía de que las mujeres no podían entrar en el templo antes de su purificación que sólo se realizaría cuarenta días después del parto,<sup>106</sup> podemos deducir que la Virgen debería de estar ausente en la circuncisión, rito que tenía lugar ocho días después del nacimiento del niño. No obstante, la iconografía del tema no se respeta siempre el hecho histórico. En efecto, en la pintura del retablo de Huejotzingo la Virgen sí está presente y aparece con nimbo, toca y túnica negra.

En el tercer plano, como fondo del cuadro aparece la estructura arquitectónica. La entrada de la sala está flanqueada por las pilastras con los capiteles jónicos y está tapada con una cortina cerrada. Junto a esta cortina se encuentra un anciano con cabello, bigote y barba gris claro, y vestido de negro, como si fuera guardián del espacio.

---

<sup>106</sup> Louis Reáu, *Op.cit.*, p.269

Figura 131: *La circuncisión* en el retablo mayor de Huejotzingo



d) *La presentación en el templo* [Fig.132]

En la tabla de *La presentación en el templo* de Huejotzingo no se observa craqueadura pero se alcanza a ver el desprendimiento de la capa pictórica alrededor de las manos de la Virgen.

En cuanto al tema de la obra, la costumbre judía de presentarse en el templo tiene doble fin: consagrar al primogénito al Señor y purificar a la madre. Mas, en las representaciones artísticas suele conceder prioridad al tema de la presentación del Niño Jesús en el templo que el de la purificación de la Virgen. Las fuentes

literarias<sup>107</sup> relatan que la Virgen entrega al Niño al sacerdote llamado Simeón sobre el altar.

Por lo que respecta a la obra de Huejotzingo, la escena ocurre en el interior del templo igual que *La circuncisión*. Pero se aplica diferente manejo de espacio. De hecho, en aquél se crea un espacio cerrado e íntimo a raíz de que el tema trata de una cirugía, mientras que en ésta el espacio está abierto por medio de la creación de otro espacio en el fondo, atrás de la portada flanqueada por las columnas.

Las fuentes de luz se ubican en los ángulos superiores del cuadro. En el primer plano se presentan los personajes principales. Al centro del cuadro se observa una mesa cubierta de mantel de ocre amarillo sobre rojo escarlata. Encima de ella se encuentra el Niño, quien está a punto de ser entregado al sacerdote. El rostro del pequeño es de tres cuartos y ve hacia las manos de la Virgen que quedan abajo. Atrás de su cabeza se observa la potestad. El Niño está recostado sobre un paño blanco y extiende su brazo. Estira la pierna siniestra, mientras que dobla la diestra.

A la derecha del Niño el sacerdote se encuentra inclinado. Tiene cabello, bigote y barba gris. Extiende los brazos y abre las palmas de manos para recibir el Niño presentado. Trae un tocado llamado *shtraimbl* negra con cenefa blanca. Viste túnica blanca, *mejil* de amarillo oropimente y *efod* de verde crisocola.<sup>108</sup>

La persona que está atrás del Niño lo sostiene. Es un hombre de edad madura con su cabello gris. Viste traje de amarillo de Nápoles. Encima trae un manto verde oscuro.

A la izquierda del Niño aparece la Virgen hincada mirando las manos juntas, que quedan arriba de la ofrenda, dos pájaros blancos enjaulados. Su rostro es casi de perfil. La Virgen se representa robusta y llena. Concordando con la alargada proporción del cuerpo, los brazos de la Virgen también son largos. Tiene nimbo de línea blanca, cubre su cabeza con el paño blanco. Viste túnica verde de cobre.

Atrás de la Virgen se encuentra san José de perfil viendo al Niño. Tiene nimbo

---

<sup>107</sup> Lc. 2, 22-38; el evangelio árabe de la infancia, cap.VI; y el evangelio armenio de la infancia, cap.XII

<sup>108</sup> Los términos indumentarios están tomados de Alejandra González Leyva, *Pintura y escultura de la Mixteca Alta. Unos ejemplos del siglo XVI y principios del XVII*, tesis doctoral, México, UNAM/FFyL, 1998, p.237

de línea blanca. Su actitud toma expresividad por medio de la colocación de la mano derecha en el pecho. Viste túnica de rojo minio y manto de ocre.

Detrás del sacerdote se presentan dos jóvenes que parecen estar conversando. En otras palabras, el que porta el cirio está escuchando lo que le platica el muchacho que está al lado.

Atrás de la persona que está sosteniendo al Niño se encuentra otro joven representado de perfil y que porta cirio. Al lado de dicho muchacho se observa una mujer con toca y otra joven.

En el fondo se aprecia la estructura arquitectónica de tipo renacentista italiano. Se emplean las columnas de fuste liso con capiteles corintios para flanquear la entrada de la sala. Atrás de esta portada se abre otro espacio, en que se aprecia el uso de balaustres en el pasillo.

Figura 132: *La presentación en el templo* en el retablo mayor de Huejotzingo





Figura 133: *La presentación en el templo* en el retablo de Yanhuatlán (arriba, izquierda)

Figura 134: *La presentación en el templo* en el retablo de Tamazulapan (arriba, derecha)

Figura 135: *La presentación en el templo* en el retablo de Coixtlahuaca (abajo)

e) *La resurrección* [Fig.136]

Respecto a la condición técnica no se observa craqueadura en la tabla. Mas se alcanza a ver unas líneas verticales blancas de imprimatura debido al desprendimiento de la capa pictórica.

La resurrección de Jesús es un acontecimiento que ocurrió sin testigo. Los evangelios hablan del sepulcro vacío y la aparición del ángel a María Magdalena y María la de Santiago para avisarles la resurrección del crucificado.<sup>109</sup> Así que la representación de la escena de la resurrección de Cristo se basa en pura deducción o tradición oral.

*La resurrección* del retablo de Huejotzingo tiene una composición más compleja que los demás cuadros del mismo retablo. Están ordenadas las figuras en triángulo compositivo. La bruma que se abre atrás de Jesús tiene forma de "V" como si hiciera alusión a la victoria o triunfo de Jesús.

En la parte central del cuadro aparece Cristo en postura triunfante. Se encuentra de pie sobre el ataúd. El eje de su cuerpo es vertical. Se tuerce levemente el torso. Jesús se presenta semidesnudo cubriendo solamente su cadera con un paño blanco. Lo anterior sirve de pretexto para mostrar la anatomía del cuerpo masculino. La musculatura de Jesús está definida atléticamente. La proporción de su figura es de siete cabezas. La pierna izquierda está recta, mientras que la derecha está flexionada levemente. En su cuerpo se alcanzan a ver las llagas y una herida en el costado derecho. Los pliegues del manto de rojo carmín que sostiene en el brazo izquierdo, corren hacia atrás y así, plasmando los movimientos de aire. Su rostro es de tres cuartos mirando su mano derecha alzada, que hace seña de bendición. En la otra mano porta un estandarte de forma de cruz con bandera blanca. Jesús es la fuente de la luz en este cuadro. Los soldados que están abajo reciben el reflejo de esa luz.

---

<sup>109</sup> *Cfr.*, Mt 28, 1-8; Mc 16, 1-8; Lc 24, 1-8; Jn 20, 1-10; el evangelio de Nicodemo, cap.XIII; el evangelio de san Pedro, cap.XIII; el evangelio de Taciano, cap.CLXXIII; y el evangelio de Ammonio, cap.XVIII.



Figura 136: *La resurrección* en el retablo mayor de Huejotzingo

En la parte inferior del cuadro se encuentran los cinco soldados. Cada uno de ellos tiene postura compleja y dinámica. En el lado derecho del cuadro aparecen tres soldados. El que se encuentra adelante tiene la cintura torcida, voltea su cabeza hacia atrás para ver a Cristo resucitado. Extiende su pierna izquierda, en tanto que dobla la derecha. Otro soldado que se encuentra agachado atrás tiene una actitud más dinámica y abierta y extiende su brazo derecho diagonalmente. Este personaje se representa de perfil viendo a Cristo. Trae casco metálico en la cabeza. Otro soldado que está atrás de éste, alza el brazo que tiene escudo. Sus facciones se parecen mucho a las del mencionado soldado que está recostado de manera torcida en el primer plano.

Figura137: *La resurrección* en el retablo mayor de Yanhuatlán (izquierda)

Figura138: *La resurrección* en el retablo mayor de Coixtlahuaca (derecha)



En el otro lado del cuadro se presentan dos soldados. El que está adelante está agachado. Voltea su cabeza hacia atrás para ver a Jesús. Es un hombre de edad madura con barba y bigote. Trae un casco metálico negro. Alza la mano derecha hasta la altura de su cabeza, mientras que en la mano izquierda que está por su tobillo izquierdo porta una lanza. Atrás de éste se encuentra otro soldado, que está de pie, se tuerce el cuello para ver al resucitado y detiene una lanza en el hombro derecho. Se representan todos los soldados de manera atlética con fuerte musculatura.

En el fondo se aprecia el paisaje con las montañas y el cielo de amanecer. Entre las nubes de tono gris se ve la luz de amarillo de Nápoles.

f) *La ascensión* [Fig.139]

El cuadro de *La ascensión* de Huejotzingo se encuentra en buena condición sin tener craqueadura ni desprendimiento de capa pictórica.

Respecto a las fuentes literarias<sup>110</sup> la Sagrada Escritura relata que en presencia de los discípulos una nube ocultó a Jesús y lo llevó al cielo.

Por lo que toca a la obra de Huejotzingo la composición es simétrica. Las figuras principales están ordenadas en forma triangular. En el centro del cuadro se observa un tronco. Encima de éste se presenta la mitad inferior del cuerpo de Jesús. Esta manera de representación ha sido causa de que los autores como García Granados y Mac Gregor consideren este cuadro como la obra más "débil" de todas las pinturas<sup>111</sup>, es decir, la obra mal lograda. No obstante, Cristo representado sólo con los pies es una iconografía ampliamente aceptada en Europa a raíz de que se ha interpretado que el cuerpo de Jesús queda oculto por una nube como dice el pasaje bíblico: "...y una nube le ocultó a sus ojos (de los discípulos)..." (Hechos 1, 9).<sup>112</sup> La ascensión de Jesús representado a la mitad inferior del cuerpo tuvo aceptación en la Nueva España como podemos observar en los retablos mayores de Yanhuítlán [Fig.140] y Xochimilco [Fig.141].

Entre las nubes se entreve la parte inferior del cuerpo de Jesús con túnica verde crisocola y manto de rojo carmín. Cristo irradia la luz, ya que se convierte en la fuente de iluminación del cuadro. En los pliegues de la túnica se observa como si hubiera una corriente de aire, ya que los paños parece que volaran. El pie derecho lo tiene hacia delante, mientras que el izquierdo está atrás. Para representar los pies se aplica el escorzo. Alrededor del cuerpo de Jesús están las nubes oscuras que contrastan con la luz que emana Cristo.

En el primer plano se encuentran los discípulos con sus nimbos. En el lado izquierdo del cuadro se halla un apóstol de edad madura. Éste se encuentra hincado y junta las manos. Tiene escaso cabello, bigote y barba gris. Su rostro es

---

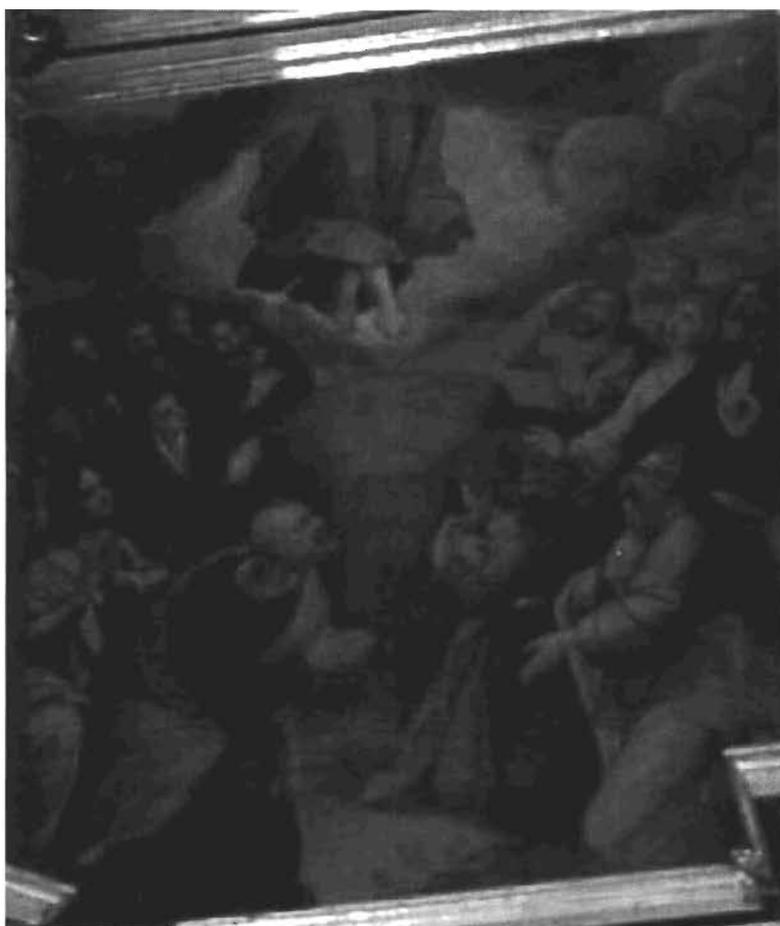
<sup>110</sup> Cfr., Lc 24, 50-53 y Hechos 1, 6-12

<sup>111</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Op.cit.*, p.233

<sup>112</sup> Louis Réau, *Op.cit.*, tomo I, vol.2, pp.607 y 608

de perfil viendo hacia Jesús. Trae túnica de verde oscuro. Cuelga manto terciado de ocre rojo desde el hombro izquierdo. La proporción de su cuerpo es de ocho cabezas. Atrás del citado apóstol hay una joven de cabello castaño largo. Se encuentra hincada y junta las manos a la altura de su pecho. Viste vestido verde. Al lado de la joven susodicha se presenta otra mujer con capota viendo a Jesús. Atrás de ella se encuentran cuatros discípulos, que parecen estar discutiendo sobre el acontecimiento.

Figura 139: *La ascensión* en el retablo mayor de Huejotzingo



En el lado derecho del cuadro, en el primer plano se presenta un hombre de perfil. Está hincado, extiende el brazo izquierdo hacia el frente, mientras que el derecho está doblado y colocado en el pecho. Viste túnica de verde con gris y manto de ocre amarillo. Junto con su rodilla izquierda se aprecia una rama de

árbol en el suelo. Al lado de dicho apóstol se presenta un adolescente. Su rostro es de un cuarto viendo hacia el fondo del cuadro. Cruzan los brazos enfrente del pecho. Viste túnica de verde crisocola y manto de ocre rojo. Atrás de este joven se presenta una mujercita, que está de pie abriendo los brazos a los lados y enseñando al espectador las palmas de mano. Para pintar el brazo izquierdo se emplea el escorzo. Viste túnica blanca y cuelga manto terciado desde el hombro izquierdo. Atrás de la citada joven se presentan tres discípulos, que están de pie mirando a Jesús. Estos discípulos que están en el segundo plano están configurados por medio de un tono grisáceo oscuro y así, hace un contraste de colorido con las figuras que están adelante.



Figura 140: *La ascensión* en el retablo mayor de Yanhuatlán (izquierda)



Figura 141: *La ascensión* en el retablo mayor de Xochimilco (derecha)

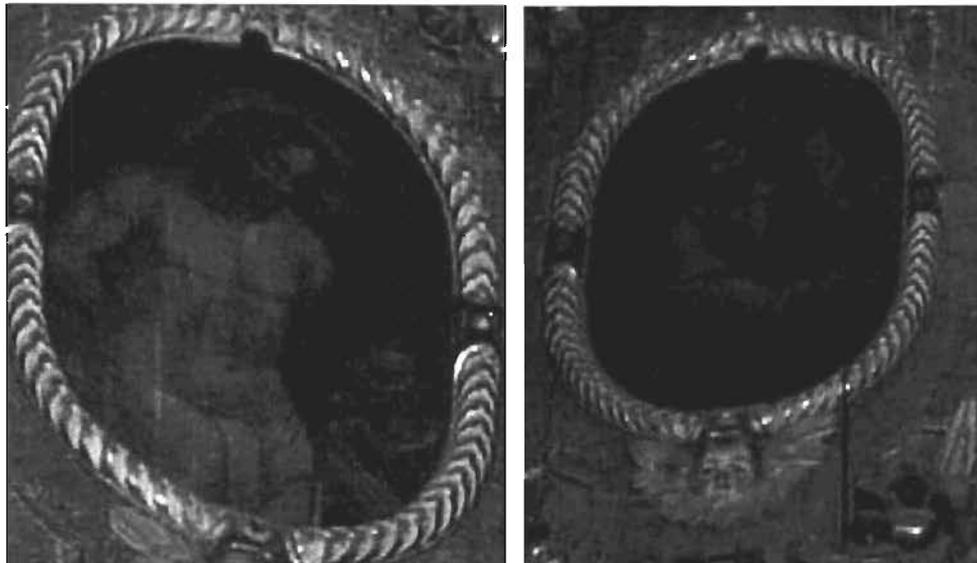
g) *Cristo en la columna* [Fig.142]

En la tabla no se observa craqueadura, pero se alcanza a ver una línea vertical blanca que pasa al lado izquierdo del cuerpo de Jesús.

El tema de *Cristo en la columna* es una escena de la Pasión. En cuanto a la representación que se encuentra en el retablo de Huejotzingo, sobre un fondo oscuro resalta el busto de Jesús con su radiante potestad. Se representa semidesnudo mostrando así la anatomía muscular masculina. El tratamiento de la fuerte musculatura se asemeja al de *La resurrección* del mismo retablo [Fig.136]. Las manos están atadas por parte de atrás.

A la izquierda de Jesús se presenta un apóstol de perfil con su nimbo. Este personaje se parece al que aparece en *La ascensión*, el primer plano, el lado izquierdo del cuadro.

Figura 142: *Cristo en la columna*      Figura 143: *El Señor de las tres caídas*



h) *El señor de las tres caídas* [Fig.143]

La tabla está craqueadura verticalmente. Este hecho comprueba que esta obra es original del siglo XVI. Hago mención de ello porque el fray Luis de Refugio de Palacio deja un dibujo del retablo de Huejotzingo a las primeras décadas del siglo

XX [Fig.2]. Según éste, en los medallones aparecen los escudos de la orden franciscana en lugar de las representaciones de Jesús que vemos hoy. De aquí yo había planteado una hipótesis de que las pinturas que quedan en los medallones podrían ser sustituciones posteriores. No obstante, al observar la cuarteadora que empieza desde debajo del medallón hasta el soporte de la pintura, considero que estos remates laterales del retablo están hechos de un solo tablón y no puede ser que las pinturas que observamos sean agregadas posteriormente sobre los medallones originales. Respecto al dibujo del citado fraile existen varios puntos criticables a raíz de que no ilustra el retablo tal y como está. Esta cuestión la abordaré más adelante cuando trato la discusión sobre la representación de san Miguel.

Jesús tiene rostro de tres cuartos mirando hacia abajo. Viste túnica verde azulado. Sostiene la cruz con las dos manos.

#### **IV.2.5. La calle central (la autenticidad y sustitución de las obras)**

La calle central tiene más problemas en cuanto al análisis del retablo a raíz de que se han perdido sus piezas originales menos *La estigmatización de san Francisco*. En torno a esta alteración que se ha hecho en el retablo, García Granados y Mac Gregor (1934) son los primeros en traer a colación que arrancaron los tableros de la calle central con el motivo de colocar el ciprés neoclásico [Fig.144].<sup>113</sup> De aquí que los autores susodichos llegan a considerarlo como símbolo de la destrucción del patrimonio artístico. A partir de esta referencia se empieza a reiterar que la construcción de dicho ciprés fue la causa de la mutilación de la parte central del retablo como afirman Salazar Monroy (1944)<sup>114</sup>, Tovar de Teresa (1979)<sup>115</sup> y María del Consuelo Maquívar (1982)<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Op.cit.*, p.192

<sup>114</sup> Salazar Monroy, *Convento franciscano de Huejotzingo*, Puebla, Imprenta López, 1944, p.20

<sup>115</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.284 y ss

<sup>116</sup> María del Consuelo Maquívar, "Escultura y retablos. Siglos XVI y XVII", en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, 1986, tomo VIII, p.1103 y ss

A mi juicio, esta interpretación ha conducido, por otra parte, a reforzar la existente tendencia de menospreciar el valor artístico de la citada hechura neoclásica. En el primer tercio del siglo XX había dos posturas opuestas para juzgar el valor del ciprés: Manuel Romero de Terreros (1923) lo califica de “feísimo” y estorbo<sup>117</sup>, mientras que fray Luis de Refugio de Palacio (ca.1920-1930) reconoce el valor estético y moral del ciprés calificándolo de “bueno” y “bello”, aunque critica que éste tapa la belleza del retablo, además de que no concuerda con aquél, ya que se rompe la armonía con las dos obras.<sup>118</sup> Con todo, a raíz de que se oficializa la interpretación de García Granados y Mac Gregor, quienes descalifican el ciprés con el adjetivo “vulgar”<sup>119</sup>, se ha legitimado tal apreciación. De hecho, con base en este juicio se ha justificado el retiro de dicha hechura neoclásica del presbiterio.

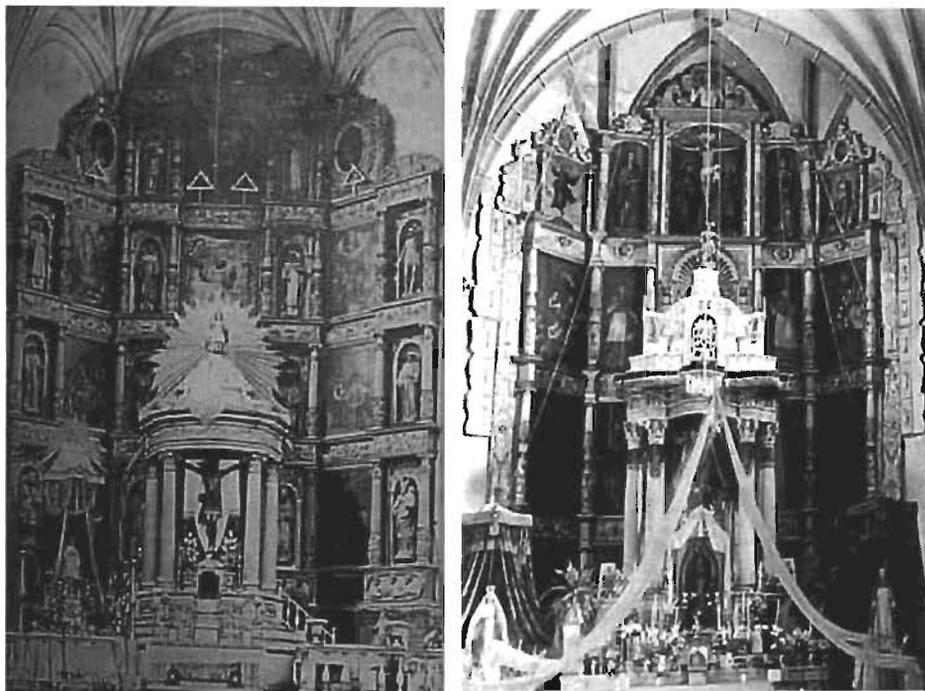


Figura 144: Ciprés de Huejotzingo (La imagen procede del archivo fotográfico del INAH) (izquierda) (ca. 1930-1940)

Figura 145: Ciprés de Huaquechula (La imagen procede del archivo fotográfico del INAH) (derecha) (sin fecha)

<sup>117</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op.cit.*, p.92

<sup>118</sup> Fray Luis de Refugio de Palacio, *Op.cit.*, p.54

<sup>119</sup> Rafael García Granados y Mac Gregor, *Op.cit.*, p.192

El desprecio de los cipreses neoclásicos es una tendencia predominante del siglo pasado. Para que se aprecien mejor los retablos mayores del siglo XVI, se han eliminado los cipreses en los templos de Huejotzingo [Fig.144], Huaquechula [Fig.145] y Xochimilco. En el caso del ciprés de Huejotzingo se retiró y demolió hacia 1947,<sup>120</sup> dejando solamente el zócalo de la estructura [Fig.146]. Finalmente se lo elimina todo en los años ochenta del mismo siglo. En cambio, en Xochimilco debido a la oposición del pueblo hubo gran dificultad de quitar el ciprés. En efecto, desde los años treinta del siglo pasado el Instituto Nacional de Antropología e Historia trataba retirar el ciprés.<sup>121</sup> No obstante, ante la fuerte oposición del pueblo no se pudo llevar a cabo el proyecto, sino hasta los años sesenta del siglo XX, cuando se realizó la restauración del retablo.

Figura 146: Vista del retablo de Huejotzingo después de eliminar el ciprés decimonónico (La imagen procede del artículo de Francisco A. Schroeder: "Plateresco", en *Artes de México*, núm. 106, año XV, 1968, pp.11-25)



<sup>120</sup> Hay una correspondencia enviada por Manuel Toussaint y fechada en 8 de agosto 1947, en que dicho investigador afirma la realización del retiro y demolición del ciprés del Huejotzingo. Este documento se localiza en *Templo y ex convento de San Bernardino de Sena, Colonia Santa Crucita, Barrio del Xochimilco*, México, INAH, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Archivo Geográfico, Leg.I, años 1917-1969, s/página

<sup>121</sup> En las correspondencias enviadas en 1936 y 1939 se ordena el retiro del ciprés. Documentos conservados en el citado archivo.

Esta dificultad que hubo para convencer al pueblo demuestra el valor devocional que tenía el ciprés. De aquí considero que no podemos descalificar el valor de los cipreses neoclásicos nada más apreciando el aspecto estético. También cabe advertir que hubo una postura opuesta en contra del desprecio hacia las hechuras decimonónicas. Chanfón Olmos (1981), por ejemplo, pone en cuestión el juicio tradicional. Al hablar del ciprés de Huejotzingo menciona que éste fue atribución del pueblo y tuvo significación social y religioso en un momento histórico. Además, afirma que la alteración de la calle central del retablo de Huejotzingo se podría deber a dos posibles razones: por el deterioro o con el motivo de colocar el ciprés.<sup>122</sup> En suma, nosotros rechazamos la tradicional afirmación de que la colocación del ciprés condujo a destruir la calle central del retablo de Huejotzingo a raíz de que no hay fuente que sustente ese hecho.

Ahora, tomamos en cuenta las indicaciones de los documentos del contrato presentados por Berlin para recrear las partes faltantes de la calle central del retablo. El documento I alude que en el primer compartimiento de la calle central se construiría un sagrario y en el siguiente, una imagen de san Miguel.<sup>123</sup> Aunque actualmente no se conserva ningún resto de dichas piezas originales, podemos aseverar que sí se llevó a cabo el proyecto de fabricar tales obras si tenemos presente la convención de la época: en la calle central de los retablos mayores primeramente se encuentra un sagrario y encima, una imagen del santo patrón.

En los años ochenta del siglo XX, cuando surge el proyecto de restauración del retablo, se convierte en una gran discusión la solución que se debía de tomar para las citadas partes faltantes del retablo como demuestra el informe preliminar que presenta Alfonso Hinojosa Correa. Este restaurador aclara que el problema consiste en que al eliminar el ciprés se quedó un hueco enorme en la calle central del retablo; para cubrir dicha parte fue colocada una cortina, pero en todos los casos ésta sigue rompiendo la armonía con el resto del retablo. Con base en este problema antiestético se ha justificado la necesidad de intervenir en la calle

---

<sup>122</sup> Carlos Chanfón Olmos, *Informe preliminar para la restauración del retablo de Huejotzingo*, Documento inédito conservado en el Archivo de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, México, D.F., 1981, s/número de oficio

<sup>123</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p. 69

central. El citado restaurador propone retomar el dibujo que dejó fray Luis de Refugio de Palacio para reconstruir las partes faltantes del retablo.<sup>124</sup> Al respecto, Chanfón Olmos advierte que la ilustración de dicho fraile no tiene fundamento histórico alguno, ya que reconstruir el retablo basándose en ese dibujo alteraría el hecho histórico. Frente a la imposibilidad de hacer una reproducción fiel del objeto, el citado arquitecto sugiere la solución de poner un elemento que no pueda confundirse con los elementos originales del retablo, pero que se integre a él.<sup>125</sup>

a) El sagrario (la calle central, el primer cuerpo) [Fig.147]

Pese a que en los informes relativos a la restauración del retablo se hace hincapié en el aspecto antiestético de la cortina puesta en el compartimiento primero de la calle central. Debido a la falta de presupuesto no se pudo construir un sagrario y manifestador.

También cabe señalar que en una fotografía del retablo que nos deja ver la pared del ábside, que queda atrás del sagrario, se observa un hueco como si fuera nicho para guardar el manifestador [Fig.148]. A mi modo de ver, este elemento puede ser una intervención hecha después de la eliminación del sagrario. Es de notar que el mismo elemento se presenta en el ábside del templo de Cuauhtinchán [Fig.149].

Figura 147: Sagrario del retablo mayor de Huejotzingo después de la reestructuración hecha en la octava década del siglo XX



<sup>124</sup> Alfonso Hinojosa Correa, *Op.cit.*, s/pág.

<sup>125</sup> Carlos Chanfón Olmos, *Op.cit.*

Figura 148: Un hueco (nicho) que se presenta atrás del sagrario del retablo mayor de Huejotzingo (izquierda)

Figura 149: Un hueco (nicho) que se presenta atrás del sagrario del retablo mayor de Cuautinchán (derecha)



b) San Miguel (la calle central, el segundo cuerpo) [Fig.152]

En las primeras décadas del siglo XX, cuando fray Luis de Refugio de Palacio visita Huejotzingo, debieron de estar huecas las partes inferiores de la calle central del retablo. Aún alterando la realidad, dicho fraile se atreve a dibujar un sagrario y una imagen de san Miguel de acuerdo con su suposición [Fig.2]. Con la localización de los documentos del contrato gracias a la contribución de Berlin (1958), se comprueba la existencia del sagrario y una imagen de san Miguel en las partes faltantes. No obstante, las citadas fuentes literarias indican solamente que

la imagen de san Miguel debe medir cuatro dedos más que las imágenes de bulto y no ha de tener demonio a los pies.<sup>126</sup>

Ante el enigma de cómo debió ser originalmente la imagen del arcángel, Tovar de Teresa (1979) supone que pudo ser una estatua de bulto, no una representación en bajorrelieve<sup>127</sup>; Eduardo Báez Macías asevera que san Miguel fue la única imagen de bulto que se perdió de las quince estatuas que había elaborado Requena.<sup>128</sup> Yo, por mi parte, compartiendo la opinión con los citados investigadores, he planteado páginas atrás la hipótesis de que la imagen de san Miguel debió ser una imagen de bulto por medio de analizar la manera como se abordan las referencias a la representación del arcángel.

Con todo, hoy en día observamos un san Miguel ejecutado en relieve. Es porque cuando se realizó la restauración del retablo en los años ochenta del siglo XX, se encargó a Margarito Sotomani a reproducir una imagen del arcángel basándose en el dibujo de fray Luis de Refugio de Palacio [Fig.150] con el motivo de rellenar el hueco del segundo compartimiento [Fig.151].

El san Miguel que vemos hoy está de pie, representado de manera frontal. Encima de su cabeza se encuentra una filacteria que dice: "QVIS VT DEUS" ("Quien como Dios", en latín, y el significado etimológica del nombre Miguel) [Fig.152].

El arcángel está representado como un adolescente. La proporción del cuerpo es de seis cabezas. Trae un tocado de plumas encima de la cabeza, tiene cabellos sueltos y viste como príncipe-soldado. En la mano derecha porta una espada, mientras que en la otra sostiene una palma, símbolo de la victoria.<sup>129</sup> La punta de la espada está recargada sobre la nube con dos querubines. Sus alas están abiertas y sujetadas a la tabla de soporte, en tanto que desde la altura de los codos la figura se separa de la tabla. Por lo mismo, se alcanza a ver la sombra de los brazos, espada y palma. Los pliegues de la vestimenta tienen imitación del estofado. El paño que está atrás de su cadera, tiene movimientos en los pliegues.

---

<sup>126</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.72

<sup>127</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, p.287

<sup>128</sup> Eduardo Báez Macías, *El arcángel san Miguel*, México, UNAM, 1979, p.63

<sup>129</sup> George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p.40

Figura 149: San Miguel dibujado por Refugio de Palacio (ca.1930) (arriba, izquierda)

Figura 150: San Miguel diseñado por Margarito Sotomani para el proyecto de la sustitución de la pieza original (ca.1980) (arriba, derecha)



Figura 152: *San Miguel* elaborado por Margarito Sotomani (abajo, izquierda)

Figura 153: *San Miguel* en el retablo mayor de Cuauhtinchán (abajo, derecha)



¿En qué grado esta imagen puede respetar la pieza original? En mi opinión, en muy poca medida. De hecho, no tener demonio a los pies es el único aspecto que se respeta a la imagen original. Respecto a la espada y palma, pudo tenerlas, pero también hay probabilidad de traer otro atributo: balanza, como se aprecia en una tabla colocada en la aleta derecha del retablo mayor de Cuauhtinchán [Fig.153].

c) *La estigmatización de san Francisco* (la calle central, el tercer cuerpo) [Fig.154]

En la tabla se observan craqueladuras. La mano derecha del santo carece del dedo anular. Es una obra en que se combina la pintura y escultura. En efecto, el nimbo del santo y el paisaje de fondo están pintados, mientras que las figuras principales tienen mayor volumen. De hecho, la aparición del serafín invade el espacio que ocupa el marco de cuadro; la mano derecha de san Francisco está separada completamente de la tabla de soporte. Esta característica voluminosa es el resultado de haber respetado fielmente la indicación que viene en el contrato: la historia de san Francisco "...ha de ser de más que medio relieve...".<sup>130</sup> Por el peso la figura del santo empezó a desprenderse de la tabla, por lo tanto, en la restauración se reajustó dicha parte.<sup>131</sup>

De acuerdo con los señalamientos del documento del contrato se representa con claridad cómo el santo recibió las llagas cuando estuvo con su compañero fray León; también aparece el serafín con sus cejos; la medida del santo es un poco mayor que las estatuas de bulto que están en las entrecalles.<sup>132</sup>

El rostro de san Francisco es de tres cuartos y mira hacia arriba, donde se encuentra la aparición de Cristo crucificado con alas de serafín. En cambio, el cuerpo está tratado de manera frontal. La proporción del cuerpo es de siete cabezas. La manufactura de la configuración del santo se asemeja mucho a la de los apóstoles que están en el banco del mismo retablo. En su túnica se aprecia el estofado.

---

<sup>130</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.72

<sup>131</sup> Alfonso Hinojosa Correa, *Op.cit.*

<sup>132</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.72.

El santo está hincado sosteniendo el peso en la rodilla izquierda que toca el suelo, mientras que la pierna derecha parece extenderse hacia el frente. Esta posición es bastante forzada. En el primer plano, en la parte del piso se encuentra un libro cerrado que tiene estofado. Este elemento iconográfico implica que este acontecimiento milagroso sucedió cuando el santo estaba haciendo lectura bíblica.

En el segundo plano se presenta su compañero fray León, quien está sentado sobre una piedra, representado de perfil y descalzo. La proporción de la figura es de cinco cabezas. La túnica del fraile está estofada. Lo curioso es que continúa la lectura sin importarle el suceso milagroso que le está pasando al santo.

En la esquina superior siniestra se aprecia la aparición del serafín rodeado de nube. En el fondo, atrás de la manga derecha del hábito del santo se observa una iglesia esculpida, que cuenta con contrafuertes y campanario. Arriba de la cabeza de fray León se aprecia el paisaje de fondo y a lo lejos se observa un castillo medieval pintado.

Figura 154: *La estigmatización de san Francisco* en el retablo mayor de Huejotzingo



d) *Cristo al pie de la cruz (Cristo crucificado)* [Fig.155]

El último compartimiento de la calle central ha sido alterado en gran medida. Primeramente nos parece extraña la carencia del entablamento en esta sección, cosa que no sucede en los retablos concebidos dentro del canon renacentista. Al respecto, tenemos la hipótesis de que pudo quitarse el entablamento susodicho con posterioridad como se hizo en los retablos mayores de Huaquechula y Xochimilco. En la calle central del primer retablo se quitaron todos los compartimientos y entablamentos y se insertaron los marcos rectangulares en los dos cuerpos superiores para colocar representaciones de *San Martín* y *El calvario* [Fig.156], mientras que en el segundo retablo se retiró solamente el último compartimiento junto con su entablamento [Fig.157]. Originalmente se supone que en dicha parte debió de estar una imagen de *Cristo en la cruz* [Fig.158] como plantea Mónica Herrerías de la Fuente.<sup>133</sup> Mas alterando el hecho histórico se colocó una imagen de la Inmaculada Concepción dentro de un marco rectangular [Fig.159].

Figura 155: Acercamiento al retablo mayor de Huejotzingo



<sup>133</sup> Mónica Herrerías de la Fuente, *Op.cit.*, Véase la propuesta esquema II

Figura 156: Acercamiento al retablo mayor de Huaquechula



Figura 157: Acercamiento al retablo mayor de Xochimilco

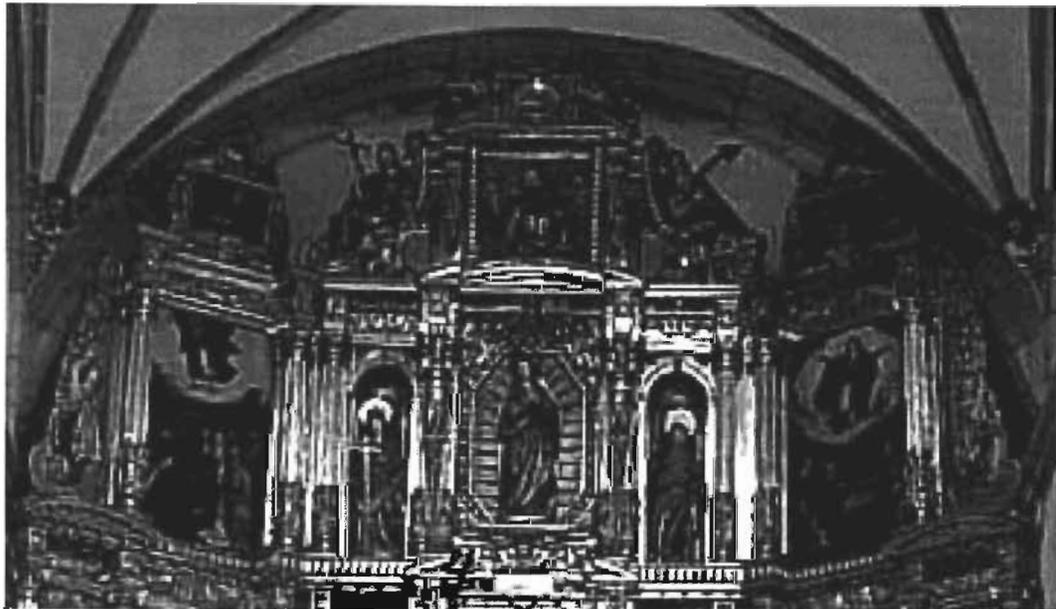
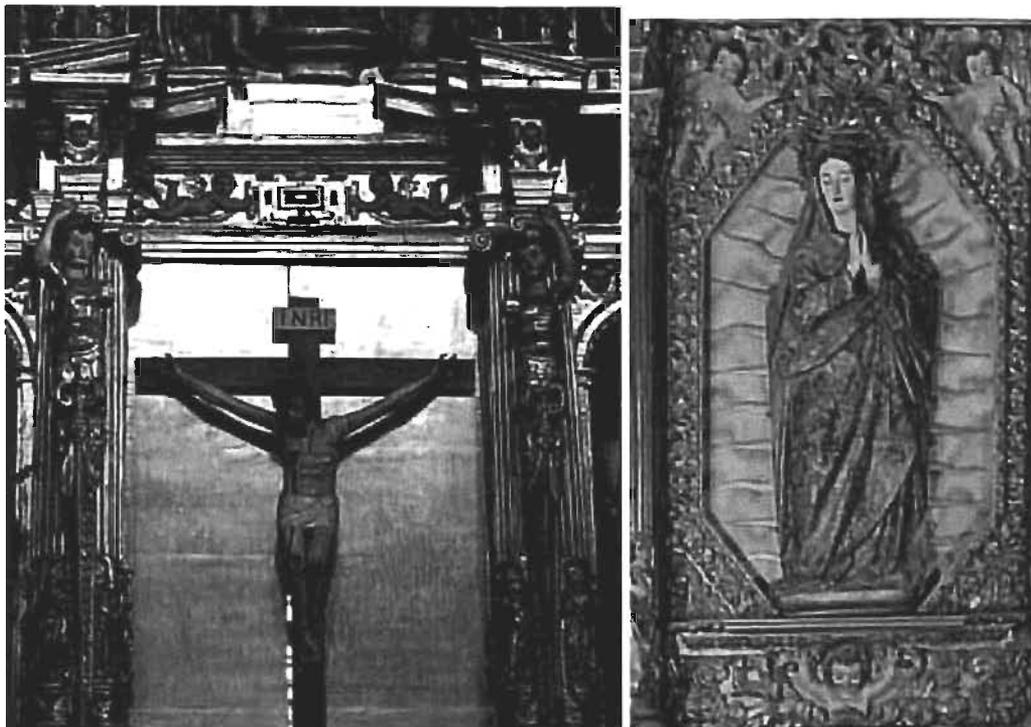


Figura 158: *Cristo crucificado* del retablo mayor de Xochimilco (izquierda)

Figura 159: *La inmaculada concepción* del retablo mayor de Xochimilco (derecha)



También cabe advertir la extrañeza que se observa en las dos tablas con que se conforma hoy el compartimiento del retablo de Huejotzingo: en primer lugar se alcanza a ver un espacio en la unión de dichas tablas; y en segundo lugar, el paisaje de fondo que se presenta en los tablones susodichos es de calidad artística inferior en comparación con las obras del mismo retablo. Estos hechos refuerzan nuestra hipótesis de que debieron de quitarse tanto la imagen original del citado compartimiento como su entablamento y ponerse posteriormente las tablas mencionadas.

Suponiendo que no hay nada original en el compartimiento en cuestión, ¿qué imagen debió de existir originalmente? El documento I publicado por Berlin indica que sea de bulto y que represente un santo que sea señalado.<sup>134</sup> Esta referencia no resuelve la duda, pues, no indica qué representación tiene que colocarse ahí. Además, hay probabilidad de que la imagen no sea ejecutada en forma de bulto

---

<sup>134</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.69

como sucedió en la obra que está abajo. Es decir, el mismo documento señala que la pieza que se va a colocar en el tercer compartimiento de la calle central sea de bulto y que represente un santo. Pero posteriormente al parecer cambia la idea. En el documento II se precisa que para la parte antedicha se haga una obra que trate de la estigmatización de san Francisco y que el santo se ejecute en “más que medio relieve”.<sup>135</sup> Total que la obra se hizo en altorrelieve, pero no en escultura de bulto como se indica originalmente.

Teniendo presente lo anterior no podemos aseverar qué representación fue colocada originalmente y en qué técnica fue concebida. En mi suposición, además de los tres documentos que presenta Berlin, debió de haber más contratos para concluir el retablo. En efecto, el documento II aborda el contrato con Pedro de Requena para tallar quince estatuas de bulto, una representación de san Francisco estigmatizado y las tablas de los doce apóstoles,<sup>136</sup> pero hace falta el contrato para hacer a *Dios Padre*, imagen que queda en el remate. De igual manera, para el último compartimiento de la calle central puede faltar otro contrato en que se ordene a ejecutar una imagen ya sea en bulto, relieve o pintura.

En todo caso, en el mismo período virreinal o en el siglo XIX el compartimiento en cuestión sufre de alteraciones. En las primeras décadas del siglo XX fray Luis de Refugio de Palacio registra que se encuentra un pequeño “Santo Cristo Nazareno al pie de una cruz”. Pero en la opinión del citado fraile, esta imagen es “excéntrica” porque las obras análogas muestran un gran crucifijo. De aquí postula que un Cristo crucificado grande que se encuentra ahora abajo [Fig.144, 146, 148] podría estar originalmente en ese sitio.<sup>137</sup> A mi juicio, esta hipótesis no es sustentable porque en primer lugar la manufactura y expresividad del crucifijo referido no son del siglo XVI, sino de los siglos XVII o XVIII; ya que en los del siglo XVI no se presenta el patetismo ni las heridas tan sangrantes. En segundo lugar, esta imagen es demasiado grande y pesada como para sujetarla en una tabla, pues, la estructura del retablo no soportaría su peso.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp.69 y 72

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.72

<sup>137</sup> Fray Luis de Refugio de Palacio, *Op.cit.*, pp.42 y 45

Posteriormente el crucifijo que vio el fraile y que estaba en el compartimiento en cuestión fue retirado. De hecho, García Granados y Mac Gregor (1934) mencionan que el fraile apunta la existencia de un *Nazareno al pie de la cruz*, pero en su tiempo se presenta «...una infantil representación de San Francisco "vestido con trapos"» [Fig.160].<sup>138</sup> Ya que al hacer una lectura iconográfica del retablo dichos autores copiaron las ideas de Luis den Refugio y dijeron que se trataba un *Cristo al pie de la cruz* en vez, de San Francisco. Esta imagen de vestir estuvo en dicho sitio hasta los años ochenta. Al restaurar el retablo, se quitó dicha imagen y se colocó un crucifijo que se conservaba en el ex convento. Pero he aquí una cuestión: ¿el crucifijo que vio el fraile en el último recuadro de la calle central será el mismo que vemos hoy en el sitio? Al respecto, hay cierta coincidencia en cuanto al tamaño de la imagen. El crucifijo que vio el fraile era de escala menor, por lo mismo, al padre, quien acostumbraba ver los crucifijos grandes, se le hizo "excéntrica" la imagen. El crucifijo que está sujetado ahora tampoco es de escala mayor, de hecho, es más pequeño y delgado en comparación con las esculturas de bulto que están en el mismo retablo.

Figura 160: Una imagen de vestir que representa al san Francisco  
(La imagen procede del archivo fotográfico del INAH)



<sup>138</sup> *Ibid.*, pp.212 y 217

Respecto al comentario del fraile: las obras análogas muestran un gran crucifijo, mientras que el que está en el retablo de Huejotzingo es "excéntrico", considero necesario tomar en cuenta la condición que tiene cada espacio para colocar esas imágenes. Es decir, aunque uno quisiera hacer una imagen de escala mayor de acuerdo con la fuerte y profunda devoción que hay en torno a las representaciones de Cristo crucificado, si la obra va a ser colocada en la parte superior del retablo, por cierto que no se puede hacer una imagen enorme y pesada, sino que tiene que ir acorde con la dimensión del espacio destinado y pesar lo menos posible. Además, a mi juicio, ver un crucifijo de escala menor en los retablos del siglo XVI no es "excéntrico", sino que, al contrario, es común. En efecto, los crucifijos que actualmente se encuentran en los retablos de Xochimilco [Fig.158], Huaquechula [Fig.156] y Calpan [Fig.161] tienen manufactura del siglo XVI y no son imágenes de escala mayor.

¿Qué representación debió haber originalmente en el último compartimiento de la calle central del retablo de Huejotzingo? Como hemos visto hasta ahora, se ha intervenido y alterado a tal grado en dicho sitio que nada podemos aseverar de manera tajante. Mas, teniendo en cuenta la convención iconográfica de la época es probable que se haya puesto un Crucifijo o una escena del Calvario, en que se presentaran la Virgen y san Juan como vemos en los retablos de Calpan [Fig.161] y Cuauhtinchán [Fig.162]. Teniendo presente también el hecho de que el crucifijo que vemos hoy se conservaba en el ex convento, puede ser que éste originalmente forme parte del retablo. En todo caso, es entre comillas poner la designación iconográfica de "*Cristo al pie de la cruz*" a este recuadro porque originalmente pudo haber estado ahí la escena del Calvario.

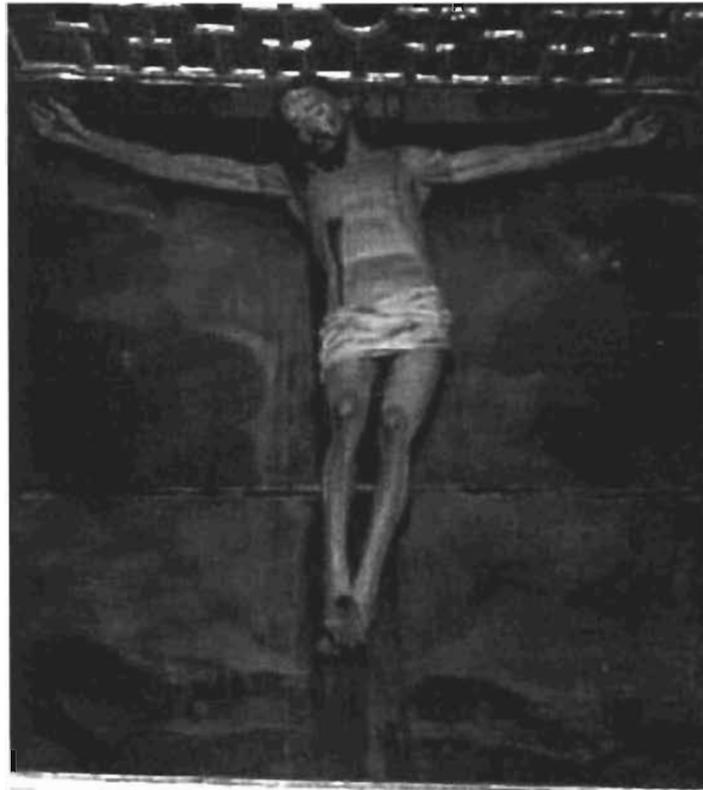
Figura 161: *El Calvario* en el retablo de Calpan



Figura 162: *El Calvario* en el retablo mayor de Cuauhtinchán



Figura 163: *El Crucifijo* en el retablo mayor de Huejotzingo



Ahora haremos la descripción de la obra que vemos hoy en el último compartimiento de la calle central del retablo de Huejotzingo [Fig.163]. Como he mencionado páginas atrás, en el fondo del recuadro hay dos tablas, que no están bien unidas. El paisaje de fondo está pintado de manera descuidada. El cielo ocupa cuatro quintas partes de todo el espacio del cuadro. Las nubes tratan de asimilarse a las que rodean a Dios Padre, que está arriba. En la parte inferior se aprecian las montañas representadas por algún pintor que no tenía ningún tipo de estudio, quizá un santero del pueblo, ya que las pinceladas están hechas sin cuidado. Las nubes oscuras se abren alrededor de la cruz, que también está pintada sobre la tabla, dejando ver la luz que emana de la imagen de Jesús. En el travesaño horizontal de la cruz se alcanza a ver una tabla clavada con cuatro clavos, donde se encuentra la inscripción de "INRI".

La escultura de bulto que representa a Cristo crucificado está sujeta con tres clavos sobre la tabla de fondo. La proporción de esta figura es de siete cabezas. Cristo deja caer la cabeza hacia abajo. La imagen tuerce levemente el torso.

Aunque se aprecia la intención de marcar la musculatura en la mitad del cuerpo superior, la figura, en su totalidad, es bastante esbelta e, incluso, sus piernas se ven huesudas. En el rostro se ve la sangre que chorrea desde la cabeza. Aquí le faltaría la corona de espinas. Cristo permanece con los ojos cerrados sin mostrar expresión de sufrimiento ni dolor. En las palmas de las manos se observan las llagas pero no chorrea la sangre a lo largo de los brazos como en el caso del Cristo Crucificado de Calpan [Fig.161]. En el costado derecho se observa otra llaga y la sangre escurre hacia abajo.

En suma, la delgadez del cuerpo se debe a la necesidad de hacer una imagen lo más ligera posible. Pero ese aspecto formal no le quita la calidad artística de la imagen. En efecto, se aprecia la intención de plasmar la anatomía muscular masculina; se tuerce el torso para lograr una actitud más dinámica; la proporción del cuerpo es bastante equilibrada; aunque se observan las llagas y el sangrado en varias partes, la intención del autor no es hacer hincapié en el aspecto cruel de la Pasión de Cristo, de hecho, su rostro no muestra sufrimiento, sino la serenidad, además de que sus heridas no se representan de manera grotesca como sucede con las imágenes de los siglos XVII y XVIII.

#### **IV.2.6. El Padre Eterno del remate [Fig.164]**

El documento I publicado por Berlin señala que se haga una imagen de Dios Padre “en medio talle” para la parte superior del retablo.<sup>139</sup> En el documento II, se hace un contrato con Pedro de Requena con el fin de fabricar las piezas escultóricas del retablo. No obstante, en dicho contrato no se menciona la obra de Dios Padre. De aquí suponemos que debió de hacerse otro contrato para ejecutar la pieza en cuestión. Aunque el documento I indica que la imagen de Dios Padre se trabaje “en medio talle”, en realidad, la obra se llevó a cabo utilizando diferentes técnicas: el altorrelieve, mediorrelieve y pintura. La mano diestra de Dios Padre se separa completamente de la tabla de soporte, en tanto que el rostro, la túnica y el manto, así como el globo terráqueo y las nubes que se encuentran adelante, están

---

<sup>139</sup> Heinrich Berlin, *Op.cit.*, p.69

tallados en mediorrelieve. El paisaje que se ve en el fondo está pintado. A través de emplear diversas técnicas se logró dar diferentes volúmenes en las figuras que están en distintos planos. Así, se crea una profundidad espacial plasmándole a la obra una perspectiva. La misma técnica fue utilizada en la tabla de la *Estigmatización de san Francisco* del mismo retablo.

En cuanto al estado de conservación de la tabla, se observa una craqueadura en el manto de Dios Padre.

Aprovechando la verticalidad del espacio que tiene el tímpano, Dios Padre está representado en media figura, la cual está colocada de manera diagonal, ya que extiende la mano diestra hacia su derecha. El manto está tratado con muchos movimientos, pues, parece volar hacia atrás. Las nubes que se encuentran adelante tienen un tono más oscuro entre azul de cobre y gris, contrastando con la luz que emana Dios Padre. Su rostro está de tres cuartos viendo hacia arriba y expresando con sus cejas caídas una gran emoción. Dios Padre tiene la palma de la mano derecha abierta y la muestra hacia el espectador. Para representar el brazo izquierdo el entallador emplea el escorzo. La túnica de Dios Padre tiene estofado. El manto terciado está tallado en relieve, tiene color rojo óxido de hierro, mientras que en la parte de atrás, que está pintada, se aprecian tanto el color rojo como el tono grisáceo, que sirve para representar la sombra.

Con relación al globo terráqueo que Dios Padre ostenta en la mano siniestra, postulo la hipótesis de que originalmente esta insignia pudo ser la cruz soberana, globo terráqueo rematado por la cruz. De hecho, tanto Dios Padre del retablo mayor de Cuauhtinchán [Fig.165] como el del Tecali [Fig.166] portan dicha insignia. En el caso del homólogo de Huejotzingo debió de perder la cruz con el tiempo y actualmente se conserva sólo la parte esférica.

También cabe advertir que el tipo de configuración de este Dios Padre tiene su antecedente en el Dios Padre que aparece en la escena de *La creación* de la capilla Sixtina de Miguel Ángel [Fig.167]. Este modelo llegó a difundirse en gran medida, aunque tenemos variaciones: el Dios Padre del retablo mayor de Huejotzingo, el del colateral dedicado a san Diego, en la parroquia de San Diego, Huejotzingo [Fig.168], el del retablo de Calpan [Fig.169] y dos que aparecen en el

retablo mayor de Tecali [Fig.166]. Es sugerente que en cada obra retoma el modelo original de distinta manera. Por ejemplo, varía la posición de la mano derecha. En el caso del retablo mayor de Huejotzingo, como he mencionado arriba, Dios Padre tiene la mano derecha abierta, mientras que los de los retablos de Tecali, Calpan y San Diego de Huejotzingo, se hallan en posición de bendecir.

Figura 164: *Padre Eterno* en el retablo mayor de Huejotzingo



Figura 165: *Padre Eterno* en el retablo mayor de Cuauhtinchán



Figura 166: La presencia de dos *Padres Eternos* en el retablo mayor de Tecali



Figura 167: *Padre Eterno* de Miguel Ángel en la capilla Sixtina

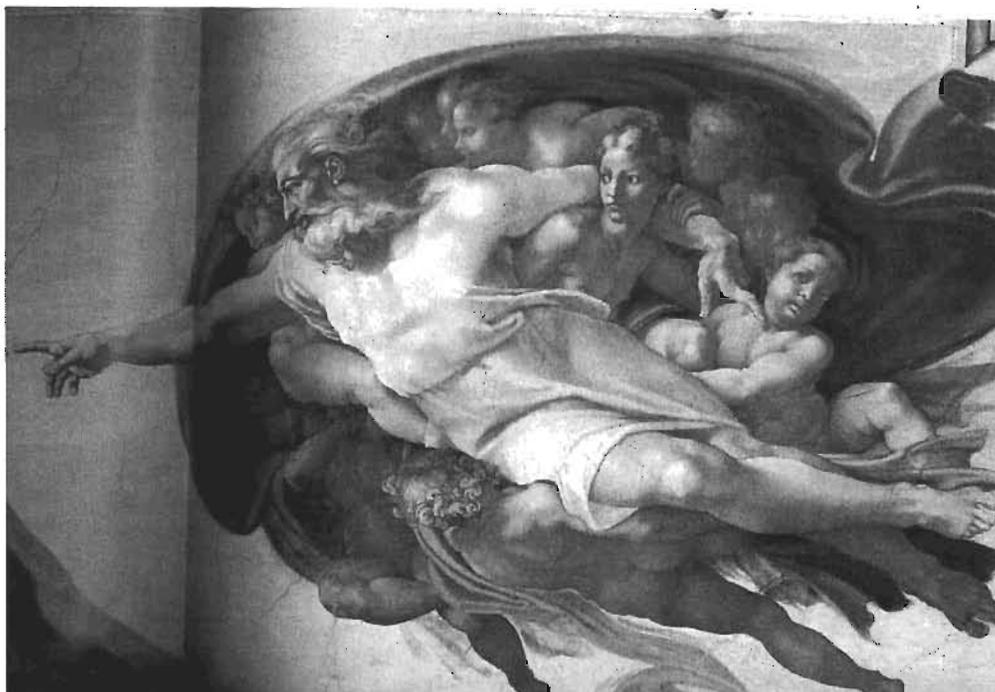
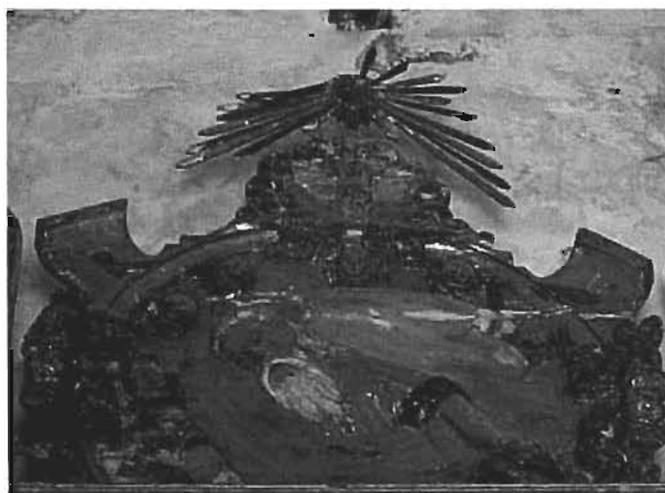


Figura 168: *Padre Eterno* en el colateral ubicado en el templo de San Diego, en Huejotzingo



Figura 169: *Padre Eterno* en el retablo de Calpan



## CAPÍTULO QUINTO

### UN JUICIO SOBRE LA DISCUSIÓN DADA EN TORNO AL VALOR CREATIVO DE LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE HUEJOTZINGO (ESTUDIO COMPARATIVO CON LAS FUENTES FIGURATIVAS)

El valor creativo de las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo es una de las cuestiones que se ha puesto en tela de juicio en el nivel historiográfico. Por consiguiente, en el presente capítulo quiero dilucidar, en primer lugar, cómo se ha discutido este tema. En segundo lugar, con base en el análisis comparativo con las fuentes gráficas, quiero examinar el asunto.

El problema del valor creativo de las pinturas del retablo de Huejotzingo surge con la localización de las fuentes figurativas gracias al empeño de Diego Angulo en la cuarta década del siglo XX.

Desde el inicio de la historiografía moderna del arte novohispano las obras de Pereyns se han estimado en alto grado. Incluso, el flamenco llega a ser el artista consagrado como uno de los grandes introductores de las escuelas de pintura europea en la Nueva España del siglo XVI. Esta imagen de grandeza y genialidad construida en torno a la figura de Pereyns, no obstante, fue puesta en duda por Angulo Iñiguez.

El investigador español publica un artículo en 1945 sobre la influencia de Schongauer y Durero en el arte novohispano. En dicha publicación, compara las dos tablas del retablo de Huejotzingo: *La circuncisión* y *La presentación en el templo*, con las estampas durerianas de los mismos temas. A juicio del mismo autor, estos grabados sirven de fuentes figurativas para la ejecución de las pinturas del retablo poblano. Angulo Iñiguez, para quien las obras concebidas con base a las fuentes figurativas carecen de valor creativo, duda entonces la capacidad inventiva de Pereyns.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Diego Angulo Iñiguez, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm.72, nov.-dic., 1945, p.382

En el mismo artículo Angulo Iñiguez saca a colación también *La adoración de los reyes* ejecutada por Pereyng. En aquel entonces, todavía no se había localizado la fuente gráfica de dicha obra, pero la existencia de un relieve de bronce, cuya composición se asemeja mucho a la de dicha obra de Pereyng, hizo pensar al investigador español que ambas obras debieron de tener la misma fuente figurativa. Referente a la citada obra de Pereyng, Angulo Iñiguez menciona:

Su Adoración de los Reyes no procede de Durero. Que no es hija de la fantasía del pintor lo demuestra el relieve de bronce que reproduzco; pero es posible que tanto la pintura como el relieve reconozcan un modelo común.<sup>2</sup>

En esta referencia se observa el intento de quitar el valor inventivo de la *Adoración de los Reyes* de Pereyng, al decir que "...no es hija de la fantasía...". Además, considero inadecuado emplear la palabra "fantasía" al discutir sobre la creatividad de la obra de arte. De hecho, una obra creativa no se refiere a una obra llena de fantasía, sino a aquella obra que deja aportaciones propias.

En relación con esta alusión también quiero plantear una pregunta: ¿por qué el investigador español adujo a *La adoración de los reyes* de Pereyng, obra que no se nutre de los grabados durerianos, en un artículo en que supuestamente se trata de abordar sólo la influencia de Schongauer y Durero en el arte virreinal mexicano? En mi consideración, hacer mención de dicha obra de Pereyng en el citado artículo, no va acorde con el objetivo principal del texto. Aún así, el investigador quiso hacer la alusión de tal obra sólo con la intención de hacer hincapié en el empleo de fuentes figurativas en las pinturas de Pereyng y quitarle aun más la calidad de inventor.

En 1949, con el avance de las investigaciones, Angulo Iñiguez corrige la mención hecha anteriormente. Las huellas de Durero siguen presentes en las obras de Pereyng, pero ahora apunta que esa influencia dureriana es transmitida de manera indirecta. A saber, al principio el investigador piensa que Pereyng se basa en los grabados durerianos y los altera, en cierta medida, al ejecutar sus

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

obras. Pero, después de revisar los grabados de Martín de Vos, el mismo autor llega a tener la convicción de que quien retoma y modifica las estampas durerianas no es Pereyng sino Martín de Vos, ya que aquél se nutre posteriormente de las obras de éste.<sup>3</sup>

Las aportaciones que el investigador deja esta vez consisten en dos aspectos: por un lado, la presencia de Durero en las obras de Pereyng se transmite a través de las obras de Martín de Vos; y por otra parte, anteriormente se desconocía en qué fuente figurativa Pereyng se había basado para ejecutar su *Adoración de los Reyes*, pero ahora se dilucida que dicha obra procede de la composición de Vos.

Angulo Iñiguez pertenece a la generación que se inclina a considerar el arte novohispano del siglo XVI como copia del arte europeo. Esta postura se refleja también en su manera de apreciar las pinturas de Pereyng en Huejotzingo.

Ahora, veamos la opinión de Francisco de la Maza, investigador de transición entre los autores de la primera mitad del siglo XX y los de la segunda mitad del mismo siglo. Digo autor de "transición" porque en él se presentan lo antiguo y lo nuevo al mismo tiempo. En efecto, su manera de concebir la historia del arte relacionando con la concepción biológica de nacimiento-madurez-muerte es una herencia antigua, pero, por otra parte, De la Maza introduce otro método de investigación y realiza otra interpretación con el objetivo de recrear la idea con que fue concebida la obra. En cuanto al arte novohispano del siglo XVI, el citado investigador no niega los antecedentes e influencias del arte europeo en él, pero a diferencia de los estudiosos de las generaciones anteriores, tiende a reconocer la personalidad propia del arte virreinal mexicano, tomando en cuenta que éste es una manifestación de otro contexto socio-cultural.

Respecto a las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo, De la Maza opina:

---

<sup>3</sup> Diego Angulo Iñiguez, "Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm.2, 1949, pp.25-27

Allí (Pereyns) copió a placer a Durero y nos dejó seis grandes tablas, dos medallones y dos predelas, de 1586, que son un resumen de su sabiduría artística.<sup>4</sup>

En primer lugar, es de observar la expresión de "...copió a placer a Durero...". Maza considera que Pereyns "...copió a placer...", es decir, no copió ciega ni rigurosamente, sino con su libre voluntad a Durero. Es extraño que aquí el autor no aluda a Martín de Vos. En todo caso, copiar con libre voluntad implica tomar el modelo pero haciendo su propia interpretación.

Además, califica sus pinturas de "un resumen de su sabiduría artística". De aquí comprendemos que a diferencia de Angulo Iñiguez, De la Maza aprecia la capacidad artística de Pereyns.

La apreciación de las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo cambia de manera radical gracias a la investigación de José Rogelio Ruíz Gomar en 1976. Las aportaciones del citado estudioso radican, por una parte, en sacar a la luz la fuente figurativa de *La adoración de los pastores* y, por otra parte, en realizar un análisis cuidadoso con el fin de defender el valor creativo y la personalidad artística de las obras de Pereyns.

A continuación, analicemos cuatro obras que ya tienen sus fuentes figurativas localizadas y haremos un análisis comparativo para que juzguemos con nuestros propios ojos el valor creativo y artístico de las obras de Pereyns.

#### **a) *La adoración de los pastores***

Ruíz Gomar, tras hacer un estudio sobre *La adoración de los pastores* de Pereyns [Fig.171], equiparando con su fuente figurativa compuesta por Martín de Vos [Fig.170], expresa la siguiente opinión:

---

<sup>4</sup> Francisco de la Maza, "Panorama del arte colonial de México", Introducción de *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, México, Editorial Herrero, 1970, p.18

...elimina las bestias del lado derecho y a todo el grupo de figuras en la parte alta y al lado izquierdo. Modifica brevemente la postura de algunas figuras, y por último suprime la violenta huida del paisaje del fondo, componiendo nueva arquitectura.<sup>5</sup>

De esta manera el investigador niega tajantemente la peyorativa calificación "copia" que le había otorgado Angulo Iñiguez.

Fig. 170: *La adoración de los pastores* de Martín de Vos (La imagen procede del texto de Hollstein.)



Figura 171: *La adoración de los pastores* de Simón Pereyns



<sup>5</sup> José Rogelio Ruíz Gomar, *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, p.181

## b) *La adoración de los reyes*

Para el análisis de dicha obra equiparemos tres obras que tratan el tema de *La adoración de los reyes*: el grabado de Martín de Vos [Fig.172], la obra de Pereyns [Fig.173] y el relieve de bronce presentado por Angulo Iñiguez [Fig.174]. Considero importante contemplar este último para dilucidar las siguientes cuestiones: aún partiendo de la misma fuente figurativa, ¿cómo cada autor la interpreta de diferente manera? ¿En qué consiste la particularidad de Pereyns respecto al modo de asimilación y apropiación de la fuente gráfica?

Figura. 172: *La adoración de los reyes* de Martín de Vos (La imagen procede del artículo de Angulo Iñiguez: "Pereyns y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm.2, 1949.) (izquierda)

Figura 173: *La adoración de los reyes* de Pereyns (derecha)



Figura 174: *La adoración de los reyes* representado en lámina de bronce  
(La imagen procede del artículo de Angulo Iñiguez: “Algunas huellas de Schongauer y Durero en México”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm.72, p.382.)



Comparando las tres obras al mismo tiempo nos damos cuenta de que pese a que tanto la obra de Pereyng como el relieve de bronce están basados en el mismo grabado de Martín de Vos, ambos se apropiaron de éste de diferente manera. El relieve de bronce respeta más la composición e iconografía de Vos que la obra de Pereyng. En efecto, en el relieve se presentan todos los elementos iconográficos que aparecen en el grabado de Vos y se ordenan todas las figuras de la misma manera que su fuente figurativa. Con todo, no podemos decir que es una copia fiel de la obra de Vos por las siguientes tres razones:

- 1) Al traspasar la composición e iconografía de un grabado, obra bidimensional, a un relieve de metal, obra tridimensional, cambia completamente el resultado final de la obra. En la obra de Vos se emplean varias fuentes de luz para crear

contrastes de luz y sombra. Con el fin de hacer resaltar las figuras principales del primer plano: el Niño Jesús, la Virgen y tres Reyes Magos, proyecta una luz intensa desde la parte inferior diestra del cuadro; las figuras que están atrás: san José y los caballos, aparecen sombreados; el cielo que está en el fondo también sirve de fuente de iluminación para proyectar la figura de la caravana en forma de silueta. En cambio, en el relieve no se puede aplicar el mismo tratamiento de luz y sombra debido a la característica de su material: lámina metálica. De hecho, no se plasma la sombra de las figuras; el contraste de claroscuro se logra mediante los volúmenes plasmados en cada figura.

- 2) Se aplica diferente proporción para distribuir el espacio. En el grabado de Vos la escena principal ocupa tres quintas partes del todo espacio dejando dos quintas partes para el paisaje de fondo, mientras que en el relieve de bronce, la escena principal abarca tres cuartas partes de todo el cuadro concediendo una cuarta parte para el paisaje de fondo. El hecho de que en esta última obra se reduce el espacio que ocupa el paisaje de fondo sin dejar espacio vacío, nos provoca una impresión del atascamiento de figuras, de horror al vacío.
- 3) En el grabado de Vos la escena principal se divide en tres planos: en el primer plano se encuentran el Niño Jesús, la Virgen, tres Reyes Magos y sus séquito; en el segundo plano se presentan san José y los animales; en el tercer plano está la caravana. La división de planos, que nos da la idea de profundidad, se logra por medio de ir reduciendo la escala de las figuras que están atrás.

En el relieve de bronce sí hay división de planos, pero la figura de san José está representada en mayor escala llegando a formar parte del primer plano. En la obra de Vos el santo aparece como sombra de la Virgen y así, parece que le da menos importancia, mientras que en el relieve la figura del santo resalta, quizá más que el Niño Jesús y la Virgen, quienes son indistinguibles a la primera vista a raíz de la saturación de figuras a su alrededor. De aquí planteo una pregunta: ¿representar a san José en mayor escala e incluirlo en el primer plano dándole importancia a su presencia fue la intención del autor? o

¿simplemente fue el fruto de un diferente manejo de la perspectiva y de la técnica de configuración?

A mi modo de ver, el diferente tratamiento de la figura de san José se debe al segundo motivo porque si observamos el relieve detenidamente, no se aplica la misma perspectiva que en la obra de Martín de Vos y como consecuencia, no se logra el mismo efecto de profundidad. De hecho, en la obra de Vos, Baltasar, con su pierna derecha, da un paso grande hacia el fondo creando una ilusión de profundidad y un dinamismo en su postura. Además, la línea diagonal que marca su cuerpo crea una tensión para equilibrar el peso. En cambio, en el relieve, la actitud del mismo personaje no proporciona la impresión de profundidad. Tampoco su postura marca una línea diagonal, por lo mismo, su actitud es menos dinámica.

De lo anterior considero que el autor del relieve interpreta la obra de Vos bajo su propio concepto de perspectiva, aplicando su técnica de configuración. Por consiguiente, pienso que al esculpir la figura de san José, el autor se interesó únicamente por la presencia del santo, pero jamás se preocupó por el plano en que se debería poner el citado santo.

Ahora bien, equiparemos la obra de Pereyng con el grabado de Vos y el relieve de bronce. Pereyng, aún partiendo de la fuente figurativa de su paisano Vos, no retoma el aspecto total como hizo el autor del relieve de bronce, sino que sólo se apropia de los aspectos compositivo e iconográfico de los personajes principales: el Niño Jesús, la Virgen María, san José, tres Reyes y sus niños acompañantes. Pereyng omite la caravana y los caballos, además, sustituye la arquitectura urbana, que consta de arcos, columnas y cúpula, por una estructura rústica, humilde y medio destruida. Al eliminar los elementos secundarios y poner un fondo arquitectónico menos ostentoso, Pereyng evita que la atención del espectador se disperse a otras partes y así, hace concentrar más la mirada del espectador en la escena principal.

A diferencia del autor del relieve, Pereyng plasma el dinamismo en la postura de Baltasar respetando la composición original de Martín de Vos. Pero sí, altera la

actitud del Niño Jesús torciendo levemente su cintura. Al respecto, Ruíz Gomar opina que

...en la postura del Niño Jesús introdujo una interesante variante que si bien, por un lado la hace que resulte incómoda o poco natural, por el otro, no podemos negar que la forma más bella y elegante.<sup>6</sup>

Compartiendo la opinión con el citado investigador consideramos que Pereyns debió de alterar la actitud del Niño Jesús con el objetivo de lograr un mayor efecto estético.

Respecto a san José, Pereyns tampoco lo trata de la misma manera que Martín de Vos, quien dibujó su figura como si fuera la sombra de la Virgen. Aquel artista integra la figura de dicho santo en la escena principal haciéndolo participar de manera más activa en el acontecimiento que está sucediendo.

También cabe advertir que el hecho de retomar los aspectos compositivo e iconográfico no implica configurar los personajes bajo el mismo concepto estético. De hecho, los rasgos faciales y la expresión de los rostros son diferentes.

### **c) *La circuncisión***

En 1945, cuando Angulo Iñiguez pone a la luz la dependencia de la fuerte gráfica dureriana en *La circuncisión* de Pereyns, el investigador hace la siguiente apreciación: pese a que Pereyns sustituye el fondo arquitectónico gótico por otro renacentista y compone, de distinto modo, el grupo de personas que tienen menos importancia, la composición general de la obra y los tres personajes principales del primer plano son "fiel trasunto del modelo dureriano".<sup>7</sup> Así, descalifica el talento creativo del flamenco.

Cuatro años después, el mismo investigador descubre que quien transforma la obra de Durero no es Pereyns sino Martín de Vos. Ahora, duda de la capacidad creativa del último artista diciendo que éste firmaba "M.D. VOS inventor", pero

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.180

<sup>7</sup> Diego Angulo Iñiguez, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico", p.382

¿hasta qué grado podemos afirmar que él era el verdadero inventor si copiaba las obras de Durero? ¿En realidad, no fue sino transformar de una obra ajena?<sup>8</sup>

Para juzgar si realmente tanto Pereyng como Martín de Vos carecían de la capacidad creativa, necesitamos analizar cómo cada uno se apropia de la fuente gráfica. Pero, antes de emprender tal análisis, considero necesario aclarar la problemática de las fuentes gráficas. Manrique opina que:

...el grabado es, por definición, una fuente incompleta: proporciona composiciones, modelos de escorzo, pero es incapaz de dar cuenta del estilo verdadero de un pintor. Porque éste queda “traducido” según las facultades del grabador y los recuerdos propios de la técnica de impresión; porque el color está ausente y el tratamiento de la luz es prácticamente intransferible a la lámina.<sup>9</sup>

Hasta ahora he dicho varias veces “el grabado de Martín de Vos”, pero dicho con propiedad, es el grabado de Sadeler sobre la composición de Martín de Vos. Ya que las fuentes gráficas, con las que haremos la comparación, son las interpretaciones hechas por Sadeler sobre el diseño de Martín de Vos y nosotros no sabemos con qué grado de exactitud el citado grabador interpreta la composición de Vos. De tal manera que las fuentes gráficas, con que vamos a hacer la comparación, son las obras producidas bajo la colaboración de Vos y Sadeler.

A continuación, equipararemos primero el grabado de Durero [Fig.175] con el de Vos [Fig.176] y después, la obra de Vos con la pintura de Pereyng [Fig.177].

---

<sup>8</sup> Diego Angulo Iñiguez, “Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo”, p.27

<sup>9</sup> Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, el artículo tomado de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.XII, núm.50, México, 1982, y recopilado en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM-IIE, 2001, tomo III, p.205

Figura 175: *La circuncisión* de Durero (ca.1506) (La imagen procede de *Durero grabador* de Juan Zocchi. (izquierda.)

Figura 176: *La circuncisión* de Martín de Vos (La imagen procede del artículo de Angulo Iñiguez: "Pereyns y Martin de Vos: el retablo de Huejotzingo") (derecha)



Figura 177: *La circuncisión* de Pereyns

Comparada la estampa de Vos con la de Durero, nos damos cuenta de que las alteraciones que hizo el artista flamenco son algo más de las observaciones que hizo Angulo Iñiguez: el reemplazo del fondo arquitectónico y diferente modo de organizar el conjunto de personas.

1) Diferente distribución del espacio

Durero coloca la escena de la Circuncisión en la mitad inferior del grabado, dejando así la otra mitad superior para el fondo arquitectónico, en tanto que Martín de Vos ubica la escena en la parte central de la obra, dejando una cuarta parte para el fondo arquitectónico. Es evidente que el artista flamenco concede menos importancia al fondo con la intención de hacer concentrar más en el acto de la circuncisión en sí. De hecho, la estructura arquitectónica de tipo renacentista aparece incompleta, mientras que en la obra dureriana se aprecia hasta la bóveda, ya que se observan de manera completa los elementos que están en la pared de fondo: el arco, la lacería en que se entrelazan figuras fantásticas y los motivos vegetales y florales, así como el óculo.

2) Diferente manejo de perspectiva

En la obra de Durero el punto de fuga queda en la parte extrema siniestra, mientras que en la de Vos, queda en el centro del cuadro.

3) Diferente concepto estético en la composición

Martín de Vos elimina una cantidad de personas que no tienen importancia y distribuye de manera simétrica las figuras humanas que están en el segundo plano. Angulo Iñiguez opina que las tres figuras principales del primer plano son "trasunto fiel del modelo dureriano", pero en realidad, Vos cambia la posición de la persona que está circundando al Niño Jesús, dejándonos apreciar bien su perfil.

4) Preocupación por la iluminación y el manejo de luz y sombra

Martín de Vos se preocupa por la iluminación, por lo mismo, agrega una candela colgante encima de los tres personajes principales y deja portar un cirio a una persona que está en el segundo plano. Además, a diferencia de Durero, quien representa al portador del cirio que está en el primer plano, de

manera muy apartada, Martín de Vos lo acerca más hacia los personajes principales para que les dé más iluminación para circundar. También cabe advertir que Vos se interesa por el manejo de luz y sombra, por lo mismo, se aprecia la sombra de las figuras humanas.

5) Alteración en la actitud de los personajes

Martín de Vos altera la postura de los personajes de acuerdo con su concepto estético. En efecto, tuerce mucho más la cadera del portador de cirio que está en el primer plano y hace inclinar su cabeza. En el grabado de Durero aparece la Virgen en el extremo derecho del primer plano, con sus manos juntas como si hiciera oración. En cambio, en la obra de Vos la Virgen se presenta en el lado derecho del segundo plano, cruzando las manos a la altura del pecho.

6) Modificación en los vestuarios, el diseño de cirio y los rasgos

De acuerdo con la alteración que hace en el fondo arquitectónico y en la decoración interior del espacio, Martín de Vos modifica también los vestuarios de los personajes y el diseño del cirio. También es notorio el cambio en los rasgos faciales.

Ahora equipararemos la pintura de Pereyng con la estampa de su paisano Martín de Vos. Notamos que aquel artista respeta, en mayor medida, la composición e iconografía de la obra de su paisano. En 1976 Rogelio Ruíz Gomar, con el fin de defender su tesis: las pinturas de Pereyng no son copias fieles de las fuentes gráficas, sino que son obras en que se trasluce la creatividad del citado artista, hace la siguiente mención:

...en busca de una mayor claridad eliminó detalles y personajes en la tabla de la Circuncisión, al tiempo que simplificó el fondo arquitectónico con la clara intención de concentrar la atención sobre la escena misma. Respetó la composición pero modificó los rasgos de las figuras, tal como se puede apreciar en la Virgen que aparece como una prestancia más solemne y dura, y uniformándose con el resto de las representaciones en el mismo retablo. Sin embargo la novedad más notable es el completo cambio en la iluminación al invertir la procedencia de la fuente

luminosa, produciendo así sombras, y pliegues en los paños totalmente diferentes, lo que modifica el resultado final de la obra.<sup>10</sup>

Los méritos más grandes de Pereyng radican, por una parte, en que la aplicación de color ante un grabado, que es una fuente figurativa sin color; y, por otra parte, como menciona Ruíz Gomar, en el diferente tratamiento de luz y sombra. En efecto, el citado artista modifica las fuentes de luz en dos partes:

- 1) La sombra del portador del cirio que está en el primer plano, está proyectada en la dirección opuesta a la del grabado de Vos. Esto implica que Pereyng coloca la fuente de luz en el lado contrario con la intención de hacer resaltar más el aspecto físico de este joven. De hecho, en el grabado de Vos, la luz cae en el hombro derecho y la parte de atrás de su cuerpo, mientras que en la obra de Pereyng, la parte frontal de su cuerpo es la que recibe una luz luminosa haciendo ver claramente sus rasgos faciales y la fuerte musculatura de la pierna derecha.
- 2) Como menciona Ruíz Gomar, Pereyng simplifica el fondo arquitectónico con la intención de concentrar la atención sobre la escena principal. En mi consideración, además de la intención susodicha, tal alteración se debe a la finalidad de crear un contraste de luz y sombra. Es decir, en la composición de Vos, en el fondo se presentan dos celosías que traspasan la luz, mientras que en el cuadro de Pereyng aparecen tales elementos. Este último artista, al eliminar las celosías, crea un fondo arquitectónico bastante oscuro. De hecho, apenas se alcanzan a distinguir algunos elementos constructivos como pilastras. Esta oscuridad del fondo contrasta con la luminosidad y el colorido de la escena principal.

Como diferente aspecto iconográfico, cabe advertir que Pereyng introduce la potestad atrás de la cabeza del Niño Jesús y un nimbo atrás de la cabeza de la Virgen.

---

<sup>10</sup> José Rogelio Ruíz Gomar, *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, p.180

#### **d) *La presentación en el templo***

En 1945 Angulo Iñiguez, al comparar *La presentación en el templo* de Pereyng con la estampa dureriana del mismo tema, opina que es “indiscutible” el empleo de dicha fuente gráfica “...aunque algo vaga la huella de la estampa correspondiente de Durero...”.<sup>11</sup> En 1949 el citado investigador se da cuenta de que la influencia dureriana en las obras de Pereyng se adquiere mediante las estampas de Sadeler sobre la composición de Marín de Vos, pero en la publicación del mismo año: “Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo”, el investigador sí reproduce dos grabados de Vos: la *Adoración de los Reyes* y la *Circuncisión*, pero no de la *Presentación en el templo*. En efecto, esta fuente gráfica la daría a conocer Tovar de Teresa en su *Pintura y escultura del renacimiento en México*, publicado en 1979.

A continuación, equipararemos primero la obra de Durero con la de Vos y después, la estampa de Vos con la pintura de Pereyng.

#### **Comparación entre *La presentación en el templo* de Durero y la de Martín de Vos**

Equiparando *La presentación en el templo* de Pereyng [Fig.178] con la gráfica de Vos [Fig.179], observamos gran semejanza. Aquí aquel artista no altera ni la composición ni la postura de los personajes ni la estructura del fondo arquitectónico. Pero, igual que en otras obras, modifica los rasgos faciales y hace diferente el manejo de los pliegues. El tratamiento de luz y sombra cambia en mayor medida; elimina el espacio que crea Marín de Vos hasta en el fondo del cuadro, en que se observan el corredor y dos personajes que caminan en ese lugar, dejando oscurecido el fondo. De tal manera, hace contrastar la luz y colorido la escena principal. Los demás cambios que introduce Pereyng están en los detalles: le agrega el tocado al sacerdote y un nimbo a la Virgen y san José; altera

---

<sup>11</sup> Diego Angulo Iñiguez, “Algunas huellas de Schongauer y Durero en México”, p.382

la posición de la potestad del Niño Jesús; y voltea un poco el rostro de la Virgen hacia el espectador.

Figura 178: *La presentación en el templo* de Pereyns (izquierda)

Figura 179: *La presentación en el templo* de Martín de Vos (derecha) (La imagen procede del texto de Tocar de Teresa: *Pintura y escultura del renacimiento en México.*)



En conclusión, Martín de Vos, aún partiendo de las estampas de Durero, hace modificaciones en mayor medida. Lo cual, incluso, hace opinar a Angulo Iñiguez: "...aunque algo vaga la huella de la estampa correspondiente de Durero..." al apreciar la *Presentación en el templo* del citado artista flamenco.

Las principales aportaciones de Martín de Vos consisten en ubicar a los personajes bíblicos en el contexto arquitectónico de su época; eliminar los elementos que no tienen importancia y dar más enfoque hacia la escena principal; modificar la composición, la postura y los rasgos de los personajes de acuerdo con su idea estética; y preocuparse por el tratamiento de luz y sombra.

Pereyns, por su lado, respeta las interesantes soluciones que proporciona la composición de Martín de Vos. No obstante, simplifica aún más el fondo con el fin

de hacer mayor énfasis en la escena principal; modifica la postura de ciertos personajes para obtener mayor efecto estético; hace diferente tratamiento de luz y sombra colocando fuentes luminosas en distintas partes; en los rasgos plasma su propia concepción de belleza y expresividad; y además, nos muestra una obra policromada.

A diferencia de Angulo Iñiguez, Ruíz Gomar hace la siguiente mención:

...no negamos que tuvo como fuente de partida las estampas que siguen la composición de su paisano Martín de Vos, pero les imprimió una serie de modificaciones que nos imposibilitan de hablar de importancia creadora. [...] Estos y otros cambios que realizó son prueba de su propia personalidad y el esfuerzo de invertir las luces y sombras nos hablan de un artista con una pericia singular.<sup>12</sup>

Compartiendo la opinión con el investigador mexicano, nosotros reconocemos la capacidad creativa tanto de Martín de Vos como de Pereyus.

---

<sup>12</sup> José Rogelio Ruíz Gomar, *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, p.181

## CAPÍTULO SEXTO

### LAS CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS DEL RETABLO MAYOR DE HUEJOTZINGO DURANTE EL SIGLO XX (PROBLEMÁTICA HISTORIOGRÁFICA EN CUANTO A LOS CONCEPTOS ESTILÍSTICOS)

La historia del arte, que surge como disciplina académica en el siglo XIX, ha sido concebida, construida y descrita con base en el concepto de estilos. Este método de aproximación responde a la no muerta idea ilustrada de clasificarlo todo como hizo Darwin con las especies, los psicólogos con las personalidades y temperamentos, y los historiadores del arte con los estilos de las obras artísticas.

El retablo mayor de Huejotzingo tampoco fue una excepción. A lo largo del siglo XX fue estudiado y comprendido mediante la clasificación estilística. Mas es de observar que en el nivel historiográfico se dio una discrepancia en torno a las consideraciones estilísticas. En la primera mitad del siglo XX hubo tendencia de calificar el estilo del retablo de “plateresco” o “Renacimiento”, mientras que a partir de los años setenta del mismo siglo predominó la denominación de “manierista”. Frente a esta controversia me surgieron las dudas: ¿por qué la tendencia de considerar el estilo del retablo como “plateresco” o “renacentista”, se sustituyó por la de “manierista”? ¿Cómo concibe cada autor el concepto de términos estilísticos al clasificar el retablo?

Antes de abordar dicha problemática, quiero advertir que en la historia del arte el término estilo se ha manejado en dos sentidos: el primero como cualidad inherente y personal, tiene su origen en la “*maniera*”, vocablo empleado por Giorgio Vasari a mediados del siglo XVI, mientras que el segundo concepto que está cargado del sentido histórico-cronológico, fue introducido por Viollet le Duc y Ruskin en el siglo XIX. Este segundo concepto de estilos históricos tuvo su fundamento en la creencia de la uniformidad estilística de un período, idea construida por los filósofos románticos, quienes vivían en un contexto histórico que carecía de unidad cultural.

Recurrir al concepto de estilo para describir una historia del arte tiene pros y contras. El concepto de estilo sirve para ubicar el objeto de estudio en un determinado tiempo y espacio y comprender un proceso del fenómeno cultural. Pero este tradicional modo de aproximarse al fenómeno artístico, ordenando y clasificando los hechos artísticos por períodos, empleando la terminología estilística, ha sido puesto en cuestión por los estudiosos contemporáneos.

¡Cómo se apodera siempre de mí el temor cada vez que oigo caracterizar a toda una nación o época en pocas palabras, ya que cuán inmensa es la masa de variantes comprendida en palabras tales como nación o Edad Media o tiempos antiguos y modernos!<sup>1</sup>

En estas palabras se manifiesta claramente el rechazo hacia la idea hegeliana del “espíritu de la época” y hay una apertura hacia el reconocimiento de la diversidad formal y espiritual de las manifestaciones artísticas dadas en el mismo espacio y tiempo. A mi juicio, el estilo no existe en el sentido de uniformidad necesaria y coherente de una época, pero sí creo en su presencia en el que le dan tanto Vasari como Schapiro al término. Según este último, el estilo es “un sistema de formas con calidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de cada grupo.”<sup>2</sup>

La forma artística no surge de la nada, sino que se apropia del legado cultural, por lo mismo, entre las obras de arte hay un eslabón o una secuencia temporal y espacial. Esta creencia ha justificado el modo de narrar la historia del arte empleando las terminologías estilísticas, que tienen sentido histórico-cronológico además de denotar ciertas características formales. Entonces, ¿en qué consisten los problemas de estilo? En primer lugar, la historiografía del arte tradicional se ha basado en *Le Vite* de Giorgio Vasari, quien emplea el concepto de lo “antiguo” y lo “moderno” e interpreta el arte con la concepción cíclica de progreso, auge y decadencia. Gombrich apunta que esta interpretación hecha sobre la Antigüedad

---

<sup>1</sup> Herder, citado por Ernst H. Gombrich, *El sentido de orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.251

<sup>2</sup> Meyer Schapiro, *Estilo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1962, p.8

como gloria deja tanto impacto que los valores clásicos se convierten en la medida principal para juzgar los fenómenos culturales. En efecto, la comprensión de las obras de arte se ha hecho conforme con el concepto de polaridades: lo clásico y lo no clásico. La noción de “valores civilizados” de lo antiguo conduce a crear una serie de términos estilísticos de sentido peyorativo tales como el románico, el gótico, el manierismo, el barroco para designar los estilos no clásicos.<sup>3</sup> Pese a que hoy en día se ha perdido la carga peyorativa de tales términos, las categorías estilísticas son conceptos demasiado generales y no ofrecen suficiente cabida para explicar las manifestaciones polifacéticas y heterogéneas. El citado autor menciona que la categoría estilística es una hipótesis porque se encasilla la obra en un concepto *a priori*, pero cada objeto artístico es tan propio y tan individual que cuanto más se estudia la obra, se manifiesta lo inadecuado de la categoría estilística. Por lo mismo, Gombrich señala la neutralidad y relatividad de los conceptos estilísticos.<sup>4</sup>

En segundo lugar, la historia del arte occidental se ha presentado como si fuera una secuencia de estilos que va progresando. No obstante, con el avance de las investigaciones se ha comprobado que la naturaleza del fenómeno cultural no es tan sencilla. En efecto, de pronto se da una manifestación “fuera del tiempo”, que puede ser anacrónica o, al contrario, puede adelantarse a la época. Dicho con propiedad, el fenómeno cultural es tan heterogéneo que están presentes en el mismo momento las manifestaciones artísticas de muchas clases estilísticas, ya que un estilo histórico no es sino una tendencia predominante de una época, jamás una tendencia única ni absoluta. Desde este punto de vista cabe cuestionar hasta qué grado es correcto hablar de manifestaciones “fuera del tiempo”.

Por lo que respecta al ámbito mexicano, la historia del arte no nace como teoría ni crítica, sino como historia. Ante la carencia del propio método y tradición para estudiar y escribir sobre las artes manifestadas en este país, la historia del arte virreinal ha sido concebida dentro del mismo esquema de sistematización de datos

---

<sup>3</sup> Ernst H. Gombrich, *Tributos*, México, FCE, 1993, p.12

<sup>4</sup> Cfr., Ernst H. Gombrich, *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1984, pp.185-217

de la historia del arte europeo. Por consiguiente, está construida con base en los preceptos utilizados en la historiografía del arte europeo para calificar un arte dado en otro contexto. Frente a este problema terminológico, Juana Gutiérrez Haces señala que ha habido una doble actitud al hacer una historia del arte mexicano; se emplean las terminologías estilísticas del arte europeo redefiniendo los conceptos o se crean nuevas nomenclaturas.<sup>5</sup>

El presente capítulo tiene como objetivo examinar el trasfondo historiográfico por el cual se han dado diferentes calificativos con relación al estilo del retablo mayor de Huejotzingo. Como principales razones apunto las siguientes:

1. Como he señalado en los renglones anteriores, los primeros estudiosos del arte virreinal mexicano se formaron en un México donde se carecía de la disciplina académica denominada Historia del Arte y tuvieron que recurrir a los preceptos conceptuales creados por los estudiosos del arte europeo para hablar del arte de nuestro país, que, por cierto, difiere del arte europeo. Por lo mismo, en sentido estricto, las terminologías estilísticas empleadas no son adecuadas.
2. El retablo mayor de Huejotzingo, al parecer, se edificó entre 1584 y 1586, es decir, en un periodo muy difícil de clasificar. De hecho, la discusión sobre el estilo de finales del siglo XVI fue uno de los meollos de la crítica artística a lo largo del siglo XX.
3. Cada autor se fija en diferentes elementos constitutivos del retablo para dar un juicio sobre su estilo. Algunos autores, como Diego Angulo Iñiguez, toman en cuenta solamente el tipo de columna y ornamento, mientras que otros autores como Guillermo Tovar de Teresa tienen en consideración el estilo de diferentes elementos del retablo: estructura arquitectónica, pintura y escultura.

---

<sup>5</sup> Juana Gutiérrez Haces, "Algunas consideraciones sobre el término "estilo" en la historiografía del arte virreinal mexicano", en *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA, Lotería Nacional, FCE, 2001, pp.90, 92

4. Se ha calificado principalmente el estilo del retablo de “renacentista”, “plateresco” y “manierista”; no obstante, existe el problema de la conceptualización de cada término estilístico, como señalaré a continuación.

#### a) Renacentista

El origen del término “Renacimiento” está en la *rinascita*, la acuñación hecha por Vasari al referirse a la época moderna de su tiempo. Se han agrupado como “renacentistas” las manifestaciones artísticas surgidas en Italia que tratan de recuperar y reinterpretar la herencia cultural-artística de la Antigüedad. Se diversificaron los modos de la manifestación. En efecto, en cada región de Italia se dio un Renacimiento propio. Por esta razón, dentro de la historiografía del arte italiano existe un desacuerdo en cuanto a la manera como se delimita el concepto de dicho término desde el punto de vista formal, simbólico, cronológico y espacial.

En la historiografía del arte de los demás países se acentúa más la misma discusión. También se ha señalado que no es correcta la aplicación de este término para hablar de las manifestaciones artísticas dadas fuera de Italia debido a que éstas no tuvieron como objetivo renacer o interpretar la *maniera* antigua, sino que son obras concebidas bajo la influencia del Renacimiento italiano. Ya que aunque compartan cierta semejanza formal con las obras italianas, el reto de los artistas no es el mismo.

En el caso del arte español y novohispano las variantes que derivan de la moda o el canon renacentista italiano se han clasificado también en los siguientes términos estilísticos: el plateresco, el purismo, clasicismo, herreriano y manierismo, sin tener acuerdo en cuanto al uso y la definición conceptual de las palabras.

## b) Plateresco

Los motivos del fenómeno artístico conocido como "plateresco", están inspiradas en los del grutesco<sup>6</sup>, una boga que surge a fines del Quattrocento<sup>7</sup> y que retoma las figuras fantasiosas y elementos imaginativos empleados para decorar los edificios de la Antigüedad romana. Vitruvio le llama "moda ilógica" dándole un sentido despectivo<sup>8</sup>, mientras que Vasari, aunque lo considera como "una especie

---

<sup>6</sup> El "grutesco" deriva de la palabra "*grotta*" (gruta) y alude al tipo decorativo que se empleó en la Antigüedad romana para adornar las paredes de grutas y cavernas. Con el descubrimiento de la Domus Aurea (1480), conjunto edificado bajo el reinado de Nerón, se popularizó esta moda ornamental. Mas respecto al empleo del término "grutesco" existe un problema conceptual en el nivel historiográfico; Vasari menosprecia las formas irracionales del grutesco, aunque reconoce su valor estético; Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* editado en 1611, es el primero en tratar de definir el grutesco y menciona que éste es "...cierto modo de pintar imitando lo tosco de las grutas y los animales que suelen en ellas y sabandijas y aves nocturnas. Este género de pintura se hace con unos compartimientos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros." (Santiago Sebastián, *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, vol.XXVIII, p.49) Ya que Covarrubias concibe el grutesco como un género pictórico, cuyos elementos no son solamente los animales que habitan en grutas, sino que integran tanto motivos decorativos como figuras mitológicas. Así, señala, en cierta medida, que el arte denominado como "grutesco", va más allá del concepto etimológico de "gruta"; Francisco Pacheco emplea la palabra "grotesco" en lugar de "grutesco" y lo considera como la forma surgida de las visiones imaginarias e intelectuales del artista (Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Barcelona, L.E.D.A., 1982, p.7.); Pirro Liborio es el primero en revalorar el significado oculto de las figuras fantasmagóricas grutescas y eleva este arte a la categoría de signos simbólicos (César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001, p.32.); en la historiografía del siglo XX el vocablo grutesco se empleó no sólo para la pintura, sino también para el relieve que cubre la estructura arquitectónica. Entre los especialistas no hay acuerdo respecto al uso y la definición del concepto.

<sup>7</sup> Fernando Marías, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, España, Sílex, 1992, p.83

<sup>8</sup> Cfr., Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Editorial Iberia, 1970, pp.182-183 En el Libro VII, Cap.V: De la manera de pintar las habitaciones, Vitruvio hace la siguiente mención: "...todos estos cuadros (lugares abiertos y espaciosos), en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a

de pintura licenciosa y muy ridícula”<sup>9</sup> y lo menosprecia debido a la carencia del sentido lógico y racional, aprecia su valor estético.

Existe una discusión sobre la acuñación del término “plateresco”. Las manifestaciones conocidas con dicha designación no se llamaban así en su momento, sino con el término “lo romano” como se puede observar en las ordenanzas de la época o el tratado de Diego de Sagredo: *Medidas del romano* (Toledo, 1526). El concepto de “lo romano” denota el conocimiento del arte del Renacimiento, que es “una evocación del antiguo de Roma”,<sup>10</sup> según la concepción de la época. Así que la palabra “plateresco” es una invención posterior. No obstante, es pertinente señalar la íntima relación que hubo entre el trabajo de platería y la arquitectura en el siglo XVI. En efecto, el maestro platero Juan de Arfe y Villafañe publicó un tratado de arquitectura y piezas litúrgicas de la iglesia: *Varia Commensvración* (Sevilla, 1585 y 1587).<sup>11</sup>

El concepto etimológico de “plateresco” es aquello que remite al trabajo de platería y el término se empezó a emplear en el ámbito literario. Lope de Vega, en su comedia *El sembrar en buena tierra*, hace una metáfora de los edificios de Madrid “como unas joyas” y llama a los albañiles “plateros de yeso”.<sup>12</sup> En el XVII el

---

guisa de columnas, se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candeleros que soportan representaciones de pequeños edificios, y arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuillas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca.” Para comprender esta crítica de Vitruvio hacia las representaciones fantasiosas, hay que tener presente el criterio del citado tratadista: la pintura tiene que ser mimesis de la realidad, a saber, debe representar aquello que existe en nuestra realidad. Por bonita que sea, la pintura que no representa la realidad, carece de sentido correcto.

<sup>9</sup> Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp.122-123

<sup>10</sup> Santiago Sebastián, “Notas sobre la columna abalaustrada en México”, en *Anales del IIE*, núm.36, 1967, p.59

<sup>11</sup> Cfr., Arphe y Villafañe, Ioan de, *De Varia Commensvración para la escvlptra y architectura*, Valencia, Albatros Ediciones, 1979, Colección Juan de Herrera, núm.5

<sup>12</sup> “Edificios de Madrid tras sí los ojos se llevan, porque son como unas joyas con tal labor y belleza, que llama a los albañiles una mi amiga discreta plateros de yeso.” (Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p.52)

cronista sevillano Ortiz de Zárate, en sus *Anales de Sevilla*, explica la arquitectura sevillana del XVI como las obras en las cuales se rompieron las reglas clásicas con “fantasías platerescas”.<sup>13</sup> En mi opinión no se presenta el problema conceptual con tal de que el término sea utilizado como lenguaje metafórico y poético en la literatura o la crónica. No obstante, si se lo aplica en el ámbito del estudio del arte, se da un desacuerdo o inconformidad en cuanto a la definición y comprensión de la palabra.

En el siglo XVIII Antonio Ponz registra que se llama “plateresco” al trabajo arquitectónico de menudísimas labores. Es sugerente que dicho autor no está conforme con el empleo de esta denominación y menciona que es mejor llamarlo “media” o “del tiempo medio” debido a que en su apreciación, el fenómeno conocido de tal modo es un estilo de transición entre el gótico y el Renacimiento.<sup>14</sup>

En el siglo XX los autores José Camón Aznar, Pablo C. de Gante, Luis Mac Grégor, José de la Caveda, Francisco Schroeder Cordero, Santiago Sebastián utilizan el plateresco como terminología estilística, aunque algunos autores como De Gante opinan que este vocablo es insatisfactorio porque a lo largo de la historia ha habido muchas obras que comparten ciertos aspectos formales con los trabajos cincelados de los plateros tales como algunos ejemplos del período gótico y del manierismo.<sup>15</sup>

El plateresco se ha considerado como estilo decorativo o modalidad estilística. En efecto, De Gante señala que dicho fenómeno artístico no dejó aportación en el aspecto constructivo, sino que su originalidad radica en las peculiaridades decorativas. Este autor, que concibe el fenómeno artístico-cultural con la concepción cíclica y biológica, menciona que a diferencia de otros estilos, “...el estilo plateresco nunca tuvo la oportunidad de llegar siquiera a la plena madurez y por esta razón tampoco logró acertar definitivamente sus rasgos constructivos y

---

<sup>13</sup> Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid, M. Aguilar editor, 1947, p.767

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp.XXX-XXXI

<sup>15</sup> Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Editorial Porrúa, 1954, p.155

sus normas básicas...” y tampoco llegó al agotamiento.<sup>16</sup> Manrique, por su lado, menciona que “...el plateresco desprecia la norma clásica, ese desprecio depende de la ignorancia y el desconocimiento de la misma regla, puesto que el plateresco participa inconscientemente de las formas renacentistas”.<sup>17</sup> De aquí el citado investigador llega a la conclusión de que el plateresco es una “modalidad” del Renacimiento. Mas este postulado no es sustentable porque si esa manifestación empezó a presentarse en la arquitectura gótica, no se puede decir que sea una modalidad renacentista.

¿A qué se debe esta calidad del plateresco como “modalidad”, no estilo? Este calificativo tiene que ver con la siguiente situación histórica; el tratadista del estilo “a lo romano”, Sagredo propone la novedad teórica de no imponer un orden fijo concediendo mayor libertad al intérprete en cuanto al tipo de ornamento y las proporciones o medidas de soportes arquitectónicos. De hecho, menciona: “...no busques medidas, porque no las tienen...”<sup>18</sup> Esta libre postura del tratadista dejaría como consecuencia la mala comprensión de sus postulados; el hecho de que el modo de hacer arte “a lo romano” no ofreciera ninguna regla fija, condujo a que los estudiosos posteriores lo interpretaran como carencia de aportación en el aspecto constructivo o falta de madurez o personalidad decisiva de dicho arte como para ser un estilo independiente. Por lo mismo, ese arte, que fue llamado más tarde “plateresco”, se ha definido como “estilo ornamental” o ha quedado en la calidad de “modalidad estilística”, no estilo.

También cabe advertir la postura de Gustavo Curiel, quien censura el uso del término plateresco en el arte novohispano a raíz de que al virreinato mexicano no pasó más que una parte del repertorio formal y ornamental del arte plateresco

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>17</sup> Jorge Alberto Manrique, *Reflexión sobre el manierismo en México*, México, Textos dispersos ediciones, 1993, p.16

<sup>18</sup> Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, Introducción de Carlos Chanfón Olmos, México, Exconvento de Churubusco, 1977, p.V

español, por ende, no se puede hablar de un estilo plateresco en el caso novohispano.<sup>19</sup>

### c) Manierismo

Aunque el origen etimológico de “manierismo” está en *maniera*, palabra empleada por los autores del siglo XVI como Armenini, Da Vinci, Palladio y Vasari, el término y concepto de manierismo es una construcción ideológica del siglo XX. A lo largo de siglos ha habido distintas maneras de comprender y valorar el arte del *Cinquecento*. En el XX Congreso Internacional de la Historia del Arte celebrado en Nueva York en 1961, Gombrich aborda el trasfondo historiográfico del manierismo y desmitifica las interpretaciones que se han hecho anteriormente.

La consideración despectiva del arte de *maniera* como decadente, se debe al problema historiográfico. La historia del arte en el Occidente se ha escrito con base en el concepto cíclico de progreso, auge y decadencia. La creencia de que la Antigüedad clásica ha llegado al ideal de perfección, legitima la interpretación de que después del auge del arte clásico no queda más que decadencia.<sup>20</sup> No obstante, para los autores de la segunda mitad del siglo XVI, el arte de su época no era decadencia. En efecto, la tendencia de asociar el arte de *maniera* con los conceptos peyorativos comienza en el siglo XVII y tiene que esperarse hasta los principios del siglo XX para que se revalorice el arte manierista. Entonces, ¿por qué se ha cambiado la comprensión del arte del Cinquecento? ¿Cómo se ha empleado el concepto de *maniera* y manierismo?

La *maniera* es un término que surge en el ámbito literario y la crítica artística. En la concepción original, este término denota una cualidad positiva y no tiene un sentido histórico-cronológico. En la literatura francesa del siglo XIII al XV la

---

<sup>19</sup> Gustavo Curiel, *Tlalmanalco: historia e iconografía del conjunto conventual*, UNAM-IIE, 1988, pp.183 y184

<sup>20</sup> Ernst H. Gombrich, “Introduction: The Historiographic Background”, en *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1963, p.165

*manière* es una cualidad deseable de una persona y es una sofisticación. En la Italia del siglo XVI Vasari emplea este término con un sentido estético positivo identificándolo con "*bella maniera*". Lo interpreta como un modo de presentar su ideal de belleza, por lo mismo, en su consideración es sinónimo de gracia, refinamiento y elegancia.<sup>21</sup> Para Ludovico Dolce, el contemporáneo de Vasari, la *maniera* es "monotonía" y "uniformidad". Aquí es importante hacer notar que para los hombres del siglo XVI, el concepto de "monotonía" y "uniformidad" no tienen el sentido negativo de "rutina formal" o "convención", sino que en ellas está plasmado el concepto de su ideal.<sup>22</sup>

Pese a que el arte de *maniera* surge siguiendo las reglas científicas establecidas en el Renacimiento, llega a tener una actitud rebelde contra las normas. En efecto, en el texto de Vasari, a quien le toca vivir la "última fase de la Edad Moderna" –según la concepción de la época–, está presente la idea de contra-reglas. Por lo mismo, señala que el estudio científico, que pretende alcanzar la perfección, hace "resecar la *maniera*". Además, considera su propia época como el tiempo moderno en que se conquista la dificultad de dominar la teoría construida en las primeras etapas del Renacimiento y se supera la sequedad de *maniera* obteniendo la "gracia", que es una cualidad espiritual.<sup>23</sup> Por medio de conceder mayor importancia al valor espiritual de la obra, quita el valor absoluto de las reglas científicas convencionales.

En el siglo XVII surge la interpretación peyorativa sobre el arte de nuestro período de estudio. Los apologistas del orden clásico Bellori y Malvasia, conforme a su creencia de que el arte posclásico es un fenómeno decadente, consideran la actitud de hacer arte basándose en las reglas como rutina fijada e imitadora de los grandes maestros y critican la convención formal del trabajo. No obstante, es sugerente que la crítica hacia la *maniera* del *Cinquecento* no se dirige tanto contra una uniformidad formal, sino contra la intención de plasmar un ideal de belleza que

---

<sup>21</sup> John Shearman, "Maniera as an Aesthetic Ideal", en *Ibid.*, pp.202-209

<sup>22</sup> Craig Hugh Smyth, "Mannerism and Maniera", en *Ibid.*, pp.179-182

<sup>23</sup> Moshe Barasch, *Op.cit.*, pp.176-187

se ha vuelto repetitivo y convencional. De aquí sabemos que la crítica se centra no en el aspecto formal sino en la idea y espiritualidad de la obra. Junto con esta interpretación negativa del arte del siglo XVI, se altera el concepto original de *maniera* asociándolo con el concepto de “capricho” y “extravagancia”.

El término “manierista” aparece por vez primera en el siglo XVII en Francia. Fréart de Chambray emplea *maniériste* en sentido peyorativo. En Italia a fines del siglo XVIII Lanzi utiliza el término *manieristi* en connotación negativa e histórica. Por un lado, lo interpreta como una oposición al arte del Alto Renacimiento por su virtuosidad excesiva y capricho; por otro lado, lo remite a la época de León X.<sup>24</sup>

En el siglo XIX el concepto del arte del *Cinquecento* sigue siendo peyorativo. Esta situación tiene que ver, por una parte, con la persistencia de la despectiva interpretación tradicional como se observa en el criterio de Jacob Burckhardt (1818-1897), quien maneja el mismo concepto crítico que Lanzi y, por otra parte, con la incompreensión en tomo a este arte. Heinrich Wölfflin (1864-1945), por ejemplo, califica la *maniera* de *Cinquecento* de una desviación entre el Renacimiento y el barroco. Los estudiosos decimonónicos consideran que este arte es una imitación de algunos estilos previos de los grandes maestros y afirman que en ese arte se presenta la destreza, pero una destreza rutinaria adquirida por la práctica superficial y mecánica.<sup>25</sup> Digno de mención especial, como contracorriente decimonónica Alois Riegl (1858-1905) aprecia en alguna medida la *maniera* del siglo XVI al tratar de encontrar la voluntad artística positiva en ella.

Para la revalorización del arte del *Cinquecento*, hay que tener en cuenta el contexto histórico-cultural del final de siglo XIX. Con el romanticismo, que aprecia el arte exótico, se empiezan a revalorar los cánones de belleza que no corresponden a los clásicos. A inicios de la centuria pasada con las tendencias antiacadémicas y antinaturalistas, los valores de la Antigüedad grecorromana pierden su prestigio.

En el siglo XX se diversifica la comprensión sobre el arte de *maniera*. En 1914 Walter Friedlaender, no está muy convencido del empleo del término “manierismo”;

---

<sup>24</sup> John Shearman, *Op.cit.*, pp. 209-211

<sup>25</sup> Craig Hugh Smyth, *Op.cit.*, p,175

prefiere utilizar la denominación de “estilo anticlásico”. Aquí refleja claramente su pensamiento: el arte de *maniera* va en contra de la estética del Alto Renacimiento, mientras que Hermann Voss ubica este arte dentro del Renacimiento tardío<sup>26</sup>, lo cual demuestra su postura: el arte en cuestión no rompe, sino que sigue con el canon renacentista. Max Dvorák (1874-1921), es uno de los primeros en revalorar el arte de *maniera*. En 1920 presenta una ponencia sobre El Greco, publicada con el título de *La historia del arte como historia del espíritu*. Como indica el título, Dvorák reconoce el valor espiritual del manierismo. Schlosser (1924), por su parte, relaciona el manierismo con la Contrarreforma; contempla este movimiento artístico como “la reacción contra el sereno humanismo del período anterior desde un punto de vista eclesiástico y teológico”<sup>27</sup>, ya que lo interpreta como “reacción”, pero en sentido religioso.

Los teóricos alemanes como Frederick Antal, Arnold Hauser y Franz Joseph Wörtenberger revaloran el arte del *Cinquecento* con el fin de dar una justificación a la estética del expresionismo alemán, que va en contra del canon clásico. Los historiadores del ámbito germánico interpretan el manierismo como una “expresión de crisis”, “la expresión violenta de una crisis que sacudió la armoniosa civilización del Renacimiento”<sup>28</sup> o “la manifestación artística de una época en que los ideales del Renacimiento se habían derrumbado bajo el impacto de la Reforma”.<sup>29</sup> Esta manera de asociar el concepto de manierismo con las palabras “crisis”, “conmoción”, “tensión”, “expresión violenta”, “anticlásico” y “reacción” se debe a la postura sociológica de ver el arte. Es decir, el postulado marxista sostiene que la infraestructura socioeconómica condiciona la superestructura, a que pertenece el arte. Hauser, influenciado por esta tendencia ideológica, afirma que si en el siglo XVI Italia vivía un momento de crisis religiosa, social y económica debido a la pérdida de la supremacía de la Iglesia Católica ante el protestantismo, la invasión

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.174

<sup>27</sup> Julius Von Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, p.332

<sup>28</sup> Jan Bialostocki, “Expresión y asimilación del manierismo”, en *La dispersión del manierismo*, México, UNAM, p.14

<sup>29</sup> Jonathan Brown, “El Greco, el hombre y los mitos”, en *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1983, p.29

de Francia y España y el saqueo de Roma, las manifestaciones artísticas también deben de representar tal crisis.

Como contraposición de tales postulados alemanes, podemos mencionar la postura de la escuela anglosajona. A mediados del siglo XX Craig Hugh Smyth, John Shearman y E.H. Gombrich desmitifican las interpretaciones hechas por los teóricos alemanes y sostienen los valores positivos del arte de *Cinquecento* retomando el concepto original de *maniera*: virtuosismo artístico.

En la historia del arte mexicano la introducción del concepto de manierismo es tardía; el texto de Joseph A. Baird *The Churches of Mexico 1530-1810* (1962)<sup>30</sup>, el artículo del mismo autor "El manierismo en México" (1964) y el capítulo V de *Las portadas religiosas de México* de Elisa Vargas Lugo: "Algunas consideraciones sobre el manierismo y el arte novohispano" (escrito en 1966 y editado en 1969), son los primeros escritos sobre el manierismo novohispano. El aumento del interés por el eco del manierismo europeo en América se puede considerar como una repercusión del XX Congreso Internacional de 1961. Los autores de la primera mitad del siglo XX han observado cierto eco del manierismo europeo en el arte novohispano, pero no llegan a crear una categoría estilística independiente debido a la falta de consenso en torno a la definición del concepto de manierismo.

En consideración de Baird, el manierismo se manifiesta primero combinado con el Renacimiento y después con el barroco. En la Nueva España nunca hubo una fase manierista pura, ni hubo artistas manieristas de primera línea. Asevera que "Para México, el manierismo fue una *maniera* ornamental, que tuvo su mayor significación en el siglo XVIII".<sup>31</sup>

Vargas Lugo aborda el manierismo en la arquitectura novohispana. La citada estudiosa trata de comprender el manierismo basándose en el pensamiento de Hauser, pero eso no significa que aplique al pie de la letra los postulados del

---

<sup>30</sup> Joseph Armstrong Baird, *The Churches of Mexico 1530-1810*, Los Angeles, California, University of California Press, 1962

<sup>31</sup> Joseph A. Baird, "El manierismo en México", en A Justino Fernández. *Homenaje*, México, Editorial Libros de México, 1966, p.81

teórico alemán. De hecho, éste habla de la coexistencia del manierismo y el barroco en el mismo período, mientras que la historiadora mexicana opina que el manierismo en la arquitectura novohispana nunca fue un desarrollo consciente; fue un fenómeno reducido y desapareció absorbido por la exuberancia naturalista del barroco. Esta idea contrasta con la opinión de Baird de que el manierismo sólo se manifiesta en el siglo XVIII fusionado con el barroco. Por lo mismo, la citada historiadora critica su texto al decir que muchos de los elementos que actualmente se consideran como atributos del barroco, tienen un origen en el manierismo. De hecho, en el arte novohispano los elementos derivados del manierismo están empleados con sentido barroco y no hay pretensión manierista alguna.<sup>32</sup>

En contra del postulado de no considerar el manierismo novohispano como una corriente estilística y con el intento de definir este fenómeno, Manrique formula una nueva teoría en los años setenta del siglo XX. Precisa que el manierismo es el arte posterior al momento en que se creyó que se había logrado alcanzar la meta del Renacimiento de encontrar la idea de perfección. De aquí que el Renacimiento dado fuera de Italia, incluyendo el novohispano, es manierismo. Para el citado investigador, el manierismo es una "modalidad" o la última fase del Renacimiento, es una continuidad de los ideales renacentistas, ya que el manierismo no es ruptura del Renacimiento.<sup>33</sup> Ruiz Gomar, por su lado, inconforme con la interpretación de "modalidad", sostiene que el manierismo novohispano tiene suficiente personalidad como para ser un estilo.<sup>34</sup>

Como hemos visto hasta ahora, no hay consenso alguno entre los especialistas en torno al uso y la conceptualización de los términos renacentista, plateresco y manierista, conceptos estilísticos con que se ha clasificado el retablo mayor de Huejotzingo.

---

<sup>32</sup> Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM/IIIE, 1969, pp.301-302

<sup>33</sup> Cfr. Jorge A. Manrique, *Op.cit.*

<sup>34</sup> Rogelio Ruiz Gomar, *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, México UNAM/FFyL, 1976, p.49

Respecto al porqué de haber cambiado el criterio al juzgar el estilo del retablo mayor de Huejotzingo, podemos apuntar la diferencia de actitud que hubo entre la primera y la segunda mitad del siglo XX al analizar los retablos novohispanos. En la primera mitad de dicha centuria sólo se observaron los rasgos generales. De hecho, tanto el Dr. Atl como Moreno Villa no vieron los retablos novohispanos del siglo XVI más que como copias de las obras españolas. Esta aproximación superficial condujo, por un lado, a no conceder personalidad propia a los retablos virreinales y, por otro lado, a calificar su estilo de acuerdo con la manera como se clasificaban los retablos españoles. Por lo tanto, se emplearon los preceptos conceptuales de la terminología estilística del arte español sin cuestionar nada y en el caso del retablo de Huejotzingo, lo calificaron de “renacimiento” o “plateresco”.

Mientras que en la segunda mitad del siglo XX hubo una reflexión y cuestionamiento sobre la aplicación de la terminología estilística del arte europeo en el ámbito mexicano. Además, tachar el uso de las categorías estilísticas no es una última tendencia exclusiva de la historiografía del arte europeo, sino también se observa en la historiografía del arte mexicano. En efecto, el postulado de George Kubler con respecto a la deficiencia de los conceptos estilísticos, repercutió en la historiografía del arte novohispano:

Todo varía con el tiempo y el lugar, y no podemos fijar en ninguna parte una cualidad invariable, como hace suponer la idea de estilo, incluso cuando separamos las cosas de sus lugares. Pero cuando se tienen en cuenta la duración y el marco, tenemos en la vida histórica relaciones variables, momentos pasajeros y lugares cambiantes en la vida histórica. Cualquier dimensión o continuidad imaginaria, como el estilo, se desvanece de la vista cuando las buscamos.<sup>35</sup>

Este párrafo de Kubler ha sido interpretado por José Guadalupe Victoria de la siguiente manera:

---

<sup>35</sup> George Kubler, *La configuración del tiempo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975, p.154

...debemos reconocer que el concepto o noción de estilo es propio de nuestro tiempo y que, a veces, cuando se trata de aplicar a formas artísticas de regiones geográficas lejanas es totalmente inoperante.<sup>36</sup>

Mac Andrew, compartiendo el criterio con Kubler, opina que los conceptos estilísticos del arte occidental, que ni siquiera son aptos para el arte español, sirven menos para el novohispano debido a las disparidades cronológica y genealógica que se presentan en el último arte.<sup>37</sup> Manrique, por su parte, reconoce que el estilo es “una ficción conceptual” y toda definición estilística es “violadora de la realidad”. Mas el citado investigador encuentra, al mismo tiempo, la utilidad de conceptos estilísticos como instrumento para confrontar la realidad.<sup>38</sup> Frente a este doble aspecto de los conceptos estilísticos: invalidez y utilidad, los estudiosos contemporáneos han optado por seguir empleando la terminología estilística, pero a la vez han tratado de redefinir los preceptos creados para el arte europeo o han creado neologismos.<sup>39</sup> Por consiguiente, Manrique, quien es el primero en clasificar el retablo de Huejotzingo en manierista<sup>40</sup>, redefinió el concepto del manierismo novohispano antes de aplicar el término en su estudio.

Pese a tal esfuerzo que se ha hecho con el motivo de ajustar el concepto de términos estilísticos para el caso novohispano, el problema sigue presente. El desacuerdo que hay en la manera de estudiar y comprender las manifestaciones

---

<sup>36</sup> José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 1986, p.51

<sup>37</sup> John Mac Andrew, *The Open-air Churches of Sixteenth Century Mexico*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965, p.170

<sup>38</sup> Jorge Alberto Manrique, “Manierismo en Nueva España” (1976), en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM-IIE, 2001, tomo III, p.237

<sup>39</sup> Juana Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término “estilo” en la historiografía del arte virreinal mexicano”, en *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA/Lotería Nacional/FCE, 2001, pp.90-92

<sup>40</sup> Manrique menciona: “Ciertamente las columnas abalaustradas de sus cuerpos posteriores serían bastante razón para calificarlo de plateresco, pero el espíritu ordenado, correcto y regular de la estructura, y su sentido de verticalidad, más corresponden al mundo manierista; las esculturas, aparte de algún resabio gotizantes, entran de lleno en el manierismo, lo mismo que las pinturas de Perines. En todo caso el retablo todo es indudablemente una obra culta.” (Jorge Alberto Manrique, *Reflexión sobre el manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993, p.30)

artísticas agrupadas en las categorías estilísticas, nos ha causado confusión y discusión en lugar de facilitarnos la comprensión del fenómeno cultural artístico. A partir de lo anterior he llegado a la conclusión de que ni la redefinición de las categorías estilísticas europeas ni la creación de nuevos términos resultaron eficaces para resolver la problemática. De aquí considero que ya es el momento en que dejemos de clasificar el estilo de nuestro objeto de estudio dentro de los reducidos y esquemáticos conceptos de estilos históricos y debemos crear un nuevo modo de aproximarnos a la obra.

## CAPÍTULO SÉPTIMO

### USO Y DESUSO DEL RETABLO MAYOR DE HUEJOTZINGO (CAMBIOS DE FUNCIÓN DEL RETABLO A LO LARGO DE SIGLOS)

El santo concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere, además, que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos para asegurar el cumplimiento de tales decisiones, el santo concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos de que haya recibido el visto bueno del obispo.<sup>1</sup>

Como he mencionado en el capítulo primero del presente trabajo, la política tridentina de las imágenes religiosas (la legibilidad de sus representaciones) fue aceptada ampliamente en la Nueva España a raíz de que el programa contrarreformista (planteado con el fin de luchar contra las herejías), era compatible para combatir y erradicar las idolatrías y corregir las desviaciones morales y malas conductas de acuerdo con los postulados de la Iglesia Católica Apostólica Romana.

El retablo mayor de Huejotzingo es una de las creaciones hechas con base en el aprovechamiento de los códigos visuales postridentinos sin tener sentido de Contrarreforma. De hecho, expone lo más claro posible la historia de la salvación universal por Jesucristo; cuenta, por un lado, con las imágenes que estimulan a los fieles a hacer reflexión como las santas penitentes María Magdalena y María Egipciaca y, por otro lado, con los santos representados en estatua de bulto que proporcionan una pauta de la vida ejemplar; muestra la escena milagrosa de la *Estigmatización de san Francisco* para hacer presente la omnipotencia y voluntad de Dios; y no tiene imagen alguna que tenga connotación sensual ni lasciva. (Con

---

<sup>1</sup> Émile Mâle, *El barroco: arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p.27

respecto al último punto, cabe advertir que en la Nueva España del siglo XVI nunca hubo ese problema evidente.)

Las instrucciones tridentinas acerca de las sagradas imágenes fueron interpretadas por Gabriel Paleotti (1594). La visión y clasificación de este autor italiano dejó tanta repercusión que los estudiosos posteriores han reiterado que las imágenes concebidas bajo los principios tridentinos cumplen las siguientes tres funciones: “adoctrinar”, “conmover” y “persuadir”.

Esta tradicional interpretación del arte de la Contrarreforma ha repercutido incluso en la comprensión del retablo mayor de Huejotzingo. En efecto, de entre varios papeles que desempeña este retablo, se ha resaltado más la función didáctica. Francisco de la Maza lo considera como instrumento que servía para la pedagogía teológica.<sup>2</sup> Montes Bardo, por su parte, lo califica de “compendio doctrinal” que ayudaba a captar los sentidos del cristiano en las horas litúrgicas, junto con otros vehículos: la palabra, la música y el incienso.<sup>3</sup>

Con respecto al postulado anterior, considero que le hace falta definir y preciar el concepto de “didáctico”. Como he propuesto en el capítulo primero, en el caso del retablo mayor de Huejotzingo, se debe aplicar el término “didáctico” en sentido de instrucción para fortalecer la fe católica, no en sentido de enseñanza para convertir a los idolatras, a raíz de que para el último tercio del siglo XVI se había consumado la empresa evangelizadora en dicha población como documenta Lockhart.<sup>4</sup> Por lo tanto, desde el momento de creación, nuestro retablo fue destinado para el culto y nunca fue herramienta para adoctrinar al pueblo idolatra.

Con todo, el retablo dejó de tener las funciones iniciales: devocional, litúrgica y decorativa en el siglo XIX. Los motivos por los cuales el retablo entró en desuso fueron los siguientes:

- El cambio de la política religiosa; el simbolismo teológico de los retablos de los siglos XVI y XVII, dejó de tener importancia en el siglo XVIII frente al entusiasmo por poner énfasis en la presencia de determinados personajes

---

<sup>2</sup> Francisco de la Maza, “Teología y vanagloria en los retablos mexicanos”, en *México en la cultura* (suplemento cultural del periódico *Novedades*), México, núm.75, 9-julio-1950, p.1

<sup>3</sup> Joaquín Montes Bardo, *Op.cit.*, p.106

<sup>4</sup> James Lockhart, *Op.cit.*, p.292; *Apud.*, *Beyond the Codices*, de Anderson, Berdan y Lockhart, doc.29, pp.176-191

consagrados o de realeza, como sucede en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana. En los retablos dieciochescos las figuras de Dios Padre, Cristo y la Virgen María quedan relegadas a un plano secundario, es decir, no hay pretensión de plasmar un mensaje teológico-doctrinal.

- El cambio de la moda artística; la construcción y colocación del ciprés en el presbiterio obstruía la apreciación total del retablo mayor. De hecho, no hubo preocupación alguna por armonizar con dicha obra, sino que su principal objetivo fue taparla para que el interior del templo estuviera a la última moda de la época.

Aquí cabe mencionar también que el desuso del retablo mayor no sucedió solamente en el templo de Huejotzingo, sino también en los templos de Huaquechula y Xochimilco, ya que fue un fenómeno global de la Nueva España del siglo XIX. En el caso del retablo de Huaquechula, fue renovado en dos ocasiones en el mismo período virreinal: la primera fue 1675, cuando Cristóbal de Villalpando ejecutó las pinturas del retablo y la segunda fue 1792, año en el que se repintó la estructura arquitectónica de color blanco de acuerdo con la moda de la época. Es probable que por esos años se haya construido el ciprés de Huaquechula.

En conclusión, el retablo mayor de Huejotzingo fue concebido con el destino de ser el objeto de culto. Pero, con el tiempo, tanto el espacio interior del templo de San Miguel como el retablo mayor sufrieron de alteraciones como consecuencia de los cambios dados en la política, la sociedad y el gusto artístico. Primeramente la secularización de Huejotzingo (1640)<sup>5</sup> debió afectar al convento de San Miguel. Quizá, en esas fechas podrían confiscar los objetos artísticos que estaban dentro del templo como dos retablos laterales del siglo XVI, que tienen una manufactura muy semejante a la del retablo mayor y que hoy día se encuentran en los colaterales de la nave de la iglesia de San Diego de la misma población [Fig.5].

Tanto la expropiación de los objetos artísticos como la colocación de nuevas hechuras artísticas hicieron alterar, poco a poco, el sentido simbólico global que

---

<sup>5</sup> Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, p.145.

tenía originalmente el templo. Es probable que hacia el siglo XVIII el retablo dejara de ser el objeto devocional. Además, las alteraciones hechas en la calle central del retablo hicieron romper de manera decisiva con el sentido simbólico original con que fue concebida la citada obra.

En el siglo XIX, cuando se construyó y se colocó un ciprés enfrente del retablo mayor, éste dejó de tener funciones litúrgica y decorativa y entró en desuso. Como consecuencia, el templo de San Miguel se volvió santuario para el culto exclusivo del citado arcángel y el Señor crucificado, que aun hoy día siguen teniendo gran devoción.

En el siglo XX, a partir de la década de 1920 las construcciones virreinales así como los retablos empezaron a estar bajo la custodia de la Inspección de Monumentos Artísticos de la Secretaría de Educación Pública para su conservación y formar parte del patrimonio inmobiliario federal. Con relación al ex convento franciscano de Huejotzingo, se emitió el Acuerdo Presidencial núm. 1323 el día 10 de febrero de 1922 para que éste pasara a depender de la Inspección de Monumentos Artísticos, dejando la iglesia abierta al culto.<sup>6</sup> Posteriormente, el 8 de noviembre de 1932, el ex convento fue declarado como "Monumento".<sup>7</sup> Este hecho implica que el ex convento de Huejotzingo, incluyendo el retablo mayor, adquirió valor histórico y empezó a tener una nueva función de testimonio histórico. Después de retirar el ciprés decimonónico que obstaculizaba su apreciación, el retablo volvió a desempeñar funciones litúrgica y decorativa.

---

<sup>6</sup> El archivo de la Dirección de Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal del Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales, *Huejotzingo*, núm.1849, leg.1, exp.14-15, 56.

<sup>7</sup> *Ibid.*, exp.258,

## CONCLUSIONES

El presente trabajo tuvo como propósito juzgar las incongruencias teórica e historiográfica en torno al retablo mayor de Huejotzingo durante el siglo XX, así como recrear la historia que ha vivido esta obra por más de 400 años. Para cumplir dicho propósito estructuré el trabajo con tres ejes temáticos: la contextualización (capítulos I y II), el análisis historiográfico (capítulo III) y la aclaración de las discusiones y dudas surgidas en la revisión historiográfica (del capítulo IV al VII). A lo largo de la investigación logré los objetivos que había propuesto en la introducción del presente trabajo. Además, pude comprobar, desarrollar o corregir las hipótesis iniciales.

### 1. Contextualización histórica del retablo

Ubicar el objeto de estudio en el contexto histórico tuvo como fin aclarar por qué, para qué y para quién se construyó el retablo, además de explicar qué significación social, religiosa e ideológica tuvo originalmente y cuál era el entorno económico de Huejotzingo en el último tercio del siglo XVI, para poder contratar a los artistas de primera línea de la época y patrocinar una construcción de gran inversión.

El antecedente social-político prehispánico de Huejotzingo como gran señorío, la fecundidad de la tierra, la estratégica ubicación geográfica (el paso del camino México-Veracruz) y la participación activa de los huejotzincas en la Conquista de México-Tenochtitlán determinaron la vida de la población en el siglo XVI. Desde el comienzo de la hispanización Huejotzingo jugó un papel importante tanto en el estadio socioeconómico como en el político-religioso. De hecho, Hernán Cortés creó una encomienda en 1521; los franciscanos optaron, en 1524, por formar en esta población uno de los primeros cuatro centros de evangelización; y se instituyó el corregimiento en 1532. Mas ni la aplicación del sistema social hispano ni la introducción del cultivo de los productos de origen extranjero como trigo y seda afectaron la estructura política y socioeconómica que Huejotzingo había

consolidado desde el período prehispánico. En efecto, los caciques indígenas siguieron disfrutando tanto del poder económico y terrateniente como del poder político en calidad de gobernadores. Los principales productos que dejaban gran riqueza económica a la población fueron el maíz y la grana cochinilla.

Para mi interés, es importante señalar el poder que ejercía la familia Mendoza, jefe de la cabecera de San Pablo Ocotepc, en la provincia de Huejotzingo. Esta familia de gran linaje prehispánico poseía la propiedad de mayor extensión territorial en la región, además de que tenía autoridad mediante la inclusión en los altos cargos funcionarios. Cuando se hizo el contrato y se ejecutó el retablo mayor del templo de San Miguel, entre 1584 y 1586, Pablo Ortiz de Mendoza estaba a cargo del gobierno de la ciudad. La presencia de su nombre en el documento del contrato como el representante del pueblo, nos hace pensar en el estrecho vínculo que debió tener con respecto a la construcción del retablo. De aquí que lo considero uno de los patrocinadores de la ejecución de la obra, misma que también fue financiada por los nativos de Huejotzingo. Este hecho merece ponerse de relieve, ya que a partir de ello surgen las siguientes ideas: en primer lugar, para poder apoyar una construcción costosa como el retablo mayor de Huejotzingo, los indígenas de la población debieron ser sumamente devotos y fieles al catolicismo. De esto deducimos que el citado retablo, que fue fruto del patrocinio de los indígenas locales adoctrinados y convertidos, debió ser una obra designada para el culto o para satisfacer las necesidades devocionales del pueblo autóctono.

En segundo lugar, como hipótesis había puesto en duda la función pedagógica del retablo debido a que la oscuridad del interior del recinto obstruye la apreciación del retablo. Al respecto, por medio de pasar todo el día en el sitio, me di cuenta de que la iluminación interior cambia a lo largo de día. Es decir, en la tarde entra la luz resplandeciente desde la puerta principal e ilumina el retablo mayor. Además, teniendo en consideración que en el siglo XVI las ventanas del templo estaban cubiertas por tela o papel encerado, no por piedra tecali como vemos hoy, he llegado a la conclusión de que en la citada centuria había más luz dentro del templo. Por lo tanto, la iluminación no fue problema, así que la hipótesis referida no es sustentable.

Con todo, tomando en cuenta que para el momento en que se construyó el retablo, el pueblo se había vuelto católico, considero fundamental precisar el concepto de “didáctico”, ya que en el caso del retablo de Huejotzingo, ese vocablo no se debe utilizar en sentido de conversión, sino en sentido de instrucción continua para fortalecer a la comunidad cristiana. Además, a mi modo de ver, la presencia del retablo fue simbólica, ya que su principal función fue mostrar la unión de las tres fuerzas: política, económica y religiosa del Huejotzingo de finales del siglo XVI. Como prueba de ello, los huejotzincas contrataron a los mejores artistas de la época, no a cualquiera, para el orgullo de la población.

Como parte del análisis del contenido ideológico del retablo fue fundamental abordar la discusión sobre el eco del concilio de Trento y la Contrarreforma en el arte novohispano. En Europa, frente al conflicto religioso en contra del protestantismo, la Iglesia Católica se vio obligada a defender sus postulados. Con el propósito de lograr ese objetivo se aprovecharon las imágenes visuales como vehículo para transmitir un nuevo discurso teológico y dogmático.

La repercusión de la Contrarreforma sí llegó a Nueva España, pero solamente en el estadio político y el círculo intelectual religioso. En efecto, de acuerdo con el centralismo promovido por el papado y el régimen de Felipe II, al clero regular le quitaron los privilegios, en cambio, reforzaron el poder del clero secular, que estaba cerca del poder central. También cabe recordar la participación de la Iglesia americana en el concilio de Trento, además de que durante el segundo (1565) y el tercer Concilio Provincial Mexicano (1585) se reafirmaron las doctrinas tridentinas. En el círculo de la elite intelectual virreinal se generó el interés por el fenómeno de la Contrarreforma en Europa, ya que el teólogo fray Alonso de la Veracruz presentó el análisis sobre los postulados católicos y protestantes.

Con todo, como he planteado en las hipótesis iniciales, en el caso novohispano considero incorrecto hablar de un arte de la Contrarreforma porque nunca hubo tal enfrentamiento de la política religiosa. La influencia formal e iconográfica del arte contrarreformista europeo en América fue un aprovechamiento de los nuevos códigos visuales sin tener la carga ideológica. En mi criterio, en Nueva España la

política postridentina del arte fue aceptada ampliamente debido a que el método diseñado para luchar contra el protestantismo: transmitir el mensaje evangélico-teológico lo más claro posible, defender la Iglesia Católica Apostólica Romana y hacer meditar a los fieles sobre el misterio de la salvación, era compatible para combatir la idolatría y desviaciones morales conforme con el criterio de dicha institución eclesiástica. Por lo tanto, los artistas novohispanos aprovecharon los recursos que proporcionaba el arte de la Contrarreforma europea. También quiero mencionar la inconformidad con la consideración de Manrique y Moysen: "coincidencia formal-estilística". A mi juicio, ese fenómeno novohispano no fue mera ni casual "coincidencia", sino apropiación consciente del lenguaje artístico postridentino para lograr la legibilidad de las representaciones. En suma, afirmo una repercusión formal-iconográfica del arte postridentino europeo en América, pero tales manifestaciones virreinales no las agrupo con el término "arte de la Contrarreforma".

## **2. El sentido devocional-religioso del retablo**

En cuanto a la religiosidad novohispana del siglo XVI, la devoción por san Miguel fue promovida desde el inicio de la evangelización. La personalidad del citado arcángel como capitán celestial que combate por el bien contra el mal, fue propicia para convertirse en patrón de la conquista espiritual. Incluso, nos llama la atención el testimonio de Mendieta: la invocación a los santos ángeles fue importante para superar el obstáculo del idioma con que se confrontaba al realizar la tarea evangelizadora. Vetancurt, por su parte, consideró al arcángel susodicho como "patrón de las lenguas".

El retablo de Huejotzingo fue concebido bajo la advocación de san Miguel. Empero, teniendo presente que para el período de construcción de dicha obra los huejotzincas habían sido convertidos, postulo que la dedicación al citado arcángel no tuvo como propósito combatir la idolatría. De hecho, en el documento del contrato se precisó que san Miguel se representara "sin demonio", lo cual comprueba que no hubo intención de presentar al citado arcángel como quien

lucha contra el mal incluyendo la idolatría. De aquí pienso que la idea debió consistir en representar a san Miguel como héroe que triunfa y guía de los fieles a la meta de la cristiandad: la Jerusalén celestial, es decir, santo protector que fortalece y consolida la fe cristiana.

### **3. El contexto artístico**

Como contexto artístico, abordé, en primer lugar, la creación de las teorías y tratados del arte en la Europa del siglo XVI. La elaboración de las teorías y tratados tuvo como objetivo transmitir las herencias cultural-artísticas, en especial, la idea de lo “perfecto”, de acuerdo con la consideración de cada teórico o tratadista. El método de producir una creación artística con base en lo “ideal perfecto”, descansaba sobre la creencia en que los principios del arte eran enseñables y aprehensibles mediante las reglas. Cabe hacer hincapié en que según la concepción de la época, lo fundamental del arte radicaba en el sentido de “corrección”. Por lo mismo, la uniformidad formal era un resultado, tras haber hecho el intento de plasmar la idea “correcta”. Estas aclaraciones sobre el contexto artístico sirvieron para juzgar la discusión sobre el valor creativo de las pinturas de Pereyng de acuerdo con el criterio de la época.

En segundo lugar, traté el empleo y la divulgación de los tratados y gráficas en la Nueva España del siglo XVI. Esto tuvo la intención de identificar las posibles fuentes figurativas del retablo mayor de Huejotzingo. En cuanto a los tratados de arquitectura, se divulgaron los tratados de Vitruvio, Alberti, Sagredo y Serlio. Tras haber hecho un análisis formal, en el retablo de Huejotzingo me percaté la influencia de los tres primeros tratadistas.

En cuanto a las pinturas del retablo, se basaron en los grabados de Martín de Vos. La amplia y rápida divulgación de las estampas tuvo que ver con el desarrollo del mercado del arte en Europa, en especial, en Amberes. En el ámbito comercial, las obras de arte fueron clasificadas en dos categorías: “obra de primera clase” y “obra común” u “obra de segundo orden”. Para América se enviaron con mayor

frecuencia las obras “comunes”, en cuya categoría se incluían los grabados. Estas imágenes reproducibles y económicas facilitaron la promoción del “ideal perfecto”.

El análisis historiográfico sobre el impacto de Martin de Vos en el arte español y novohispano tuvo como fin adquirir un aparato crítico para juzgar la influencia de Vos en las tablas de Pereyng, en Huejotzingo. En el nivel historiográfico se destacaron el “colorido veneciano”, la “monumentalidad”, la tipología del ángel y los paisajes de fondo. En mi apreciación, las pinturas de Pereyng han sufrido más el oscurecimiento de pigmentos que las obras de Vos. Esto implica que los citados artistas aplicaron diferentes fórmulas para preparar pigmentos. Además, no hay que olvidar que la influencia veneciana podría llegar por diversas vías, no únicamente mediante los cuadros de Vos. De aquí considero dudosa la influencia cromática del citado artista en las obras de Pereyng.

En cuanto a la “monumentalidad”, tanto Vos como Pereyng manejaron en las figuras humanas una escala más alargada con relación a la proporción natural. No obstante, esta característica se debe considerar como la moda italiana, no tanto la influencia de aquel artista. En la tipología del ángel ambos pintores sí comparten rasgos como el cabello rizado. Mas en cuanto al paisaje de fondo no hay semejanzas. De hecho, las obras de Vos son más detallistas. A mi modo de ver, la influencia de dicho artista en Pereyng consiste principalmente en los aspectos compositivo e iconográfico.

También vale la pena advertir que en la historiografía tradicional de las pinturas, se ha puesto de relieve la influencia flamenca. Pero, teniendo la presencia de Durero atrás de las composiciones de Vos, considero importante hablar de la influencia germánica en la pintura novohispana.

#### **4. Análisis de los juicios de apreciación en torno al retablo**

Mediante una revisión historiográfica, analicé diversos juicios de apreciación, así como los métodos de estudio. A lo largo del siglo XX se aplicó el método comparativo. La aproximación superficial de la primera mitad de dicha centuria condujo a que se buscara y se estableciera una probable filiación del retablo, ya

que se apuntaron tanto los posibles antecedentes españoles como las obras novohispanas derivadas del retablo. Empero, el interés por buscar la filiación disminuyó en la segunda mitad del siglo XX, lo cual tuvo que ver con el cambio de la mirada al aproximarse a las obras, es decir, la detenida observación visual de los objetos de estudio.

El retablo mayor de Xochimilco fue el objeto con que se ha hecho más comparación. En la primera mitad del siglo XX se señalaron las semejanzas entre ambos retablos y se llegó a considerarlos como "hermanos", mientras que en la segunda mitad de dicho siglo, se observaron más diferencias que semejanzas. A mi modo de ver, las semejanzas entre ambos retablos consisten sólo en el programa iconográfico-teológico y el sentido de orden o composición general de las obras. Por consiguiente, tanto el aspecto técnico como el formal no comparten las mismas características.

## **5. Reconstrucción de los procesos creativos, así como la concepción original del retablo**

Con el fin de reconstruir los procesos creativos del retablo, analicé las ideas manifestadas en los dos documentos de contrato firmados el 4 de febrero y el 30 de noviembre de 1584. La primera idea presentó una estructura arquitectónica similar a la del retablo de Huaquechula, mientras que el documento de noviembre tuvo cambios, es decir, mostró las características de la actual estructura arquitectónica del retablo de Huejotzingo.

También es oportuno señalar que el análisis de las fuentes documentales me sirvió para dar una respuesta a la discusión sobre la representación original de san Miguel arcángel. A saber, la manera como se aborda esta imagen en el documento, me hizo pensar que ésta se ejecutaría en escultura de bulto, no en relieve.

## **6. Observación, identificación y descripción de las características formales del retablo**

Pereyns, al ejecutar las pinturas, empleó una composición simétrica y equilibrada. Tendió a colocar a las figuras principales en forma triangular, en el primer plano. Plasmó la idea “perfecta” en la proporción, la anatomía y la expresión. Puso la fuente de luz en la parte superior del cuadro y juega con los contrastes de luz y sombra. La construcción de las figuras es lineal, ya que delinea los contornos. Utiliza las pinceladas finas y cortas.

En cuanto a las esculturas, aprecié la habilidad técnica de Requena. De hecho, éste supo manejar elementos de diversas características: lo dinámico y lo estático, lo inexpresivo y lo expresivo. También vale la pena mencionar que dicho escultor utilizó los patrones, por lo que observamos semejanzas en los rasgos faciales, la forma de vestir y la pose entre las imágenes de santos. En mi apreciación, esta uniformidad formal proyecta el “ideal perfecto” del artista.

Como nuevo postulado del presente trabajo, cabe abordar la ubicación de los doce apóstoles en el banco. A partir de De la Maza se ha consagrado la explicación teológica. A saber, dichas figuras que representan la base de la Iglesia, deben estar en el cimiento de la estructura arquitectónica del retablo. No obstante, con base en la idea del Dr. Óscar Armando García, he llegado a la conclusión de que además de ello, hay otra razón. Es decir, por medio de poner a las imágenes de los apóstoles junto con la mesa donde se oficia la misa, se intenta recrear la última cena, que es la primera misa o primera liturgia del mundo cristiano. En suma, considero que la ubicación de los apóstoles en el banco se debe a la doble razón teológico-escenográfica.

## **7. Comparación de los retablos construidos en el mismo tiempo y espacio**

El sentido de orden que se presenta en la traza del retablo mayor de Huejotzingo se acerca más al del retablo mayor de Huaquechula de todos los ejemplos novohispanos estudiados en este trabajo. La estructura del retablo de Xochimilco

es más compleja en cuanto a la composición y juega con mayor libertad con los movimientos en las líneas. Además, la técnica constructiva también es distinta, ya que las columnas del retablo de Huejotzingo no están ahuecadas como las de Xochimilco, lo cual implica que la estabilidad del peso está lograda de distinto modo.

Respecto a las figuras fantasiosas que adornan la estructura del retablo de Huejotzingo son más ricas en cuanto a la variedad del diseño. Además, están proporcionadas y presentan la calidad técnica. Mientras que en los retablos mayores de Cuauhtinchán y Huaquechula se aprecian la repetición del diseño y la desproporción. Los dos colaterales ubicados en la parroquia de San Diego, en Huejotzingo, mostraron el diseño y la calidad de talla más semejante a los de nuestro objeto de estudio. A mi juicio, estos retablos laterales pudieron estar originalmente en el templo de San Miguel de la misma población. Además, teniendo en cuenta la calidad artística y técnica que presentan las obras localizadas en Huejotzingo, considero que dicha población tuvo importancia como uno de los centros de producciones artísticas más importantes de la época.

## **8. Interpretación iconográfica del retablo**

Como hipótesis inicial puse en tela de juicio la identidad de la imagen interpretada como san Pedro Damiano por García Granados y Mac Gregor. A mi modo de ver, dicha estatua ha perdido los atributos personales que visualmente no se puede determinar su identidad exacta. Como posibilidad, propongo, por mi parte, a san Luis de Tolosa, ya que este santo aparece frecuentemente en los retablos franciscanos de la misma región.

Con respecto a las discrepancias dadas en la interpretación iconográfica de otras imágenes de bulto, la imagen interpretada como san Bernardo podría ser una representación de san Benito. En el caso de la estatua identificada como san Lorenzo, puede ser que sea una imagen de san Esteban, puesto que ambos se representan con el vestuario de diácono.

Por lo que respecta a los doce apóstoles, no pude identificar a todos a raíz de que se han perdido los atributos. Pero, es sugerente la presencia de san Pedro en lugar de Judas o Matías.

## **9. La personalidad artística del retablo**

A mi juicio, la personalidad del retablo mayor de Huejotzingo está en la confluencia de diferentes tradiciones artísticas. De hecho, en la estructura arquitectónica se fusionan los propuestas de diferentes tratadistas: Vitruvio, Alberti y Sagredo. Además, las figuras fantásticas están ejecutadas con gran libertad de expresión.

En cuanto a las pinturas, se aprecian la técnica y el gusto por los detalles de la escuela flamenca, al mismo tiempo se presenta en el fondo de los cuadros la estructura arquitectónica, que alude a la moda italiana.

Referente a las esculturas, pese a la misma aplicación de la técnica escultórica de la escuela española, la expresión y postura de las imágenes son diferentes. En mi apreciación, las obras contemporáneas españolas son más dinámicas y tienen gestos más dramáticos. En cambio, las obras de Requena presentan un ideal de perfección de acuerdo con el canon clásico.

## **10. Juicio sobre las discrepancias dadas en el nivel historiográfico**

Una de las grandes discusiones sobre el retablo mayor de Huejotzingo es, sin duda, la posible intervención de Andrés de Concha en dicha construcción. Al respecto, cabe señalar que referente a las pinturas, tanto Pereyns como Concha, emplearon las mismas fuentes figurativas. Por lo tanto, comparten similitudes en los aspectos compositivo e iconográfico, aunque ambos artistas se diferencian en el modo de construir las figuras. A mi modo de ver, las pinturas de Huejotzingo se deberían atribuir, en gran parte, a Pereyns, ya que las obras indicadas se diferencian de las obras atribuidas a Concha en cuanto a la proporción de las figuras, el gusto por el detalle, el modo de la configuración y la estética. Respecto a las esculturas, no hay huella de la intervención del citado artista sevillano. En

cuanto a la estructura arquitectónica, considero que fue obra de Pereyng. Como prueba de ello, en el documento se indica que este artista diseñara el marco de la triada de apóstoles, el cual forma parte de la estructura arquitectónica del retablo.

Por lo que respecta a la historiografía de las esculturas, en la primera mitad del siglo XX se mencionó con frecuencia el influjo de Alonso Berrugete. En la segunda mitad se dejó de hablar de la influencia de dicho artista español, mas se siguió señalando el origen español de las esculturas del retablo. Incluso, Tovar de Teresa llegó a suponer, en 1979, que Pedro de Requena, escultor del retablo, podría ser hijo de Gaspar Requena, escultor español. Al respecto, he manifestado como hipótesis inicial que este juicio es apresurado sólo teniendo en cuenta el mismo apellido. Como conclusión final sigo pensando que no se puede sostener tal hipótesis sin tener un sustento documental. Sin embargo, tras haber observado cuidadosamente las esculturas de Huejotzingo, considero a Pedro de Requena como un artista formado en España.

Respecto a la cuestionable autoridad del diseño de esculturas, a mi parecer, podría atribuirse tanto a Pereyng como a Requena. Así que aquél pudo hacer un diseño general de la composición e iconografía de las esculturas con base en las fuentes gráficas, mientras que éste debió hacer dibujos de todos los perfiles de las imágenes de bulto. (Aquí es oportuno hacer presente el comentario de Leonardo da Vinci: "Al completar su obra el escultor debe dibujar numerosos perfiles para cada figura de bulto redondo, de tal manera que ésta ofrezca la imagen adecuada desde todos los puntos de vista posibles."<sup>1</sup>)

Otra discusión historiográfica del siglo XX consiste en las consideraciones estilísticas del retablo. A saber, éste se ha clasificado de tres términos diferentes: "plateresco", "Renacimiento" y "manierismo". El gran problema de esta cuestión radica en que cada autor concibe el concepto de la terminología de distinta manera y no hay consenso entre los especialistas.

---

<sup>1</sup> Rodolf Wittkower, *La escultura. Procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.116

Como hipótesis inicial manifesté la opinión de que teniendo presente el concepto etimológico del vocablo "plateresco": aquello que recuerda el trabajo cincelado de platería, considero inadecuado ese término para calificar el estilo del retablo, que se conforma de diversos oficios: la estructura arquitectónica, la pintura y la escultura. Tras haber hecho una revisión historiográfica, advierto que la problemática no consistió sólo en el inadecuado concepto etimológico de la palabra en sí, sino también en la disparidad de la comprensión hacia el fenómeno designado de tal manera.

En cuanto a la categoría "renacentista", también existe el problema de la conceptualización y comprensión a raíz de que en la propia Italia se diversificaron las manifestaciones que reinterpretan los cánones de la Antigüedad y que buscan el ideal de perfección. Como mencioné en las hipótesis previas, las artes dadas fuera de Italia no tuvieron sentido alguno de renacer la Antigüedad clásica, sino de reinterpretar los cánones establecidos por los maestros toscanos. Por cierto que según mi parecer, no es correcto emplear el término "Renacimiento" o "renacentista" para designar las manifestaciones artísticas dadas en otros contextos geográficos.

El término y concepto de "manierismo" fue una construcción ideológica del siglo XX. Los estudiosos alemanes como Dvořák, Antal, Hauser y Württenberger defendieron con la justificación teórica el valor del arte de *Cinquecento*, que se había calificado en un sentido peyorativo desde el siglo XVII. Sin embargo, el propósito de los citados teóricos consistió en legitimar la estética antiacadémica del expresionismo alemán. Por lo tanto, lo consideraron como un estilo anticlásico, además de hacer una interpretación distorsionada: "expresión de crisis", de acuerdo con la postura sociológica de ver el arte: el fenómeno artístico proyecta las situaciones sociales.

En la década de 1960 los investigadores del ámbito anglosajón pusieron en duda los citados postulados alemanes y propusieron que el arte del *Cinquecento* no manifiesta tal crisis, sino lo "ideal perfecto" de la época. De aquí que redefinieron el "manierismo" como el arte en el cual se presenta un virtuosismo artístico. Con todo, existe una serie de incongruencias en torno a la

conceptualización del término del arte a la *maniera* del siglo XVI. Por ejemplo, ¿la estética manierista es anticlásica o continuadora de los cánones clásicos? ¿Cómo definir diferentes fases de dicho arte? ¿El manierismo coexistió con el barroco?

En la historiografía del arte novohispano el término "manierismo" fue introducido por el investigador norteamericano Baird en 1961. Manrique y Ruiz Gomar aportaron principalmente en la definición y comprensión del fenómeno llamado "manierismo novohispano". A partir del postulado de Manrique: manierismo como la última fase de Renacimiento, época en que se difunden las teorías construidas por los grandes maestros italianos, se generalizó el uso del término en el ámbito mexicano. No obstante, hay discrepancia de opiniones entre los autores. De hecho, para Manrique, el manierismo novohispano es una modalidad estilística, mientras que para Ruiz Gomar es un estilo independiente. Tovar de Teresa retoma la idea de Manrique y considera el manierismo como la última fase de Renacimiento, mas, a la vez lo confunde con el término "romanismo".

Al emprender esta investigación sobre el retablo mayor de Huejotzingo, trataba de encontrar una terminología adecuada para clasificar el estilo del retablo, aunque me había dado cuenta de la dificultad del asunto debido a la compleja y ecléctica naturaleza que tiene la hechura susodicha. No obstante, después de hacer una reflexión sobre la problemática terminológica en la historiografía, cambié la postura. Es decir, bajo la asesoría de la Dra. Alejandra González Leyva opté por descartar el empleo de los términos estilísticos arbitrarios que nos han causado la confusión y discusión en vez de facilitarnos la comprensión del fenómeno artístico. De tal suerte que en el presente trabajo decidí no encasillar el retablo en un convencional concepto estilístico histórico, sino que considero simplemente que el retablo referido es una obra en que se interpreta la *maniera* o moda italiana de acuerdo con el contexto novohispano.

## **11. Las alteraciones hechas en el retablo con el transcurso del tiempo**

En la ilustración de fray Refugio de Palacio (ca.1930) [Fig.2] aparecen los escudos de las órdenes religiosas en los medallones ubicados hoy en los remates laterales del retablo. Esto me condujo a proponer la hipótesis de que las pinturas que vemos hoy en los indicados sitios no eran obras del siglo XVI, sino las sustituciones posteriores (pinturas al óleo sobre tela puestas sobre la estructura arquitectónica. No obstante, mediante el análisis visual alcancé a observar que las pinturas que vemos hoy están ejecutadas sobre la misma tabla que los remates laterales. Esto implica que las pinturas son originales del siglo XVI. En suma, descarto esta hipótesis. Además, considero la ilustración de dicho fraile como creación imaginativa que no sirve de fuente de la investigación histórica. (En el apéndice muestro la carencia del valor histórico en el dibujo mencionado.)

Con respecto a la hipótesis de que pudo alterarse la ubicación de la estatua de san Jerónimo, así que éste no estuvo originalmente en el segundo, sino en el primer cuerpo, junto con los demás padres de la Iglesia latina: san Agustín, san Gregorio y san Ambrosio, como en los casos de los retablos mayores de Tecali y Xochimilco. Al respecto, he llegado a la conclusión de que puede alterarse la ubicación de las imágenes, ya que tanto el hundimiento de la peana sobre la cual actualmente está colocada la imagen de san Jerónimo como la craqueadura que se presenta en el rostro, podrían ocasionarse cuando se realizó esa alteración.

## **12. El valor creativo de las pinturas con base en la comparación con las fuentes figurativas**

Una de las discusiones historiográficas consiste en el cuestionamiento sobre el valor creativo de las obras producidas con base en las fuentes figurativas. Como hipótesis previa he señalado que la dependencia de las fuentes figurativas para componer la obra, no le quita al artista la calidad de "inventor". Todas las obras de arte se apropian de la tradición. En ese sentido, el método de hacer arte por medio

del seguimiento de los modelos visuales es una manera de retomar la tradición artística. Además, en el arte del siglo XVI, el sentido de “corrección” y de seguir el “ideal perfecto” era lo que se valoraba más. De aquí, considero que el método de hacer arte con base en las fuentes gráficas en sí, no le quita el valor creativo a la obra, sino que todo depende de la manera como el artista se apropie de las fuentes.

Además, en el caso de Pereyns, asimiló las composiciones de Martín de Vos para ordenar las figuras. Pero no las retomó de manera fiel, sino que simplificó el fondo para atraer más atención del espectador hacia la escena principal. Se observaron también diferencias en la expresión de las figuras y la actitud. Además, cambió la ubicación de la fuente de luz y plasmó colores partiendo de los grabados, obras monocromas. De aquí que reconozco el valor creativo de las obras de Pereyns.

### **13. Los cambios de función del retablo a lo largo de los siglos**

Finalmente abordé los cambios de función del retablo a lo largo de los siglos con el propósito de reconstruir la historia que ha tenido. En el momento de creación, el retablo tuvo funciones devocional, litúrgica y decorativa. No obstante, con la alteración hecha en la calle central perdió el sentido simbólico original. Además, en mi consideración, con la colocación del ciprés en el siglo XIX el retablo entró en desuso. De hecho, esa construcción decimonónica obstruía la apreciación total del retablo mayor.

En las primeras décadas del siglo XX, por virtud de la conciencia histórica, se empezó a revalorar el retablo y así, éste obtuvo un nuevo valor como monumento histórico. Hoy, en el siglo XXI, el retablo mayor de San Miguel sigue en servicio al culto, además de que para nosotros los historiadores del arte es un vehículo para hacer reflexión histórico-artística.

## APÉNDICE

Como apéndice del presente trabajo presentaré primeramente un análisis del dibujo de fray Luis de Refugio de Palacio [Fig.2]. La crónica de este padre se ha vuelto una fuente importante para conocer el estado de conservación del retablo de Huejotzingo en las primeras décadas del siglo XX. No obstante, la ilustración del retablo que dejó el padre no sirve de testimonio histórico. En efecto, esa imagen no proyecta el retablo tal y como estaba cuando el fraile visitó Huejotzingo, sino que es fruto de su imaginación, ya que cómo debió de ser originalmente dicha hechura. Con todo, en los años ochenta del siglo pasado, cuando se restauró el retablo, el dibujo en cuestión fue empleado para reproducir la imagen de san Miguel. En el presente apartado examinaré la ilustración mencionada e iré enumerando qué alteraciones hizo el fraile al dibujar el retablo. Así, demostraré la carencia de valor histórico del citado dibujo como para ser fuente de nuestro estudio.

En la segunda parte de este apéndice anexaré la transcripción fiel de los contratos del retablo a raíz de que los documentos publicados por Berlin vienen transcritos en la ortografía moderna, con los números arábigos y ciertas alteraciones en la estructura de los oficios.

### I. Análisis del dibujo de fray Luis de Refugio de Palacio

Existe una incongruencia en la crónica del padre Palacio. Cuando este fraile visita Huejotzingo, no se conservaba nada del resto de los dos compartimientos inferiores de la calle central del retablo. De hecho, en su texto no hace mención alguna del primer recuadro; respecto al segundo, apunta la ausencia de la figura de san Miguel, santo patrón del templo.<sup>1</sup> No obstante, en su dibujo se aprecian tanto el sagrario como la imagen de san Miguel. De aquí sabemos que el padre no hizo el dibujo del retablo tal y como estaba en su tiempo, sino que inventó varios

---

<sup>1</sup> Fray Luis de Refugio de Palacio, *Op.cit.*, p.54

elementos de acuerdo con su suposición e imaginación. En seguida, dilucidaré las alteraciones que hizo el fraile punto por punto.

- En el dibujo no aparece el ciprés que estaba enfrente del retablo. Sólo se presenta una mesa para officiar las ceremonias litúrgicas.
- A los lados de las tablas de los apóstoles que están en el banco, no se encuentran las tablas enmarcadas de manera rectangular como se observan en la ilustración.
- El padre altera la proporción que hay entre los nichos y las esculturas de bulto. De hecho, aquéllos son demasiado alargados con respecto a la altura de las imágenes de bulto. Asimismo, no dibujó las columnas en proporción correcta, dejándolas más alargadas de lo que son en realidad.
- En la ilustración se omiten los motivos ornamentales que se presentan en las enjutas de las entrecalles y los entablamentos.
- El padre delinea los recuadros de las seis tablas de pintura de manera rectangular como si tuvieran marcos, pero, en realidad, las citadas tablas ocupan todo el espacio del compartimiento sin contar con marcos.
- En el dibujo, los entablamentos ubicados en los dos primeros cuerpos están divididos en arquitrabe y friso, cosa que no sucede en el retablo real.
- El fraile no diferenció dos clases de capitel que están empleadas en el retablo.
- En el retablo real las columnas canderero del tercer cuerpo tienen diseño distinto al de las del cuarto cuerpo. Mas el padre presenta un solo diseño de columnas canderero para los citados dos cuerpos.
- En *La circuncisión* del padre Palacio el médico que está haciendo la cirugía, está de pie, pero en la obra real, este personaje está sentado.
- En *La presentación en el templo* dibujada por el fraile, la Virgen María no está hincada, sino que está de pie, además, en lugar de poner la mesa dibujó escaleras, que ni siquiera aparecen en el cuadro de Pereyngs.

- En *La resurrección* del dibujo del padre, la cruz que porta Jesús no tiene la bandera, además, la posición de la cruz está demasiado inclinada en comparación con la del cuadro de Pereyns.
- En *La ascensión* del padre, el cuerpo de Cristo está completo, mientras que en la obra de Pereyns el cuerpo de Jesús está cortado a la mitad.
- En *La estigmatización de san Francisco* el fraile no representó al santo con las manos alzadas enseñando los estigmas presentados en las palmas de la mano. Además, a diferencia de la pieza original, no se presenta la figura de fray León; el tamaño del serafín es demasiado grande; el marco de este recuadro se ve plano y no está hundido.
- El padre Palacio altera la iconografía de las imágenes de bulto. De hecho, no representa el perro junto al pie de santo Domingo. Además, en su dibujo algunas imágenes cuentan con los atributos que actualmente no portan: san Lorenzo aparece con la parilla; san Gregorio no porta bastón de doble travesaño, sino el mismo bastón que los otros padres de la Iglesia; san Pedro Damiano, san Juan Bautista y san Antonio abad se representan con su bastón; y san Jerónimo trae su capelo cardenalicio. Al respecto, quiero hacer notar que en el caso de san Juan Bautista, en la imagen real, la mano derecha de éste indica al cordero que porta en la otra mano, ya que no hay posibilidad de que haya tenido un bastón como atributo, mientras que san Lorenzo, san Pedro Damiano y san Antonio abad pueden tener tales atributos, que quizá se han perdido con el transcurso de tiempo. En el caso de san Jerónimo sí tuvo capelo cardenalicio, de hecho, en la fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia se conservan algunas fotografías en que el dicho doctor aparece con su capelo,
- En los remates laterales dibujados por el fraile los espirales de los roleos se separan de los medallones en vez de estar pegados a éstos. Además, existe una incongruencia iconográfica: en el texto, el padre menciona que en los medallones de arriba se presentan “Nuestro Señor azotado” y “Nuestro Señor con la cruz a cuestas”<sup>2</sup>, mientras que en el dibujo presenta

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.50

el escudo de la orden franciscana de los brazos cruzados en el medallón izquierdo. Respecto al otro medallón, no hizo un dibujo preciso. Aunque no podemos identificar bien, es probable que haya querido representar el escudo de las cinco llagas.

- En el *Dios Padre* del remate, los pliegues de su manto no vuelan de manera simétrica en la pieza original.

## II. La copia del documento microfilmado y la transcripción fiel del documento segundo del contrato del retablo mayor de Huejotzingo

En el presente apartado presento la copia del documento II microfilmado, que se encuentra en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, México, D.F., con el motivo de mostrar los rasgos taquigráficos y la estructura original del documento. También anexo la transcripción fiel del oficio susodicho.

Foja 1

[La cruz cursiva en la parte central del documento]

Sepan quantos esta carta vieren como yo Pedro de rrequena v<sup>o</sup> (vecino) de la ciudad de Mex<sup>co</sup> (México) de la Nueva España otorgo e conozco por esta carta que soy conbenido e concertado con Simon Perines pintor que esta p<sup>e</sup> (presente) para le ayudar y hazer vnas figuras e ymagenes para el retablo que se esta haziendo p<sup>a</sup> (para) la yglesia de esta dha (dicha) ciudad las quales an de de bulto y talla del tamaño y medida y por el precio y de la forma sig<sup>te</sup> (siguiente) Primeram<sup>e</sup> (Primeramente) por quinze figuras de bulto para las entrecalles del dho (dicho) retablo me an de dar e pagar cynquenta cynco ps (pesos) por cada vna de hechura e a de tener cada figura de las entretrecalles seys pies y quatro dedos de altura y que entre en esta cantidad de altura la peana de cada vna dellas y el san miguel @ de tener quatro de dos mas que las aRiba dhas (dichas) y no a de tener demonio a los pies Yten E de hazer la historia del sr san Fr<sup>co</sup> (Francisco) que a de ser de mas que me dio rrelieve de cómo recyvio las llagas con su compañero y El serafia y sus cejos y El tamaño de la figura a de ser vn poco mayor que las de las entrecalles y me a de dar e pagar por la hechura de esta historia cyento e dies ps (pesos)



## Foja 2

Yten por los quatro tableros  
de los doce apostoles que e de  
hazer asimismo que an de  
caer debajo de las entrecalles  
y a de llevar en cada tablero tres a  
postoles de medias figuras y media  
talla me a de dar e pagar por  
la hechura cyento e sesenta ps (pesos)  
y @n de estar de forma que se pue  
da poner despues de hechos los  
dhos apostoles vn compartimyo (compartimiento)  
a la redonda, el qual es a cargo  
del dho simon perines que a de  
ser de forma obada

Yten a de ser obligado el dho Simon  
Perines a me dar casa para mi  
vivienda e taller en que labre  
La dha (dicha) obra y toda la madera  
nesesaria para La dha (dicha) obra  
Yten asimismo me a de dar el  
Dho (dicho) Simon Perines vn tlapizque  
vn carpintero y vna yndia  
molendera de los que los na  
turales Le an de dar

Toda la qual dha (dicha) obra yo el dho (dicho) Po (Pedro) de  
Requena en de pesar a hazer  
para el fin del mes de e  
no (enero) del @no (año) que viene de e ochen  
ta e cynco en esta cyudad so pena  
que no lo haziendo el termio (término)  
pasado el dho (dicho) Simon Perines  
pueda @ my costa enviar  
por mi e me traer de la pte (parte)



### Foja 3

E lugar donde fuere allado y con  
pletame (completamente) a ello Y la paga de to  
das las dhas (dichas) figuras a de ser  
en esta manera doscyentos pos (pesos)  
de oro comun luego en Reales e  
lo demas restante me a de ir  
pagdo (pagado) conforme a como fuere  
acabando la dha (dicha) obra y para en  
principio de pago el dho (dicho) Simon  
Perines me a dado e pagdo (pagado) los dhos (dichos)  
doscyentos pos de oro comun de que  
me doy por contento y pagdo (pagado) a mi  
voluntad y en Razon del en  
trego que de pte no parece renun  
cio la expon (excepción) de la ynumerata  
pegunia leyes de prueba de paga  
como en ellas se conte (contiene) y dho (dicho)  
Simon Perines prometio de re  
cyvir la dha (dicha) obra y de le pagar los  
dhos (dichos) pesos de oro a los precios sbre (sobre)  
dhos (dichos) y de la manera arriba  
declarada llanamte (llanamente) segun  
fuere obrando en ella e para  
Lo qumplir cada vna de las par  
tes por lo que le toca oblign (obligaron)  
sus personas e vienes mue  
bles e Raizes avidos E por aver  
e dieron poder a las justas (justificas) de Su  
Magd (Majestad) de qualqer (cualquier) fuero que sean  
al fuo (fuero) de las quales se some  
tieron y en especial a las de est  
a cyudad e las de Mexco (México) corte  
que en ella reside renunciado (renunciando) su do



Foja 4

mycilio e la ley ... convene  
rit de juridictione omnyum ju  
dicum para que por todo ri  
gor e via ejecutiva nos  
compelan a lo que dho (dicho) es  
como por sa (sentencia) pasada en cosa  
juzgada e Renuncyaron las le  
yes de su defenssa e la genal (general)  
del derecho Fho (fecho) en Guejotzingo en  
treyn ta de novy<sup>re</sup> (noviembre) de mil e quinientos  
e ochenta e quattro as siendo testi  
go ernan garcia de vargas e an  
tonio ortiz y alo (Alonso) de ynclan  
y los otorgantes doy fe que  
conozco lo firmaron de sus  
nombres

Po (Pedro) de Requena      Simon Pereyns

Ante mí  
Xtoval (Cristóbal) Gutierrez  
Escrivo (escribano)



## Bibliografía

Alberti, León Bautista y Da Vinci, Leonardo, *El tratado de la pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1999, 266p.

----, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rywert, Neil Leach, Robert Tavernor, Cambridge, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology, 1996 (First edition, 1988), 442p.

Alonso Lutteroth, Armida, *Estudio sobre de la tecnología de los retablos dorados españoles y su comparación con el retablo de san Bernardino de Sena en Xochimilco*, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1979

Angulo Íñiguez, Diego, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico", en *Archivo español de arte*, núm.72, nov.-dic., 1945, Madrid, pp. 381-384

----, "Pereyns y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura y Urbanismo, núm.2, 1949, pp.25-27

----, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, tomo II, 1950

----, *Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento*, Madrid, vol.XII, 1954

Aristóteles, *Poética*, Traducción, introducción y notas de Salvador Mas, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001, 134p.

Arphe y Villafañe, Ioan, *Varia Commensvracion para la escvltvra y architectura*, Valencia, Albatros Ediciones, 1979 (Edición original: Sevilla, 1585 y 1587)

Ávila, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, 365p.

Báez Macías, Eduardo, *El arcángel san Miguel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, 91p.

Baird, Joseph Armstrong, *The Churches of Mexico 1530-1810*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1962, 126p., ils.

----, "El manierismo en México", en *A Justino Fernández. Homenaje*, México, 1966, p.75 y ss.

Barasch, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1996 (primera edición en inglés, 1985)

Bargellini, Clara, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Fundación Cultural Televisa, 1993, 144p.

Baudouin, Frans, "Antwerp Metropolis of the Art, 1500-1650", in *Antwerp's Golden Age. The metropolis of the West in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries. Exhibition organized by the City of Antwerp*, USA, Smithsonian Institution, 1973, pp.23-33

Belgodere Brito, Francisco José, *El retablo de san Bernardino de Sena en Xochimilco. Estudio formal y simbólico-religioso*, tesis de licenciatura en Historia, México,

- Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1970, 66p. (Esta tesis fue publicada en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, suplemento 2, núm.39, 1969)
- Berlin, Heinrich, "The High Altar of Huejotzingo", in *The Americas*, Washington, D.C., Academy of American Franciscan History, vol. XV, núm.1, July, 1958, pp.63-73
- Bermejo Martínez, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velásquez, 1980, 346p.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1975
- Bonaccorsi, Nélida, *El trabajo obligatorio indígena en Chiapas, siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica, Estado de Chiapas, 1990, 72p.
- Brown, Jonathan, "El Greco, el hombre y los mitos", en *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1983, pp.15-34
- Burke, Marcus B., "Mannerist Art in Colonial Mexico", in *Latin American Art*, vol.I, núm.1, Spring, 1989, pp.38-40
- Cabral Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, México, Editorial Trillas, 1995, 332p.
- Cali, François, *The Spanish Arts of Latin America*, New York, The Viking Press, 1961
- Camón Aznar, José, *La arquitectura plateresca*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, vol.I, 458p.
- Carrasco, Pedro, "Documentos sobre el rango de Tecuhtli entre los nahuas tramontanos", en *Tlalocan: revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, vol.V, núm.2, 1966, pp.133-160
- Castro Morales, Efraín, "El retablo de Cuauhtinchán, Puebla", en *Historia Mexicana*, núm.70, vol.XVIII, oct.-dic., 1968
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554 y Túmulo Imperial*, México, Porrúa, 1991
- Chevalier, François, *La formación de los latifundios en México; Hacienda y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (primera edición en francés, 1953; primera edición en FCE, 1976), 643p.
- Córdova Tello, Mario, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, Arqueología histórica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992
- Curiel, Gustavo, *Tlalmanalco: historia e iconografía del conjunto conventual*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, 233p.
- Dr. Atl y Kahlo, Guillermo, *Iglesias de México*, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, vol. V., 1925
- Drewes Marquardt, Michael Wolfgang, *Los tratadistas europeos y su repercusión en Nueva España (La arquitectura en el siglo XVI)*, tesis de maestría en Historia del arte,

México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1977, 325p.

Dykerhoff, Ursula, "Patrones de asentamiento en al región de Huejotzingo", en *Comunicaciones*, núm.7, 1973, Puebla, pp.93-97

*Evangelios apócrifos*, traducción de Edmundo González Blanco, presentación, revisión y notas de Carlos Zesati Estrada, México, CONACULTA, 2002 (primera ed.1991)

Ferguson, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956

Fernández García, Martha, *Maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México en el siglo XVIII*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1981

Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950

"Filarete" (Averlino, Antonio), *Tratado de arquitectura*, Bilbao, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE, 1990

Filipczak, Zirka Zaremba, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987, 258p. ils.

Frost, Elsa Cecilia, *Este nuevo orbe*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996

Gallegos Rocafull, José M., *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía de Letras, 1974, 380p.

Gante, Pablo C. de, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Porrúa, 1954, 328p., ils.

García Álvarez, César, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001, 441p.

García Granados, Rafael y Mac Gregor, Luis, *Huejotzingo. La ciudad y el convento franciscano*, México Talleres Gráficos de la Nación, 1934

García Valencia, Guadalupe Coral, *La pintura sobre tabla en al Nueva España durante el siglo XVI*, tesis de maestría en Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México- Facultad de Filosofía y Letras, 1987, 205p.

Gerhard, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España. 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (primera edición en inglés, 1992; primera edición en español, 1986), 495p.

----, "Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570", en *Historia mexicana*, vol XXVI, núm.3, enero-marzo de 1977, México, El Colegio de México, pp.347-395

Gibson, Charles, *The Aztecs under Spanish Rule; A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*, Stanford, California, Stanford University Press, 1964, 657p.

- Gombrich, Ernst H., *El sentido de orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980
- , *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993
- , *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1984
- Gombrich, Ernst H., Shearman, John, et al., *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1963
- Gómez de Cervantes, Gonzalo, *La vida económica y social de Nueva España al finalizar el siglo XVI*, texto escrito en 1599, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1944, 218p.
- González Leyva, Alejandra, *Pintura y escultura de la Mixteca Alta. Unos ejemplos del siglo XVI y principios del XVII*, tesis doctoral en Historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1998
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995
- Gutiérrez Casillas, José (S.J.), *Historia de la Iglesia de México*, México, Editorial Porrúa, 1993
- Gutiérrez Haces, Juana, "Escultura novohispana", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamericana, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp.205-227
- , "Algunas consideraciones sobre el término «estilo» en la historiografía del arte virreinal mexicano", en *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA, Lotería Nacional, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp.90-193
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Debate, 1998, tomo I
- , *Sociología del arte*, Barcelona, Guadarrama, 1977
- Hecht, Johanna, "Mexican Architecture and Sculpture in Renaissance Modes", in *Mexico. Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, pp.280-285
- Hernández Nieves, Roman, *Retabística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVII)*, Mérida, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia/Centro Regional de Extremadura, 1991
- Herrerías de la Fuente, Mónica, *El retablo de la iglesia conventual de Xochimilco*, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1979
- Hilberath, Bernd Jochen, et al., *Manual de teología dogmática*, Barcelona, Editorial Herder, 1996
- Hollstein, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1995, vol.XLVI, Maarten de Vos, Plates, Part II

Iglesia Católica Apostólica Romana, *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, traducción de Ignacio López de Ayala según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564, tercera edición en Madrid, Imprenta Real, 1787

Iglesia Católica en México, *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el illmo. y rmo. Señor D. Fa. Alonso de Montufar en los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Illmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de esta santa metropolitana Iglesia*, México, Imprenta de Joseph Antonio de Hogal, 1769

----, *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el papa Sixto V y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes*, Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, 581p.

----, *Concilium Mexicanum Provinciale III. Celebratum Mexici Anno MDLXXXV. Preæsiede D.D. Petro Moya, et Contreras archiepiscopo ejusdem urbis. Confirmatum Romæ die XXVII. Octobris Anno MDLXXXIX. Postea Jussu Regio editum Mexici Anno MDCXXII. Sumptibus D.D. Joannis Perez de la Serna Archiepiscopi. Demum typis mandatum cura, & expensis D.D. Francisci Antonij A Lorenzana archipræsulis*, México, Ex Typographia Bac. Josephi Antonij de Hogal, 1770

Kelemen, Pál, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, Dover Publications, 1967 (First edition, The Macmillan Company, 1951), vol.I

Kolb, Arianne Faber, "Varieties of Repetition: "Trend" versus "Brand" in Landscape Paintings by Joachim Patinir and His Workshop", en *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol.28, num.1, Winter, 1998, Duke University Press

Knipping, John, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974

Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (primera edición en inglés, 1948 y en español. 1983)

----, *La configuración del tiempo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975 (*The Shape Of Time*, Yale University Press, 1962), 166p.

Kubler, George y Soria, Martín S., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500 to 1800*, Harmondsworth, Penguin Books, 1959

Lockhart, James, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (primera edición en inglés, 1992), 717p.

Lope de Vega, Felix, *La viuda valenciana*, Madrid, Aguilar, 1967

Mac Gregor, Luis, *El plateresco en México*, México, Porrúa, 1954, 47p. ils.

Maccono, Fernando P., *Breve tratado de sagrada liturgia*, Barcelona, Luis Pili editor, 1941

Mâle, Émile, *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (Primera edición en francés, 1945), 231p.

----, *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, 478p.

Manrique, Jorge Alberto, *Reflexión sobre el manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993

----, *Una visión del arte y de la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, tomo III

----, "La fe en la forma según el concilio de Trento", en *Ars auro prior: Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, pp.75-77

Maquívar, María del Consuelo, "Escultura y retablos. Siglos XVI y XVII", en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, 1986, tomo III, pp.1103-1119

----, *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepetzotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, 173p., ils.

Marchi, Neil de and Van Miegroet, Hans J., "Pricing Invention: «Originals», «Copies», and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets", in *Studies in the Economics of the Arts: Selected Essays*, Amsterdam, Elsevier, 1996, pp.27-70

Marco Dorta, Enrique, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Arte en América y Filipinas*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, vol.XXI, 1973, 449p.

Marías, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Silex, 1992, 223p.

Martínez Reyes, Amada, *La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1976

Mayer, Ralph, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, London, Faber and Faber, 491p.

Maza, Francisco de la, "Mexican Colonial Retablos" in *Gazette Des Beaux-Arts*, New York, vol. XXV, March, 1944, pp.175-186

----, "Teología y vanagloria en los retablos mexicanos", en *México en la cultura*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, núm.75, 9 de julio de 1950, México, p.1

----, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, 43p.

----, "Simbolismo del retablo de Huejotzingo" en *Artes de México*, núm.106, año XV, 1968, pp.26 y 27

----, "Panorama del arte colonial de México", introducción de *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, México, Editorial Herrero, 1970

----, *El pintor Martín de Vos en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971

----, *La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla*, Puebla, Ediciones Altiplano, 1971

- Mc Andrew, John, *The Open-Air Churches of Sixteenth Century Mexico: atrios, posas, open chapels, and other studies*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965
- Medina Rubio, Arístides, *La iglesia y la producción agrícola en Puebla. 1540-1795*, México, El Colegio de México, 1983, 291p.
- Meijer, Bert W., "Flemish and Dutch Artists in Venetian Workshops: The case of Jacopo Tintoretto", en *Renaissance Venice and the North*, New York, Rizzoli, 1999, pp.133-143
- Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945, tomo II
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa, "Martín de Vos en América", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm.23, 1970, pp.
- Monreal y Tejada, Luis, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, El acantilado, 2000
- Montes Bardo, Joaquín, *Arte y espiritualidad franciscana en al Nueva España, Siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001, 377p.
- Morales Valerio, Francisco, "México: la Iglesia diocesana (I)", en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1992, vol. II
- , "México: la Iglesia diocesana (II)", en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1992, vol. II, cap.XVIII
- Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942
- Motolinía (Benavente, Fray Toribio de), *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1971, 591p.
- Mullen, Robert James, *Architecture and its Sculpture in Viceregal Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997
- O'Gorman, Edmundo, *Meditaciones sobre el criollismo*, discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, S.A., 1970, 45p.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, tomo I y II (El manuscrito original fue acabado el 24 de enero de 1638; la primera edición: Sevilla, 1649)
- Pächt, Otto, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986
- Palacio, Fray Luis de Refugio, *Visita de curioso al convento de Huexotzinco Cholula-Parangón*, Guadalajara, Editorial Font, 1937
- Péronnet, Michel, *El siglo XVI: De los grandes descubrimientos a la Contrarreforma (1492-1620)*, Madrid, Akal, 1990 (primera edición en francés, 1973), 328p.

- Pevsner, Nikolaus, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982
- Pezzat Arzave, Delia, *Guía para la interpretación de vocablos novohispanos*, México, Archivo General de la Nación, 2001, 187p.
- Ponz, Antonio, *Viaje de España/Viaje fuera de España*, Madrid, M. Aguilar editor, 1947, 2041p.
- Prem, Hanns J., *Milpa y hacienda. Tenencia de la tierra indígena y española en la cuenca del Alto Atoyac, Puebla, México (1520-1650)*, México, CIESAS, Fondo de Cultura Económica, 1988 (primera edición en español y alemán, 1978), 321p.
- , "Cambios estructurales de la propiedad rural en al provincia de Huejotzingo durante el primer centenario después de la Conquista", en *Comunicaciones*, núm.7, 1973, Puebla, pp.99 y 100
- Ramírez Aparicio, Manuel, *Los conventos suprimidos en México*, Reproducción facsimilar de la primera edición (México, 1861), México, Porrúa, 1982, 528p., índices
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999 (primera edición en francés, 1957)
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, Prólogo del texto de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (primera edición, 1981), 443p.
- , "Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos", en *Los siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, catálogo de la exposición organizada del 23 de noviembre de 1999 al 12 de febrero de 2000, en el Museo de América, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, ca.1999, pp.89-105
- Rodríguez Miaja, Fernando, *Diego de Borgraf: un destello en la noche de los tiempos*, Puebla, México, Patronato Editorial para la cultura/Arte e Historia de Puebla, A.C., 2001, 733p.
- Romero de Terreros, Manuel, *Historia sintética del arte colonial de México*, México, Porrúa Hermanos, ca.1922, 95p.
- , *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robrero, 1923
- Rubial García, Antonio, *Domus Aurea; la capilla del Rosario de Puebla. Un programa iconográfico de la Contrarreforma*, México, Universidad Iberoamericana, Gobierno del Estado de Puebla, 1990, 123p.
- Ruiz Gomar, José Rogelio, *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1979
- , "La pintura del período virreinal en México y Guatemala", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamericana, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp.113-138
- , "La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana", en *Rubens y su siglo*, Americo Arte Editores/CONACULTA-INBA, 1998, pp.

Sagredo, Diego de, *Medidas del Romano*, México, Ex convento de Churubusco, 1977 (Toledo, Remón de Petras, 1526), 74p.

Sahagún, Fray Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1997

Salas Cuesta, Marcela, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982

Salazar Monroy, *Convento franciscano de Huejotzingo*, Puebla, Imprenta López, 1944

Sardo, Joaquín (O.S.A.), *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de Nuestro Señor Jesucristo crucificado aparecido en una de las cuevas de san Miguel de Chalma*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979, 386p., ils.

Schapiro, Meyer, *Estilo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1962

Schlosser, Julius von, *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1976 (Primera edición: *Die kunstliteratur*, Viena, 1924), 640p.

Schroeder Cordero, Francisco Arturo, "En las posas de Calpan, Pue., el desconocido altar del siglo XVI", en *Excélsior*, México, D.F., 10/sep./1967, núm.2461, Sección de rotograbado, p.1

Sebastián, Santiago, *Summa Artis: Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, vol.XXVIII, 702p.

----, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992

Sebastián, Santiago, et al., *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Nacional Autónoma de Zacatecas, 1995, 172p., ils.

Serlio, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, introducción de Víctor Manuel Villegas, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1978

Sigaut, Nelly, *José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar*, Catálogo de la exposición organizada del junio al noviembre de 2002, México, Museo Nacional de Arte, 2002, 340p.

Soria, Martín S., "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain", en *The Art Bulletin*, num.XXX, 1948, pp.250-259

----, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956

Stastny, Francisco, "Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana", en *La dispersión del manierismo*, documentos de un coloquio organizado en 1976, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp.197-236

Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía indiana*, México, Porrúa, 1969

Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990 (Primera edición: 1965)

----, *El arte flamenco en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1949

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, 570p.

----, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992

----, "Noticias sobre el convento de Huexotzingo en los siglos XVII y XVIII", en *Simposium Internacional de Investigación de Huejotzingo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, pp.153-174

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996

Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969

Vázquez Vázquez, Elena, *Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en la Nueva España. Siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Geología, 1965, 173p.

Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998

Vetancurt, Fray Agustín de, *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México*, México, Editorial Porrúa, 1982 (primera edición en México, 1697-1698)

Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de investigaciones Estéticas, 1986, 183p.

Vitruvio Polión, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blánquez, Barcelona, Editorial Iberia, 1970, 301p.

----, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, 398p.

Voet, Leon, "History of Antwerp" en *Antwerp's Golden Age. The Metropolis of the West in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries*. An exhibition organized by the city of Antwerp, Antwerp, ca.1973, cap.I, pp.9-15

Voet, Leon, et al., *Antwerp, Story of a Metropolis, 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Century*, Ghent, Snoeck-Ducaju&Zoon, 1993, 383p.

Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982

Wilde, Johannes, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford, Oxford University Press, 1974, 268p.

Wittkower, Rodolf, *La escultura. Procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (1 ed. en Alianza Forma, 1980), 331p.

Zocchi, Juan, *Durero grabador*, Buenos Aires, Poseidon, 1943

## Documentos inéditos

Artigas Hernández, Juan B., "Informe del estado de conservación y del criterio de restauración a seguir en la iglesia y atrio del ex convento de san Francisco, en la ciudad de Huejotzingo, Municipio de Huejotzingo, Estado de Puebla", documento inédito conservado en el archivo del Instituto de Administración de Avalúos de Bienes Nacionales/Dirección de Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal, en *Ex convento de San Francisco en Huejotzingo*, núm.1849, Leg.2, s/número de expediente

Best, Enrique, *Inventario del convento de Huejotzingo*, Archivo Geográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia/Departamento de Monumentos Coloniales, 1929, s/núm. de expediente

Chanfón Olmos, Carlos, *Informe preliminar para la restauración del retablo de Huejotzingo*, documento inédito conservado en el archivo de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, México, D.F., 1981, s/número de expediente

Documento microfilmado sobre el contrato del retablo mayor de Huejotzingo, Acervo microfilmado del Museo Nacional de Antropología, México, D.F., serie *Tlaxcala*, rollo 15, protocolos notariales, año 1581-1585

*Fichas sobre el retablo de Calpan*, Archivo del Museo Nacional Virreinato, Tepozotlán, Estado de México, s/f, s/a, s/núm. de página

Hinojosa Correa, Alfonso, *Informe preliminar de los trabajos realizados en el retablo de san Miguel Huejotzingo*, Puebla, México, Centro Regional de Puebla-Tlaxcala, Instituto Nacional de Antropología e Historia, ca.1980

Toussaint, Manuel, "Una correspondencia que aborda el retiro y demolición del ciprés de Huejotzingo, fechada el 8 de agosto de 1947", en *Templo y ex convento de San Bernardino de Sena, Colonia Santa Crucita, Barrio del Xochimilco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Coordinación Nacional de Monumentos Históricos/Archivo Geográfico, Leg.1, años 1917-1969, s/página

## LISTA DE ILUSTRACIONES

1. La cartela firmada por Simón Pereyng (La imagen procede del artículo de De la Maza, 1968)
2. La ilustración del retablo mayor de Huejotzingo, realizada por fray Luis de Refugio de Palacio hacia 1930 (La imagen procede del texto de dicho fraile)
3. Vista general del retablo mayor de Huejotzingo
4. Vista general del retablo mayor de Xochimilco
5. Mapa de la provincia de Huejotzingo al principiar el siglo XVII (La gráfica procede del texto de Prem, *Milpa y hacienda...*, p.181)
6. El colateral dedicado a san Diego, en la parroquia de San Diego, Huejotzingo
7. El retablo de Calpan antes de sufrir la mutilación (ca. 1968) (La imagen procede de la revista *Artes de México*, núm.106, año XV, 1968)
8. Ilustración del retablo mayor de Tlatelolco hecha en el siglo XIX (La imagen procede del texto de Manuel Ramírez Aparicio, p.459)
9. Vista general del retablo mayor de Tecali, conservado actualmente en la parroquia de Santiago el Mayor de dicha población
10. Acercamiento al sagrario del retablo mayor de Tecali
11. Reconstrucción uno: recreación imaginaria del retablo mayor de Huejotzingo mediante la interpretación del documento del contrato
12. Reconstrucción dos: recreación imaginaria del retablo mayor de Huejotzingo mediante la interpretación del documento del contrato
13. El tablero ubicado debajo de la tercera calle del retablo mayor de Huaquechula
14. El tablero ubicado debajo de la segunda entrecalle del retablo mayor de Huaquechula
15. Vista general del retablo mayor de Huaquechula
16. Reconstrucción tres: recreación imaginaria del retablo mayor de Huejotzingo mediante la interpretación del documento del contrato
17. El ábside del ex templo franciscano de Tecali
18. El acercamiento al sotabanco del retablo mayor de Tecali
19. La perforación que se encuentra en el sotabanco del retablo mayor de Huejotzingo
20. Dibujo del retablo de Fregenal de la Sierra, Extremadura (La ilustración procede del texto de Roman Hernández Nieves, p.51)
21. Vista general del retablo mayor de Cuauhtinchán

22. Columna labrada el tercio de debajo de talle del retablo mayor de Huejotzingo
23. Columna labrada el tercio de debajo de talle del retablo mayor de Huaquechula
24. Columna candelero empleada en el tercer cuerpo del retablo de Huejotzingo
25. Columna candelero utilizada en el retablo de Huaquechula
26. Motivos ornamentales presentados en el plinto del retablo de Huaquechula
27. Motivos ornamentales del retablo de Huejotzingo
28. El frontón del retablo mayor de Huejotzingo (La imagen procede del archivo fotográfico del INAH, D.F.)
29. Nicho del retablo mayor de Huejotzingo
30. Portada diseñada por Alberti (La ilustración procede de *On the Art of Building in Ten Books* de Leon Battista Alberti, p.227)
31. Portada diseñada por Sagredo (La ilustración procede de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, p.4)
32. Frontón empleado en el retablo mayor de Xochimilco
33. Frontón empleado en el retablo mayor de Xochimilco
34. Pilastra del retablo mayor de Tecali
35. Columna y traspilastra del retablo mayor de Huejotzingo
36. Columna y traspilastra del retablo mayor de Cuauhtinchán
37. Columna y traspilastra del retablo mayor de Huaquechula
38. Columna y traspilastra del retablo mayor de Xochimilco
39. Columna y traspilastra del retablo de Calpan
40. Banco del retablo mayor de Huejotzingo
41. Diseño del primer tercio de la columna del retablo de Huejotzingo
42. Diseño del primer tercio de la columna del retablo de Huejotzingo
43. Capitel dórico del primer cuerpo del retablo de Huejotzingo
44. Nicho del retablo mayor de Huejotzingo
45. Contrabasa diseñada por Sagredo (La ilustración procede de las *Medidas del romano* de Sagredo, p.43)
46. Nicho del retablo mayor de Huejotzingo
47. Nicho del retablo mayor de Xochimilco
48. Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo
49. Entablamento del retablo mayor de Huejotzingo
50. El retablo mayor de Huejotzingo (La imagen procede de la revista *Artes de México*, núm.106, 1968)

51. Entablamiento del retablo mayor de Huejotzingo
52. Entablamiento duplicado del retablo mayor de Huejotzingo
53. Capitel jónico del retablo mayor de Huejotzingo
54. El primer tercio del fuste de la columna perteneciente al retablo mayor de Huejotzingo
55. Motivos ornamentales presentados en las enjutas del retablo mayor de Huejotzingo
56. Entablamiento del retablo mayor de Huejotzingo
57. Entablamiento del retablo mayor de Huejotzingo
58. Columnas ilustradas por Sagredo (La ilustración procede de las *Medidas del romano* de Sagredo, pp.32 y 35.)
59. Columna candelero del retablo mayor de Huejotzingo
60. Columna candelero del retablo mayor de Huejotzingo
61. Entablamiento del retablo mayor de Huejotzingo
62. Entablamiento del retablo mayor de Huejotzingo
63. Columna candelero del retablo mayor de Huejotzingo
64. Remate lateral del retablo mayor de Huejotzingo
65. Entablamiento del retablo mayor de Huejotzingo
66. Cielo raso del retablo mayor de Huejotzingo
67. Remate del nicho del retablo de Calpan
68. Cielo raso del retablo mayor de Huejotzingo
69. Cielo raso de un colateral ubicado en el templo de Cuauhtinchán
70. Cielo raso del retablo de Calpan
71. Marco de *La estigmatización de san Francisco* del retablo mayor de Huejotzingo
72. Marco de *La crucifixión* del retablo mayor de Huejotzingo
73. Marco duplicado de *San Miguel* del retablo mayor de Huejotzingo
74. Cielo raso del frontón ubicado en el remate del retablo mayor de Huejotzingo
75. Apóstoles del retablo mayor de Cuauhtinchán
76. Apóstoles del retablo mayor de Cuauhtinchán
77. Apóstoles del retablo de Calpan
78. Apóstoles del retablo de Calpan
79. Apóstoles del retablo mayor de Coixtlahuaca
80. Apóstoles del retablo mayor de Coixtlahuaca
81. Apóstoles del retablo mayor de Xochimilco

82. Apóstoles del retablo mayor de Xochimilco
83. Apóstoles del retablo de la capilla de la tercera orden, en la catedral de Texcoco
84. Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo
85. Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo
86. Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo
87. Apóstoles del retablo mayor de Huejotzingo
88. *Santa María Magdalena* del retablo mayor de Huejotzingo
89. *Santa María Magdalena* del retablo mayor de Yanhuitlán
90. *Santa María Magdalena* del retablo de Teposcolula
91. *Santa María Egipciaca* del retablo mayor de Huejotzingo
92. *Santa María Magdalena* del retablo mayor de Xochimilco
93. *Santa María Egipciaca* del retablo mayor de Xochimilco
94. *San Agustín* del retablo mayor de Huejotzingo
95. *San Gregorio* del retablo mayor de Huejotzingo
96. La estatua del retablo mayor Huejotzingo que tiene el problema de identidad. Puede representarse al san Pedro Damiano, san Martín de Tours o san Luis.
97. *San Luis* del retablo mayor de Tecali
98. *San Luis* del retablo mayor de Cuauhtinchán
99. San Luis del retablo mayor de Xochimilco
100. *San Ambrosio* del retablo mayor de Huejotzingo
101. Acercamiento al guante que llevan los padres de la Iglesia
102. *San Antonio de Padua* del retablo mayor de Huejotzingo
103. *San Antonio de Papua* del colateral de Tecali
104. *San Antonio de Papua* del retablo mayor de Cuauhtinchán
105. *San Buenaventura* del retablo mayor de Huejotzingo
106. *San Jerónimo* del retablo mayor de Huejotzingo (La imagen procede del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.)
107. *San Jerónimo* del retablo mayor de Huejotzingo
108. *San Bernardino* del retablo mayor de Huejotzingo
109. *San Bernardino* en el colateral de Tecali
110. *San Lorenzo* o *San Esteban* del retablo mayor de Huejotzingo
111. *San Lorenzo* del retablo mayor de Tecali
112. *San Lorenzo* del retablo mayor de Cuauhtinchán
113. *San Lorenzo* del retablo mayor de Xochimilco

114. *San Esteban* del retablo mayor de Xochimilco
115. *San Esteban* del retablo mayor de Tecali
116. *San Bernardo* o *San Benito* del retablo mayor de Huejotzingo
117. *Santo Domingo* del retablo mayor de Huejotzingo
118. *Santo Domingo* del retablo mayor de Huejotzingo (ca.1979) (La imagen procede del texto de Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México.*)
119. *San Sebastián* en el retablo mayor de Huejotzingo
120. *San Juan Bautista* en el retablo mayor de Huejotzingo
121. *San Juan Bautista* en el retablo mayor de Cuauhtinchán
122. *San Antonio Abad* en el retablo mayor de Huejotzingo
123. Manchas blancas que se observan sobre la superficie de la pintura del retablo mayor de Huejotzingo
124. *La adoración de los pastores* del retablo mayor de Huejotzingo
125. *La adoración de los pastores* del retablo mayor de Coixtlahuaca
126. *La adoración de los pastores* del retablo mayor de Tamazulapan
127. *La adoración de los pastores* del retablo mayor de Yanhuatlán
128. *La adoración de los reyes* del retablo mayor de Huejotzingo
129. *La adoración de los reyes* del retablo mayor de Yanhuatlán
130. *La adoración de los reyes* del retablo mayor de Tamazulapan
131. *La circuncisión* del retablo mayor de Huejotzingo
132. *La presentación en el templo* del retablo mayor de Huejotzingo
133. *La presentación en el templo* del retablo mayor de Yanhuatlán
134. *La presentación en el templo* del retablo mayor de Tamazulapan
135. *La presentación en el templo* del retablo mayor de Coixtlahuaca
136. *La resurrección* del retablo mayor de Huejotzingo
137. *La resurrección* del retablo mayor de Yanhuatlán
138. *La resurrección* del retablo mayor de Coixtlahuaca
139. *La ascensión* del retablo mayor de Huejotzingo
140. *La ascensión* del retablo mayor de Yanhuatlán
141. *La ascensión* del retablo mayor de Xochimilco
142. *Cristo en la columna* del retablo mayor de Huejotzingo
143. *El Señor de las tres caídas* del retablo mayor de Huejotzingo
144. Ciprés del templo de Huejotzingo (La imagen procede del archivo fotográfico del

- Instituto Nacional de Antropología e Historia.)
145. Ciprés del templo de Huaquechula (La imagen procede del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.)
  146. Vista general del retablo de Huejotzingo después de eliminar el ciprés decimonónico (La imagen procede del artículo de Francisco A. Schroeder: "Plateresco", en *Artes de México*, núm. 106, año XV, 1968, pp.11-25)
  147. El sagrario del retablo mayor de Huejotzingo después de la reestructuración hecha en la octava década del siglo XX
  148. Un hueco que se presenta atrás del sagrario del retablo mayor de Huejotzingo
  149. Un hueco que se presenta atrás del sagrario del retablo mayor de Cuauhtinchán
  150. *San Miguel* dibujado por Refugio de Palacio (ca.1930) (La imagen procede del texto de dicho fraile.)
  151. *San Miguel* diseñado por Margarito Sotomani para el proyecto de la sustitución de la pieza original (ca.1980) (La ilustración procede del archivo personal del restaurador Alfonso Hinojosa Correa.)
  152. *San Miguel* elaborado por Margarito Sotomani
  153. *San Miguel* del retablo mayor de Cuauhtinchán
  154. *La estigmatización de san Francisco* del retablo mayor de Huejotzingo
  155. Acercamiento al retablo mayor de Huejotzingo
  156. Acercamiento al retablo mayor de Huaquechula
  157. Acercamiento al retablo mayor de Xochimilco
  158. *Cristo crucificado* del retablo mayor de Xochimilco
  159. *La inmaculada concepción* del retablo mayor de Xochimilco
  160. Una imagen de vestir que representa a san Francisco (La imagen procede del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.)
  161. *El calvario* del retablo de Calpan
  162. *El calvario* del retablo mayor de Cuautinchán
  163. *El crucifijo* del retablo mayor de Huejotzingo
  164. *El Padre Eterno* del retablo mayor de Huejotzingo
  165. *El Padre Eterno* del retablo mayor de Cuauhtinchán
  166. La presencia de dos *Padres Eternos* en el retablo mayor de Tecali
  167. *Padre Eterno* de Miguel Ángel en la capilla Sextina
  168. *Padre Eterno* del colateral del templo de San Diego, en Huejotzingo
  169. *Padre Eterno* del retablo de Calpan (La imagen procede de la revista *Artes de*

México, núm.106, año XV, 1968)

170. *La adoración de los pastores* de Martín de Vos (La imagen procede del texto de Hollstein, vol.XLVI, part II)
171. *La adoración de los pastores* del retablo mayor de Huejotzingo
172. *La adoración de los reyes* de Martín de Vos (La imagen procede del artículo de Diego Angulo Iñiguez: "Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm.2, 1949.)
173. *La adoración de los reyes* del retablo mayor de Huejotzingo
174. *La adoración de los reyes* representado en lámina de bronce (La imagen procede del artículo de Diego Angulo Iñiguez: "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm.72, p.382.)
175. *La circuncisión* de Durero (ca. 1506) (La imagen procede del texto de Juan Zocchi, *Durero Grabador*.)
176. *La circuncisión* de Martín de Vos (1581) (La imagen procede del artículo de Angulo Iñiguez: "Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, núm.2, 1949.)
177. *La circuncisión* del retablo mayor de Huejotzingo
178. La presentación en el templo del retablo mayor de Huejotzingo
179. La presentación en el templo de Martín de Vos (La imagen procede del texto de Tovar de Teresa: *Pintura y escultura del renacimiento en México*, 1979.)