

**CONJUNTOS RETABLISTICOS Y  
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO:  
TECÁMAC UN CASO DE ESTUDIO**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN ARQUITECTURA PRESENTA:**

**LUIS GABRIEL RIVERA MADRID**

**PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN  
ARQUITECTURA**

**MÉXICO DF. AGOSTO DE 2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**DIRECTOR DE TESIS**  
**DR. XAVIER CORTÉS ROCHA**

**SINODALES**

**DR. JUAN BENITO ARTIGAS**

**MTRA. ROSA CAMELO ARREDONDO**

**DR. LUIS ORTIZ MACEDO**

**MTRO. JOSÉ MANUEL MIJARES Y MIJARES**

**DRA. MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR Y  
MAQUÍVAR**

**DR. ROBERTO JARAMILLO ESCUTIA**

# AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre por lo mucho que me ha dado, pero especialmente su enseñanza del oficio de la imaginería y el camino de los retablos.

A todas aquellas personas que estuvieron cerca y que me apoyaron para realizar este trabajo como el logro de un esfuerzo; reitero mi agradecimiento:

A mis hermanos que siempre me apoyaron incondicionalmente

A mis compañeros Gualberto Castro Ávila, Gabino Pérez Mendoza (en memoria), Juan Sánchez Vargas

A Graciela Ferreiro Robles por su compañía y trabajo solidarios

A los Párrocos que me brindaron su confianza y me facilitaron el acceso al templo de Tecámac: Artemio Aguilar Fraire (en memoria), Felipe de Jesús Valverde González

A la Junta Vecinal de Tecámac, en particular a la Sra. Amanda García Manzo y al Múncipe Sr. Aarón Urbina Bedolla que se preocuparon por gestionar la conservación del templo

A la Lic. Teresita Loera Cabeza de Vaca y a la Lic. Luz de Lourdes Herbert Pesquera Coordinadoras de la CNCPC del INAH, que me apoyaron con el tiempo liberado para terminar el último semestre y la tramitación de este examen de doctorado

A mis maestros que estuvieron cerca para orientarme en la búsqueda, análisis y ordenación de la información del presente tema de tesis



En particular debo agradecer a mi Director de Tesis DR. XAVIER CORTÉS ROCHA por la atención que tuvo al hacer las revisiones y compartir sus conocimientos, así como por su especial orientación para llevar a cabo esta investigación

Al DR. JUAN BENITO ARTIGAS HERNÁNDEZ le agradezco su visión para descubrir en la experiencia de mi trabajo lo mejor que puedo aportar al conocimiento de la profesión

A la MTRA. ROSA CAMELO ARREDONDO que supo encontrar el valor de estas ideas y ponderarlas para que cobraran el adecuado sentido histórico.

Al DR. LUIS ORTIZ MACEDO le agradezco sus comentarios positivos que me dan confianza en mi labor

Al MTRO. JOSÉ MANUEL MIJARES Y MIJARES le agradezco los consejos por sus bastos conocimientos de la arquitectura de los monumentos históricos y de intervención de restauración

A la DRA. MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR Y MAQUÍVAR agradezco su atención tan puntual que me ha ayudado a replantear las ideas con el fin de superar las deficiencias

Al DR. ROBERTO JARAMILLO ESCUTIA que me permitió acceder a los resquicios de la vida novohispana en la orden de San Agustín, gracias a su vocación agustiniana y su formación como historiador.

# CONTENIDO

<b>Introducción</b>	
<b>I. Doctrina agustiniana de Santa Cruz Tecámac</b>	
Origen y desarrollo de la Doctrina agustiniana	p. 1
Actividades civiles de los religiosos	19
La secularización como decadencia	28
<b>II. El programa arquitectónico</b>	
Ubicación y Traza de la doctrina	38
Elementos constructivos del monumento	41
<b>III. Función integral del conjunto retablístico</b>	
La representación arquitectónica en el retablo	52
Características de los retablos de Tecámac	80
Conservación y restauración del conjunto retablístico	170
<b>Conclusiones</b>	177
<b>Índice de ilustraciones</b>	180
<b>Fuentes y Bibliografía</b>	183

# INTRODUCCION

El estudio del conjunto retablístico es un tema novedoso que revela las relaciones intrínsecas entre los retablos ubicados, este punto de vista nos permite ver dentro de la nave del templo una amplia perspectiva arquitectónica, donde cada retablo representa una fachada y el conjunto se perfila como una calle o una plaza, donde sus imágenes animan el entrono en conversaciones sacras, que fueron un modelo de los valores esenciales de sus autores. Como caso ejemplar tenemos al valioso conjunto de Tecámac.

La primera parte de esta tesis está enfocada a conocer a los actores religiosos y a los fieles laicos que patrocinaron estas obras, quienes pudieron ir programando y edificando el edificio, a pesar de las adversidades, dentro de la orden y la población, que limitaban los avances de la fábrica. Esta sección monográfica arroja datos importantes acerca de los vínculos entre el pueblo de indios y los religiosos, de tal suerte que hablaban el mismo idioma náhuatl y compartieron la empresa constructiva de su templo, ambos corresponden con las mismas creencias que los mantenían sanos en esta vida y reconfortados después de la muerte. Bajo esta condición los fieles se apropiaban de su iglesia, en la medida que la usaban y se identifican con ella; en tanto que los intereses externos consideraban que tal organización social no era conveniente para la política regalista.

Ante las controversias por el derecho al Regio Patronato y el derecho Canónico sobre la potestad eclesiástica, la burocracia regia se encargó de “recuperar la jurisdicción real en las Indias” sobre los términos de la Secularización. Esta situación es la coyuntura que viene a trastocar el equilibrio social mantenido por más de dos siglos. A veces pensamos que la iglesia sufrió muchos estragos en la época de la Reforma, sin embargo esto no es así, el momento de la entrega de las doctrinas al clero secular repercutió en el interior de los templos y

trascendió al ámbito social, el pueblo comenzó a mestizarse, dejó su antigua lengua y los religiosos fueron hacinados; el templo después de concluido por los agustinos, fue devastado, trastocando su iconografía con pérdidas lamentables que anularon su discurso original. Por fortuna encontré un documento que describe brevemente el estado de conservación del conjunto y de toda la parroquia en el momento de la entrega de la posesión y dispuesto a secularizar.

Este documento me permitió reconocer al conjunto retablístico de Tecámac como un concepto, cuyos elementos son susceptibles de conservación, lo que me llevó a identificar sus elementos originales, tomando en consideración: su ubicación, época constructiva, técnica de manufactura, sistema constructivo, materiales, su aspecto formal e iconografía; en este sentido pude reconocer los faltantes y diagnosticar el estado de conservación que me daría la pauta para la mejor elección del proceso operativo

Ahora puedo reconocer que en la fábrica del monumento de Tecámac nada fue casual, todo fue regulado. Con forme los agustinos fueron construyendo, llevaban todo en orden: la ubicación del convento, su orientación y en consecuencia las calles del pueblo, el atrio, la nave de la feligresía, la portada, los retablos, todo esta medido y me he dado a la tarea de comprobarlo a la luz de los tratados y prácticamente en la conmensuración de cada retablo.

Los conjuntos retablísticos debieron llenar muchos templos, pero la acción devastadora del tiempo y el abandono, acabó con ellos o en el mejor de los casos fueron mutilados. Es un hecho afortunado encontrar alguno de ellos con sus elementos casi completos. Existen dos ejemplares ubicados, uno en Santa Prisca en Taxco, estudiado por la Dra. Elisa Vargas Lugo y otro de San Francisco Javier en Tepotzotlán tratado por la Dra. María

del Consuelo Maquivar, quienes produjeron valiosos textos que dan cuenta de la complejidad estética e iconográfica de estas obras.

En la segunda parte del estudio busco a través de la historiografía arquitectónica las explicaciones de la forma y estructura de cada retablo, por esta razón creo conveniente analizar el desarrollo de este género artístico a la luz de las fuentes históricas, con el apoyo de los estudios recientes, como antecedentes del acervo de Tecámac en el contexto hispano, a fin de integrarlo a su tradición constructiva.

La evolución de los retablos ha venido mostrando una gran variedad de formas de expresión, todas ellas ricas en sentido estético y semántico, las que han empleado un gran número de esquemas, casi todos ellos estructurados con arquitectura asociada a los ornamentos litúrgicos y la imaginería.

Los factores que influyen en el cambio formal de los retablos varió: de acuerdo al uso de las imágenes de culto, a la función didáctica, que fluctuaba entre la representación anecdótica o la figura simbólica. También influyeron las recomendaciones particulares de los patrocinadores como: los religiosos, los obispos, y laicos donantes. Además hay que añadir algunos otros factores como: la inclusión de obras preelaboradas como pinturas, esculturas incluso elementos constructivos de viejas obras que formarían parte del nuevo “diseño”.

El cristianismo primitivo empleó las tumbas de sus fieles difuntos como soporte del altar, el arquetipo de esta figura se convirtió más tarde en una mesa, cuyo “frontal” se aprovechó para imprimir las imágenes de culto; posteriormente se colocó sobre la mesa una tabla pintada o icono importado desde el oriente; la demanda de su producción y los accidentes del camino le agregaron tapas laterales que la protegían en el envío, lo que dio por resultado el formato del tríptico, estas piezas se continuaron colocando sobre la mesa, hasta que los artistas pudieron viajar a los sitios de encargo, en donde integraron la mesa y las tablas pintadas en una sola obra como la portada de un templo.

El uso de la arquitectura mimética como parte del contexto de la pintura o del relieve se empleó desde la antigüedad, esta costumbre

pasó como la figura que bordea a los trípticos medievales, en tanto que representa la fachada de un templo en cuyo interior se alojan las imágenes de culto.

El renacimiento actualizó la antigüedad, a fin de revertir la ruina de la gloria pasada, exploró sus monumentos y descifró sus cánones, con los que posteriormente pudo reproducir los edificios, de esta manera muchos tratados surgen como interpretaciones de un original romano Vitruvio, quien no dejó de servir como norma hasta fines del siglo XIX. La asociación de la arquitectura clasicista al ritual cristiano promovió el modelo de arco romano para las portadas de retablos, este esquema era muy riguroso en proporciones y simetría, en el cual era complicado incluir en él todos los factores que concernían a las nuevas funciones de culto.

En tales circunstancias los ensambladores en principio se ajustaron al ideal vitruviano pero después en el barroco lo modificaron audazmente con la ornamentación; rompieron o desaparecieron fragmentos del entablamento, se reforzaron los nichos con pilastras; al incluir pinturas de gran formato se ensancharon las puertas, lo que trajo como consecuencia el enrolamiento, arqueado o el replegado de la cornisa; a veces se emplearon columnas con dimensiones distintas, lo que conducía a hacer un portal tan grande que cubría el paramento de dos niveles; en otras ocasiones se ampliaba la puerta tan exageradamente que promovía extender el arco más allá del entablamento y utilizarlo como imposta. Estas soluciones posteriormente se convirtieron en prácticas, que al adquirir la aceptación pública más tarde confluyeron en lo que denominamos estilos. La creatividad estaba en función de la solución a problemas prácticos y particulares, más que hacer patente la originalidad de un autor genial, por esta razón ningún retablo va a hacer igual que otro.

La forma que representa la arquitectura del retablo barroco, tuvo muchas variantes algunas de ellas debidas a discusiones filosóficas o teológicas. El renacimiento había adoptado la decoración romana grutesca, por tal motivo los balaustres y los frisos se llenaron de bichas, esta ornamentación fue sancionada por

el Concilio de Trento, por considerarla inadecuada a los recintos sagrados. Posteriormente el templo de Salomón, figuró como ideal tectónico, que se impuso para erradicar el recuerdo pagano, sin embargo, su estructura estuvo vinculada a la arquitectura clasicista.

A pesar de las instrucciones eclesiásticas los reductos del paganismo pervivieron como el orden atlántico; sus columnas estuvieron cargadas de animación, los estípites de Balbás están precedidos por una imagen lo que le confiere un carácter simbólico, más que un sitio adecuado para su exposición.

Los retablos de Tecámac corresponden a un conjunto retablístico que da testimonio a dos fases del barroco en México: el salomónico y el estípite, aproximadamente su periodo constructivo comienza en 1680 y termina alrededor de 1770, es decir, en menos de un siglo se crea esta magnífica obra.

Al ver un retablo de Tecámac nos llaman la atención sus elementos que simulan la portada de un edificio, sin embargo su color, textura, y brillo dorado, son cualidades que no encontramos en la realidad: representan simbólicamente a los templos celestiales donde sólo ahí pueden existir; su disposición en la nave de la iglesia como conjunto retablístico, evocan a la Ciudad de Dios que menciona San Agustín. En realidad su presencia es un efecto tramoyista que tiene su origen el Teatro de los Misterios, que dio origen a las representaciones de los acontecimientos bíblicos, es ahí donde surge la iconografía de los santos como modelos de vida, que salen a la calle a mostrarnos sus atributos; así como a presenciar los sucesos del siglo. En esta perspectiva el interior del templo de Santa Cruz con el conjunto retablístico se convierte en un gran escenario, que representa una calle o una plaza romanista donde se convive y toman los modelos de convencionales.

Sus retablos se encuentran dispuestos uno al lado de otro, ubicados en hileras a ambos lados de la nave y uno mayor al fondo que centraliza la atención, lo cual constituye un sistema de obras artísticas relacionadas entre sí; que forman la tramoya de una calle templaria,

como parte de un programa arquitectónico; está adecuado a las necesidades: didáctica, ritual y estética; cada retablo responde a los requerimientos litúrgicos particulares, pero se vinculan por su lenguaje iconográfico, sus elementos arquitectónicos y aspecto, cualidades que los identifican como piezas originales de un edificio, su factura, distribución en el espacio y jerarquía fue promovida por los agustinos en función de la orden y de la comunidad a la que destinaban sus servicios religiosos.

La tecnología fue un factor decisivo en la solución a los requerimientos del conjunto de Tecámac en este sentido se puede buscar la tipología del estilo en los retablos, más que en la variedad de columnas, sin embargo este no es lugar ni el momento para discutir sobre el estilo; recordando a Mc Gregor decía: “Cuando un método constructivo se modifica, innova las formas al grado de originar la creación de un estilo”, de acuerdo con esta condición en los retablos salomónico y estípite de Tecámac presentan dos métodos constructivos que dan como resultado apariencias distintas; el salomónico que es auto portante y el estípite que es entramado. El primero utiliza sus pies derechos para afirmar su ambladura, se sostiene por sí mismo; mientras que el segundo requiere de una armazón que le sirve para hacer una pared o suelo, rellenando los huecos con tablazón. Pensando en la evolución de los dos esquemas la lógica nos dice: Cuando uno de los elementos del sistema constructivo del primer método se altera, como el entablamento roto, surge el otro sistema con un auxiliar de refuerzo.

La mayor riqueza que obtenido de este trabajo han sido los conocimientos sobre el conjunto retablístico, por tal cantidad de bienes quiero agradecer las aportaciones, enseñanzas, atención, comentarios y paciencia a mis maestros del comité tutorial:

DR. XAVIER CORTÉS ROCHA

DR. JUAN BENITO ARTIGAS

MTRA. ROSA CAMELO ARREDONDO

## Resumen

El conjunto retablístico es un concepto que se refiere a un grupo de retablos asociados entre sí, todos ellos contruidos exclusivamente un sitio, donde se encuentren adosados a los muros de la nave del templo o vinculados como inmuebles por destino. Esta circunstancia les confiere relaciones jerárquicas, dada su ubicación, por lo que se distinguen como principal o mayor, y colaterales o altares menores. Sus características individuales van de acuerdo a su uso, función, tema iconográfico, estilo, técnicas de manufactura, y por supuesto dedicados a su imagen titular, la cual invariablemente se relaciona con todos sus atributos y episodios en una sacra conversación con las demás imágenes del sitio.

Los objetivos de esta tesis fueron: identificar al conjunto retablístico de Tecámac como parte original del programa arquitectónico del sitio; además se trató de explicar la función integral del conjunto; caracterizada por su uso, forma y significado. Para lo cual se analizaron e identificaron los usos a los que estaban dedicados; además se siguieron los patrones formales de su arquitectura, finalmente se identificaron los temas iconográficos como elementos del discurso agustiniano, como corresponde a la orden constructora del templo de Tecámac.

Para llevar a cabo esta investigación se plantearon dos procedimientos de estudio: Primero se analizó el conjunto de retablos bajo el esquema de la funcionalidad integral, que consiste en tres aspectos: técnico, utilitario y significativo, para explicar estos aspectos se tomaron como referentes a los documentos históricos, las fuentes historiográficas de la época como crónicas de la orden, tratados eclesiásticos, arquitectónicos y plásticos, así como temas bibliográficos recientes. Segundo, a fin de complementar esta información, se recurrió a la búsqueda de evidencias materiales que permitieran comprobar los datos teóricos como: toma de muestras de laboratorio de pintura y de maderas, dibujos arquitectónicos, fotografías especializadas e identificación de los temas iconográficos.

Como resultado se pudo comprobar que el conjunto retablístico de Tecámac es parte original del programa arquitectónico de sitio, el cual está integrado por lenguajes eclesiásticos, artísticos, tecnológicos y sociales.

En conclusión el conjunto presenta constantes formales y expresivas de la época, debido a que estaban regulados por las ordenanzas, y los tratados arquitectónicos y eclesiásticos; lo que les permite su integración al tejido conjuntivo del programa arquitectónico al que pertenecen, en este caso a la doctrina agustiniana de Tecámac. Por lo tanto cualquier alteración, modificación o reubicación de alguno de sus elementos o partes repercute indiscutiblemente al mantenimiento de su conservación

# ORIGEN Y DESARROLLO DE LA DOCTRINA AGUSTINIANA DE TECAMAC

El topónimo de Nueva España es una imagen que se pretendió recrear sobre la tierra de Mesoamérica como un lugar símil a otro. Semejante empresa implicó serios problemas, en principio trasladar los lejanos imaginarios trajo como consecuencia figuras equivalentes. A decir de Cortés: “*Por lo que he visto y comprendido a cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza y en otras muchas cosas que la equiparan a ella me pareció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del mar Océano*”, esta sugerencia de Cortés al Rey Carlos V la toma por un hecho por lo que en lo sucesivo le nombró así.<sup>1</sup>



1. Portada principal de la Doctrina agustiniana de Santa Cruz Tecamac

La cultura de la Nueva España trató en la medida de lo posible reproducir la imagen dejada tras el mar, como testimonios de aquella

<sup>1</sup> Hernán Cortés, *Cartas de Relación*, España, Dastin 1985, Segunda carta, p. 190

mentalidad tenemos: sus edificios, documentos de la organización de su gobierno, su idioma, sus libros, y creencias. Las nuevas ciudades y sus construcciones fueron tomadas de modelos que se habían gestado desde el medioevo tardío y del naciente renacimiento europeo. Para el efecto nada era casual, la organización social y las actividades gubernamentales de los municipios, eran estrictamente reguladas desde las cámaras o de los consejos, hechos que aparecen en la Recopilación de Ordenanzas edicto real de 1573.<sup>2</sup> Sin embargo la recreación de los nuevos edificios fue una empresa que acudió a los modelos traídos a cuenta por las memorias, tratados, grabados y costumbres tecnológicas, como resultado tenemos interpretaciones verbigracia la Casa Señorial de Hernán Cortés en Cuernavaca, Morelos, la cual se establece como un símil de la arquitectura feudal<sup>3</sup>. De cierta manera fueron construidos los templos de Acolman y Meztitlan, con sus respectivos escenarios que evocan lugares del otro lado del mar.

Por otra parte las diferentes culturas mesoamericanas que habitaban el Valle de México hasta el siglo XVI, se fueron adaptando a un nuevo orden social, sus expectativas de vida ante la presencia de los españoles cambiaban bruscamente, no obstante seguían viviendo el curso de sus vidas en el lugar de su origen, e incluso se resistían a contaminarse culturalmente, aceptaban con recelo la cristiandad, mantenían algunas costumbres paganas en una especie de sincretismo<sup>4</sup>; mientras tanto los religiosos y conquistadores

<sup>2</sup> C. H. Haring, *El imperio español en América*, México, Editorial Patria, 1990, p. 212

<sup>3</sup> Rafael Cómez, *Arquitectura y feudalismo en México*, México, UNAM, 1989, pp. 9, 15. El autor considera esta construcción como el paradigma entre feudalismo y arquitectura, sin embargo, esta obra sólo corresponde a un símil de las obras netamente feudales

<sup>4</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 401

pretendían hacer un mundo nuevo con un entorno similar al de su tierra. Los cruces culturales entre ambos fueron adoptando costumbres híbridas que dieron por resultado, una estética de carencias, ávida de modelos tomados de la antigüedad, del medioevo y de las más frescas creaciones de la modernidad renacentista.

En el contacto debió ser incómoda la estancia de los conquistadores en tierras desconocidas, talvez se sintieron un tanto exóticos dentro de un núcleo social, que tenía añejos lenguajes convencionales, con gente que hablaba otro idioma, con ciudades construidas extrañamente, con ecosistemas espectaculares, en general: un entrono incomprensible para ellos, sin embargo, a fuerza de satisfacer sus intereses diversos buscaron la manera de hacer de este lugar un sitio propicio para vivir.

Ante este panorama de nostalgia, la comunidad colonial aceptó condiciones que no podía cambiar, como son: el paisaje, la naturaleza y sus productos; pero a la vez rechazó la dinámica social de los pueblos originarios. Derribó sus construcciones, quemó sus libros, cambió el calendario, el idioma, la religión, es decir; alteró la cultura mesoamericana por la cristiana<sup>5</sup>.

En Mesoamérica la población indígena de la época de la conquista era de 20 millones,<sup>6</sup> misma que descendió a 3 millones en tan solo unas décadas; a mediados del siglo XVI se presentó una disminución considerable, que solo se pudo empezar a recuperar hasta la segunda década del siglo XVII, fueron muchas las causas por las que se diezmó la población, ya sea por: el excesivo trabajo, por la depresión al verse despojados y subestimados, y por el mal trato, sin embargo, algunos estudios consideran que el factor más importante de este fenómeno fue la salud, las epidemias se presentaron como el contagio de nuevas enfermedades que traían los europeos, y que los indígenas no tenían anticuerpos que los protegiera ante la viruela, el sarampión Cocoliztli, se puede decir que las enfermedades fueron las principales causas que

más diezmaron a la población. Ante la escasez de mano de obra se importaron minorías de esclavos negros y filipinos, que también sucumbieron a las epidemias, este problema lo resolvió la naturaleza a través de la selección de aquel sistema inmune exclusivo de los sobrevivientes.

Para ejercer el pleno dominio sobre este nuevo mundo así como el de sus habitantes nativos y colonos, la Corona tuvo que recrear instancias similares a la metrópoli que legitimaran su presencia, primero por orden divino, después por orden real y finalmente por las armas. El aparato gubernamental español se dividió en dos autoridades: la monarquía representada por el gobierno, la justicia, la milicia y hacienda, y por otra parte la religiosa representada por el obispado y las órdenes religiosas, las cuales asumían el derecho otorgado por el Regio Patronato; estas cinco instancias requirieron sus sitios de ejercicio.

Desde la llegada de Cortés a San Juan de Ulúa, y por iniciativa suya instaura el primer cabildo para la fundación de la Villa de Veracruz, otorga el poder a la comunidad de su huete, nombra a los alcaldes y regidores. En estas circunstancias los abogados y conquistadores constantemente solicitaban a la corona que sus fundaciones adquirieran los poderes y privilegios que normalmente eran utilizados en Castilla, después del sometimiento y ocupación de algún pueblo se organizaban de alguna forma como municipio<sup>7</sup>. Con la derrota del imperio azteca, Cortés y sus soldados crean el ayuntamiento de la Nueva España en Coyoacán, desde donde ejercieron el poder y se dividieron la población por encomiendas. Crearon esta institución como botín de guerra, como pago por los servicios y gastos prestados a la Corona durante la contienda. Su ejercicio y jurisdicción sustituyó al régimen tributario mexica. Los pueblos tributarios de Tenochtitlan pasaron a formar parte del repartimiento de encomiendas, aunque no todos los militares españoles tuvieron estos beneficios, solo unos cuantos privilegiados se convirtieron en encomenderos. El usufructo de esta organización fue muy inestable, ya que, la

---

<sup>5</sup> Robert Ricard, *Op cit*, p. 411

<sup>6</sup> Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España*, México, UNAM, 1986, p. 24

---

<sup>7</sup> C. H. Haring, *Op cit*. p. 209



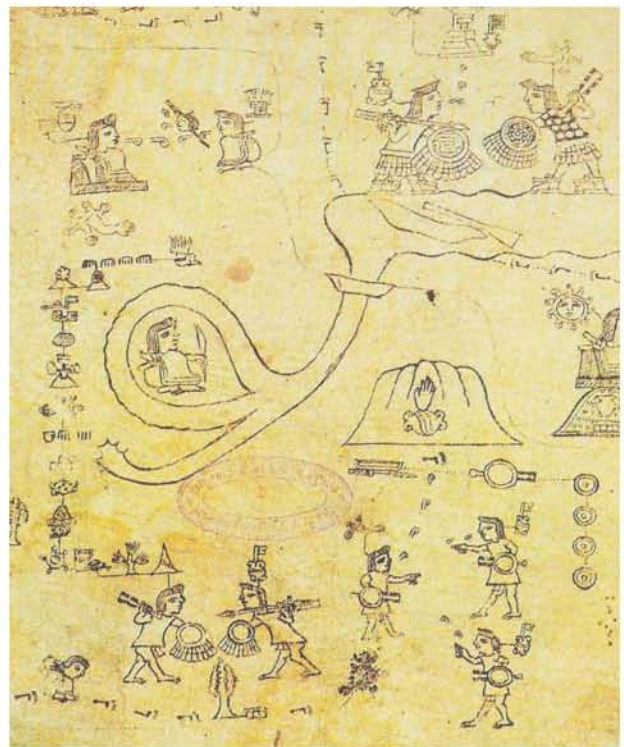
Corona en su afán absolutista limitó sus perspectivas de crecimiento y herencia, y más aun, las fue expropiando poco a poco hasta sustituirlas por los corregimientos, y estos por las intendencias. La política de la Corona se dirigía a centralizar el poder, en consecuencia, la explotación de la tierra y la mano de obra indígena debía estar regulada desde la Metrópoli y todos los encargados de estas instituciones serían servidores públicos.

Según los encomenderos: los culpables de esta situación fueron los religiosos, quienes se ocupaban más de los indios que de los intereses de la colonia, sin embargo la Corona tenía interés en que los mendicantes continuaran penetrando a las comunidades indias para adicionarlas a su estado, pues dudaba de la lealtad de los viejos conquistadores y trataba de poner límites a sus abusos y excesivas cargas de trabajo. Por otra parte los obispos se quejaban de los privilegios otorgados a los religiosos por el Regio Patronato, ya que alteraban el orden episcopal, al ser nombrados como párrocos e incluso obispos sin la licencia episcopal, cuando que su función sólo era la de predicadores. Este ambiente fue creando una lucha por el poder, la sujeción de los indios y de sus propiedades.

Algunas poblaciones del Valle de México, cercanas al Lago de Xaltocan, compartían el entorno que bordeaba sus playas, y estuvieron ligadas desde la época prehispánica. Muchos de estos asentamientos eran tributarios de Tenochtitlan, Texcoco, Tacuba y Tlatelolco, incluían hablantes principalmente de lengua náhuatl, otomí y pame. Con el cambio al régimen español estos pueblos compartieron eventualmente las mismas instancias organizativas, desde la encomienda, hasta los corregimientos y finalmente las intendencias, con jurisdicciones propias o que compartían la sujeción con otros. Las principales ciudades que dominaron dicho entorno fueron Ecatepec, Pachuca, Zumpango, Cuautitlan, Tacuba, y Teotihuacan.

San Cristóbal Ecatepec, fue una de las poblaciones que bordeaba casi la mitad oriente de la rivera del Lago de Xaltocan, como propiedad del hermano de Moctezuma fue gobernada por la dinastía mexica durante varias

generaciones, sabemos que sucumbió a las fuerzas españolas en 1521<sup>8</sup>, entonces el lugar fue encomendado a Cortés como parte de sus méritos y servicios de conquista, aunque en 1527 cede la posesión a la hija de Moctezuma Leonor Valderrama casada con el español Diego Arias de Sotelo, quien funge como encomendero hasta 1568, antes de ser desterrado de Nueva España, los hijos y nietos de esta pareja heredaron la encomienda y los tributos hasta 1607, posteriormente sus descendientes fueron vendiendo en parcialidades su herencia. A partir de 1531 esta encomienda sujetó a varios pueblos como: Chiconahutla, Tecámac y Tizayuca (el lugar donde nació el primer tlatoani mexica), incluso llegaba hasta Zapotlan de Pachuca.



2. Códice Xolotl, detalle lago Xaltocan lucha entre Acolman y tepanecas

Dentro de la comunidad agustiniana existió un personaje que no está registrado por Alipio Ruiz ni como prior, ni como fraile, probablemente fue lego privilegiado, sin embargo se encargaba del registro de los sacramentos como consta en las actas de nacimientos, matrimonios y defunciones, pero lo más importante de su vida es que financió una buena parte del menaje ritual y de algunos

<sup>8</sup> Gerhard, *Op cit*, p. 233

retablos. Se llamaba Joaquín Vital Moctezuma, mantuvo la posesión agustiniana hasta el final de su muerte, en 1776, un año antes de la entrega. Su ascendencia filial de la casa Moctezuma le permitió cierto estatus, pero además pudo solventar los gastos ornamentales y mantener el convento en función. En consecuencia podemos pensar que los personajes del Patrocinio de San José probablemente fueron parientes suyos. De cualquier manera la pintura refleja a los caciques principales de Tecámac protegidos bajo el digno manto del Señor San José.

En 1550 se le concedió al corregidor de Chiconauhtla jurisdicción de Ecatepec y Xaltocan, además, otros pueblos que antiguamente eran tributarios de Tenochtitlan y Tlatelolco, que pertenecieron a la encomienda de Ecatepec como: Coacalco, Acalhuacan, Tulpetlac y Coatitlan, posteriormente pasaron a formar cabeceras, mientras que, Xaltocan pasó a ser sujeto de Zumpango.

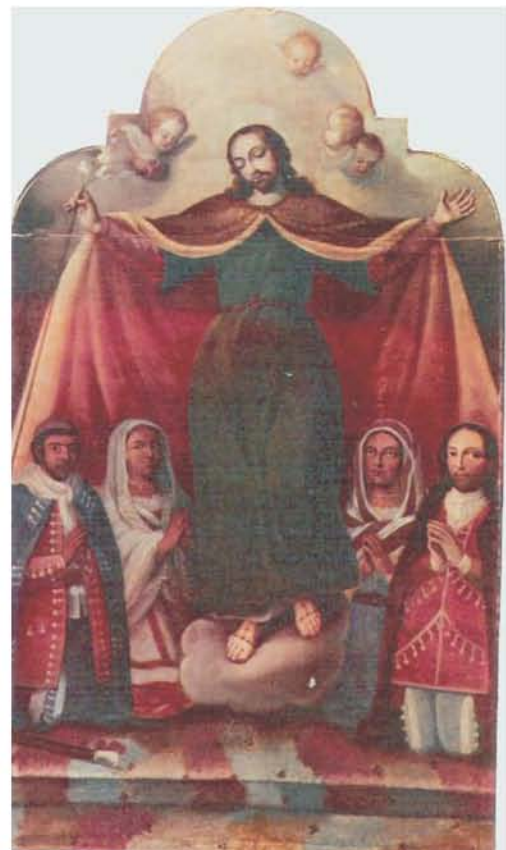
En general la población de la jurisdicción de Ecatepec en 1570 era de 2600, misma que fue bajando, para el

siguiente siglo, en 1643 eran 443 familias. En 1688, comenzó a recuperarse, y en 1743 ya había 1024 familias indias, continuó el asenso, en 1803 se duplicaron a 2574 tributarios indios<sup>9</sup>; de los cuales 284 no eran indios, como minoría sólo contaban con 12 % de la población; entre ellos se consideraban: los mestizos, mulatos, y blancos. Al final del siglo XVI la jurisdicción de Ecatepec integraba setenta pueblos, congregados o repartidos en diferentes cabeceras, como Chiconauhtla que tenía cuatro estancias, Ecatepec doce, treinta para Tecama y otras en disputa con Tlatelolco y Tenochtitlan.<sup>10</sup>

Chiconauhtla fue un pueblo acolhua independiente, que después fue encomendada a Diego Díaz, un cantero que negoció la encomienda, a cambió de enseñar su oficio a los

indios, pero esto no funcionó, puesto que el pueblo se adhirió a la corona en 1532.<sup>11</sup> Como corregimiento aparece en 1532, entonces Tecámac formaba parte de los pueblos sujetos a esta jurisdicción como lo vemos en el documento del corregidor de Chiconauhtla, en el que menciona como sujeto a Tecama.

En 1640 la figura de alcalde mayor alcanzó mayor relieve ante la de corregidor, los funcionarios de este nivel asentaron su residencia en pueblos de mayor relevancia como Ecatepec, Pachuca, Zumpango, y Cuautitlan. Después de 1786 las alcaldías se sustituyeron o se les denominó delegaciones de la Intendencia de México, de tal manera que las cabeceras o corregimientos como el de Ecatepec, Chiconauhtla o Tecama pasaron a formar parte de una jurisdicción más amplia y centralista, base de los actuales estados del país



3. Patrocinio de San José, Atribuida a José de Páez, Retablo de la Virgen del Refugio, Tecámac, s. XVIII. En esta obra se puede apreciar: los retratos de los Caciques de Tecámac, muestran su vestido como costumbres del lugar.

<sup>9</sup> Peter, Gerhard, *Op cit*, p. 234

<sup>10</sup> AGN, General de parte, I, fol 77, 108V; II, fol. 262.

<sup>11</sup> AGI, Patronato 182, ramo 40, fol.305. p.310. Gerard, *Op cit*, p. 233. Kubler, *Op cit*, 115

# LA MISIÓN EVANGÉLICA DE LA NUEVA ESPAÑA

Uno de los grandes proyectos en las tierras americanas, fue evangelizar y propagar la fe cristiana. El modelo de vida que debían seguir los nuevos creyentes lo idealizó el humanismo como la República de la Utopía, imaginada por su autor Tomás Moro en 1516, fue descubierta por Vespucio como la describe uno de sus hombres, Rafael quien lo toma de ejemplo “*para corregir los abusos que se producen en nuestras ciudades, naciones pueblos y reinos*” era un lugar donde imperaba el respeto y la tolerancia; tal inquietud surgió el público que un religioso “*arde en deseo de ir a Utopía y no por vana y curiosa pasión de novedades, sino para que nuestra Religión, allí felizmente establecida crezca y se aumente*”<sup>12</sup>.

Humanistas y religiosos llamaron a las tierras conquistadas el Nuevo Mundo, Joseph de Acosta, religioso jesuita, nacido en Medina del Campo en 1540, vivió en Perú predicando y al volver a su tierra visitó la Nueva España; donde tomó datos de México y amplió los que tenía del continente, su hipótesis del origen de la población de América es similar a la actual<sup>13</sup>. Escribía en su “Historia natural moral de las indias” que “*A este tiempo juzgó el Altísimo que aquella piedra de Daniel, que quebrantó los reinos y monarquías del mundo, quebrantase también los de este otro Mundo Nuevo*”. Este era el lugar donde los hombres tendrían la posibilidad de remediar sus faltas, donde abundarían las buenas intenciones, que podían ejercer sin los defectos que el hombre lleva por naturaleza.

Las tres órdenes mendicantes eran las indicadas para esta misión, por su predicación a los moros en la frontera de España, fueron adecuados ejemplos de vida piadosa ante los infieles. Por otra parte, la conciencia religiosa de los Reyes Católicos no podía dejar de lado la implantación de la fe cristiana en las nuevas

tierras; este fue su principal argumento para ocupar tan bastos territorios.

La experiencia de conquista de las tierras ocupadas por los árabes, le sirvió a España para emplearla en la invasión de América. Su causa providencial que consistía en incluir al cristianismo a todos los infieles, los llevó a preparar todo su entrenamiento militar, hasta recuperar Andalucía y expulsar a los moros. En este sentido Cortés en sus Cartas al Rey Carlos V explica sus victorias, y su vida a salvo de la guerra, gracias a: la “*misericordia de Dios*”, pero su mayor preocupación por la conquista se disminuye también, gracias a que: “*...éramos cristianos y confiando en la grandísima bondad y misericordia de Dios, que no permitiría que del todo perezásemos y se perdiese tanta y tan noble tierra como vuestra majestad estaba pacífica y en punto de pacificarse, ni se dejase de hacer tan gran servicio como se hacía en continuar la guerra...*”<sup>14</sup>. En todas las batallas Cortés invocaba a su santo patrón: “Santiago y a ellos” y en su nombre se lanzaban al ataque; Bernal Díaz redactó los testimonios de algunos soldados, que aseguraban haber visto a Santiago en las mismas contiendas, además de las reminiscencias que revivían las historias épicas de las cruzadas, cuando dice: “*denos Dios ventura en armas, como al paladín Roldán*”<sup>15</sup>

A pesar de los desastres de la guerra de conquista, la comunidad española no sucumbió a la empresa de colonizar estas tierras e integrarlas a su reinado. Por otra parte, hubo quienes tuvieron la esperanza de crear un nuevo mundo que partiera de un origen sin mácula, libre de corrupción como en la Utopía. Sin embargo, otros calcaron las instituciones medievales o las de reconquista como lo venían haciendo de tiempo atrás, ambos grupos pensaban en las condiciones ideales o reales para vivir, que definitivamente partían de su

<sup>12</sup> Tomás Moro, *La utopía*, España, Edimat, 1999, pp.18,27

<sup>13</sup> José de Acosta, *Historia Natural y moral de las Indias*, España, Editora Dastin, 2003, p. 57

<sup>14</sup> Hernán Cortés, *Op cit.*, p. 177

<sup>15</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, México, Editorial Océano p. 70, 112. Cfr Alejandra Moreno Toscano, “El siglo de la conquista”, *Historia General de México*, Tomo I, México, 1987, p.319.

ideario colectivo, el cual no consideraba otro, a pesar de que vivían dentro del mesoamericano.

Los españoles parecían ver moros en tierras americanas, el gran ensayo de la colonización de tierras de frontera de la vieja España creó y reformó algunas de sus instituciones, que posteriormente se emplearon en México, por ejemplo; la reforma de las órdenes mendicantes; la regla de conventuales pasó a observantes que se aplicó en la Sierra Morena<sup>16</sup> donde se buscaba llevar los servicios apostólicos a los habitantes de Andalucía, el grupo encargado de esta misión fue el mismo que dio origen a los primeros doce misioneros franciscanos que llegaron a México.

Gracias a las investigaciones de Zavala y Batallion sabemos que los introductores del humanismo en México fueron los discípulos de fray Juan de Guadalupe reformador de la vida conventual a la estricta observancia; uno de ellos Fray Martín de Valencia como provincial de la orden franciscana de México, aplicó su experiencia como predicador de infieles moros en Nueva España, e introdujo el humanismo e impulsó como lo hacían sus correligionarios.

El primer Obispo de Nueva España fue el fraile franciscano Juan de Zumárraga, un humanista que publicó las Doctrinas Breve y Cristiana obras basadas en los escritos de Erasmo, Zumárraga tenía la copia de la Epigramata de Erasmo que a la vez contenía la Utopía de Tomás Moro, la cual tenía una visión de un mundo ideal perfecto en oposición al mundo corrupto de la sociedad inglesa, estas ideas motivaron a Zumárraga para aplicarlas en las comunidades indias, cuyo principio proponía erradicar sus vicios y construir un mundo mejor.

Vasco de Quiroga fue discípulo de Tomás Moro y amigo de Zumárraga, también fue Obispo de Michoacán y afirmaba que los pueblos construidos por él habían estado de acuerdo con las ideas de la Utopía, así como sus ordenanzas municipales, antes de su viaje a España deja el cargo a Fray Alonso de la Vera Cruz, un agustino humanista promotor de la estricta observancia dentro de su orden, Fray

Alonso cuando se entera del arresto del también agustino y poeta fray Luis de León se manifiesta en la Universidad Pontificia que: “*ya podían arrestarme también*” porque se identificaba con las ideas del poeta.

A diferencia de los franciscanos y dominicos, los agustinos aplicaron un humanismo, que confiaba en la capacidad moral de los indios: aceptaban su disposición espiritual, en consecuencia reducían su periodo de tutelaje, además les otorgaban la credibilidad para recibir la comunión y extremaunción<sup>17</sup>

La iglesia evangelizó a un gran número de personas en México, mayor al que servían en España sin duplicar a su personal, tenían la tarea de llevar los sacramentos a toda una población que carecía de ellos, esta situación se presentó en momentos de contingencia como una responsabilidad secular ante Dios, la Corona y el Pontífice. En 1559 el contingente misionero era de 802 individuos; con 212 agustinos; 380 franciscanos y 210 dominicos<sup>18</sup>, de los cuales, pocos trabajaban realmente en la conversión; mientras que otros trabajaban en la logística, administración, docencia; más aún, había quienes no trabajaban, eran dispensados por enfermedad o vejez, de tal manera solo unos cuantos realizaron una gran labor en los primeros años de la colonia.

Como sabemos, los encargados de cumplir la misión evangelizadora fueron los religiosos de las órdenes mendicantes; los primeros en llegar fueron los franciscanos en 1523, quienes fundaron cuatro provincias: la del Santo Evangelio de México, San Pedro y San Pablo de Michoacán, Santiago Xalisco, y San Francisco de Zacatecas. Posteriormente llegaron los dominicos en 1526, y fundaron tres provincias: la de Santiago México, San Hipólito Oaxaca y la de los Ángeles de Puebla. Finalmente, los agustinos llegaron al puerto de Veracruz, el 22 de Mayo de 1533, el día de Santa Rita de Casia, y a la ciudad de México el 7 de junio de 1533, Posteriormente fundaron dos provincias: primero la del Santísimo Nombre de

---

<sup>16</sup> George Kubler, *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 17  
Ricard, *Op cit.* p132

---

<sup>17</sup> Kubler, *Op cit*, p 26, cfr.

<sup>18</sup> Robert Ricad, *Op cit*, p, 159.



Jesús de México y después la de San Nicolás Tolentino de Michoacán.<sup>19</sup>

En este ambiente se fueron construyendo los conventos para el nuevo culto, los indígenas colaboraron con su fuerza de trabajo y tributos, mientras que los frailes dirigían las obras. Estas tareas fueron una carga excesiva para población, por lo que se considera uno de los factores que contribuyeron a su disminución, a pesar de esto, se lograron edificar inmensos edificios que dominaban el lugar a la vista de todos.

Mientras tanto la tarea de la evangelización no progresaba como era de esperar, debido a que los indios hablaban otro idioma, por tanto los religiosos tuvieron que aprender las lenguas de los pueblos que atendían, principalmente: el náhuatl, otomí y tarasco, con ellos tradujeron porciones de las sagradas escrituras, pero siempre, con la precaución de que no fueran mal interpretadas sus enseñanzas, por ejemplo; nunca tradujeron la palabra dios por la teotl, y algunas frases como Santísima Trinidad, que se mantuvieron siempre en español. En ocasiones usaron el método de los códices con pictografías y algunos glifos para enseñar el catecismo, más aún usaron las señas para ubicar los espacios cósmicos como el cielo y el infierno, finalmente se recurrió a las artes de la pintura y escultura aplicada a los retablos y murales con fines didácticos.

Ante la necesidad de expandir la evangelización en la Nueva España y por la falta de recursos humanos, entre los franciscanos, fue necesario enviar de España a otros religiosos de diversas órdenes como la de los dominicos y los agustinos, para llevar los servicios espirituales a toda la población.



4. Patrocinio de San Agustín, Mural de Actopan, Hidalgo, s. XVI

"Decía la reina a los priores de San Agustín en Valladolid, Dueñas, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Toledo, Sevilla, y Burgos que: *"...que por ser mucha gente [en la Nueva España] hay necesidad que envíen misioneros..."* a pesar de que esta no era la vocación de los agustinos accedieron en la empresa, para lo cual hubo una selección de personal mediante una orden dictada por la Autoridad Apostólica, misma que fue ratificada por el Papa Adriano VI. La orden pontificia se dictó mediante la Bula Omnimoda para las órdenes mendicantes.

Fueron tres barcadas de frailes agustinos que arribaron a México en el s. XVI:

La primera incursión fue destinada hacia el sur, que parte de la ciudad de México y se dirige hacia Guerrero. Su primera fundación fue Ocuituco en 1533 y se reconoce como el primer convento agustino en América. En adelante fundan Totolapa, Chilapa, Yecapixtla, Tlayacapan, Atlixtlac, Atlixco, y Jumiltepec, cabe mencionar que en esta etapa los integrantes de esta misión fueron exclusivamente españoles.

La segunda se dirige hacia el norte por la huasteca, comienzan con la fundación de Atotonilco y Molango en 1536, en adelante fundan Puebla, Pánuco, Singuilucan, Zempoala, Huauchinango, Acatlán, Acolman, Mezquitlan, Huejutla, Tlanchinhol, Actopan, Ixmiquilpan, Chiautla, Pahuatlán, Tenango, Tetepango, Xilitla, Chapulhuacán, Chichicaxtla, Tantoyucan, Tutultepec, Chapantongo, Chietla, y Huatlatlauca.

Posteriormente hacia el centro fundan Ajacuba, Yamatlan, Sn Pablo México, Zacualtipan Tlacuilotepec, Xicotepec, Lolotla, Ynaupan, Tianquistenco, Ayotzinco, y Capulhuac. En estas incursiones la mayoría de los misioneros ya eran criollos.

La Tercera y última es una misión que tuvo varias vicisitudes puesto que originalmente estaba dirigida hacia las Filipinas, sin embargo por razones diversas se destina hacia el occidente, en particular a Michoacán. También se dice que fue motivada por una escisión dentro de la orden a partir de sus conflictos internos. Tal parece que los criollos tenían problemas con los privilegios de los peninsulares. De tal manera que la gran mayoría de los misioneros

<sup>19</sup> Peter Gerhard, *Op cit*, p 19.

españoles se instalaron en Michoacán. Esta incursión comienza en Tiripitio en 1537 y continúan en Tacámbaro, Morelia, Yuririapúndaro, Cuitzeo, Huango y Charo. Posteriormente fundan Jacona, Cupándaro, Guadalajara, Ocotlán y Tonalá. Finalmente fundan Tzirosto, Chucándiro, Pázcuaru, Zacatecas, Tingambato, Undandeo, Ocuilan, Malinalco y Ucareo.

La llegada de los agustinos a la región de Acolman data de 1536 y corresponde a la segunda incursión que los religiosos lanzan hacia la Huasteca, entraron por tierras que los franciscanos ya habían fundado y que visitaban desde Texcoco como: Acolman, San Juan Teotihuacan, Tequixistlan y Tepexpan (en la época prehispánica estos pueblos acolhuas eran tributarios de Texcoco, en 1557 la jurisdicción de estas poblaciones asienta su corregimiento en Tequixistlan aunque continuaron siendo tributarios del alcalde mayor de Texcoco y su centro de acción en el área fue Acolman<sup>20</sup>.

## ACOLMAN



5. Portada del templo de Acolman, S. XVI

Para 1640 estos pueblos todavía pertenecían a la jurisdicción de Texcoco). Desde Acolman los agustinos comenzaron a visitar Teotihuacan en 1540, pero en 1569 cesaron sus actividades porque el sitio pasó a pertenecer a los franciscanos<sup>21</sup>, aunque los agustinos conservaron como visitas Tequixistlan y Tepexpan.

<sup>20</sup> Peter Gerhard, *Op cit*, p.283

<sup>21</sup> Alipio Ruiz, *Loc cit*

Como sabemos Acolman había sido doctrina de los franciscanos, que ellos habían tomado el sitio y edificado parte del templo, posteriormente los agustinos continuaron la obra hasta finiquitarla como templo y monasterio<sup>22</sup>. En la fachada de este templo vemos dos cartelas que dicen: “*acabose esta obra año 1560 reinando el rei don felipe ntro señor hijo del emperador carlos i gobernando esta nueva españa sv illo virrey don luis de velasco con cuyo favor se edifico*”. El texto revela como el virrey Velasco favoreció la continuidad: acabó las obras constructivas de este templo, puso especial interés en el proyecto agustino: aparece su nombre como benefactor; probablemente le pidió a Claudio Arciniega, su Maestro Mayor, para que interviniera en esta obra; además decretó que dicho proyecto de fundaciones debía continuar sin ningún obstáculo o embargo hacia la orden<sup>23</sup>.

En la región cercana al lago de Xaltocan los religiosos se arrebatan las fundaciones, o competían por los espacios, de tal manera que la iglesia de Ecatepec fue fundada por los dominicos, pero transferida a los franciscanos en 1567 y secularizada en 1761.<sup>24</sup> San Juan Teotihuacan y Tizayuca fueron fundaciones franciscanas, mientras que, Santa Lucía con su hacienda perteneció a los Jesuitas. De tal manera que los agustinos se encontraban rodeados por otras órdenes, pero conservaron su gran territorio dirigido desde Acolman.

El auge agustino en la zona les permitió tener ciertas concesiones, en 1587 Fr. Diego de Soria Prior del Convento de Acolman obtuvo del Papa Sixto V una Bula para celebrar la misa que llamó de "Aguinaldo" o posadas del 16 al 24 de diciembre; la "Natividad" y Posteriormente celebraba la "Acostada", todo con personajes vivos, estas misas eran distintas a la costumbre de Asís, que representaba el nacimiento con imágenes. Al terminar la misa de aguinaldo rompían piñatas: es aquí donde

<sup>22</sup> Alipio Ruiz, *Ibid*, p. 272.

<sup>23</sup> Luis Javier Cuesta Hernández, “Sobre el estilo arquitectónico en Claudio Arciniega”, *Anales del IIE*, No 76, México, UNAM, 2000, p. 69.

<sup>24</sup> Gerhard, *Op cit*, p 234, *Apud*, AGI, “Traslado de ciertos mandamientos del Virrey”, feb-may 1526, México, fol 68.

tuvo su origen este divertido juego para los niños y una gran tradición mexicana.

Las relaciones de las doctrinas encomendadas a los Agustinos, fueron escritas por los priores de los conventos del 29 de enero, al 29 de marzo de 1571, se hicieron por orden del Visitador y Presidente del Consejo de Indias Juan de Ovando. La relación que correspondió al pueblo de Acolman la redactó Fray Francisco de San Miguel, quien describe la situación de este convento y pueblo de cabecera:

*"En el pueblo de Aculma, que está cinco leguas de México, de la banda del norte, el qual está en encomienda de francisco Solís, hijo de uno de los conquistadores primeros, está un monasterio de la orden de nuestro padre Sant Agustín. La advocación es del mesmo santo doctor Sant Agustín. El monasterio está ya acabado del todo y en la yglesia casi. Están de presente en él diecinueve religiosos conventuales, a causa y razón que en el dicho monasterio ay estudio de gramatica, en el qual oyen de presente diez y seis estudiantes".*

Por ser cabecera, Acolman tenía algunos pueblos tributarios como: Atlán, Chiapa, Zacatepec y Tepechpa y continúa:

*"Así mesmo, fuera de los sobre dichos, administramos los santos sacramentos los religiosos de este dicho convento a los naturales del dicho pueblo de Tecama, el qual es de la real corona, aunque a las estancias del dicho pueblo administre un clérigo que reside en el pueblo de Tizayuca. Lo que toca a la administración de los religiosos de este monasterio, es la cabecera con otros barrios continuos a ella, a hoy ay trescientos y cincuenta y un tributantes líquidos, y de confisión novecientos y treinta y seis ánimas, antes más que menos. La yglesia del dicho pueblo de Tecama se llama Santa Cruz. Está de este pueblo y monasterio de Culma legua y media"<sup>25</sup>*

En esta época Tecámac ya se consideraba políticamente como cabecera y

estaba representada por un alcalde y tenía varios pueblos estancias como: Ajoloapan, Xonacahuacan y Zacualuca.

La misión agustiniana de México se expandió hacia Michoacán, pero no sólo quedó ahí, sino que se propuso llegar a las Filipinas, plan que efectivamente se llevó a cabo. La primera incursión fue capitaneada por Miguel López de Legazpi, que fue el marino que condujo a la orden a ese destino en 1565. Este personaje posteriormente tomó el hábito de los agustinos.<sup>26</sup>

A partir de 1577 fueron llegando eventualmente, pocos religiosos peninsulares, puesto que, los criollos eran suficientes. A partir de 1593 y en adelante arribaron al provincialato los criollos. El asenso de la población criolla a las cúpulas administrativas causó temor generalizado en la población española, se pensaba que tal contingente podría manipular a la población hacia la independencia.<sup>27</sup>

Las pugnas entre los religiosos comenzaron a partir de los privilegios que emanaban desde Castilla, lo que promovió la división de México, de la Provincia matriz, los mexicanos defendieron sus derechos constitucionales que les otorgaba su concesión novohispana, mientras que sus opositores alegaban la "alternativa" de seguir heredando la presidencia y otros cargos importantes como definidores y priores, lo que ponía candados a las expectativas de los mexicanos, quienes, en el capítulo de 1590 acordaron anular y cancelar "todas las gracias relativas a la presidencia, concedidas hasta ahora por nuestros padres predecesores a cualesquiera padres de la provincia porque abusaban de ellas..."<sup>28</sup>. En medio de estas querellas los religiosos continuaron su labor evangelizadora y la sin menoscabo de la provincia.

<sup>25</sup> Carlos Alonso Vañes, O.S.A.; Roberto Jaramillo Escutia, O.S.A. *Monumenta Histórica Mexicana*, Tomo I, Siglo XVI, México, Organización de Agustinos de Latinoamérica, 1993, pp 114,117. *Apud*, AGI, Indiferente General 1529.

<sup>26</sup> Fr. Baltasar Torres Durán, OSA. *La orden de los agustinos en la evangelización fundante de México 1521-90*, México, D. F., Kirios, Fascículo #3, 1991, p. 2-5

<sup>27</sup> Baltasar Torres Durán, *Op cit*, p.4

<sup>28</sup> Alipio Ruiz Zavala, *Historia de la provincia agustiniana del santísimo nombre de Jesús de México*, Tomo II, Editorial Porrúa, México, 1984, p 11

# DOCTRINA AGUSTINIANA DE SANTA CRUZ TECÁMAC



6. Mapa del Valle de México, Obra del desagüe, Francisco Lagarto, Biblioteca de México, 1638

El Padre Alipio describe a Tecámac como "un pueblo al norte de la parte oriental del Estado de México, al noroeste de Acolman. Parroquia de Sta. Cruz de la diócesis de Texcoco..."<sup>29</sup> Su nombre significa "en la boca de piedra", de tetl, piedra; camatl, boca; y "c" sufijo como locativo<sup>30</sup>. En general los documentos históricos de los agustinos, de los cronistas y de las autoridades de la época mencionan a Tecámac como Tecama.

En la época prehispánica el sitio de Tecámac debió ser un lugar precioso, asentado en la rivera oriente del majestuoso lago de Xaltocan, con un ecosistema lleno de vida. Era un lugar propicio para ser habitado por varias

culturas. Podemos pensar que estuvo ocupado desde la Prehistoria dada su relación cercana con Tepexpan donde se realizaban las grandes cacerías de mamutes. De la misma manera en el Periodo Clásico los lugareños debieron mantener vínculos con Teotihuacan. En el Posclásico se reconoce dentro del área chichimeca como lo señala el Códice Xolotl, posteriormente pasó a formar parte del señorío de Xaltocan, el cual sucumbió ante la Triple Alianza; a partir de este momento pasó a ser tributario y a formar parte del territorio Texcocano como lo señala Ixtlilxochitl dentro de la columna 10 aparece Tecanman al lado de Teotihuacan, Xaltocan, Tezontepec, Axapuzco,

<sup>29</sup> Alipio Ruiz Zavala, *Op cit.* Tomo II, 1984. p. 364

<sup>30</sup> Cecilio Robledo, *Diccionario de aztequismos*, Editorial Siglo XXI, México, 1998, p. 262



entre otros<sup>31</sup>, puesto que estaba ligada a la tradición texcocana. La influencia política y familiar de Moctezuma sobre Texcoco se impuso como parte del imperio azteca. Todavía en el siglo XVI fue reconocida como posesión tlatelolca. La cultura de esta región perduró hasta el siglo XVII como pueblos indios, con una población del 90% de habla náhuatl como está documentada en el padrón de la parroquia de Tecámac.



8. Detalle, Mapa del Valle de México, Fco. Lagarto

La Doctrina agustiniana de Santa Cruz Tecama se establece sobre un asentamiento prehispánico como lo demuestran los vestigios arqueológicos encontrados en el atrio; en un “recorrido de superficie” se reporta cerámica naranja con decoración negra de tipo azteca III, dentro del templo, en la nave de la feligresía, se encuentra un cuauhxicali reutilizado como pila de agua bendita, y en la sacristía se encuentra una caja de piedra labrada en el exterior con motivos *quincunces*, en tanto que, en su interior, tiene un relieve con la fecha *ce tochtli* que indica el año de 1506, la caja fue reciclada e improvisada como aguamanil, ambas piezas probablemente pertenecieron a un antiguo adoratorio ubicado en el mismo sitio. En la Casa de la Cultura de Tecámac se encuentran varias piezas arqueológicas de factura azteca, las cuales fueron halladas en la zona. Por lo tanto,

todo parece indicar que la comunidad de Tecámac se encontraba vinculada a la cultura azteca.

Desde la época prehispánica, el área de Tecámac era un territorio de constante migración. Las fundaciones de los agustinos siguieron una ruta evangelizadora que iba de la capital hacia la huasteca; fue la misma que se empleaba desde tiempos prehispánicos, la cual se consideró como el límite de una frontera establecida entre las huestes mexicas y las otomíes; en dos episodios de la historia antigua de México, los sublevados al régimen azteca recurrían a las fuerzas otomíes y totonacas localizadas más allá de la frontera, sobre todo en Meztitlan y la Huasteca. Uno de estos acontecimientos se presentó cuando los mexicas expulsaron a los xaltocamecas, en tanto que Tecama sirvió como conducto por el que fueron expulsados los habitantes de aquella isla, quienes se dispersaron hacia Meztitlan y Tlaxcala en 1395<sup>32</sup>. Otro hecho aconteció en la sucesión de Netzahualcoyotl viejo, en la que intervino Moctezuma para imponer a su sobrino Cacama, por este motivo Ixtlilxochitl combatió en la zona, puso presidios y fijó fronteras “*en los pueblos de Papalotlan, Acolman, Chihnahutlan, Tecacman, Tzompanco y Huehuetocan que eran las partes donde los mexicanos y los de Tezcucó le podían entrar y hacer guerra*”.<sup>33</sup> En la época de contacto este fue el derrotero que escogió Cortés hacia tlaxcala conocido como “La noche triste”.

El asentamiento de Tecámac formó parte de la provincia de Xaltocan y sitio de culto a Tezcatlipoca; curiosamente es mencionado con similar pronunciación como Tecanman, por dos importantes personalidades de la época: Fray Bernardino de Sahún y Don Pablo Nazareo ambos fundadores del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Nazareo fue informante nahuatlato de Sahagún, estudió latín, teología y retórica, fue alumno, maestro y rector del Colegio tlatelolca. Por su derecho natural descendiente de los reyes mexicas escribe al Rey Felipe II una carta, en la que solicita al monarca el dominio de las tierras de Xaltocan como su patrimonio

<sup>31</sup> Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *Obras históricas*, México, UNAM, 1997, p. 384

<sup>32</sup> Códice Chimalpopoca

<sup>33</sup> Ixtlilxochitl, *Op. Cit.*, p. 191

familiar heredado por sus antepasados; en la relación “*De las provincias, pueblos y plazas que servían a nuestros predecesores [Axayacatl, Moctezuma, etc.], los sobredichos señores naturales de toda la que en otro tiempo fue provincia de Xaltocan*”; menciona a los pueblos que formaban parte de su heredad: *Vuevetocan, Tzompanco, Zitlaltepec, Otumpa, Pachiocan, Temazcalapan, Tecanma y Meztiltan*”, entre otros pueblos sujetos a su herencia.<sup>34</sup>

Por otra parte Sahagún al describir la fiesta del quinto mes (fines de abril y principios de mayo, recordemos que la fiesta de Tecámac es el 3 de mayo) llamada Toxcatl, que significa saltar o bailar, dedicada a Tezcatlipoca, en la que sacrificaban a un mancebo como un dios vivo; cinco días antes del sacrificio le honraban con cuatro fiestas, la primera la hacían en Tecanman, la segunda donde estaba la imagen del dios, la tercera en Tepetzinco y la cuarta en Tepepulco<sup>35</sup>.

En la época de contacto se formaron huestes de aliados mexicas que vivían en el centro y en torno al lago de Xaltocan como Ecatepec, Chiconauhtla y Tecámac para defender sus pueblos y la entrada a la laguna, contra las fuerzas de Cortés que se embarcaban hacia la Gran Teochtitlan; sin embargo estos pueblos no tuvieron éxito en su campaña; el mismo Hernán Cortés los sometió, como lo menciona Bernal Díaz<sup>36</sup> y como lo atestigua el Corregidor de Chiconautla en sus “Relaciones para la descripción de las Indias”<sup>37</sup>.

Después de la caída de la Gran Tenochtitlan Hernán Cortés continúa estableciendo nuevos emplazamientos. La toma de los sitios como parte de su estrategia consistía en dejar el poder de un pueblo sujeto en las manos de sus soldados como encomienda. El objetivo de los colonos era vivir

eventualmente en la fundación a costas de la mano de obra y de sus tierras. La sociedad novohispana se dividía en pueblos de españoles donde radicaban las autoridades, comerciantes y los propietarios colonos; mientras que, en las tierras labrantías o mineras se congregaban los pueblos indios.

La población de Tecámac en la época virreinal era rural, continuó habitada por indígenas náhuas, podemos suponer que, la posesión de encomienda en estas tierras, obligó la creación de un gobierno como de cabecera, a pesar de la ausencia de tradición *tlatuani* como: Ecatepec o Cuauhtitlan<sup>38</sup>.



9. Señor Santiago, Escultura de caña, Chiconauhtla, S. XVI

Tecámac fue encomendado en 1522 al conquistador Juan González Ponce de León, un excombatiente de la conquista, quien la tomó a sus órdenes con repartimiento de indios, fuerza de trabajo tributaria para la encomienda y obras públicas; no obstante, que al año siguiente, en 1523 Cortés recibe la orden real de anular las encomiendas<sup>39</sup>, después de fallecer el encomendero, la posesión pasó como herencia su hijo Juan Ponce de León y a su familia en 1540, este privilegio duró hasta la expropiación por parte de la Corona en 1554.<sup>40</sup> En los primeros años de explotación, los encomenderos

<sup>34</sup> Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de la Nueva España*, Documento 568, “Carta al rey don Felipe II, de don Pablo Nazareo de Xaltocan, doña María Axayaca, México, 1566”, México, Editorial Porrúa, 1940, p 125

<sup>35</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1988, p. 117

<sup>36</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Op cit.*, p 291

<sup>37</sup> Archivo General de Indias, Indiferente, 1529, N. 12\ 1 \6, Corregidor Pedro López de Ribera

<sup>38</sup> Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, México, Siglo XXI Editores, 2000, p. 67

<sup>39</sup> Alejandra Moreno Toscano, *Op cit.*, p.339

<sup>40</sup> Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España*, México, UNAM, 1986, p 233

hicieron caso omiso a las disposiciones regalistas, la encomienda se prestó a muchos abusos por parte del encomendero, hacia los encomendados, su conducta fue notable por el maltrato que propinaba a los indígenas. Semejantes agravios motivaron el juicio contra la encomienda, por orden real se promovió una *residencia* presidida por un nativo de Xochimilco. Posteriormente se impuso como gobernador a Jerónimo López que administraba el *pueblo de Tecama y sus sujetos, que están en la Corona Real*<sup>41</sup>.

Cuando empezaron a expropiarse las encomiendas surgieron las querellas ante los tribunales judiciales reales en primera, segunda y hasta tercera súplica a fin de restituir sus derechos sobre la encomienda, que en muchos casos no quedó resuelta. Este es el caso de Tecama que en 1552 la población pasa a formar parte del grupo de pueblos de indios administrados por la Corona, pero Ponce de León, después de sus alegatos ante la Real Audiencia la recupera<sup>42</sup>. Sin embargo la Corona toma definitivamente la posesión de Tecámac en 1544, y le nombra un corregidor.

Todavía en 1557 los herederos de la encomienda promueven un litigio como Real Provisión que comisiona a los miembros del consejo de Indias, en segunda súplica, a petición de Diego de Ordaz de León, de la sentencia de revista dada por el Presidente y Oidores de la Audiencia de México sobre el pleito que trató con el fiscal respecto a la encomienda de indios de Tecámac<sup>43</sup>.

Con la apertura de las minas de Pachuca en 1552, la persona encargada de su corregimiento adquirió el título adicional de Alcalde Mayor<sup>44</sup>, quien gobernaba las encomiendas de las inmediaciones de Pachuca y algunos corregimientos como los de: Tizayuca, Zapotlan, Actopan y Tecámac. En 1560 Tecámac

quedó bajo la jurisdicción del corregimiento de Chiconauhtla, que en esta fecha era tributaria de Tezcoco.

Después de la expropiación de la encomienda los indios de Tecámac pudieron explotar sus tierras de manera comunal en donde criaban ganado menor, los límites de su territorio fueron constantemente amenazados por los invasores españoles, lo que produjo varios litigios ante la Real Audiencia, existen varios documentos que atestiguan estos casos como la Real Provisión A los miembros del consejo de indias, dándoles comisión para resolver el pleito entre los indios del pueblo de Tecámac y Hernando de Herrera, relator de la Audiencia de México<sup>45</sup>. Todavía desconocemos la tenencia de la tierra en el sitio, no sabemos si era comunal o privada, pero los documentos revelan una Merced Real lo que les permitía una economía basada en la ganadería y el pulque, con lo que mantenían el auto consumo, y el pago de tributos<sup>46</sup>.

La Corona veía con recelo a los encomenderos, que habían sido conquistadores o sus descendientes ya que obtuvieron la fuerza de trabajo y las tierras como botín de guerra. Esta situación limitaba los intereses de la colonia puesto que no daban acceso de oportunidades a los nuevos colonos españoles. A mediados del siglo XVI, surge un nuevo sistema de producción, el cual, consistía en el repartimiento de las riquezas dirigido a todos los sectores de la población india. La nueva disposición permitió a los religiosos emplear la mano de obra para aplicarla en el trabajo de sus propiedades, urbanas y rurales

En este sentido queda claro que bajo las órdenes de la Corona la provincia agustiniana administraba, sus haciendas y casas para beneficio de sus conventos. Dichas propiedades eran consideradas como parte del capital pasivo de la orden y sus rentas estaban destinadas a la manutención de los religiosos y de su comunidad. Además recibían por parte de la Corona en su calidad de Patronato Real un salario de 100 pesos y cincuenta fanegas de maíz anuales a cada doctrinero

---

<sup>41</sup> Archivo General de la Nación, *Libro de las tasaciones de pueblos de la Nueva España*, siglo XVI, México, 1952, p.370

<sup>42</sup> Vid, Gerard, *Op cit*, p. 233. Gibson, *Op cit*, p. 434-37, *Apud*, AGI, Contaduría, 663-A. ENE, XVI, pp. 44-6.

<sup>43</sup> AGI, Patronato, 284, N. 1, R 88

<sup>44</sup> Peter Gerhard, *Op cit*, p. 216. *Apud*, AGN, Mercedes, 4 fol 128 v, 333v, 5 fol 90v.

---

<sup>45</sup> Archivo General de Indias, Patronato, 285, R 53.

<sup>46</sup> Charles Gibson, *Op cit*, pp 268, 326





10. Mapa de San Miguel Xaltocan, José Ramírez del Castillo 1726, Colección de mapas de Princeton University

A fines del siglo XVI los religiosos se repartían o contrataban a los indígenas para la construcción de su convento así como para las labores de la agricultura, además recibían por parte de la Corona beneficios por conceptos de viáticos, salud; limosnas para el culto: como vino, aceite, ornamentos, campana; otros varios destinados a la construcción y sustento. Con estos recursos pudieron solventar los gastos de su expansión en vías de la evangelización.

El repartimiento de la mano de obra india, obligó a los colonos españoles y a los religiosos a pagar salarios de acuerdo a las estipulaciones que los jueces repartidores habían convenido. Por ejemplo un trabajador debía recibir medio real al día o cuatro a la semana. Por otra parte se estipuló que un pueblo debía tener cierta cantidad de trabajadores “repartidos” para la agricultura o para la construcción; se tomaba en cuenta el tiempo de trabajo y la distancia que debía recorrer para acudir a su empleo. Este sistema permitía también muchos abusos por lo cual se

implementó una nueva disposición a la que se le denominó a partir de la contratación libre.<sup>47</sup>

La segunda doctrina que fundaron los agustinos en los primeros años del siglo XVII en la zona oriente del lago de Xaltocan fue Tecama, la misma que visitaban los agustinos desde Acolman y los franciscanos desde Zumpango<sup>48</sup> además de Axoloapan y Xoloc, estas dos después fueron visitas de Tizayuca (perteneciente a Pachuca). En los Papeles de la Nueva España, existe la relación de los pueblos de Chiconauhtla y Tecama en 1570 y describe como eran, así como, su división parroquial y visitas (PNE, 1 nos 244-513)

En el Capítulo del 17 de marzo de 1602 quedó asentado que: *"Habiendo presentado sus despachos ante el Sr. Virrey Conde de Monterrey, Proveyó auto en México, en que desde luego separaba y dividía las dos provincias [agustinianas], la una dotándola con el título del Santísimo Nombre de Jesús, y a la*

<sup>47</sup> Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, UNAM. I.H. México. 1989. p. 201.

<sup>48</sup> Peter Gerhard, *Op cit*, p. 234.

de Michoacán con título del Santísimo Nombre de San Nicolás Tolentino..." Tecamac queda entonces como convento número 37 con el título de Santa Cruz, de la Provincia de México.<sup>49</sup>

Dicha división de la provincia culminó con un documento oficial expedido el 27 de abril de 1602, fecha en que "se celebró el Capítulo Provincial en nuestro convento real de México, en que presidió por comisión especial de Nuestro Generalísimo el Padre Fray Diego de Carvajal, y fue electo en Provincial el Padre Maestro Fray Miguel de Sosa". En este Capítulo se define a Fray Antonio de Acevedo como primer prior para Tecamac.<sup>50</sup>

Las primeras misas celebradas en Tecamac, probablemente, se inician con la evangelización de la zona a cargo de los franciscanos, alrededor de 1530. En este momento debió haber sido proyectada una capilla, pero la traza de la construcción del templo, debió realizarse antes de 1571 ya que, como dice Fray Francisco de San Miguel en su relación de Acolman: los agustinos ya habían tomado la iniciativa franciscana en la zona y Tecamac era considerada visita. En consecuencia en esos años celebran sus primeras misas en el sitio. Es en este momento cuando establecen el topónimo cristiano del pueblo denominándolo en lo sucesivo La Santa Cruz. Su devoción a esta imagen era muy relevante: el guía y cabeza de la misión se llamaba Francisco de la Cruz, su ideólogo más importante se llamaba Alonso de la Veracruz y su iconografía redundaba en esta imagen.

En la "Instrucción, y memoria de las relaciones que se han de hacer, para la descripción de las indias que su majestad manda hacer, para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas" fechada en 1580 y enviada al Virrey Martín Enriquez de Almazan, el Corregidor de Chiconautla Pedro López de Rivera nos relata las actividades religiosas que se llevaban a cabo en Tecamac:

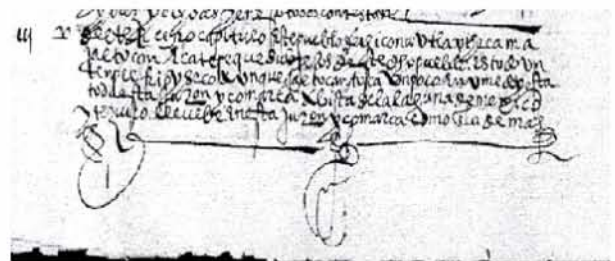
<sup>49</sup> Fray José Sicardo, *Suplemento Crónico a la historia de la orden de N.P.S.A. de México*, Organización de Agustinos de América Latina, México, 1996, p. 307, Colección Cronistas y Escritores Agustinos de América Latina.

<sup>50</sup> Fr. Alipio Ruiz Zavala, O.S.A. Tomo II, *Op. cit.* p. 17

"...Tecama tiene 410 tributarios

"...Tecama quiere decir mano junto a la boca, de porque se llama así, no se pudo saber, aunque se inquisición procuro saber. Tiene este pueblo veinte barrios sujetos del que se llaman San Martín Jumetla, no saben la causa por que se llamó así, por que son nombres antiguos, y el otro pueblo se llama Santa Inés, y en otro San Bartolomé y Santa Cruz, la Asunción de Santa María, San Juan Bautista y San Miguel, Santiago, San Jerónimo, Santa Ana, Santo Domingo, la visitación de Santa Isabel, la Anunciación, San Pedro, y Santa María Magdalena, tiene todos estos nombres de Santos los otros pueblos porque se les pusieron después que fueron cristianos y los nombres que antes tenían no se pudo saber porque no se hallo quien lo supiese..."

..." A este pueblo de Chiconautla y a Hecatepeque administran doctrina flayres franciscos, y a Tecama le visitan flayres agustinos y a Jaltocan le visita un clérigo "...<sup>51</sup>



11. Diego López de Rivera, Indiferente, 1529, Archivo general de Indias, Sevilla, España

En este relato podemos ver el desinterés del autor por el conocimiento de su jurisdicción, el topónimo está mal traducido y no se preocupa por averiguar más, sin embargo menciona lo que podría ser de su interés como la cantidad de tributarios y la mención escueta de los pueblos sujetos como un panorama de la extensión de territorial, pero lo que más nos llama la atención es que para estos años todavía allí no residían los frailes por falta de espacio que los albergara. La parroquia de esta cabecera era Acolman, la que administraba a las iglesias de su región. En

<sup>51</sup> AGI, Indiferente, 1529, n.12\ 1\ 8. Archivo General de Indias. Este documento está registrado en el archivo con fecha de 1529 por interpretación paleográfica aunque aparece con letra y número escrita por el autor la fecha de 1580. Cfr. Nestor Granillo Bojorges, *Tecamac páginas de su historia*. México, Editorial Ducere, 1997. p.71.

este caso los frailes agustinos visitaban la iglesia de Tecámac como un futuro emplazamiento.

Dado que todos los corregidores tenían la obligación, por mandato de Rey, entregar una relación de su jurisdicción, Don Fco. de Castañeda, en 1580, presenta un mapa que corresponde a los pueblos sujetos a Teotihuacan, Tepexpan y Acolman, donde no aparece Tecámac como iglesia, esta omisión probablemente se debió a que no pertenecía a su corregimiento o porque, todavía no era sitio de interés, sin embargo, este documento es importante desde el punto de vista topográfico, y estratégico porque describe las vías de comunicación, en donde seguramente se encontraba Tecámac como parte de las visitas de Acolman.<sup>52</sup>

Normalmente las resoluciones capitulares de la orden agustiniana se celebraban en México, donde se establecía una asamblea, que era presidida por un provincial; un presidente como primer definidor; seguido de cuatro definidores y un *cuorum* de priores elegidos como escrutadores. En un definitorio del 16 de agosto de 1582, quedó asentado en acta (120r.), que el capítulo provincial de esta fecha se celebre en Tlayacapan y no en México. Desconocemos esta decisión, sin embargo ahí se escribe lo siguiente:

*"En definitorio congregado en el convento de Tlayacapan en 6 de Agosto de 1582, se hizo priorato el convento de Tecámac, nombrando por primer prior al padre Fray Andrés de Evora, natural de Evora, (Portugal), para cuya administración se nombrara en los capítulos por vicario, a uno de los religiosos conventuales del convento de Acolman."*<sup>53</sup>

*"Item que [en] todos los conventos hisiesen su sello con la imagen de la advocación de la iglesia, y alrededor el nombre del pueblo, para el capítulo dando la graduación de las casas como siguen: ...Capulhuac 69; Tecámac 70; Tingambato 71 etc; (28 de abril de 1584 congregación del Capítulo Provincial en el real convento de México presidido por el maestro Fray Juan Adriano Como definidor más antiguo*

*y con la elección del provincial maestro Pedro Agurto.*

*"Item este trienio se hizo priorato la casa de tecámac que hasta 6 de agosto de 1582, fue visita del convento de Acolman y fue primer prior el Padre Fray Andrés de Evora. Nombrábase hasta este tiempo para la administración de este pueblo un religioso conventual de Acolman con título de vicario, a cuyo cargo corría la administración, como también se hacía en la misma forma con los conventos que se administraban como visita."*<sup>54</sup>

El definitorio fue muy importante para el pueblo de Tecámac: a partir de esta fecha se le da una nueva categoría a su iglesia y en lo sucesivo dejará de estar sujeta a las disposiciones de su matriz Acolman. Por otra parte se encuentra como evidencia el mapa realizado por Enrico Martínez en 1608 para la obra del desagüe de la laguna de México; nos llama la atención, porque ya en esta fecha aparece la iglesia de Tecámac como iglesia y sitio importante, lo que supone, la existencia del poblado y su vinculación con otros, como parte de la estrategia evangelizadora<sup>55</sup>.

Una vez que las doctrinas comenzaron a tener el carácter de parroquias los religiosos solo tenían como propiedad su salario. La vida de los religiosos debía mantenerse dentro de sus criterios sin que estos se relajaran. De acuerdo a las reformas de la orden y a la estricta vigilancia del Regio Patronato, las disposiciones de los votos de pobreza debían actualizarse constantemente, sin embargo esta situación se vio alterada. En 1587 el Virrey procuró enviar una cédula a todas las órdenes con el fin de que no se pusiera en peligro el voto de pobreza; se dispuso que los religiosos no debían tener propiedad ni siquiera de su salario puesto que sólo debían contar con su vestido y sustento, lo demás debía ser retribuido a su comunidad.

<sup>54</sup> Fray José Sicardo. *Lo cit.* p. 276.

<sup>55</sup> Archivo General de Indias, Mapas, México, No 54, Descripción de la comarca de México y obra del desagüe de la laguna, por Enrico Martínez, remitido por el Virrey de Nueva España Don Luis de Velasco al Rey, con expediente sobre la obra, a carta del 17 de diciembre de 1608.

<sup>52</sup> Archivo General de Indias, D. Francisco de Castañeda, 1580, Mapas de México, No 17, 1\2,

<sup>53</sup> Fray José Sicardo *Op. cit.*, p. 264.

La administración de los recursos la llevaba a cabo directamente el provincial, a quien se le encargaban los salarios para cada convento, de acuerdo al número de frailes que lo habitaba. De esta manera, según la relación de la Caja Real de México de 1589 el pueblo de Tecámac recibía cien pesos de oro y cincuenta fanegas de maíz para la manutención de un religioso que residía ahí en ese periodo. Sin embargo, como la población indígena en general se vio diezmada por las enfermedades y por el excesivo trabajo: el ingreso de impuestos se redujo, de tal suerte que las autoridades hacendarias dispusieron aún más la reducción de salarios y limosnas a los religiosos. A esta política se le denominó: moderación de las doctrinas. Tecámac y Tetepango fueron los pueblos más afectados puesto que redujeron sus ingresos en salarios a un 50%. El único fraile que radicaba en Tecámac recibía 50 pesos y 25 fanegas de maíz<sup>56</sup>

Para el inicio del siglo XVII el convento Tecámac ya estaba plenamente en funciones, y debió ser muy precaria su situación, a pesar de ello, aparece en el catálogo de conventos levantado a cargo del prior general Fr. Hipólito Fabriani (1602/1609). En estas circunstancias las expectativas de crecimiento y constructivas debieron ser moderadas, no obstante mantuvo la categoría de convento<sup>57</sup>.

Durante el provincialato de Miguel Sosa se efectuó el Capítulo del 27 de abril de 1602 en el cual se confirma la división de la provincia: una en México y otra en Michoacán. En la misma acta de este capítulo queda como superior de Tecámac Antonio de Acevedo como parte de la Provincia del Santo Evangelio de México.<sup>58</sup>

A pesar de que Santa Cruz Teacama ya tenía el nombramiento de doctrina, en 1616 el Marqués de Guadalcazar, en voz de Fray Diego Morón, originario de Guadacanal Sevilla, designado prior del convento de Tecamac en 1614, atestigua que, “*el convento agustino se*

*encontraba arruinado ... "y cayendose todo, y de la misma manera la iglesia, de suerte que seguramente no se puede oír misa ni habitar en lo uno ni en lo otro; y por estar el pueblo tan acabado que en él no hay 70 tributarios y no pueden acudir a la fábrica ni remedio de tanto daño..."* Esta circunstancia nos hace pensar que probablemente las edificaciones se encontraban en proceso constructivo, así que la queja podría alentar a las autoridades virreinales para forzar el “reparto” de la fuerza de trabajo de los indios, a fin de continuar con las obras constructivas.<sup>59</sup>

La plena función de la doctrina de Tecama se puede observar en el registro del archivo agustino, actualmente conservado en la parroquia. Los libros más antiguos de bautizos comienzan con fray Miguel de Canales V., quien fue prior en el periodo de 1666/75, fecha que coincide con descripción del padre Alípio respecto de un "aumento de casa" en Tacámac, fechado el 1° de septiembre de 1678, que hicieron fray Gabriel de Cárdenas y el mismo Miguel de Canales<sup>60</sup>. Esta circunstancia nos permite suponer que ya existía un sitio seguro para resguardar el archivo, es decir que, parte del convento ya se encontraba en condiciones de ser habitado. Sin embargo, podemos suponer que no existen documentos anteriores a estas fechas: los priores anteriores no podían llevar el registro de la feligresía, debido a las carencias constructivas, no tenían espacios para oficinas ni archivo.

La doctrina agustiniana de Tecámac es un ejemplo de la reproducción de los modelos institucionales y constructivos acostumbrados en España, se funda a partir de las necesidades de expansión colonialista, los requerimientos del orden social se basaron primero en la encomienda, posteriormente los corregimientos y las intendencias; en el orden religioso la evangelización fue el principal agente de alteración cultural y de contacto con los pueblos de indios, los nativos mantuvieron su población mayoritariamente homogénea, su idiosincrasia y

<sup>56</sup> Antonio Rubial García. *Op cit.* P. 178,179, 182. *Apud*, AGI. Contaduría, 691.

<sup>57</sup> Fr. Alipio Ruiz Zavala, O.S.A. Tomo II, *Op cit*, p. 252, *Apud*, LL3, f.119) (TL).

<sup>58</sup> Fr. Alipio Ruiz Zavala, Tomo II, O.S.A. *Op cit*, p.17

<sup>59</sup> Silvio Zavala, *Servicio personal de los indios de la Nueva España*, México, Colegio de México, Tomo V, 1990, p.850. *Cfr*, Fr. Alipio Ruiz Zavala, O.S.A. *Op. cit* Tomo II, p. 572. *Cfr*, Granillo Bojorges. *Op cit*. p 83.

<sup>60</sup> Fr. Alipio Ruiz Zavala, O.S.A. Tomo II, *Op cit*, p. 267



lengua empezaron a cambiar hasta fines del siglo XVIII. La edificación de la Doctrina sucede en medio de los avatares de un pueblo que se encontraba sojuzgado por una cultura distinta a la suya. Cuando Tecámac adquirió los títulos de Cabecera jurisdiccional, la Doctrina ya funcionaba como parroquia, en esta época no hubo dispendio, el convento y el templo fueron construidos a una escala menor que Acolman, dado que no era un gran centro de población, simplemente era una extensión de tierras dispuesta a la explotación, sus habitantes eran pocos tributarios que generaban recursos suficientes para sostener a una familia de encomenderos, o el salario de un funcionario real, en consecuencia la fábrica del templo se limitó a resolver justamente las necesidades sacramentales para llevar los servicios litúrgicos a la población recién conversa.

Como era de suponer la guerra de conquista en México no significó solamente la incorporación de nuevas tierras al dominio español sino que, su causa pretendía la cristianización del mundo indígena, esto fue de manera similar a la reconquista de los territorios ocupados por los moros en la península, así como la conversión de los infieles a la fe real.

La justificación de la expansión imperial siempre estuvo marcada por la incorporación de los indios al mundo religioso occidental, el objetivo de la conversión de los indios paganos motivó la expansión española, esta condición planteó una controversia entre dos ideas de las corrientes del pensamiento occidental cristiano, ambas tenían como factor común: el derecho de dominio, la primera admitía la superioridad civilizadora como argumento para influir en las conciencias inferiores; mientras que la otra sostenía la condición religiosa fundamental para sobreponerse ante las carencias espirituales.

El enfrentamiento de las ideas entorno a la base del dominio colonial se polarizaron: una por la condición religiosa y otra por la condición racional, ambas estuvieron en debate. La condición religiosa asumida como criterio fundamental de Ginés Sepúlveda, consideraba que Cristo fue soberano en este mundo y delegó en su vicario, el Papa, la potestad del orden en este mundo, en consecuencia el derecho

temporal de los indígenas a sus tierras correspondía antes del advenimiento y soberanía de Cristo, después de él no podría existir ningún reino independiente a este orden, por tanto las tierras descubiertas y sus colonias pertenecían a la sede papal; cualquier intento de resistencia a este orden justificaba el "*casus belli*" Por tanto la causa justa de la guerra de conquista y "*el mejor derecho está de parte de la nación que sea más prudente, mejor, más justa y más religiosa...y por el decreto y privilegio del sumo sacerdote y vicario de Cristo, a cuya potestad y oficio pertenece sosegar las dimensiones... dió este imperio a quien tuvo por conveniente*".<sup>61</sup> Por otra parte los tomistas, como fray Bartolomé de las Casas, sostenían que los derechos terrenales eran independientes de la condición religiosa; tanto los infieles indios, así como los creyentes cristianos podrían tener derecho a sus posesiones siempre y cuando existiera una razón que los justificara por esto decía: "*Que de derecho natural, humano y divino es todo aire cuanto se sabe y no vale sino para el reato y obligación que les queda a los fuegos infernales y aún a las ofensas y daños que hacen a los reyes de Castilla*".<sup>62</sup> La diferencia entre los hombres radicaba por una parte sobre la medida del uso de razón, mientras que por la otra justificaba a los sensatos que acudían en auxilio de los bárbaros, en este sentido la servidumbre natural se sustentaba en dichas diferencias.

Por todos los medios jurídicos se justificó: la guerra de conquista, la posesión de las tierras recién tomadas y el servicio gratuito de sus habitantes; sin embargo los nativos sobrevivientes fueron demasiado cautelosos para conservar su integridad física y continuar sus vidas, por lo que participaron de la construcción de los nuevos edificios, recrearon un mundo, aunque extraño, pero al que finalmente supieron adaptarse.

---

<sup>61</sup> Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las causas justas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª reimpresión, 1996, p 151. Cfr, Alejandra Moreno Toscano, *Op cit*, p. 326. Cfr, Benjamín Keen, *La imagen azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 87

<sup>62</sup> Fray Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974, p. 47.





# ACTIVIDADES CIVILES DE LA DOCTRINA

## Fundación del pueblo

Las principal actividad de las órdenes mendicantes consistía en llevar los servicios religiosos hacia la población, aunado a ella, su tarea implicaba la construcción de las doctrinas, así como, otras actividades civiles fueron dirigidas hacia la organización de las familias dispersas; la fundación y vinculación de los pueblos; el sustento económico del sitio; la educación, recreación y salud de los habitantes. Construyeron escuelas como la de San Pedro y San Pablo, además de, hospitales como los de Santa Fe para el cuidado de los enfermos y los panteones con su nuevo ritual funerario; llevaban el censo de la población, administraban sus bienes muebles e inmuebles, mantenían la comunicación con las autoridades eclesiásticas, y las regalistas; fortalecían la red de asentamientos provinciales, asistían a los viajeros como sitios de paso, con los que, formaban parte de un sistema de comunicaciones que ligaban los caminos hacia destinos administrativos, defensivos, productivos y de comercio.

Aunque muchas de estas actividades no les competían directamente a los religiosos, llegaron a intervenir en asuntos civiles, a pesar de contraer conflictos con las autoridades provinciales como las audiencias, corregimientos o el virrey<sup>63</sup>. Los frailes mendicantes en España predicaban el evangelio; administraban algunos sacramentos y asistían a la población que lo requiriera, sin embargo, en la Nueva España obtuvieron muchos privilegios pontificios gracias a la bula de León X (1521), que otorgaba a los religiosos el permiso para trasladarse al nuevo mundo, además, la bula de Adriano VI, que completó la política anterior, ambas indulgencias dieron a las órdenes mendicantes

la autoridad apostólica para asistir a los nuevos súbditos, siempre y cuando, no hubiera obispos a más de dos jornadas de distancia entre ambos, y en casos excepcionales en los que se requiriera la consagración episcopal, con el fin de motivar la conversión de los indios<sup>64</sup>. Sobre la base de estas disposiciones los religiosos se encargaron de reorganizar la mayoría de los pueblos, y es a ellos a quien se debe el mérito de la naciente cristiandad mexicana. En sus exploraciones por el territorio, avanzaban más allá de lo que podían alcanzar las posiciones militares y servían de vanguardia para las ocupaciones coloniales. Los franciscanos, quienes llegaron primero, pudieron expandirse en casi todo el territorio con toda libertad, mientras que los dominicos y más aún, los agustinos se fueron conformando con los espacios vacuos que iban dejando sus predecesores.

El espacio mesoamericano donde se habrían de construir los nuevos pueblos y sus templos fue percibido por los mendicantes como dos idearios distintos: algunos personajes como Escalona pensaban que el mundo prehispánico se encontraba plenamente corrompido, tanto por la pereza así como por los vicios, para su cura, era mejor destruirlo todo y empezar de nuevo, como una tabla rasa en la que comienza todo de cero; en tanto que, muy pocos como Sahagún creían en la “preparación providencial”, imaginaban que los indios se encontrarán en el error, pero, podían contener una partícula mínima de verdad, con la que podrían trabajar y desarrollar la capacidades constructivas<sup>65</sup>.

Los asentamientos mendicantes formaron el nuevo panorama en el que por

---

<sup>63</sup> Rosa Camelo, “El cura y el alcalde mayor” en *Gobierno Provincial de la Nueva España*, México, UNAM, 2002, p. 164

---

<sup>64</sup> Robert Ricard, *Op cit*, p 84

<sup>65</sup> Benjamin Keen, *Op cit*, p. 228. *Cfr.* Robert Ricard, *Op cit*, p 411

supuesto, los indios no podían opinar directamente, normalmente fueron considerados menores de edad; pero si aportaron su mano de obra y sus tributos. Realmente las decisiones tomadas para la fundación de los pueblos dependía de los capítulos provinciales, de las autoridades reales y de la disposición e indicaciones de los obispos; sin embargo el terreno era tan basto que sus expectativas se ampliaron con toda libertad, sólo algunos factores limitaron eventualmente sus proyectos como: el clima, el escaso personal; los recursos financieros, y la relación con los indios<sup>66</sup>;

La construcción de los conventos y, en consecuencia, la formación de los pueblos, a fines del siglo XVI, eran tan numerosos que constituyó una red de caminos que comunicaban casi todo el centro de la Nueva España. A pesar de los posibles ataques indios, ningún asentamiento o ciudad se fortificó, ni siquiera la ciudad de México cede de los poderes y del comercio fue cercada, mucho menos, otras villas requirieron tales instrumentos para defenderlas, aunque persistían estos temores y pensando que pudiera ocurrir algún levantamiento, el único lugar de resguardo fueron los conventos, los cuales fueron amurallados y almenados, se trazaban en el cruce de las calles principales y dentro de una plaza mayor para resguardar el núcleo del sitio<sup>67</sup>.

El control de los pueblos se basó en la antigua organización india la cual dejó de funcionar en el momento en que aparecieron las encomiendas y los corregimientos puesto que estos conceptos territoriales no correspondieron en tamaño al altepetl o al tlatoque<sup>68</sup>. En este proceso la iglesia se abstuvo de interferir en las conexiones indígenas de cabecera sujeto, lo que, permitió

por algún momento que los mismos sujetos continuaran subordinados a sus cabeceras tradicionales a la usanza de la sociedad india.<sup>69</sup> Aunque algunos pueblos ostentaban el título de cabecera, se agrupaban por regiones, como: Teotihuacan, Acolman y Tepexan, donde, las cabeceras pingües dominaban la jurisdicción, en este caso la primera congregaba a las otras, Acolman fue cabecera agustiniana de doctrina que regía sobre algunos pueblos cabecera, como: Tequisistlan, Tecamac, y Tepexpan; más tarde, estas se deslindarían de su matriz para constituirse en cabeceras, dichas jurisdicciones eclesiásticas no necesariamente coincidían con las civiles, mientras que Tecama fue cabecera civil desde el otorgamiento de la encomienda, continuó siendo visita de Acolman, hasta que se construyó su convento<sup>70</sup>; con forme crecían los pueblos y sus tributarios aumentaban, sus categorías cambiaban.

### **Congregación de los habitantes dispersos**

En el imaginario de los religiosos el factor más importante en la formación de los pueblos eran sus habitantes; a diferencia del concepto de civilización prehispánico, los grupos sociales no necesariamente se incluían dentro de una ciudad, sino que estos podían vivir como familias o individuos dispersos y solo se reunían en los centros ceremoniales para celebrar sus fiestas o para comerciar, esta dinámica social dificultaba las actividades de la evangelización y la recaudación de tributos, por lo tanto los religiosos se vieron en la tarea de congregar a los grupos aislados. Sabemos que el desplazamiento de los grupos sociales, de las familias y de los individuos en mesoamérica era constante, las causas eran muchas, entre las que destacan: las inclemencias del clima; los desastres naturales; el deterioro de la tierra y la falta de suministros alimenticios, En la época colonial otros factores agravaron estas condiciones como: las epidemias, los malos tratos y los

---

<sup>66</sup> Robert Ricard, *Op cit*, p 146

<sup>67</sup> George Kubler, *Op cit*, pp 82, 108

<sup>68</sup> Woodrow Borah, "La aportación indígena", en *El Gobierno Provincial en la Nueva España*, México, UNAM, 2002, p 17

---

<sup>69</sup> Charles Gibson, *Op cit*, p 108

<sup>70</sup> *Idem*

trabajos forzados. Ante estas circunstancias los religiosos, en cambio, propusieron a los indios congregarse bajo la protección de sus doctrinas; donde les aseguraban sus garantías individuales, que les pudieran permitir subsistir por generaciones. Estos problemas los tuvieron que resolver los misioneros a fin de fundar su doctrina y comenzar una vida en comunidad cercana.

### **Orientación de la traza del pueblo**

La traza de los pueblos dependió en gran medida de las costumbres prehispánicas y de algunos modelos europeos<sup>71</sup>, la forma del emplazamiento reticulado existió en Mesoamérica desde el periodo clásico, la construcción de calzadas en línea recta, con edificios alineados a ellas, aparecen desde Teotihuacan hasta la construcción de Tenochtitlan. Por otra parte en Occidente, los modelos ciudadanos recomendados por Vituvio fueron retomados en el renacimiento como la posibilidad adecuada para construir las nuevas ciudades modernas. Es claro suponer que estas formas constructivas se implementaron en sitios donde el terreno era propicio y sin accidentes topográficos, pero no se tomaron en cuenta, donde se improvisaban los asentamientos, tanto por la vorágine de los viajeros, así como por la explotación de las minas.

En el caso de Tecámac el terreno era propicio para la traza perfectamente reticulada, puesto que se estableció en un campo llano, formado por los sedimentos de un antiguo lago, es probable que el emplazamiento cristiano se cimentó sobre un antiguo basamento prehispánico, que ya contaba con una traza preestablecida, con una calzada dirigida desde las playas del lago hacia el templo, con una orientación de oriente a poniente, es probable que el convento, así como el pueblo emplearon para

su construcción los cimientos de la forma anterior.

La ubicación actual del templo se encuentra sobre un ligero promontorio, que es notable en un suelo tan llano, posiblemente sea un relleno artificial que evitara las inundaciones; tiene una orientación de oriente a poniente lo mismo que la calle principal, actualmente llamada cinco de mayo. Ambas construcciones tienen una disposición simétrica; forman un eje perfectamente longitudinal, alineado con la caída del sol en los primeros días de mayo, sobre esta calzada se distribuyeron los principales lotes para particulares. En su extremo oriente pasaba el antiguo camino a Pachuca, el cual dibujaba la remota rívera del extinto lago, y las poblaciones quedaban ligadas entorno a él.



12. Sol poniente sobre el eje de la calle y del atrio el 3 de mayo

### **Distribución de lotes**

Después de la traza del templo y de la avenida principal se distribuyeron lotes a los particulares quienes formaron las manzanas, las calles que desembocan a la “5 de Mayo” son perpendiculares a ella, en tanto que, algunas calles laterales y posteriores al templo son diagonales con una distribución semi radial.

Es notable la denominación de algunas calles, sobre todo, las que se encuentran en la parte oriente del templo, sus nombres conmemoran las fiestas de la “Pasión de Cristo”, seguramente, en ellas se realizaba la procesión relativa al tema; como la Soledad, el Calvario y la Amargura, aún persisten los resabios de las actividades litúrgicas extraconventuales que los agustinos llevaban a cabo.

### **Trabajo las huertas cultivo de plantas y árboles frutales**

No fue tarea fácil la de los religiosos quienes congregaron a los indios en los pueblos y cambiaron sus costumbres. Los movimientos de población siempre acarrear

<sup>71</sup> George Kubler, *Op cit*, p. 94

problemas de estabilidad social. Una de las preocupaciones de los religiosos al fundar los pueblos y reunir a la población para vivir en comunidad, era: sustentar su economía, los indios al dejar sus casas o posesiones dispersas, también, dejaban su *modus vivendi*, en consecuencia los nuevos asentamientos tendrían la capacidad de organizar una economía eficiente; capaz de mantener a los nuevos habitantes. Esto sería supuesto para nuevas comunidades, pero en el caso de Tecámec, existen evidencias materiales como restos de cerámica posclásica de filiación mexicana, lo que nos permite suponer que en el sitio ya existía un asentamiento de población civilizada que tenía las condiciones elementales para su vida.

Los agustinos fueron especialmente cuidadosos al fundar poblaciones económicamente sustentables, son famosos los casos de los pueblos de Santa Fe, tanto el de la CD de México; así como, y el de Michoacán, en los que, sus habitantes pudieron ser casi autosuficientes. En este sentido, podemos pensar que los religiosos introdujeron en Tecámec la cría de ganados; el cultivo del trigo y árboles frutales como las moras y los duraznos; además; fortalecieron la explotación del maguey; con lo que, dejaron la producción de cereales como el frijol y el maíz para el auto consumo y parte de tributo. En los documentos de litigios entre Hernando de Herrera y los indios de Tecámec por tierras<sup>72</sup>, podemos observar que los indios se mantuvieron por la cría de ganados, lo que les permitía un ingreso económico y de proteínas. Otros documentos mencionan que se cultivaba el maguey para la producción del pulque, en esto cabe mencionar los problemas que tuvieron los diocesanos con los indios por la incapacidad de los primeros para explotar este recurso, no obstante el demérito de las plantas que no sabían cultivar<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Charles Gibson, *Op cit*, p. 326. *Apud*, AGI, Patronato, 286, R.72\1\1

<sup>73</sup> Archivo Parroquial, Tecámec, Inventario, r. 29

## Educación

El pueblo de Tecámec como muchos otros doctrinados por los agustinos, permanecieron durante la colonia con el estatus de indios, los religiosos procuraron comunicarse con ellos en su lengua nativa, lo cual, acarrió serios problemas tanto para la iglesia como para el reino. La cristianización incluyó a todos sus habitantes en el momento en que fueron bautizados, pero limitó su plena participación en la administración de los sacramentos, no permitió que la sociedad india se preparara lo suficiente como para alcanzar el sacerdocio, ni mucho menos que llegara a las cúpulas de la jerarquía católica, porque esta elevación implicaba una emancipación que no estaba considerada dentro sus previsiones<sup>74</sup>, con esto, mantuvo privilegiados a una minoría de españoles y posteriormente mestizos para oficiar.

El inicio del auge cultural dentro del templo coincide con la presencia de algunos intelectuales agustinos que fueron priores de Tecámec, dichos estudiosos fueron elegidos en los capítulos de México para servir en el convento, quienes probablemente dedicaron sus días de trabajo a la educación de los indios, los priores fueron: Pablo, Santa Cruz, Doctor por la orden en 1668; 1699 Gabriel Calderón natural de la Nueva España, lector del Colegio de San Pablo; 1702 Nicolás de Fuenlabrada, la orden le concedió un grado en 1671, fue lector de teología en México, en donde ya trabajaba por 1681, 1705/08 Juan de Salazar nació en Puebla donde profesó, probablemente fue graduado por la Orden y fue el ecónomo o procurador en el convento de Puebla. Finalmente el más importante personaje fue fray Miguel de Herrera notable pintor novohispano, quien llegó a Tecámec en 1758 por un periodo de dos años, momento en que dejó en el lugar una basta producción artística.

---

<sup>74</sup> Robert Ricard, *Op cit*, p.418

### **Administración de los sacramentos bautizos, casamientos, comunión, defunciones, censo de población**

La introducción del cristianismo a las comunidades indias implicaba no sólo la disuasión hacia la conversión, sino que, traía consigo varios preceptos enfocados hacia la vida en comunidad, en este sentido, los religiosos alteraron la conducta y la estructura familiar india, al congregar a los nuevos habitantes se les prohibió algunas de sus formas tradicionales como la poligamia, en cambio se motivó la celebración de casamientos; los agustinos emplearon algunas restricciones para el casamiento, siempre y cuando, comulgaran y fueran bautizados, así que, la administración de los sacramentos condicionaba la vida comunitaria.

Algunas de las actividades de la iglesia en los pueblos que correspondían a la administración de los sacramentos se concretaban en documentos o registros, por cada uno de ellos se llevaba un libro que correspondía a los bautizos, casamientos y difuntos, el estado civil de cada uno de los habitantes marcaba su desarrollo biológico; su condición social; y su capacidad tributaria, además en las parroquias se llevaba un padrón de la población, que revelaba un censo que contabilizaba con datos precisos: los nacimientos, las defunciones, así como el número de familias casadas, los solteros y las viudas; además registraban las diferencias étnicas, estamentales o de castas.

En el “Padrón de la feligresía de pueblos, haciendas y ranchos de Santa Cruz Tecámac año de 1777” podemos ver como se registraba a la población por diferentes categorías, por familias como la del cura, la familia de españoles de la “tienda” en la que había, de acuerdo a su estado civil casados, viudos, y párvulos. En las familias de mestizos había casados, solteros y párvulos, no había viudos. Las familias de los mulatos se integraban por casados, viudos, solteros y párvulos. En cuanto a las familias de los indios y castas que eran las más numerosas

también se cuentan los casados. La contabilidad de los individuos indios aparece en una nota la final: “Según se percibe de las sumas del margen hoy consistentes en este pueblo y cabecera de Santa Cruz Tecáma 145 familias que se componen de

Casados	238
Viudos	19
Viudas	33
Solteros	42
Solteras	29
Párvulos	172
Párvulas	144

“Que se componen de 677 individuos de otras clases como quede asentado”.

El documento cita otros pueblos, ranchos y haciendas que pertenecían a la cabecera de Tecámac como: Ozumbilla, en la que solo había mestizos e indios, con 163 familias y 838 individuos. El pueblo de Zacualuca, tampoco tenía familias de españoles sólo de mestizos e indios, con 24 familias y 117 individuos.

El pueblo de Quautliquisca con indios y mestizos reunía 13 familias integradas por 210 individuos. En el pueblo de Atzompa, aparecen sólo indios con 52 familias, integradas por 244 individuos. En la hacienda de San Miguel vivían mestizos e indios, con 15 familias de 62 individuos; también en la hacienda de la Redonda vivían mestizos e indios 13 familias formadas por 69 individuos. En cambio en el rancho de Santa Ana vivían españoles e indios con 14 familias de 65 individuos. En el rancho de San Diego sólo vivían 2 familias de mestizos con 18 integrantes, igualmente en el rancho de la Ciénega vivían sólo 11 familias de mestizos integradas por 78 individuos. También el rancho de San Andrés contaba con 3 familias de mestizos integradas por 25 individuos. Finalmente, la hacienda de Ojo de Agua tenía 3 familias de mestizos, con 21 individuos.

En total la suma se establece por categorías con 12 asentamientos; 488 familias, de las cuales tenían: 894 casados, 47 viudos, 107 viudas, y 147 solteros, 111 solteras, 563

párvulos, 555 párvulas, con un gran total de 2424 individuos. A pesar de que la población mayoritaria era indígena las minorías eran contabilizadas en primer término, lo que hacía notable su presencia. La segregación racial y social se le denominaba “Separación de Calidades” que incluía como minorías de

españoles, mulatos, mestizos, mientras que la gran mayoría era de indios, como se aprecia en la tabla registrada en el documento:

1.48% de españoles

12% de mestizos

85% de indios

1.11% de mulatos

Pueblos y haciendas	familias	casados	viudos	viudas	Solteros	Solteras	Párvulos	Párvulas	Individuos
Santa Cruz Tecámac	145	238	19	33	42	29	172	142	677
Astacalco Ozumbilla	163	312	17	49	51	36	187	186	838
Zacualuca	24	46	00	03	6	5	23	34	117
Cuautliquisca	43	82	3	9	16	15	46	39	210
Azompa	52	88	4	9	16	11	55	66	249
Haza. Sn Miguel	15	28	1	0	4	2	16	11	62
Haza. Redonda	13	26	1	2	4	0	16	20	69
Rano. S. Ana	14	30	0	1	0	2	14	18	65
Rancho. S. Diego	2	6	1	0	2	0	4	5	18
Rancho. Ciénaga	11	26	1	1	5	6	14	25	78
Rancho. S. Andrés	3	4	0	0	4	4	10	3	25
Haza del Ojo de agua	3	8	0	0	2	1	6	4	21
Sumas	488	894	47	107	147	111	563	555	2424

SEPARACIÓN DE CALIDADES									
	Familias	Casados	Viudos	Viudas	Solteros	Solteras	Párvulos	Párvulas	Individuos
ECLESIÁSTICOS									2
ESPAÑOLES	6	12	2	1	6	1	8	6	36
MESTIZOS	40	82	2	5	28	16	80	78	291
INDIOS	441	796	42	99	111	91	471	460	2070
MULATOS	4	4	1	2	2	3	4	11	27
SUMAS	448	894	47	107	147	111	563	555	2424

Como podemos ver claramente la población de Tecámac era mayoritariamente india, la que convivía con las minorías de españoles, mestizos y mulatos con un total de 14.59%, lo que indica que el pueblo a fines del siglo XVIII todavía era un pueblo de indios, ni siquiera se podría pensar en una población mestiza la que superaba a las demás minorías. Cabe mencionar que los nombres indios carecen de apellidos, mientras que los españoles y mestizos sí aparecen con apellidos, había lugares en donde se concentraba la población india como en la cabecera, en Ozumbilla y en Atzompa donde exclusivamente vivían indios, mientras que en algunos ranchos sólo vivían mestizos como en: los ranchos de San Diego; de la Ciénaga; San Andrés; y la hacienda de Ojo de Agua, todos alcanzaban 19 familias con 142 individuos. Es notable la presencia de españoles únicamente en la cabecera con una población de 6 familias constituidas por 36 individuos.

No sabemos en que momento aparecen estas familias minoritarias, pero si podemos decir que se mantenían del comercio con la “tienda” y con la posesión de algunos ranchos agrícolas y ganaderos, en tanto que, indios mantuvieron su población mayoritariamente homogénea que se mantenía con recursos propios.

Los religiosos nunca intentaron un trabajo de hispanización, de “europeización” del indio, si bien es cierto que este pueblo al cristianizarse rompió con parte de su pasado cultural; todavía hasta el siglo XVIII Tecámac conservaba su identidad de pueblo de indios, así como muchos pueblos, no se vio obligado a dejar su lengua. Esto es muy importante porque los agustinos tuvieron la precaución de hablar con el idioma local, ya que no veían la necesidad de castellanizar para hacerlos cristianos. En este sentido, como dice Ricard *“la iglesia como institución supranacional coloca las necesidades espirituales de los hombres por encima de los intereses particulares de cada pueblo, pero a ninguno*

*de sus hijos exige que traicione a su patria o reniegue de su raza”*.<sup>75</sup> Mientras los agustinos permanecieron en Tecámac la población se mantuvo cohesionada, mayoritariamente india, su participación en la construcción del templo y la fundación del pueblo fue sustantiva en la medida que costó la fábrica con sus tributos y levantada con su mano de obra, en este caso no fue notable la participación de mestizos dado que en ese momento todavía eran minoría.

El esparcimiento y fiestas de la vida india era muy colorida y con muchas pompas, cada momento era motivo de celebración, pero indudablemente estaban ligadas a los procesos agrícolas, sobre todo al cultivo del maíz, sabían que este alimento constituía su carne y su espíritu, su cosmovisión fue considerada por los religiosos como un mundo idolátrico, que giraba entorno a supercherías, abluciones y creencias paganas. Al sustituir la idolatría por la cristianización, los frailes trataron de mantener esa vitalidad festiva, se interesaron en llevar la cuenta del calendario juliano que incluía al solar y ritual, para hacerlo accesible a los indios, lo relacionaron también con los procesos agrícolas, marcaron los tiempos horarios del día común, los meses y los años.

Llevaban la cuenta del calendario solar que servía para pronosticar el estado del tiempo de acuerdo a las cosechas, además marcaban el ritmo del tiempo horario cotidiano, que daba la pauta para comenzar y terminar las actividades de cada día. En el templo de Tecámac podemos ver en el muro sur varios relojes de sol marcados en el repellado y otro reloj de sol, labrado en piedra, localizado en el claustro, que también tenía las mismas funciones, estos relojes marcaban las horas a las que se realizaban las diferentes oraciones cotidianas. Estas marcas de tiempo eran tocadas por las campanas para que toda la población tuviera una referencia del tiempo.

---

<sup>75</sup> *Loc cit*, p 414



También llevaban un calendario ritual que marcaba los diferentes periodos del año, el cual servía como referente para los trabajos agrícolas y los pronósticos temporales, las festividades se dividían de acuerdo al ritual religioso cristiano, en el que, el nacimiento y muerte de Cristo, se identificaban con el principio y fin del año y de la siembra del maíz, el 2 de febrero se bendecía la semilla, como el niño Dios que se presentó al templo, el 20 de Junio día de San Juan anunciaba las lluvias y el 30 de octubre día de san francisco indicaba su término. También estos periodos y pausas de tiempo servían a la población para recordar algunas anécdotas de su vida o la de sus vecinos, en realidad las fiestas y las charlas hacían que: milagrosamente cada día fuera diferente a otro, en un pueblo tan rutinario.

El uso y género de cada retablo también se inscribía en el calendario ritual anual y formaba parte de esas actividades religiosas que acompañaban a los pobladores todos los días, el retablo principal señala la fiesta patronal dedicada a la Santa Cruz que le daba nombre y título a la parroquia, al pueblo y a muchos de sus habitantes en su apellido.

Las fiestas religiosas en los pueblos y ciudades eran actividades civiles, ligadas al culto, que tenían la cualidad de reunir a los fieles fuera de los templos, debemos pensar que en la época novohispana las distracciones civiles eran muy escasas y que gran parte de estas vidas estaban ligadas a la iglesia, la institución se encargaba de fundar, dirigir, y coordinar estos eventos, generalmente se llevaban a cabo en las calles con regocijo y algarabía, a veces hacían procesiones, bailes acompañados de música, competencias, acrobacias y succulentas comidas.

Así como en la capital se realizaban sendas fiestas para conmemorar el nacimiento o resurrección de Jesús, como las que mencionan los cronistas desde el siglo XVI, en las provincias se reproducían estas mismas pero además se creaban nuevas.

Tecámac debió haber compartido las primeras misas de aguinaldo que inventaron los agustinos en Acolman; así como, el uso de las piñatas, las pastorelas y los nacimientos “vivos” representados en su cede metropolitana y matriz: San Agustín.

De la misma manera que, los franciscanos tenían sus cofradías dedicadas a San Francisco, San Diego, la Soledad y Santo Entierro, los dominicos celebraban procesiones a la Virgen del Rosario; los agustinos en todos sus conventos fundaron y mantenían una cofradía de Ánimas, que mandaba a decir una misa cada lunes en sufragio de ellas, y una cofradía de Nuestra Señora, mandaba decir una misa por los vivos cada sábado, día consagrado por la liturgia a la madre de Dios.<sup>76</sup> Cabe mencionar que en el templo de Tecámac aparecen dos retablos uno dedicado a San Nicolás Tolentino como patrono de las ánimas y otro dedicado a Nuestra Señora del Refugio, de nosotros los pecadores.



13. Rayo de luz poniente sobre el altar mayor el 3 de mayo

<sup>76</sup> *Loc cit.* p.289

	Indios	Mestizos	Spanoles	Individuos														
29	172	147	677															
36	187	186	838															
5	23	34	117															
13	46	39	270															
31	55	66	244															
2	16	11	62															
0	16	20	69															
2	14	18	65															
6	04	05	78	Ceciliasticos														2
6	14	25	78	Espanoles	6	12	2	1	6	1	8	6	36					
6	14	25	78	Mestizos	40	32	2	5	28	16	80	78	293					
4	10	03	25	Indios	443	796	42	99	111	93	473	460	2070					
1	06	04	21	Mulatos	1	1	1	2	2	3	1	11	27					
111	563	555	2424	Sumas	488	894	117	107	147	113	563	555	2424					

Padrón de la feligresía, Archivo Parroquial, 1777, año de la entrega de la doctrina, pregón de la "División de Calidades" o segregación racial

# LA SECULARIZACIÓN COMO DECADENCIA

Tal vez los primeros agustinos no supieron que la construcción de sus doctrinas y la empresa de su evangelización, después sería posesión y capital originario para el episcopado. El camino hacia la secularización de los conventos mendicantes novohispanos comenzó desde 1583, cuando las órdenes menores estaban en plena consolidación, sin embargo esto no fue posible, hasta que en el siglo XVIII por cedula real y por acuerdo entre las autoridades virreinales y episcopales finiquitaron el asunto.

Desde la primera etapa de la colonización española, el reinado de Isabel la Católica y Fernando II, ejercía facultades administrativas dentro del cuerpo eclesiástico; esta política actuaba en todo su dominio, incluyendo a las nuevas posiciones americanas. En virtud del Regio Patronato, que le otorgó el Papa Alejandro VI en 1493<sup>77</sup>, la Corona podía enviar los sacramentos a sus distantes súbditos y sobre todo: disponía de los diezmos para costear la empresa misionera, tanto para el sustento de los frailes, así como la construcción de los conventos. Posteriormente Julio II otorgó la bula *Universalis Ecclesiae* de 1508 como un incremento de privilegios, o “demasia”, de la potestad eclesiástica delegada al monarca; con este documento la Corona pudo controlar en América: el “pase regio” o el envío de la oficialía de partes, así como el pasaje eclesiástico de un continente a otro; además podía otorgar algunos privilegios como el fuero eclesiástico para la apelación de sus ministros ante los tribunales de la iglesia o reales, estos privilegios iban más allá del Patronato, estaban encaminados hacia el Vicariato Pontificio.

---

<sup>77</sup> Luis Wekman, *Las bulas alejandrinas de 1493 y la teoría política del papado medieval*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1949. *Vid.*, Rodrigo Borja, originario de Játiva, Valencia, se ordenó Papa en 1492, adoptó el nombre de Alejandro VI, en sus tres bulas de 1493, resuelve los conflictos territoriales entre España y Portugal de los descubrimientos americanos y otorga privilegios canónicos a los reyes españoles.

El Rey aseguraba sus intereses dentro del gobierno eclesiástico, podía nombrar a los prelados, obispos, arzobispos, dentro de su jurisdicción, aún antes de que se consagraran;<sup>78</sup> a la vez los Virreyes y Gobernadores de la Nueva España en su calidad de vicepatronos, por su parte, nombraban a los clérigos, frailes y ministros, en cuanto a los provinciales eran elegidos en los capítulos de la orden en presencia del virrey. La íntima relación entre el poder regalista y el eclesiástico se fundía muchas veces en una figura absoluta, los funcionarios del gobierno, tanto civil como eclesiástico, quedaban eclipsadas por la luz del Rey.

El poder de la Corona incluía la potestad espiritual y material sobre los súbditos, la duplicidad de dominio, acarreó serios problemas en competencia con la Santa Sede, mientras que el monarca emitía ordenanzas, cédulas reales y otras disposiciones legales para el buen gobierno de la iglesia en sus jurisdicciones; los religiosos, obispos y el Papa reclamaban sus derechos de patente. La fundación de las provincias y de los obispados dependía directamente del Rey, cualquier circunstancia que alterara sus intereses, cambiaba la política en torno a sus necesidades.

La nueva iglesia proyectada en las indias occidentales, presentó varios problemas como: el envío de personal eclesiástico, que se encargaría de la construcción fundación y del adoctrinamiento de los fieles; posteriormente enviaron más religiosos para reforzar el cuerpo activo, y su renovación; además, para mantener a sus cúpulas exclusivamente peninsulares. En particular los agustinos de Castilla enviaron a México diez barcadas en un periodo de 40 años que fue desde 1533 hasta 1573, con un total de 135 religiosos europeos; dos de ellas fueron enviadas por Sto Tomás de Villanueva a la

---

<sup>78</sup> Roberto Jaramillo Escutia, “El Regio Patronato y las reformas del siglo XVIII”, en *Relaciones estado iglesia*, México, Archivo General de la Nación, 1999, p 14

sazón provincial de Castilla, posteriormente Arzobispo de Valencia. A principios del siglo XVII no hubo más barcadas, para estas fechas, los primeros religiosos se volvieron viejos o habían muerto, por lo tanto, comenzaron a aumentar los criollos, quienes tomaron el poder de la orden, lo que promovió dos causas políticas: uno, la “independencia” de la Provincia y otro, una nueva legislación en la constitución de la orden, dispuesta en la llamada “alternativa”.

## INDEPENDENCIA DE LA PROVINCIA

La consolidación de la iglesia en la Nueva España debía mantenerse en manos confiables que aseguraran la fidelidad a la monarquía, al parecer, la salud del cuerpo real en sus dominios se debía mantener puro; con integrantes peninsulares o dirigido desde la metrópoli. Al interior de la orden agustiniana se suscitó un problema: en el momento en que la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México intentó separarse de su matriz en 1536; la petición no fue aceptada; dado que, en ese momento dependía de las barcadas, como refuerzos en plena consolidación y crecimiento; además debía permanecer bajo la protección y liderazgo de la figura emblemática de Sto Tomás de Villanueva.

El General de la Orden Cristóbal de Padua desde Roma emite un documento en 1565 que alude a la separación de la Provincia de México, de la Castellana. Felipe II intervino en el asunto negando la separación, y ordena que cualquier intento debiera ser notificado al Consejo de Indias; sin embargo, el General ante la negativa del Rey revocó la separación, pero dudó, porque en el definitorio general de 1568 decretó la división como definitiva. Esta disposición no fue adecuada para las autoridades regalistas, quienes posteriormente apelaron.

En las Constituciones de la Orden de 1581 ya se nombra a México como una de las 33 provincias, que asistieron al pleno, esta inclusión promovió serias dificultades, se polarizaron las decisiones tanto del generalato, como del Rey, pues ambas otorgaban títulos para las provincias; que se anulaban a sí mismos; no eran reconocidos como auténticos

de una u otra parte, así que, en varias ocasiones, los asuntos de Nueva España debieron ser tramitados directamente por el General de la Orden en Roma y no por el Provincial de Castilla.<sup>79</sup>

Para consolidar el decreto de la separación, a solicitud del General, el Papa Clemente VIII confirma la separación de la provincia, con un Breve emitido en 1592. Como resultado Fray Agustín de Carvajal, fue el primer criollo que ocupó un sitio del capítulo general en representación de la Provincia de México en Roma.

El Rey Fernando II pidió al Virrey Luis de Velasco que interceptara todos los documentos que llevaba Carvajal, porque “*resultaba inconveniente y motivo de turbación de la paz y buen gobierno de la dicha orden*”. Carvajal fue considerado sospechoso; que promovía la división; además, no se presentó ante el Consejo de Indias y no dio cuenta de su viaje, tanto de ida como de regreso<sup>80</sup>.

Hubo varios decretos eclesiásticos que declaraban la separación, pero ninguno convenció a Felipe II, quien por cédula real ordenó que no se ejecutaran las “letras mandadas y llevadas por Carvajal”, esta disposición fue notificada a los Priors de México. En este momento el Provincial de Castilla Fr. Gabriel de Goldaraz empieza la persecución contra Carvajal, a la sazón procurador de la Provincia de México, el Prior General le escribe que no se someta a la obediencia de Castilla, a ambos los conmina a sujetarse a Roma, en tanto que, Goldaraz fue exhortado a obedecerlo so pena de excomunión. El Cardenal Protector de la orden Antonio Sauli comunicó al Nuncio Camilo Caetani en 1593 que el Papa decretó que: la provincia de Indias continuasen sometidas a la de Castilla, mientras tanto, Carvajal fue expatriado a la Orden de los Agustinos recoletos, y Goldaraz ostentó el título de Vicario Apostólico de las Provincias de Indias, como también lo hizo Hernando Ordaz.

Todavía en 1605 después que la Provincia de Filipinas en 1575 y la de Michoacán en 1602, ya habían sido separadas de

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 37

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 44

México, esta no podía independizarse de la de Castilla. El monarca bajo sus intereses aplicó la política religiosa de una superintendencia que seleccionaba a los predicadores bajo estrictas normas de seguridad.

La provincia mexicana se denominaba a sí misma, porque no fue reconocida por la castellana, era cuasi provincia, sus autoridades se auto nombraban como provinciales, pero no tenían a un vicario general que los representara, era autónoma desde 1533 celebraba capítulos, elegía superiores y fundaba conventos, pero no se le daba el título de vicepresidencia, vicariato o distrito, simplemente se le llamaba provincia y provinciales a sus superiores, no poseyó todos los derechos de una provincia perfectamente constituida, antes de 1546 no envió electores al Capítulo General, sino que por ella asistían los de Castilla, después que Carvajal viajó a Roma en 1592, sólo unos cuantos siguieron sus pasos al asistir a los capítulos generales subsecuentes.

Aunque la provincia por decreto y por breve romanos se consideró independiente desde 1568, continuó siendo fiscalizada desde Castilla, con el régimen antiguo, por lo cual, mandaron a 8 visitadores en periodos de treinta años, entre 1553, y 1771, con el fin de controlar sus posesiones.

## LOS VISITADORES DE LA PROVINCIA

Un ingrediente que ahondó más las discrepancias en la orden fue: la presencia los visitadores en la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús, dichos funcionarios debían dictaminar el estado de gobierno que operaba en México, con el fin de hacerla sufragánea y sujetarla a su matriz metropolitana. Los hechos reportados fueron una serie de descalificaciones y acusaciones; que denotaban una incapacidad de los mexicanos para dirigir a la provincia y justificaba su dependencia con la de Castilla.

A petición de Felipe II, el General Cristóbal de Padua conmina a los religiosos mexicanos a que vivan en obediencia y mantengan vigentes sus votos de pobreza, además les comunica el envío de sus visitadores y vicarios generales para aplicar la constitución de la orden, para esta comisión fue nombrado Fr. Pedro de Herrera, los criollos lo

consideraban un hombre imprudente colérico y severo, quien destituyó al Provincial Antonio de San Isidro por corrupto y al Visitador Provincial Fr. Juan de San Román por agitador, promotor de la independencia de la Provincia.

Herrera acusaba a los religiosos de vivir en el desorden, así, expone el caso de Fr. Isidro Prior de México, quien “*se dedicaba a hacer negocios en grande y había traído consigo, al venir de España, a una concubina que le había dado una hija: hombre carnal, propietario, gran mercader de mala fama*”. En general el visitador no fue aceptado por los criollos, quienes pugnaban por la autonomía, lo trataban como inepto, sin experiencia; en cambio los peninsulares “*lo llamaban por docto y un barón religioso*”.<sup>81</sup>

El nombramiento de los visitadores Miguel Alvarado y Diego de Salamanca no fue autorizado por Felipe II, quien reclamó al General la disposición de los funcionarios para visitar la Nueva España, el Rey insistía en el acuerdo de enviar a los visitadores, puesto que no se encontraba en santa paz la provincia, pero estas disposiciones debían ser consideradas por su majestad, así que solicita la revocación de los nombramientos y el regreso de los religiosos.

Ante la insistencia del monarca, el General nombra en 1618 al P. Francisco Guiral como nuevo visitador, desafortunadamente no cumplió con las expectativas del general Fulgencio Gallucci, quien esperaba un reporte coherente con las denuncias de la provincia, sus religiosos se quejaban de rebeldías, pleitos, tiranía de opresores y desobediencias, además lo acusan de exfiliación de religiosos, concesiones de grados, expulsiones de conventos y su auto nombramiento en sendos monasterios.

Para el caso del visitador Guiral, el obispo de Durango hace una crónica de aquella visita, en la que relata la conducta de los religiosos, quienes vivían a su parecer fuera de la regla puesto que: “*tenían criados, carrozas, caballos, dispendio de haberes, por que holgaban en las huertas en medio de fiestas y comidas*”<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Alipio Ruiz, *Idem*, p 72; Cfr, Ricard *Op cit*, p. 361

<sup>82</sup> Alipio Ruiz Zavala, *Op, cit*, p 114

Los visitadores impusieron castigos para los infractores, como: la reclusión absoluta en las cárceles de los conventos; la destitución de puestos; privarlos de voz activa y pasiva en los capítulos; en cambio los visitadores se otorgaban así mismos los mejores puestos como provinciales y vicarios generales.

Tras el aumento de los criollos y su postura dominante dentro de la Provincia, surge una nueva disposición llamada “alternativa”, promovida a petición de la minoría de españoles, fue necesario un equilibrio de poderes que trascendió en una nueva legislación en la constitución de la orden

### LA ALTERNATIVA

La alternativa se estableció como un recurso equitativo de oportunidades entre los nacidos en España y los nacidos en Nueva España o criollos, quienes decían “nuestra heredad ha pasado a forasteros: nuestras casas a extraños”. El Padre Cuevas la define así: “*Entiéndase por alternativa, en el sentido canónico, el derecho que tuvieron de sucederse en el gobierno de las provincias religiosas, alterna y trienalmente los criollos a los peninsulares*”<sup>83</sup>. Legalmente fue un derecho fijado canónicamente por un Breve de Urbano VIII, en 1619 y regulado como ley de reino por diferentes cédulas reales. En todas las órdenes se aplicó la alternativa, menos con los jesuitas.

Los antecedentes de la alternativa se presentaron por que las provincias de las tres órdenes obtuvieron su autonomía de las provincias españolas desde el siglo XVI, las cuales perdieron el dominio en México, la disminución de la población peninsular agravó la situación, con el aumento de la población criolla, la presión sobre la minoría española creó descontento e inquietud entre los actores.

La barcada de 1573 llegó con los últimos agustinos fundadores peninsulares, posteriormente aumentó la población criolla con 400 integrantes; en oposición a 45 españoles registrados en 1629. Los privilegios entre la comunidad minoritaria los defendió la Corona. En los capítulos celebrados para la elección de

Priores los castizos presentaban a su candidato; como dominaban en la mayoría de votos ganaban la presidencia, esto cambió desde 1581 en que sube al poder, el primer provincial criollo Fr. Antonio de Mendoza, un homónimo del Virrey.

Los litigios en contra de la alternativa decían que limitaba a la libertad de voto, sin embargo desde la elección de Mendoza la mayoría de los priores fueron criollos, pero a partir de 1659 la gran diferencia de población dificultó aplicar la alternativa, ante esta situación, los agustinos fueron los primeros en utilizar este mecanismo y los primeros en solicitarla fueron los españoles, para ocupar los puestos lograron algunas concesiones, con las que podían elegir a sus representantes desde ultramar, esta garantía se aplicaba en el momento en que no hubiera personal que ocupara la alternativa, dicha situación alteraba la equidad y aceleró el descontento.

La alternativa no se podía practicar plenamente dado que la población peninsular era menor, por lo que en algún momento se suspendió, sin embargo, a solicitud de la provincia castellana ante el rey se reimplantó la disposición, fue necesario enviar nuevas barcadas de religiosos, ante esta opción el Rey no estuvo de acuerdo porque consideraba que la evangelización había terminado, el costo de una barcada significaba una merma a su hacienda, no podía sostener una mayor población que requería: limosnas, viáticos, vino y cera extra, el sostenimiento artificial del poder provincial fue responsabilidad de la Provincia de Castilla, finalmente esta empresa no tuvo éxito por el rechazo de sus hermanos mexicanos.

En el caso de Tecámac los superiores que fundaron la feligresía fueron europeos, los dos primeros portugueses y los siguientes tres españoles actuaron en un periodo que va de 1582 a 1617; después de un siglo de prioratos criollos en Tecámac, el jerezano Fr. Pedro Castrillón, fue quién se encargó de realizar las gestiones de la alternativa para el sitio;<sup>84</sup> su labor cambió las circunstancias de gobierno, ya que, Castrillón consiguió su priorato en el trienio de 1617 a 1620.

<sup>83</sup> P. Mariano Cuevas, *Historia de la iglesia en México*, tomo III, México, Editorial Porrúa, 1992, p. 218

<sup>84</sup> Alipio Ruiz, *Op cit*, p. 225



Después de esta fecha sucedieron nuevamente como priores los criollos, su presencia no se interrumpió durante un siglo, desde 1617 a 1717, esta dinámica de gobierno sólo se pudo detener por las controversias de la “alternativa”, ya que en 1715 se alterna el priorato por un español que vino expresamente a reclamar el alternado, sin embargo, esta situación tan artificial era insostenible por lo que volvieron los criollos a tomar el priorato desde 1717 hasta 1758, posteriormente a esta fecha se alternaron cinco prioratos con tres españoles, uno de ellos el más importante es el artista Fr. Miguel de Herrera, personaje de gran altura que más adelante nos ocupará.

De los 43 prioratos sucedidos en Tecámac nueve de ellos fueron europeos, dos portugueses y siete españoles; los demás fueron 34 criollos, todos registrados por Alipio Zavala en el tomo II, capítulo XXI dedicado a la biografía de los religiosos anotada en orden alfabético.<sup>85</sup> Como podemos ver la presencia del grupo español en Tecámac siempre fue minoritaria; Como esta circunstancia le valió a la mayoría criolla para que a mediados del siglo XVII y XVIII tuvieran el control de los prioratos, en este sentido su incidencia estética se vio reflejada sobre las decisiones del convento. En cambio los sectores de la población laica sobre todo de raíz india marginada o la mestiza minoritaria participaban relativamente poco en las decisiones religiosas.

## LOS OBISPOS

De la misma manera que la Provincia Castellana pretendía el control de su filial mexicana, el episcopado también incubaba con deseo vehemente su posesión. El enfrentamiento entre Vasco de Quiroga y Fr. Diego de la Cruz, es el inicio de esa disputa por las doctrinas, Montufar y Quiroga proceden contra los franciscanos, por que habían adquirido cierta jurisdicción de territorios y le daban malos tratos a los indios, el proceso fue llevado ante la Audiencia, lo cual no tuvo seguimiento, sin embargo el Obispo decidió unilateralmente secularizar algunas doctrinas de Michoacán, acción que se retractó por orden del Oidor. Los

obispos y los religiosos se reprobaban mutuamente, para imputar a Don Vasco los agustinos decían que: maltrataba a los indios con tal de construir su catedral.

En general los obispos descalificaban a los religiosos; los consideraban ignorantes; decían que no sabían latín y que eran incapaces de leerlo<sup>86</sup>, esta sentencia rasa incluía a grandes personajes como a los mismos intelectuales agustinos que habían influido definitivamente en la vida universitaria novohispana, como a Fray Alonso de la Vera Cruz, quien era un intelectual español; que encabeza en la Nueva España una nueva misión con dos objetivos: la docencia y la legalidad. Al desembarcarse en el puerto de Veracruz al lado de Fray Francisco de la Cruz en 1536, tomó el hábito agustino y emprendió su labor con el nombre de este lugar y en memoria de su superior. Fray Alonso fue un filósofo, teólogo, astrónomo, fundador de la Pontificia Universidad; en su trabajo como abogado trató de conciliar los problemas que existían dentro de la orden, abogado de los indígenas y de las contradicciones entre los religiosos.

Montufar inquirió a Fr Alonso de la Vera Cruz por escribir un libro infame contra los prelados y clerecía de la Nueva España, puesto que, consideraba que la iglesia estaba en poder de los frailes; mientras que no hubiera clérigos en sus cargos. En cambio los religiosos denunciaban a sus adversarios por que ignoraban las lenguas de los indios; porque los agobian hasta el cansancio; los llevan en literas; les estorbaban en la administración de los sacramentos; intentaban quitarles a los indios, se rehusaban a conferir a las órdenes la aspiración al sacerdocio.

Los religiosos defendían sus posiciones, mientras que los obispos se sentían humillados, quienes consideraban que era perjudicial que los frailes pudieran tener mayores facultades que ellos, en tanto que, traban de suprimir los privilegios de los regulares y someterlos al orden episcopal, así como también a sus parroquias y doctrinas que tenían entre los indios, con el fin de tener una jurisdicción total y absoluta. En este punto Felipe IV fue convencido de que eran más sumisos los obispos

<sup>85</sup> Alipio Ruiz Zavala, *Op cit*, pp 403, 702

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp 164-165

al Regio Patronato que los mismos religiosos. Ante tal argumento en 1571 se quejan Fr Juan de San Román, Alonso de la Veracruz, Pedro Suárez de Escobar en una comisión seglar ante su Majestad.

El Rey envió Cédula real en 1603 en la que ordena a los virreyes Montesclaros, y Guadalcázar que los obispos examinen a los religiosos en su doctrina y lenguas, por tal motivo, en la época del virrey de Pimentel hubo un intento de huelga en la que los religiosos pensaron retirarse de los sitios sin no cambiaban las disposiciones.

En 1624 el Rey ratifica los privilegios de los religiosos pero con la salvedad de que los preladados puedan hacer visitas a las doctrinas, además, decía que las “doctrinas no tienen derecho perpetuo” y que el nombramiento de los provinciales se realizaría en presencia del virrey. Solo en un momento aparecen los indios en los capítulos como sujetos occisos, ante esto, hubo protestas por parte del provincial alegando el derecho de constitución de la orden.

Las controversias entre los frailes y los obispos se debieron a una lucha por el poder de las doctrinas y de sus fieles; así como, por los privilegios canónicos; verbigracia, sobresale como primer caso Ocuituco, que fue la primera fundación de los agustinos, desde su llegada en 1533, El primer encuentro con el episcopado fue positivo dado que Zumárraga le obsequió el terreno para la construcción. Posteriormente por disposiciones de las “Nuevas Leyes”, la encomienda había perdido titularidad, en este régimen los religiosos no podían conservar estas propiedades, el obispo consideró mermado uno de sus principales bienes. Al tratar de recuperar sus posesiones, Zumárraga acusó a los religiosos de maltrato a los indios; consideraba que era demasiado suntuoso el convento y una carga onerosa para la pequeña población.<sup>87</sup> Por otra parte, los religiosos respondían de la misma manera, diciendo que el obispo maltrataba a los indios al querer construir su catedral en Morelia.

A fines del siglo XVI ya existían las diócesis de Puebla, México, Oaxaca,, Michoacán, Chiapas, Guatemala, y Yucatán. Sobre la administración de las doctrinas vemos

que los escrúpulos episcopales descalificaban la actividad de los mendicantes, quienes no eran aptos para conducir los ministerios, y que cercenaban su jurisdicción. Por otra parte los religiosos argumentaban que no eran suficientes los clérigos para cubrir las fundaciones; no sabían las lenguas; mientras que los agustinos conocían más de doce lenguas como lo declara Grijalva en 1555 en el primer concilio Provincial Mexicano, evento en el que se trató de transferir las parroquias o doctrinas al clero secular; por tal motivo, los mendicantes acudieron al Rey como Patrono Universal quien dijo que se debía “asegurar en las órdenes sus privilegios y exenciones” en 1557.<sup>88</sup>

Ante las constantes denuncias clericales que intentaban disminuir la legitimidad de los religiosos, quienes se amparaban por la bula *Omnimoda* de Adriano VI, defendieron su trabajo apostólico. Al verse vulnerables: los Provinciales de las tres órdenes escribieron al rey Felipe II 1559 una carta en la que ponderan su labor y esfuerzo por construir la iglesia, ante tal argumento citan el número sus casas y el de sus integrantes:

Dominicos 40 casas con 210 religiosos  
Franciscanos 80 casas con 380 religiosos  
Agustinos 40 casas con 212 religiosos

No obstante el basto censo suplican que envíen más religiosos de Castilla, “porque VM comunique al Pontífice un breve que conceda a los religiosos administrar donde quiera, libremente, los sacramentos todos que no requieren acto episcopal, como son: bautismo, penitencia, eucaristía, extremaunción, y matrimonio, porque los clérigos se interponen y quitan autoridad en detrimento de las almas y cargo de conciencia a V.M.”

Uno de los mayores ataques que los obispos propinaban a los religiosos consistía en denunciar las riquezas y la ostentación de sus monasterios, sin embargo esto no fue tan real ya que debemos considerar varios factores que influyeron en su economía, la cual constantemente se encontraba en déficit. Los principales rubros de ingresos para la Provincia

<sup>87</sup> Robert Ricard *Op cit*, p 275

<sup>88</sup> Alipio Ruiz, *Op cit*, p. 154



eran las rentas de casas, de los que, sólo se percibían en colonias de españoles, tales como: México, Puebla, Veracruz y Guatemala; también obtenían ingresos en rentas de censos cuya inversión era de 57%, en cuanto a las de rentas de haciendas y de casas hacían un 43%. En particular el rubro de haciendas sólo 12 conventos lo percibían, de los cuales el sitio más beneficiado era de San Pablo con 300 pesos de réditos.

Tecámac no tenía réditos de casas, ni de censos, sólo contaba con las rentas de haciendas en el cual tenía invertidos 6,300 pesos. De los cuales recibía la parroquia réditos de 315 pesos administrados por cuatro frailes con gastos de 61 pesos para los ministros, los cuales nunca fueron pagados. Esto significaba un déficit de 885 pesos para que dichos frailes alcanzaran el ideal salario de un peso diario, de tal suerte que recibían como todos los religiosos (que considera la segunda tabla después de los 11 conventos despojados a los 704 religiosos) la fabulosa cantidad de 104 pesos, un tomí y siete gramos anuales; o sean 8 pesos, cinco tomíes, cinco gramos, y siete doceavos de otro, al mes; o sean dos tomíes, tres gramos, y un tercio de otro al día.<sup>89</sup>

Así como Tecámac muchos otros pueblos de la provincia tenían ingresos por un solo rubro, en consecuencia los ingresos generales se redistribuían a toda la provincia durante todo el año, entre los 750 religiosos que la conformaban. Esta situación generaba un déficit de más de 35%; el cual era cubierto en parte por las limosnas y las donaciones piadosas. Tal parece que las rentas de casas eran mayores que las que aportaban las haciendas. En estas condiciones, sólo un convento era auto suficiente: el de Chietla.

## LA ENTREGA DE LAS DOCTRINAS

El motivo de controversias entre obispos y religiosos se sucedió en todo el siglo XVII, no se trataron estas cosas ante la Santa Sede sino bajo el mando del Rey, los religiosos sobrestimaron al Patronato e influyeron en el idea del Vicariato Real, institución que no fraguó, pero que después se convirtió en

corriente política, de la que posteriormente se tuvieron que defender.

Por cédulas reales de 1634 y 1639 aparece el régimen de parroquias en Indias, en la que, se sujetan los regulares a los ordinarios, lo cual, sobrepasaba las competencias de la Corona ante el derecho canónico, este hecho se estimaba como abuso de poder civil, la monarquía no podía privar a los religiosos de sus privilegios emanados por el Pontífice. Las cédulas reales de 1748 del Patronato Real entregan al clero secular muchos conventos mendicantes<sup>90</sup>

Desde 1583 se promovió la secularización, pero la ejecución duró más de dos siglos, hasta la disposición de la Cédula Real, del 1 de febrero de 1753 cuando el Virrey Conde de Revillagigedo y los Obispos de México, Lima y Santa Fe, acordaron que por cada orden religiosa se dejaran dos curatos de los más importantes, a los agustinos les designaron Malinalco y Meztitlan. Como prueba el primer convento secularizado fue Actopan en 1750. Se hace notar que la pérdida fue tan notable, por que excedió en número a la que perderían un siglo después con las Leyes de Reforma.

Las doctrinas no se entregaron inmediatamente por falta de clérigos, todavía en 1754 se nombraron superiores de 26 prioratos y 48 vicarías y presidencias dentro de 74 conventos, desde 1754 a 1782 se perdieron 58 conventos, de los que sólo quedaron 16. En 1758 perdieron Acolman y en 1766 Tecámac.

## LA DECADENCIA

El cambio de la monarquía de los Borbones en la Corona Española trajo consigo transformaciones en el orden social, las reformas borbónicas se dictaron desde la metrópoli para todas las provincias del mundo hispano, estas disposiciones tenían por objetivo hacer más eficiente la producción de sus colonias y recabar más recursos, además de disminuir el gasto de ejecución. En este sentido las órdenes representaban una erogación imperial que no era necesaria, ya que la

<sup>89</sup> Roberto Jaramillo O.S.A, *Op cit*, Tabla II

<sup>90</sup> Mariano Cuevas, *Monje y marino*, México, Galatea, 1943, p 294

evangelización había terminado; la construcción de los templos era suficiente para la población; en tal situación la Corona consideró pertinente ahorrarse la manutención de ocho religiosos por convento, por la mínima cantidad de un solo párroco, mientras que los frailes se encargaban de la organización de todos los eventos litúrgicos, festivos, de censos, y algunas otras actividades civiles, los párrocos se apoyaron en la población, a través de el sacristán, las mayordomías, las cofradías y fiscales o mandones, quienes participaban fervorosamente supliendo a los elementos seculares.

Mientras que las ordenes mendicantes deseaban conservar los privilegios surgidos por la Bula "Omnimoda". Por otra parte los obispos exigían sus derechos amparados en el Concilio de Trento. Ambas razones crearon tensiones entre los religiosos y los obispos. Desde el siglo XVI dichas instituciones se disputaban la administración de las parroquias; los religiosos eran acosados por las visitas de los obispos como directriz pastoral, al final de esta lucha los religiosos fueron reemplazos por miembros seculares.

Desde el siglo XVI Fray Alonso de la Veracruz había influido en la protección de los indios, mediante la supresión del tequio; también se opuso a los privilegios de los encomenderos y apoyó los derechos canónicos que los religiosos habían adquirido en su misión evangelizadora. El alto clero tenía el sentido dirigido hacia los cambios impuestos por las reformas Borbónicas. En el siglo XVIII esta política no coincidía con la práctica y el pensamiento de los religiosos.

La entrega de las doctrinas no sólo implicó la deposición de la infraestructura mendicante, sino que propició la crisis social y cultural de los pueblos indios. Las leyes antimendicantes promulgadas por el reinado de Carlos III fechada el 1º de febrero de 1753 en la que secularizan casi todas las doctrinas de religiosos,<sup>91</sup> pusieron en riesgo un orden social

mantenido por más de dos siglos.<sup>92</sup> Cuando pasan las doctrinas a manos del clero secular los pobladores indios se dispersan y los religiosos, hacinados, se aglutinaron en tan sólo dos parroquias o conventos por cada provincia, como quedó reglamentado desde 1755.

La provincia del Santísimo nombre de Jesús de México eligió a Malinalco y Meztitlan; dos casas muy grandes pero insuficientes para la gran cantidad de comunidades agustinas. El resultado de esta resolución fue el hacinamiento, la dispersión, y las limitaciones físicas y económicas. Con estas agravantes el objetivo regalista de la secularización se había cumplido. Esta política duró varios años ya que en 1782 solo quedaban once prioratos.<sup>93</sup>

A mediados del siglo XVIII los agustinos se encontraban en pleno auge y expansión como lo demuestran dos tablas testimoniadas y aprobadas por el secretario de Provincia Fray Joaquín Galván el 28 de junio de 1753. La primera se titula "*Tabla general de todos los conventos de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de N.P.S. Agustín de esta Nueva España con sus rentas, fructos y demás proventos*". La segunda se titula "*Demostración de los conventos despojados a la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de N.P.S. Agustín de esta Nueva España desde el año de 1750 hasta el presente de 1753, con las rentas monacales, fincas y demás a ellos perteneciente*".<sup>94</sup>

En la primera tabla se mencionan 76 conventos distribuidos entre los obispados de México, Puebla, Oaxaca, Guatemala y la Habana. Estos conventos estaban clasificados de acuerdo a su situación geopolítica y a sus dimensiones, de tal manera existían varios tipos de edificaciones como: casas de comunidad y doctrina; doctrinas, parroquias; misiones, santuarios sus visitas, en general estos sitios estaban ocupados por ocho miembros, los cuales

<sup>91</sup> Roberto Jaramillo, OSA, "El Regio vicariato y las reformas del siglo XVIII", en *Relaciones estado iglesia encuentros y desencuentros, Et al*, México, Archivo General de la Nación, 1999, p. 23

<sup>92</sup> Mariano Cuevas, *Op cit*, tomo IV, p. 147

<sup>93</sup> P. Roberto Jaramillo O.S.A. Compilador, *Agustinos en América Latina*, Organización de los Agustinos en América Latina, Quito Perú, 1987. p. 18

<sup>94</sup> Roberto Jaramillo O.S.A. *La provincia Agustina del Smo. Nombre de Jesús de México*. Tablas I y II.

administraban a los pueblos de indios en sus diferentes lenguas.

En Tecámac la secularización llegó tras la muerte del último ministro agustino, Fray Joaquín Vital Moctezuma, por orden del entonces Virrey Joaquín de Monserrat, Marqués de Cruillas, en consecuencia, el Arzobispo Francisco de Lorenzana nombra a Manuel de Estrada y Monteros como Cura y receptor de la Doctrina; por otra parte, es curioso que no aparezca en la “entrega” el recién nombrado Prior del convento Francisco Antonio Chávez<sup>95</sup>, sólo vemos que aparece en la entrega al ministro Fray Manuel Robles quien da fe de los bienes asentados en el Inventario, redactado por el Notario Juan Nepomuceno de Lima, y rubricado en 1766 en presencia del Alcalde de Ecatepec y el fiscal de Arzobispado.<sup>96</sup> Al año siguiente Don Manuel de Estrada firma y da constancia de la posesión y de la existencia de dichos bienes ante el Secretario de Visita del Arzobispado de México, Don Francisco Pérez Sedano.<sup>97</sup>

Probablemente en 1772 muere el Padre Estrada y lo sucede por interinato el Br. Francisco Alcocer; en tanto fue nombrado Pedro Juan de Echeverría como cura propietario, cuando Alcocer fue desplazado se negó a entregar debidamente la parroquia; por tal motivo en 1775 Echeverría emprende un auto en contra del interino; esta es la razón por la cual realiza un nuevo “Inventario” exhaustivo fechado en 1777. Este hecho lo podemos leer en los documentos que se conservan en el cuaderno titulado: *"Inventario de las sagradas alhajas, que pertenecen a esta yglesia parrochial de Santa Cruz Tecámac y al de sus quatro vicitas con la nuevamente agregada de la de San Pablo Tecala que son cinco sus vicitas"*; fechado *"en veinte y nueve de Henero del año del Señor de mil setefcientos, y setenta, y siete de orden expreso del ilustrísimo Señor Don Alonso Nuñes de Haro, y Peralta del Consejo de su Majestad*

*Arzobispo de la Santa Iglesia Cathedral metropolitana de México, Constante de su auto Visita de Veinte, y cinco de septiembre del año proxime pafsado de setenta y seis incerto en estos citados Inventarios, siendo cura propio*



15. Arzobispo y virrey, Alonso Nuñez de Haro y Peralta, José de Páez, Connecticut, EUA.

*Pedro Juan de Echeverría"*<sup>98</sup>.

Este “Inventario” es un cuaderno empastado en piel con 58 fojas, que contiene varios documentos entre ellos varios inventarios y bitácoras de obras o “mejoras”, El principal inventario fue escrito por el segundo cura propietario Juan Pedro Echeverría. Dicho personaje fue un Juez eclesiástico como lo describe una relación de “méritos y servicios” con carácter de funcionario eclesiástico del Arzobispado

de México, y es quien, por consulta del Arzobispo Nuñez de Haro, completa la secularización y entrega de la parroquia.

Este manuscrito está dividido en cinco secciones dedicadas a describir los bienes de la parroquia y la de sus cuatro visitas, incluyendo la de San Pablo como nueva adhesión. Los conceptos descritos como alhajas aparecen como grupos de objetos litúrgicos y ajuar eclesiástico como sigue:

*Plata, misales, purificadores, hijuelas, corporales, parvapalias, amitos, albas, cíngulos... Casullas, dalmáticas, capas de coro, almaisales y paños de púlpito...Sagrarios, tronos, sus aras, tapetes, y corporales....Bonetes, ostiarios, frontales, palias...Estolas, manípulos, paños de cáliz, y bolsas de corporales...Cucharitas de los purificadores, cálices, candeleros, cruces de los altares, vinagreras, y atriles...Manteles, manotejos, palabrerros, el lavabo, y el evangelio de Sn Juan...Aras, paños de vinagreras,*

<sup>95</sup> Alipio, *Op cit*, t. II, p. 197

<sup>96</sup> *Apud*, Granillo Bojorges, *Op cit*, p. 98

<sup>97</sup> Archivo Parroquial, “Acta de Visita”, *Cuaderno de Inventarios*, Tecámac, fol 55 v, 1767. Peter Gerhard, *Op cit*, p 234. Según el autor Tecámac fue secularizado en 1768. Alipio Ruiz Zavala, O.S.A., *Op cit*, p.364-5

<sup>98</sup> Archivo Parroquial, *Cuaderno de inventarios*, Tecámac, 1777, foja 2 r. v. *Vid*, Archivo General de Indias, Ultramar, No. 798

sobrepelices, y almisaes, capas de coro, palios y doseles.

Vestidos de los copones, visos del sagrario, mucetas, cortinas, guiones, estandartes, capillos para bautismo, guardapolvos, sobremesas, paños de manos, alfombras, tapetes, sillas.

Santos de la sacristía y alhajas que se hallan en esta: crucifijo, marcos, cuadros, lienzos, espejos, faroles, cajones, mesa, alacena, dos ganchos de fierro con palos largos para levantar las escaleras y limpiar los colaterales, paños, llaves, y opas.

Colaterales, santos y otras alhajas que se hallan dentro de la iglesia: Altar mayor, altar de Nuestra Señora del Refugio, Altar de nuestro Señor San Nicolás, otro altar también de nuestro Señor San Nicolás, el altar de la Pasión, el altar de San Felipe de Jesús, el altar de la capilla de los Dolores, el altar del Jesús, órgano, confesionarios, andas, campanas, rueda de campanas, cajita de santos óleos, un nacimiento con todas las piezas de marfil, y vidrieras de alto poco menos de media vara y de ancho dos tercias.

Otras alhajas que se hallan en la casa cural: una mesa, dos archivos nuevos de ayacahuite, once llaves de la iglesia, un quitasol y faroles. Libros parroquiales, pastorales, edictos, cordilleras y autos sobre las escuelas.”

Antes de describir los bienes “alhajas” de las visitas se insertan los tres documentos de las “mejoras”

La bitácora de “mejoras” fue Bachiller Josef María Ortiz de 1786

La bitácora de “mejoras” del cura interino Benito de la Peña de 1836

Bitácora de “mejoras del Bachiller Rafael Gómez, hechas en 1844, e incluye un breve inventario.

Bitácora de “mejoras” del cura propietario Agustín Díaz hechas en 1851

Después de haber insertado estos manuscritos de mejoras continúa el “inventario de alhajas de las visitas” describiendo sistemáticamente sus bienes, como lo hizo con la parroquia.

1. Santiago Tzacualuca

2. Sta María Astacalco alias Ozumbilla
3. San Pablo Tecalco
4. San Francisco Cuauhtlquizca
5. San Pedro Atzompa

Cuando termina la descripción correspondiente a las visitas aparece otro Inventario con sello Quarto de 1776 y 77 del Rey Carlos III, escrito por los religiosos y su respectiva certificación firmados por el cura propietario Br. Manuel de Estrada y el secretario de visita Francisco Pérez Sedano. Finalmente Echeverría presenta el auto de queja y la justificación de su escrito como dice más tarde: “En debido cumplimiento del superior auto que antecede hice prontamente los inventarios”



16. Portada del padrón Archivo parroquial, 1777

Cabe mencionar que en pleno esplendor agustino, en 1750, la doctrina de Tecámac era un convento pequeño administrado en idioma mexicano; no obstante que estaba considerada como Doctrina o parroquia en pueblo de indios, no alcanzó a tener los ocho religiosos; sólo cuatro realizaban una labor pastoral de consolidación.

Al entregar la doctrina los agustinos también se entregó una relación de los habitantes, reportada en el “Padrón de la Feligresía”, cuyo testimonio demuestra que hasta el momento de la secularización el pueblo era mayoritariamente indio.

Ambos documentos se encuentran en el archivo de la parroquia y afortunadamente nos han servido como primera fuente, para conocer el estado de conservación en que se encontraba la iglesia en le momento de la transferencia del siglo XVIII. La Parroquia de Santa Cruz Tecámac Pasó al clero diocesano en el último periodo de la secularización.

Después del despojo de los primeros 24 conventos más rentables, los efectos de esta política minaron a la orden. Esta acción continuó hasta fines del siglo XVIII, momento

en el que los agustinos se quedaron en la miseria con tan sólo dos conventos

Los años posteriores a la entrega de la doctrina agustiniana de Santa Cruz Tecámac fueron siendo testigos del deterioro, saqueo y alteración de todo el contexto religioso que los agustinos habían creado y construido, de tal suerte que a esta siguiente etapa le corresponde la decadencia, como un momento posterior a la construcción, decoración y esplendor dieciochesco, el cual coincide con las etapas históricas novohispanas.

A partir de 1786 el párroco Joseph Ma Ortiz comienza las modificaciones al convento, quien argumentaba la incomodidad de sus habitaciones, del templo y sus corrales; las obras continuaron con el Cura interino Lic. Don Benito de la Peña en el año de 1835 y 1836.



17. Inventario de alhajas de la Parroquia de Santa Cruz Tecámac, 1777, documento que avala la entrega de la doctrina por la secularización, por orden del Obispo Núñez de Haro y Peralta

Estas “mejoras” fueron realizadas principalmente sobre la arquitectura del edificio, pero la parte dramática comienza cuando los bienes muebles presentaban deterioros, en este momento se sustrajeron obras valiosas con el fin costear las obras arquitectónicas o para sustituir los ornamentos, es el caso de el bachiller Don Manuel Guerra Manzanares 1836 /1839 quien justifica su empresa a través de este relato:

*“Mirándome ya sin recursos, para seguir aseando la Yglesia, pedí licencia al Señor Arzobispo para vender una lámpara de plata mui vieja, y hecha pedazos, y una oja de plata a la que llamaron trono; Su Santidad Ilustrisima tuvo la bondad de concederme la licencia, a pesar de que no faltó su opinión de parte de algunos indios cabilosos, a quienes no miento, por no hacer odiosa su memoria, los que me causaron mil pasadumbres; por último se verificó la venta, y dispuse quitar lo que era el Altar Mayor, (que es el que está sirviendo de cancel a la puerta del costado, por donde antes de cubrirse, hera intolerable resistir en el altar, púlpito, o confesionario el aire, que por alli entraba) y poner el tabernáculo decente que hoy existe, cuyo importe pasó de quinientos, ochenta pesos, y aunque algunos poco inteligentes les ha parecido algo caro, no lo juzgara así quien sepa lo que cuesta sacar artesanos de la capital”<sup>99</sup>.*

Como podemos ver la historia de la iglesia de Tecámac va a menos después de la secularización, con la toma de posesión de los curas seculares. A pesar de que los nuevos párrocos mencionen las mejoras del edificio, algunas obras fueron financiadas por la reventa de las piezas antiguas, sobre todo las metálicas. Lo más penoso es que el pueblo de Tecámac al verse sumido en un nuevo orden jurídico, el cual fue dictado desde la metrópoli, cambia completamente o casi radicalmente su condición autóctona y autónoma. Este fenómeno puede verse reflejado de manera similar en lo que hoy consideramos globalización. Es decir que un imperio, gobierno, reinado o país con vistas a una expansión trata de homogeneizar la cultura, imponiendo todas sus acciones sobre los pueblos sujetos a él, lo que trae como consecuencia un reacomodo en la organización social; la actualización de estas formas de conducta acarrea la destrucción de las anteriores, este es el principio que la modernidad a mantenido como paradigma de bienestar, aunque en realidad lo que esconde son los intereses más prominentes del momento.

<sup>99</sup> Archivo Parroquial, “Cuaderno de Inventarios” Tecámac, 1777, f 23 r.



# UBICACIÓN Y TRAZA DE LA DOCTRINA

La doctrina de Santa Cruz Tecámac se comenzó a construir a mediados del siglo XVI, su programa arquitectónico tuvo varias etapas constructivas que comienzan con la edificación de la “visita”, sus elementos, los más antiguos del sitio, son el atrio y la capilla abierta, que funcionaron como nave de feligresía y altar; posteriormente en el siglo XVII con más recursos se fueron construyendo: el convento y la nave principal del templo, el baptisterio y el campanario, finalmente levantaron la sacristía y la capilla de Los Dolores. En general su programa arquitectónico se compuso con los elementos convencionales novohispanos.

Es posible que el proyecto no fuera concluido plenamente; después de la secularización, los presbíteros describen la parte del convento como un lugar inhóspito; por lo que al convertirse en parroquia secular, sufre varias modificaciones. No obstante que el edificio quedó inconcluso y alterado, su arquitectura original aún se puede apreciar como un testimonio histórico y artístico.

En la primera etapa constructiva, considerada como “Visita”, se funda también el pueblo de indios; como productos del nuevo orden social, de la naciente geografía económica, y de la actitud positiva de los indios, fragmento de filiación acolhua.<sup>100</sup>

Otros factores de la fundación del pueblo de Tecámac y la fábrica de su templo fueron: la encomienda, el uso de sus antiguos caminos; la concatenación de pueblos; el abastecimiento para los viajeros y la autosuficiencia local, su economía agrícola basada en la explotación de magueyes y la ganadería menor. El indígena ganadero de ovejas más grande de la Nueva España tenía sus rebaños en Tecámac con más de 8 mil cabezas en 1714, lo cual nos indica que existió cierta pujanza económica en el siglo XVIII<sup>101</sup>, que coincide con la hechura de los retablos.

En medio del llano y pastizales, el antiguo camino prehispánico hacia la Huasteca

se convirtió en el itinerario agustino, los principales puntos de referencia comienzan desde la ciudad de México, pasando por Acolman, Pachuca, Ixmiquilpan, Actopan, Mezquitlan e Ixtla. Esta cadena de sitios constituía una serie de conventos que funcionaban como estaciones para los viajeros, así como sitios de abastecimiento y fortalezas para los ejércitos reales, de tal manera que el emplazamiento se sucedió como un lugar estratégico de comunicaciones, así como parte de la evangelización local, cuya población era principalmente nahua y otomí.



18. Vista aérea, Parroquia de Santa Cruz Tecámac, foto Nestor Granillo Bojorges

## UBICACIÓN DE LA VISITA

El espacio urbano de Tecámac como el de muchos pueblos se creó en el imaginario colectivo, como un centro de actividades sociales, agrícolas, comerciales, civiles de gobierno y religiosas; al parecer no tuvo construcciones de antiguos templos paganos; sino que nació como centro religioso cristiano. Para establecer las dimensiones de su emplazamiento, se debió plantear la relación entre la cantidad de población, y la magnitud de la construcción, sin embargo es muy difícil realizar este cálculo, debido a que: no se tienen bien establecidos los censos de población, como para diagnosticar la proporción del proyecto constructivo, sin embargo esto no puede ser el factor determinante de dicho proyecto, otros factores que influyeron en el programa fueron: el futuro crecimiento de la población y la

<sup>100</sup> Alba Ixtlilxochitl, *Op cit*, p. 261

<sup>101</sup> Charles Gibson, *Op cit*, p. 354



capacidad que tendría el templo un siglo después de su finca, lo cual se calculaba por el número de entierros.

De acuerdo a la clasificación de Kubler, los templos agustinos de mayor capacidad tributaria pertenecen a la categoría “A” y los pequeños a la “D”, todos ellos considerados entre 1570 y 1572; Meztitlan y Actopan en su categoría “A” con 7200 tributarios; Acolman e Ixmiquilpan “B” con 2500 tributarios; Epazoyucan y Ocuituco “C” con 1500 tributarios, y Tezontepec “D” con 807 tributarios<sup>102</sup>. Mientras que en 1580 Pedro López de Rivera declara que “*Tecama tiene 410 tributarios*”, lo cual nos permite inferir que: a partir de esta tipología Tecámac por sus dimensiones estaba por debajo de la categoría del tipo “D” lo que en realidad se refleja en un pequeño templo.

La justificación de las obras agustinas las encabezaba Fray Alonso de la Vera Cruz, quien explicaba que, el objetivo agustino de construir iglesias estaba dirigido a lograr que “*los indígenas olvidaran sus antiguas ocupaciones y su tradición pagana, con el esplendor y la riqueza de los nuevos templos, la solemnidad de las ceremonias y el culto divino*”<sup>103</sup>

Existieron diferencias entre las construcciones de los órdenes mendicantes, en su número, dimensiones, ornamentación, y suntuosidad. Sabemos que los franciscanos realizaron el mayor número de edificios debido a que se asentaron en lugares densamente poblados, disponían de mano de obra calificada indígena que conocía las técnicas constructivas; tuvieron mayores privilegios por parte de la Corona y el mecenazgo de los conquistadores, a diferencia de ellos los dominicos y especialmente los agustinos realizaron pocas obras, a veces de grandes proporciones o muy costosas, tanto que en ocasiones no correspondía la cantidad de población con sus requerimientos, ni con la capacidad sufragánea.

El templo de Tecámac corresponde a la segunda etapa constructiva, su programa arquitectónico es similar al de su matriz

Acolman, pero se diferencia notablemente por su escala, esto se puede interpretar como: el dispendio, la notoriedad, la monumentalidad, opuestas a la medida, el cálculo, la razón. El programa de Tecámac fue bien planeado para una población pequeña, con un templo a su medida, pero nos sorprende la suntuosidad con que fue revestido que su interior.

### TRAZA

El modelo que materializó la traza, ubicación y construcción del convento de Tecámac, fue similar al que se utilizó en otros pueblos; el cual fue tomado de Vitruvio y reglamentado, más tarde, por Reales Ordenanzas del Rey Felipe II desde el Escorial en 1576<sup>104</sup>, de tal manera que la tradición constructiva española fue de raíz romana; aunque en Nueva España también se tomaron algunos elementos de las creencias del pueblo de salomón y de los espacios abiertos mesoamericanos.

El modelo vitruviano de trazar los pueblos comenzaba a partir de los foros, que era la plaza donde se trataban los negocios públicos y celebraban los juicios, para los lugares de uso común dice:

Capítulo VII: “*si la ciudad se levanta al lado del mar, debe elegirse una superficie para construir el foro próxima al puerto; si, por el contrario, va a estar lejos del mar, el foro se construirá en medio de la ciudad. Los solares para los santuarios de los dioses tutelares de la ciudad y para Juno y Minerva elíjase un lugar suficientemente elevado, desde donde pueda observarse la mayor parte de la ciudad*”<sup>105</sup>

Este patrón fue cristianizado y tomado en consideración para la redacción de los artículos de las Ordenanzas escorialenses que dicen:

Art. 119 “*Para el templo de la iglesia mayor, siendo la población en costa, se edifique en parte que en saliendo del mar, se vea, y su fábrica que en parte sea como defensa del mismo puerto*”.

<sup>102</sup> George Kubler, *Op cit*, p 36

<sup>103</sup> *Ibid*, p 71. Vid, Grijalva, *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín*, México, Editorial Porrúa, 1985, p. 221

<sup>104</sup> En un grabado de José de Castañeda de 1764, el rey Felipe II era comparado al propio Vitruvio y el Escorial a la ciudad ideada por Dinócrates. Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, España, Alianza Editorial, 2002, p. 46.

<sup>105</sup> Vitruvio Polio, *Op cit*, p. 89

120 “Para el templo de la iglesia mayor, parroquias o monasterios, se señalen solares, los primeros después de la plaza, y sean en isla entera, de manera que ningún edificio se le arrime, sino el perteneciente a su comodidad y ornato”

Art. 124 “El templo en lugares mediterráneos no se ponga en la plaza, sino que distante de ella, y en parte que esté separado de otros edificios, para que sea visto, por que se puede ornar mejor, y tenga más autoridad. Se ha de procurar que sea algo elevado del suelo, de manera que se haya de entrar en él por gradas”<sup>106</sup>.

Como podemos ver la Corona reprodujo el modelo convencional romano y lo extendió a sus colonias. En consecuencia en las “Instrucciones a los virreyes de sus sucesores” el Virrey Mendoza<sup>107</sup> unificó el criterio constructivo de las órdenes mendicantes. En una reunión con los Provinciales de cada orden, dispuso la manera en que debían construir sus conventos. Se declaró que las partes que debían constituir dichos monumentos serían tres: el patio o atrio, el templo y el monasterio.

En Tecámac se guardaron estas disposiciones: presenta un atrio completo con su capilla abierta y nichos de Vía Crucis como posas; convento y templo de una sola nave, En general todos los elementos de este monumento mantienen características que se emplearon en las primeras construcciones monásticas novohispanas. Por lo que podemos pensar que la traza fue diseñada desde el siglo XVI y finiquitada en el siguiente siglo.

Las preocupaciones del Papa y de los obispos sobre la fábrica de las iglesias de la contrarreforma se hicieron textuales en el compendio del cardenal milanés Carlos Borromeo, cuya edición príncipe apareció en 1577<sup>108</sup>, la cual, se convirtió en las instrucciones postridentinas, como los requerimientos constructivos eclesiásticos comunes para la

celebración eucarística. Podemos ver que estas disposiciones fueron aplicadas en la construcción de Tecámac, sobre todo en su templo y convento, ya sea, la ubicación de los accesos y sus respectivos espacios: como la sacristía, la capilla; las condiciones del presbiterio, las luminarias, los accesos entre otras partes de la iglesia; sin embargo, cabe destacar que sus fuentes, tomaron algunos aspectos simbólicos y formales de manera romana, con imágenes bíblicas similares al ideal templo de Salomón, esto es, como parte de la corriente teórica que la arquitectura del siglo XVII, que serviría más tarde para recrear ese mítico templo.

Además de las instrucciones de Borromeo y de Vitruvio los arquitectos se basaron en varios tratados manieristas como los de Palladio, Serlio y Viñola, entre otros; de quienes adquirirían los conocimientos para proyectar el programa arquitectónico, que comenzaba con la selección del terreno, sobre el que evitarían inclemencias o catástrofes. Posteriormente se trazaban a cordel las dimensiones de los lotes donde debían estar los espacios comunes, los edificios públicos, los recreativos, las casas y las tiendas o comercios, en este sentido la plaza ocupaba el centro del terreno y a partir de ella se distribuían los demás lotes, el primero de ellos era el del templo, a partir del cual se marcaba la orientación cardinal: la iglesia que debía tener su altar dirigido hacia el oriente, toda la nave corría a lo largo del eje este, oeste, con dicho trazo todas las calles y solares adquirirían su orientación de manera paralela o perpendicular, en consecuencia se formaba una traza urbana de damero parecida a algunas ciudades como Tenochtitlan o como los campamentos españoles.<sup>109</sup>

En muchas ocasiones los conventos como fundaciones se concentraban en los poblados de mayor relevancia ya sea por razones prácticas o por que el número de habitantes lo requería, se concentraban en regiones donde los insumos para la vida se conseguían relativamente fácil, había abundancia de alimentos y ciertas comodidades,

<sup>106</sup> Domingo García Ramos, *Iniciación al urbanismo*, UNAM, México, 1978, p. 78

<sup>107</sup> Manuel Tousaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990, p. 39. *Apud.*, “Instrucciones de los virreyes a sus sucesores”, Edición de la Iberia, T I, pp. 46, 48

<sup>108</sup> Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, IIE, UNAM, 1985

<sup>109</sup> Rafael Cómez, *Op cit*, p. 34

con accesibles vías de comunicación, a diferencia de los lugares apartados, e inhóspitos, donde la rudeza del medio solo recibía a los corazones plenamente convencidos con su misión.

Por Cédula real fechada en Madrid en 1553, se aclara que las misiones tenían la obligación de socorrer a las necesidades espirituales de la Nueva España y no para distraer la vida de los religiosos en “consuelo y placer”, otra cédula real emitida en 1561 insiste en el objetivo diciendo que “*a nos se ha hecho relación que los monasterios que se hacen, se edifican muy cerca unos de otros, porque tienen fin a poblar en lo bueno, rico y fresco y cerca de esa ciudad de México, y se dejan veinte y treinta leguas los indios sin doctrina, por no querer los religiosos poblar en tierras fragosas, y calientes y pobres, y vino en mandar que los conventos distaran, al menos, unas seis leguas unos de otros*”.<sup>110</sup>

A pesar de estas disposiciones legales, algunas fundaciones agustinas se asentaban muy cerca, entre una y otra tenían distancias muy cortas; por ejemplo, Acolman se encontraba a cinco leguas de la ciudad de México y Tecámac, su segunda fundación en la zona se ubicó a tan sólo una legua y media de ella, tal como lo menciona Fray Francisco de San Miguel “*La yglesia del dicho pueblo de Tecama se llama Santa Cruz. Está de este pueblo y monasterio de Culma legua y media*”<sup>111</sup>

Antes de que emanaran estas disposiciones, es probable que las primeras misas celebradas en Tecámac se inicien con la evangelización en la zona emprendida por los franciscanos alrededor de 1536, a petición del nuevo encomendado Juan Ponce de León. En esta época debió haber sido proyectado la traza de la construcción de un templo ubicado al Sur del pueblo<sup>112</sup>. Y su capilla aislada para el “calvario” dispuesto al norte. No obstante la existencia de un asentamiento religioso

franciscano en el pueblo, los agustinos comenzaron su empresa en la parte Norte en el mismo lugar del “calvario”, donde probablemente para 1554 estaba una cruz, de ahí el nombre de la parroquia. En esos años los agustinos celebran sus primeras misas en el sitio. Después que fue entregada la “isla”, los agustinos ya habían tomado la iniciativa franciscana.

El sitio donde se encuentra Tecámac es un llano que perteneció a la comarca lagunera de Xaltocan, por lo que el asentamiento se aseguró en la parte más alta del extremo oriente del antiguo lago. Una vez que fue ubicado el terreno y dividido en solares, el espacio destinado para el convento fue una “isla completa”; sin colindantes civiles o particulares. Debido a la importancia del edificio, el establecimiento se levantó sobre una plataforma artificial, que evitaría inundaciones y que le conferiría cierta elevación o dignidad. Por esta razón el acceso principal al atrio tiene cinco escalones por arriba del nivel del suelo.

## ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS



19. Fachada de la Capilla abierta

### CAPILLA ABIERTA

La capilla abierta profusamente empleada en la Nueva España del siglo XVI, formó parte del programa arquitectónico de los conventos, su práctica constructiva en México, se despliega en Latinoamérica<sup>113</sup>. Es otro

<sup>110</sup> Robert Ricard, *Op cit*, p. 161

<sup>111</sup> Carlos Alonso Vañes, O.S.A.; Roberto Jaramillo Escutia, O.S.A. *Monumenta Histórica Mexicana*, Tomo I. Siglo XVI. México, Organización de Agustinos de Latinoamérica. 1993, p 114,117.

<sup>112</sup> Por tradición oral se consigna ese sitio como posible asentamiento franciscano.

<sup>113</sup> Juan Benito Artigas *Op cit*, 1991, p 11. *Cfr*, George Kubler, *Op cit*, pp 241, 401.

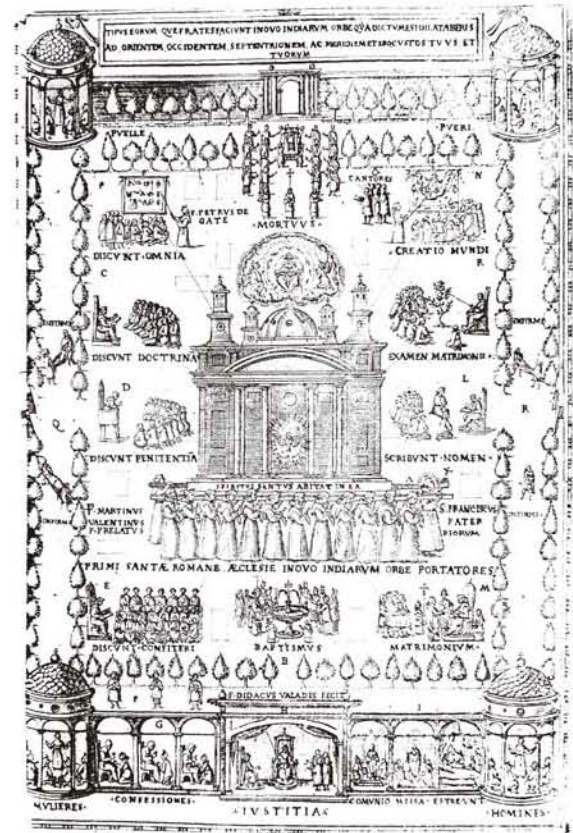
elemento arquitectónico relacionado al atrio; que funcionaba como presbiterio donde se improvisaba un altar; y eventualmente funcionaba para guardar los ornamentos, en este lugar celebraban las primeras misas, estaba vinculada al atrio; donde también se realizaban actividades administrativas, del mismo pueblo y de sus visitas.

Probablemente la capilla abierta de Tecámac, fue su primera construcción, cuando todavía era “visita”, su origen pudo haber surgido del dibujo del templo de una sola nave que indica Rodrigo Gil de Hontañón: “y la capilla señalada... sirven si fuere para el pueblo y la iglesia parroquial”,<sup>114</sup> en su esquema, se ve una sala que se extiende al lado sur del templo; como en realidad se observa en Tecámac, donde vemos un pequeño recinto con una puerta y una ventana hoy tapiados; este espacio actualmente lo ocupa el macizo de la escalera que conduce al coro. Posteriormente este espacio se amplió en una sala más grande, con dos arcos que se abren al atrio. Actualmente estos arcos están tapiados y el acceso se abrió por el lado del claustro.

### ATRIO

El atrio tiene un área circundada amplia que alcanzan los 7561.5 metros cuadrados; presenta una proporción sexquialtera de 2:3; o sea: tiene 71m de frente, por 106.5m de profundo; guarda una forma cuadrangular con un trazo axial orientado hacia los cardinales, donde el eje principal se prolonga a lo largo del templo de oriente a poniente, al centro fue colocada una cruz atrial de piedra.

En la parte exterior del atrio presenta un aspecto de fortaleza, que cuenta con su barda almenada como el de las antiguas construcciones medievales<sup>115</sup>, las cuales servían de resguardo contra los ataques bárbaros. Aquí probablemente se tomaron estos modelos como protección contra alguna revuelta indígena, o simplemente como parte del programa arquitectónico simbólico de la época.



20. Fray Diego Valadés, Grabado del atrio, con los frailes del Nuevo Mundo

### Arcadas

El convento está precedido por un atrio; con tres accesos a la calle y uno al templo. Las puertas indican la perfecta orientación cardinal.

La arcada real dirigida al poniente, es una estructura formada por tres arcos de medio punto, sus arranques se encuentran soportados por cuatro columnas de piedra volcánica, las que carecen de proporción, así como de capitel definido; sus formas ingenuas recuerdan al orden corintio, como cestas equiláteras decoradas en sus aristas por cadenas.

El paramento de las arcadas fue elaborado con mampostería y recubierto con argamasa, la cual fue modelada como la tradición texcocana, con una decoración vegetal en guías enrolladas, encuadrada en los contornos arquitectónicos, estos motivos se localizan en el intradós, en las enjutas, en los pilones, y remates. En la parte central del paramento se localiza un nicho con una cruz de piedra volcánica, los ejes verticales de los arcos rematan con un pináculo que termina en punta de flecha.

Los accesos laterales del atrio son similares al real, en menor proporción están compuestos

<sup>114</sup> Simón García, *Compendio de Arquitectura*, México, ENCRYM, INAH, 1979, edición facsímil, f. 15

<sup>115</sup> Rafael Cómez, *Op cit*, p. 106.



por dos arcos de medio punto, tienen tres columnas, las dos laterales se encuentran adosadas a los contra fuertes del muro, en el nicho de la arcada norte se encontraba la imagen de San Agustín; mientras que en lado sur se veía a San Nicolás, ambas han desaparecido.



21. Fachada de la arcada real del atrio

Es probable que las primeras celebraciones del “vía crucis” de Tecámec se realizaron hacia la calle, como vemos la arcada norte se dirige a la calle de “la Soledad” y la arcada real poniente, que sale a la calle del “Calvario”; y desemboca, en la calle de la “Amargura”, donde se iniciaba el retorno de la procesión, la cual entraba por la arcada del sur, la que culminaría en el “Monte Calvario” preparado en la capilla abierta.

### Nichos del Vía crucis

De acuerdo a los estudios de Artigas, en los conventos del siglo XVI existe una relación entre el sólido edificado y el espacio abierto,<sup>116</sup> donde se establece una proyección del templo hacia su atrio; de tal manera que sus elementos arquitectónicos se vinculan entre sí; ya sea por los rituales celebrados o por las actividades sociales practicadas en su entorno. Al interior del atrio, el espacio amurallado se le puede considerar como una nave abierta, donde se reunía la feligresía. En torno al atrio estaban asociadas sus capillas: las que denominamos abierta que funcionaba como presbiterio o altar mayor, y las posas como colaterales.

<sup>116</sup> Juan B. Artigas, *Arquitectura a cielo abierto en iberoamérica como un invariante continental*, México, Edición del autor, p. 13.

En las construcciones del siglo XVI, el recorrido procesional era de catorce capillas, más tarde se sintetizó a cuatro o cinco, ubicadas en las cuatro esquinas y en el eje central del atrio, como las cuatro capillas de Zoquizoquipan, Hidalgo, fueron construidas en las esquinas y su sentido procesional es en sentido inverso a las manecillas del reloj; mientras que las de Zacualuca, Santa María y Santo Domingo Ajoloapan, Tecámec, fueron construidas aisladas fuera de este espacio.

En Santa Cruz Tecámec no se construyeron las capillas colaterales como un recorrido procesional con catorce estaciones; sino que se fabricaron como nichos, adosadas al paramento interior de la barda atrial, su construcción revela la importancia del ritual, que se manifiesta en la arquitectura, su número está relacionado con las estaciones del vía crucis, y constituyen un camino procesional;<sup>117</sup> es un recorrido cíclico que comienza en la puerta del templo y termina en ella, cada una de ellas es diferente, en dimensiones y en forma, su diversidad radica en sus cerramientos de arco o dintel.



22. Tercera posa en el muro norte

Los ejemplos similares en cuanto a la forma de estas capillas se pueden apreciar en Zapotitlan de las Salinas que cuenta con una serie de nichos separados, o más cercano es el caso de Yolotepec con sus catorce nichos adosados a la pared<sup>118</sup>.

### Jardines y cruz atrial

El atrio jardinado mantiene su planta cuadrada y dividida por corredores en forma de

<sup>117</sup> *Ibidem*, p 30.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.36.

cruz. En el punto axial de las entradas, se ubica la cruz atrial, está hecha de piedra, sencilla, sin adornos, ni signos. Probablemente la basa fue hecha con pedazos de una escultura mexicana, concretamente, de las fauces de una coatl se yergue su pedestal sólido de mampostería. En un principio estas cruces eran de madera muy altas lo que provocaba la atracción de los rayos, por lo que a partir de 1539.<sup>119</sup> Al parecer Zumárraga ordenó que esas cruces fueran de piedra. Es notable la cruz de Acolman, labrada con los motivos de la pasión y con el Divino Rostro, así como las cruces de Atzacolco, D.F. y la cruz de Huichapan Hidalgo.

## CONSTRUCCIÓN DEL CONVENTO

Como la mayoría de las trazas del siglo XVI, el convento se extiende al sur, no obstante que los claustros generalmente eran de dos niveles denominados claustro bajo donde existía la sala profundis, la cocina, las caballerizas, el refectorio, las bodegas, salones, oficinas y el claustro alto debía tener los dormitorios, la biblioteca, y los archivos. Esta parte del edificio se implementó desde 1550. El claustro de Tecámac fue de un solo nivel, dado que no se terminó y fue modificado después de la secularización.

La construcción del convento duró varios años; durante este proceso las acciones religiosas eran consideradas desde su cabecera Acolman como visitas; desde donde se vigiló el proyecto y la disposición de los elementos constructivos, mientras que eventualmente debió ser supervisado por un Maestro Mayor y por los responsables de la orden.

Las “Relaciones de los agustinos”, escritas en 1571, se hicieron por orden del Visitador y Presidente del Consejo de Indias Juan de Ovando, para el pueblo de Acolman Fray Francisco de San Miguel escribe la situación de este convento como cabecera dice:

*La yglesia del dicho pueblo de Tecama se llama Santa Cruz. Está de este pueblo y monasterio de Culma legua y media”*<sup>120</sup> Para

esta fecha el templo ya tenía nombre. Para 1571 los agustinos celebran sus primeras misas en Tecámac. Es en este momento pudo establecerse el topónimo cristiano del pueblo denominándolo en lo sucesivo La Santa Cruz. La devoción a esta imagen era el estandarte de la evangelización para los agustinos como lo menciona Juan de Grijalva y era el nombre del guía y cabeza de la misión Francisco de la Cruz así como el de su ideólogo más importante Alonso de la Veracruz.

En 1575 se expanden las celebraciones eucarísticas como lo revela una tabla de salarios para los gobernadores y los principales funcionarios indígenas de los pueblos de la zona; en la que aparecen el gobernador con 40, el alcalde 8, el regidor 4, el mayordomo 4, el escribano 4, y el cantor 2. Aquí la figura del cantor es un personaje que congregaba a la feligresía, hacía las lecturas en las misas y recolectaba algunos tributos para la iglesia<sup>121</sup>, dichos tributos eran erogados para la construcción del nuevo edificio.

Las actividades religiosas que se llevaban a cabo en Tecámac en el siglo XVI fueron escritas en la Carta de Relación del Corregidor de Chiconautla fechada en 1580 y enviada al Virrey Martín Enríquez de Almazan. al que dice así:

” ... *A este pueblo de Chiconautla y a Hecatepeque administran doctrina flayres franciscos, y a Tecama le visitan flayres agustinos*”.<sup>122</sup> Esto quiere decir que en los años la construcción del convento y del templo, el edificio todavía no funcionaba como residencia ni como custodia de los objetos litúrgicos, todavía en el sitio no residían los frailes, por falta de espacio que los albergara. El testimonio del Corregidor consta que Tecama era “visita de agustinos” por lo que podemos comprender que<sup>123</sup> para estos años todavía no era convento; era el comienzo de un proyecto de expansión de Acolman, que pronto daría frutos.

Dos años después la visita alcanzó una nueva categoría al convertirse en priorato, en 1582 Tecámac alcanza la categoría de priorato,

<sup>119</sup> Manuel Tousaint, *Op cit*, p. 27 *Apud*, Icazbalceta, p134

<sup>120</sup> Carlos Alonso Vañes, O.S.A, Roberto Jaramillo Escutia, O.S.A. *Op cit*, pp 114,117. *Apud*, AGI, Indiferente General 1529.

<sup>121</sup> Charles Gibson, *Op cit*, p 189

<sup>122</sup> Néstor Granillo Bojorges. *Op cit*, p. 71

<sup>123</sup> *Idem*.



es nombrado Fray Andrés de Evora natural de Evora, (Portugal) como prior, quien hace el sello de la iglesia con su imagen y su número 70<sup>124</sup> en lo sucesivo dejará de estar sujeta a las disposiciones de su cabecera Acolman. Posteriormente el primer fraile y sus sucesores como 1602 Antonio de Acevedo (Portugués) sufrieron las carencias de la economía a la baja, su salario como única prestación fue reducida a la mitad; de tal manera que, el único fraile que radicaba en Tecámac recibía 50 pesos y 25 fanegas de maíz<sup>125</sup>

Para el inicio del siglo XVII el convento ya estaba en funciones puesto que en el catálogo de conventos en tiempos del prior general Fr. Hipólito Fabriani (1602/1609). En este documento aparece enlistado Tecámac ya con la categoría de convento.<sup>126</sup> Esto parece indicar que el edificio ya está en condiciones de servir a los feligreses y al ministro.

La siguiente noticia que tenemos de la iglesia es de 1616; en esta fecha el convento agustino se encuentra arruinado como lo atestigua el Marqués de Guadalcazar, en voz de Fray Diego Morón, quien fue el 4º prior del convento de Tecámac en 1614, español que nació en la Villa de Guadalcanal, profesó en México 1605. Estuvo en Totolapan, Atlixco, y Jonacatepec, fue nombrado prior en el Capítulo del 19 de abril de 1514<sup>127</sup>; así dice el Prior: *“que el dicho convento está arruinado y cayendose todo, y de la misma manera la iglesia, de suerte que seguramente no se puede oír misa ni habitar en lo uno ni en lo otro...”*<sup>128</sup>

Es notable que catorce años después en 1616 el convento está en ruinas; sin embargo, cuando dice *“cayendose todo”* probablemente se refiera a una construcción rústica, pequeña y hecha con materiales perecederos, a la techumbre, la cual era de dos aguas y cubierta con teja. En cuanto a la “iglesia” probablemente se refiera a lo que hoy es la capilla abierta, la cual debió ser utilizada como tal, mientras se

construía el templo, la cual debió estar techada con madera; en tanto que la “habitación” o el convento se encontraba en una de sus etapas constructivas y sólo contaba con un cuarto, puesto que, solo tenía cabida para un religioso. Tal vez faltaban las bóvedas y esto pudo afectar a ciertos muros, cuyo sistema constructivo consiste en un núcleo de piedra y adobe, con juntas de cal, es probable que el núcleo se encontrara en malas condiciones por efectos de la humedad, dado que, ambos materiales son susceptibles al intemperismo, más aún si no estuvieron protegidos.

La construcción del edificio fue muy lenta, pasada la primera mitad del siglo XVII la solicitud de Fray Diego Morón tuvo influencia, a pesar de que los requerimientos de habitación y los de celebración aún no se habían concluido. En el Archivo General de la orden de San Agustín de Roma Italia se encuentran documentos relativos a la “anotación de “los aumentos” de las casas esto es en el Legajo Aa 47.2 donde hay un cuaderno especial con pastas de piel en que están anotados los “aumentos” de las casas de la provincia. En particular se lee que el 1º de septiembre de 1678 fray Gabriel de Cárdenas - Miguel de Canales hizo un “aumento de casa” en Tacámac<sup>129</sup>. En realidad no sabemos que fue lo que se construyó como aumento, aunque muy probablemente para esta fecha el convento y la iglesia continuaban siendo muy pobres solo tenían la capacidad para dos frailes como lo atestiguan los documentos de registro.

Después de la secularización las modificaciones al programa arquitectónico agustino fueron demolidoras como lo declara el párroco Joseph María Ortiz:

*“Siendo que la casa Cural no tenía una pieza de comodidad, y que en toda se componía de cuartitos corrales, y cosinas como casa de religiosos, mandó tanto por su estrechez, como por su confución y humedad derribarlas, abriendo primero el zaguán y mandando cerrar el antiguo que llamaban puerta del campo, porque por él entraban y salían cuantos querían, sin que el cura lo supiere.*

*Primero la nueva costeadose sus propios, todo que hubo menester para que quedase*

<sup>124</sup> Fray José Sicardo. *Op cit*, p. 276. Cfr. Fr. Alipio Ruiz Zavala, O.S.A. *Op cit*, p. 252

<sup>125</sup> Antonio Rubial García. *Op cit*, pp. 178,179, 182. *Apud* AGI. Contaduría 691.

<sup>126</sup> Alipio Ruiz, *Op cit*, p. 252

<sup>127</sup> *Ibidem*, p 6. *Apud*, LL3, f.119, (TL)

<sup>128</sup> Silvio Zavala, *Op cit*, p. 850.

<sup>129</sup> Alipio Ruiz, *Op cit*, p. 267

*medianamente abitabile, segura y libre de las incomodidades que la antigua de religiosos ofrecía al que en ella habitaban se acabó en el año de 89.*<sup>130</sup>

Otras obras realizadas en la casa curial fueron declaradas por el cura interino: “Componer las ventanas y techos: aber techado la cocina, aber techado la caballeriza, aber blanqueado y compuesto las ventanas y paredes de la cocina y comedor”<sup>131</sup>

Otras modificaciones que se realizaron en lo que había sido el convento, fueron anotadas por el presbítero en turno, como un esfuerzo de mejoras y comodidad: por el presbítero sucesor quien dice:

*“En el momento que tomé posesión interinamente de esta parroquia, mirando el total abandono en que esta se encontraba tanto la iglesia, como la casa dispuse de mi peculio hacer el corredor que cubre las ventanas de la sala, por con mucha facilidad se entraban los de la calle; mandé blanquear y pintar la sala y otras dos puestas, que jamás lo habían estado, formé el comedor, de un pasadizo horroroso, pues no tenía luz ninguna, hice la caballeriza, y pileta, pues ni aún eso había, como también en su totalidad la pieza que hoy sirve de cuadrante, cuyo sitio hera un corralito indecente que de nada servía. En la casa, de otro pedazo de corral, hice el baño, con sus buenos tinacos; en la sala, el tabique cuarto para sillero, la dispensa, huertecita, lavadero. Pues todo lo que havia eran ruinas”*<sup>132</sup>

Definitivamente el programa arquitectónico del convento fue modificado, incluso las instalaciones se recorrieron más hacia el sur, haciendo más extenso el edificio en sentido horizontal, con macizos amplios y pocos vanos.



23. Vista superior de la casa curial y antigua escuela de la parroquia

### **SALA ACTUAL DEL ARCHIVO**

Es probable que la construcción de la sala de archivo formó parte del programa del convento agustino, que después fue terminado para resguardar los libros sacramentales, los que actualmente se conservan en su sitio, estos documentos comienzan a ser firmados por fray Miguel de Canales en 1675, fecha que coincide con el “aumento de casa”. Dada la carencia de documentos anteriores a esta fecha no sabemos si los priores anteriores llevaban el registro de la feligresía o si se conservaron en Acolman, dado que en ese momento el espacio construido no tenía cabida para oficinas ni archivo.

### **EL TEMPLO**

Mientras que se iban resolviendo las primeras necesidades de los frailes, tanto de vivienda como litúrgicas, la construcción del templo definitivo apenas comenzaba. En Tecámac se construyó de una sola nave como un signo de austeridad de acuerdo a la reforma de la orden y como un ajuste a las condiciones de la comunidad. Su austeridad radica en la simplificación del edificio, como lo menciona el padre Román al referirse al cristianismo primitivo anterior al basilical de Constantino. No es posible que se halle inspirado en las iglesias criptocolaterales, no obstante que tiene nave única, sus volúmenes se desmienten al verla por afuera, donde se ven adosadas esas capillas a un nivel menor que el de la nave. En cambio las modificaciones del esquema de Hontañón a las basílicas con tres naves, de las que saca la planta en cruz y la de una sola nave, simplemente, corta las dos laterales de las que solo deja una. El diseño de una sola nave tuvo

<sup>130</sup> Joseph María Ortiz, *Libro de inventarios*, Archivo Parroquial, febrero de 1786, fol. 10 r.

<sup>131</sup> Lic. Don Benito de la Peña, *Ibidem*, 1835 y 1836, fol.

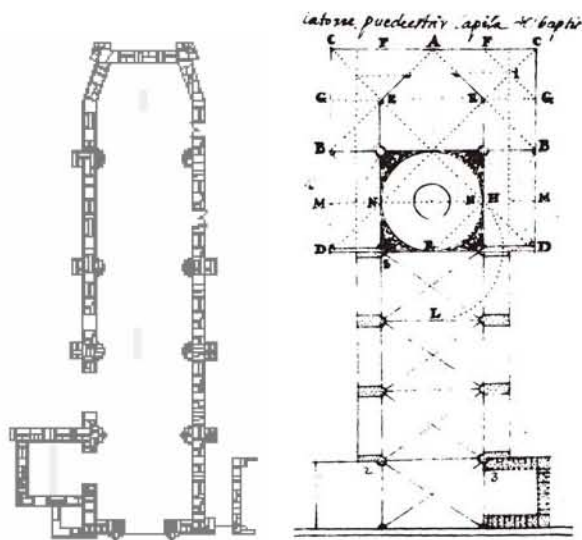
22 r

<sup>132</sup> Don Manuel Guerra Manzanares, *Ibidem*, 1836 /1839, fol. 26r.

escasos referentes españoles y de los cartujos de franceses, la unificación y concentración del volumen, también lo era respecto de la población congregada, sus antecedentes aislados en España se adaptó muy bien en el segundo cuarto del siglo XVI en Nueva España.<sup>133</sup>

La fábrica de Tecámac es muy cercana a la Magdalena en Valladolid (1566), que diseñó Rodrigo Gil de Hontañón<sup>134</sup>, se caracteriza como traza del siglo XVI. Aunque su construcción sea de menor dimensión y se haya continuado hasta el siglo XVII, no pierde ese formato de una sola nave, orientada de oriente a poniente, y con el presbiterio ochavado.

En cuanto a la orientación del templo, las recomendaciones tratadistas consideraban que debía dirigirse la fachada de la nave al poniente, sobre la puerta el coro y al levante el altar mayor. En la tradición romana Vitruvio menciona que los templos debían orientarse, de oriente a poniente; donde los altares estarían asentados hacia el Este<sup>135</sup>. Este formato se cristianizó y fue llevado como convención a muchos pueblos.



24. Planta del templo de Tecámac y Traza de templo de una sola nave, de Rodrigo Gil de Hontañón según Simón García

En el esquema de Hontañón vemos que parte de un cuadrado dividido por diagonales cuyas intersecciones marcan los puntos donde se originan los muros, el presbiterio ochavado, el

crucero y los entre ejes, los espacios adosados para la capilla y el cubo del campanario, además del acceso al templo para los frailes, todos estos detalles aparecen calcados en la construcción de la iglesia de Tecámac.

Los constructores de Santa Cruz eran expertos alarifes, agrimensores y cosmógrafos. La ubicación del inmueble está perfectamente orientada de oriente a poniente de tal manera que el tres de mayo, fecha de la celebración de la Santa Cruz, el sol entra por la fachada a través del rosetón proyectando un haz de luz desde el coro, hasta el altar mayor e ilumina a su imagen titular. A fuera en el patio, en el muro sur de la nave se ven cinco relojes de sol con los cuales medían las horas y las estaciones del año, además en este muro se incluyeron las ventanas que iluminan el interior. Esta orientación indica la relación del espacio construido con el cosmos, donde el retablo y su imagen se ligan como referentes entre el cielo y tierra.

La fachada fue reemplazada por otra más elaborada de acuerdo con los criterios de la estética criolla; la cual afectó una nueva forma con almohadillados, por esto la anterior portada plateresca con motivos aztequizados fue reemplazada y reciclada en la capilla abierta.

Después de la secularización este espacio fue modificado y ampliado hasta el arco toral como lo menciona el párroco: *“En el de 88 se agrandó el presbiterio de esta parroquia que era bastante estrecho y con una escala tan mal determinada que era menester un particular cuidado para subirla y bajarla”*.

*“En el mes de septiembre del mismo de 94 se empezó a embigar de nuevo el suelo de la Yglesia y se entarimó hasta la puerta de la Capilla se acabó el día 7 de febrero de 95”*. Los párrocos sucesores declaran otras obras menores: *“aber rebocado los ladrillos del presbiterio y la sacristía y reponer los que faltaban.”*<sup>136</sup> *La yglesia la mande blanquear, y pintar”*<sup>137</sup> Lo cual justificaba la posesión de la casa y a la vez trataban de darle mantenimiento.

<sup>133</sup> George Kubler, *Op cit*, p. 253

<sup>134</sup> Simón García, *Op cit*, fol. 15 v. *Cfr*, George Kubler, *Op cit*, p. 246.

<sup>135</sup> Vitruvio Polión, *Op cit*, p. 175, 185

<sup>136</sup> Lic. Don Benito de la Peña, *Op cit*, fol 22r.

<sup>137</sup> Presbítero Don Manuel Guerra Manzanares, *Loc cit*, 1836 /1839 26r.

## LA PORTADA

La entrada principal al templo se encuentra ligada al muro poniente del edificio conventual, su fachada contiene la portada, parte del muro atrial, y está ligada a las fachadas a la barda del la huerta así como a los muros de la capilla abierta y del claustro, en general se puede describir de izquierda a derecha de acuerdo a cada elemento arquitectónico:

La portada está construida con cantera labrada en un estilo barroco novohispano, se distingue por su composición ascensional, que integra dos cuerpos y un remate; su efecto claroscuro es producido por la ornamentación vegetal y sobre todo almohadillada. Esta composición tiene como antecedentes: tanto la obra de Cristóbal Medina Vargas en Santa Catalina de México 1691; como la Casa de las Bóvedas de Puebla 1690, obra de Diego de la Sierra<sup>138</sup>, por lo que podemos suponer la influencia de estos autores capitalinos en la construcción provinciana, además podemos inferir que la portada de Tecámac fue construida alrededor de 1700. Esta obra está compuesta por dos cuerpos una calle y un remate.



25. Portada de acceso a al templo

a) En el primer cuerpo permite el acceso principal al templo, con un vano es un arco de medio punto, dovelas labradas con molduras, impostas molduradas en óvolos y jambas cajeadas. El pedestal de tiene un dado

decorado con formas geométricas, labrados en alto relieve con formas almohadillados, Esta decoración también aparece como sillares en las pilastras, las cuales presentan un fuste coronado por un capitel dórico. Los entablamentos son rectos con reminiscencias manieristas, con un friso decorado por platos y triglifos, entre el entablamento y el arco vemos las enjutas decoradas con ramos vegetales.

b) En el segundo cuerpo existe un óculo octogonal salomónico, enmarcado con una banda labrada con motivos florales, este vano corresponde al área del coro. Como consecuencia al orden jerárquico las pilastras de este cuerpo son jónicas, menos fuertes y más ligeras, su entablamento es recto, sencillo, con un friso liso y sin más decoración.

c) El remate se compone por dos pináculos que extreman los ejes verticales de las pilastras laterales, mientras que al centro vemos un relieve de la Santa Cruz titular del convento, enmarcada con un espléndido relieve labrado en cantera con motivos florales, una serie de cuadretes una flor labrada.

Cabe mencionar que el borde superior de la fachada acusa la forma de dos aguas lo que hace pensar que en algún momento la cubierta fue de madera, El retablo de la Santa Cruz fue recortado en su remate, existen vestigios de una portada anterior del siglo XVI, tampoco existe una espadaña y el campanario es del siglo XVIII.

## INTERIOR DEL TEMPLO

La planta del templo es rectangular, con ábside ochavado, la nave esta dividida a la vez, en secciones rectangulares iguales, una de ellas cubierta por la cúpula octogonal; las demás están cubiertas con bóvedas de arista sobre secciones rectangulares, las cuales se limitan por tres arcos fajones lisos y uno toral, en el entre eje cuadrado que antecede al presbiterio descansa la cúpula octogonal. Esta nave carece de crucero en consecuencia los muros laterales son rectos, la plasticidad de su composición se hace dinámica por los espacios entre ejes cuyos arcos formeros dividen los módulos, excepto el muro testero que es ochavado. El ábside con planta poligonal está cubierto por una bóveda de arista ochavada con gajos triangulares unidos en

<sup>138</sup> Marta Fernández, *Diego de la Sierra*, México, UNAM, 1986, p. 132. Vid, Marta Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas*, México UNAM, 2002, p. 49



un centro común. En el lado opuesto un entrepiso abovedado de bajo peralte y de arista forma el coro alto y el sotacoro. La vista de sección transversal de la nave, presenta la relación entre anchura y altura (hasta la imposta o arranque de las bóvedas), es de 1:1; el factor común de sus dimensiones es de 7.23 m de alto y ancho, lo que permite afirmar que la construcción estuvo regulada por 8.5 varas de alto y 8.5 de ancho aproximadamente, considerando el uso de la vara castellana o burgalesa de 0.835 m.

En general vemos en el interior una sola nave que corresponde a una planta rectangular, con el muro testero ochavado, la que mantiene una proporción aproximada de 1: 45, con una longitud de 34.20 por 7.20 de ancho, proporciones muy cercanas a las recomendadas por Rodrigo Gil de Hontañón<sup>139</sup>, de 1:5. No obstante los pocos ejemplos de templos de una sola nave en España de los cuatro que Kubler encontró (Mondejar, Yuste, Armedilla, y Ovila) la planta de Yuste<sup>140</sup> es la más cercana a la Tecamac, esta forma fue muy empleada por los agustinos en México como en los templos de la ruta huasteca antes mencionada como los templos de Actopan 1:45, y Acatlan

El templo de Tecámac está cubierto por bóvedas de arista, sostenidas por con arcos fajones de medio punto, este tipo de bóvedas se emplearon desde el renacimiento y se caracterizan por que aprovechaban los lunetos para las ventanas.

A esta planta se le agregó posteriormente en el presbiterio la sacristía y a los pies la portada y la torre del campanario, entrando vemos del lado norte el baptisterio y junto a este una capilla.

La iluminación del interior es barroca con claroscuros y con diferentes intensidades lumínicas a distintas horas del día y en diversas direcciones dependiendo de las estaciones del año. El mejor lado luminoso esta en el muro sur; un solo lado como foco define perfectamente las formas, donde el lado derecho está siempre iluminado y el izquierdo oscurecido, por esta razón vemos en cada uno de los entre ejes y por

encima del nivel de las impostas de las pilastras, una ventana que ilumina una porción de la nave. No obstante, cada ventana coincide en algún momento del día, en el transcurso del año, con la dirección del sol, lo que permite proyectar un haz de luz que resplandece sobre un retablo. Lo más espectacular es cuando el sol del poniente se alinea con el eje de la nave y proyecta por la ventana del coro un rayo que esclarece la Santa Cruz del retablo mayor el día de su festividad, este es un logro efectista de la arquitectura barroca del siglo XVII, que motiva a la piedad; y que embelesa la intimidad mística de los feligreses.

### LOS RETABLOS

Antes de que aparecieran los retablos dentro del templo, la decoración era mural, el altar mayor fue un basamento de mampostería ornado con flores como frontal; además debió existir otro altar colateral ubicado detrás del retablo norte del San Nicolás, podríamos decir que fue un retablo fingido, integrado por las imágenes pintadas de San Juan, La Dolorosa y un Crucifijo de bulto, el conjunto estaba enmarcado por lo emblemas de la pasión como: el Divino Rostro, el sol, la luna, la corona de espinas, etc, la cúspide presidida por el Padre, esta imaginería nos muestra la vocación pasionaria y cristológica de los agustinos.

Al entrar al templo nos encontramos en un lugar con los muros totalmente recubiertos por fachadas doradas. Es una calle templaria, con una perspectiva de portadas recubiertas de un exuberante concierto de flores y hojas dispuestas armónicamente.



26. Interior del templo, perspectiva de la nave con sus retablos.

<sup>139</sup> Simón García, *Op cit*, fol 15 r.

<sup>140</sup> George Kubler, *Op cit*, p. 244

La decoración interior de este monumento consiste básicamente en siete retablos en pie: En la feligresía vemos al fondo el mayor salomónico del siglo XVII dedicado a la Santa Cruz; más cuatro colaterales estípites del siglo XVIII: uno dedicado a la Virgen del Refugio, dos a San Nicolás Tolentino y uno a San Felipe de Jesús, también en esta nave se encuentra un retablo salomónico construido a mediados fines del siglo XVII dedicado al Nazareno, relacionado a otro de la Dolorosa, que se encuentra en la capilla es de estilo estípite con nicho pilastra.

### CAMPANARIO Y BAUTISTERIO

La planta original del campanario se visualiza en el esquema de Hontañón quien recomienda que: “y la otra 3... *sirben de torre y subida de tribuna; en donde fuere la torre, puede estar la pila del bautismo*”<sup>141</sup> y efectivamente a un lado de la torre se encuentra el baptisterio; su acceso hoy tapiado, pudo estar dentro del baptisterio, por donde se subiría al coro y la torre. No sabemos cuál fue el soporte original de las campanas, tal vez fue una espadaña o una torre sencilla. El campanario fue remodelado en el siglo XVIII en un estilo barroco tardío, cuando su nuevo acceso se planeó desde el patio del claustro, subiendo por el coro. Sus campanas fueron adquiridas por los agustinos, una de ellas la más grande, llamada “Santa Bárbara”, están fechadas en 1755, año en el que todavía los religiosos estaban en posesión del sitio.



27. Portada principal y campanario

Actualmente el campanario está compuesto por dos cuerpos, más la linternilla y el cupulín. El primer cuerpo de planta cuadrada arranca sus pilastras redondas para formar vanos de medio punto, los que albergan a las esquilas, el segundo cuerpo es de planta ochavada, donde los cuatro lados que corresponden al primer cuerpo, funcionan como bocinas, los otros cuatro vanos se mantienen como nichos que cubren a cruces labradas en piedra.

En cuanto al cupulín su planta también es ochavada, de la que arranca formando lunetos que también funcionan como bocinas. La linternilla es de planta ochavada con pilastras cilíndricas que forman intercolumnios donde se aprecian sendos nichos, este aparato remata en una gran cruz de piedra labrada.

### LA CAPILLA ANEXA

Muy cerca de la entrada del lado norte, como parte del programa agustino, fue construida la capilla, como una sala pequeña, rodeada con cuarto muros lisos, cubiertos con una bóveda de arista. Este espacio anexo ala nave principal permite a los feligreses cambiar de ambiente de acuerdo a su contemplación o recogimiento, costumbre muy frecuente en la arquitectura barroca.

Dicho espacio fue techado originalmente con madera y teja, sin embargo fue modificado después de la secularización, como dan testimonio de los curas seculares: “En el 94, del sobrante de comunidad se techó de nuevo el Calvario”.<sup>142</sup> Efectivamente fueron abovedados como los vemos actualmente.

Como podemos ver el testimonio anterior da cuenta de las condiciones de este espacio y sobre todo de su nominativo, tratándose de referir a la capilla donde se encontraban los retablos de la pasión y donde se iniciaba y culminaba el ritual del vía crucis el mismo que por tradición celebraban los agustinos, en el interior del templo. Por tanto existe la capilla por su importancia en el ritual pasionario, ligado al inicio y fin de la procesión; con esto no solo el espacio interior es referente del exterior, sino que son los retablos los que en

<sup>141</sup> Simón García, *Op cit*, fol.15 v.

<sup>142</sup> Joseph María Ortiz, *Op cit*, fol. 10r.



este caso van a significar el “monte calvario”, como puntos de referencia hacia el exterior.

### LA SACRISTÍA

La sacristía era un recinto de planta rectangular anexo al templo, como lo recomienda San Ambrosio y Borromeo; debía estar en el lado oriente cerca del ábside,

La sacristía del programa original fue demolida. Este fue el testimonio del párroco: *En 1º de enero de 92 mandó tirar la sacristía que era techada muy vieja y maltratada, principio desde los simientos la que es ahora de boveda mui hermosa mui comoda para su fabrica mas de 300 pesos y consiguió ver serrar su ultima boveda el 18 de septiembre del mismo año.*<sup>143</sup>

La sacristía fue reconstruida, en la misma época que fue remodelado el campanario. Actualmente vemos un recinto rectangular con tres puertas, dos al sur: una que comunica presbiterio y otra que conduce al corral; al norte abre el acceso al convento, en tanto que el muro oriente tiene un óculo tetrafolio que ilumina el interior por las mañanas, y en el muro poniente una ventana deja pasar la luz de tarde. Este recinto está cubierto por una bóveda de arista, mientras que el piso está hecho de ladrillo recocido.



28. Fachada oriente de la sacristía y muro testero del templo

### LOS CORRALES

En el lado norte del templo una pequeña porción de tierra servía de huerta para el cultivo de hortalizas, las cuales se irrigaban con un jagüey contiguo, el que recientemente fue desecado; este predio estaba limitado con una cerca de órganos como lo acostumbraban

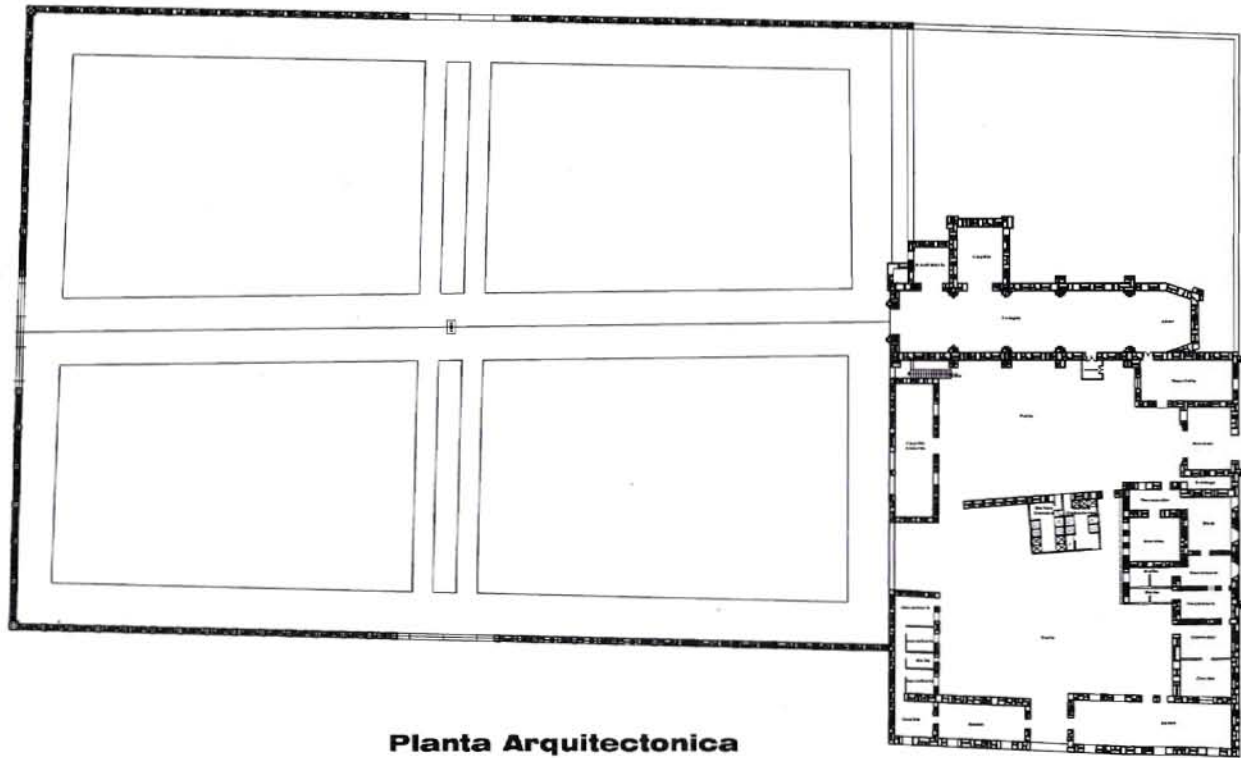
muchos de los vecinos del lugar. Además en la esquina existe una pequeña construcción como cuarto que marcaba los límites del convento en la parte nororiente, en este lugar vivió muchos años el sacristán. Actualmente está invadido por particulares ajenos al templo

### OTRAS CONSTRUCCIONES

Dos obras civiles realizadas después de la secularización fueron la construcción de la escuela, la cual probablemente se anexó al programa del convento, otra obra de mayor importancia fue la adecuación del almacenamiento de agua pluvial como lo atestigua el Presbítero Joseph María Ortiz febrero de 1786. “*En el de 89 viendo que no había casa propia para que los maestros viviesen, determinó hacer una escuela, frente la esquina de la del curato para que con la inmediación pudiere el parroco quanto quisiese sin ningún trabajo presenciarse y que los niños y niñas teniendolos a la vista no se retrasasen se asistan a la escuela para que apendan a rezar en el mismo año la acabó*”. “*En el año de 97 determino por la suma escasez de agua que hay para los vecinos que viven en los altos de este pueblo, y lo que es más para tanto pobre caminante que llegan cedientos, hechan paredes en el Jahuey*”.

La construcción de la doctrina de Santa Cruz Tecámac inicia a mediados del siglo XVI y concluye a fines del siglo XVIII; su programa arquitectónico se basó en las necesidades de la orden, por lo que alcanzó sus fines, tanto de uso litúrgico, así como de sus dimensiones calculadas a escala de su población, nos sorprende la calidad constructiva, tanto en la traza como en la fábrica, basadas en los tratados, ordenanzas e instrucciones de la época; las proporciones fueron aplicadas con precisión, sin embargo el programa no quedó concluido y fue modificado después de la secularización. Por lo que su integridad se adecuó a las nuevas necesidades del clero secular.

<sup>143</sup> Joseph María Ortiz, *Op cit*, fol. 10r.



**Planta Arquitectonica**

**U.N.A.M.**



Unidad de Administración  
de Proyectos

Programa de Posgrado de  
la Facultad de Arquitectura

**Planta de  
Conjunto** **PC**

Diseño en Arquitecto  
**Luis Gabriel  
Rivera Madrid**

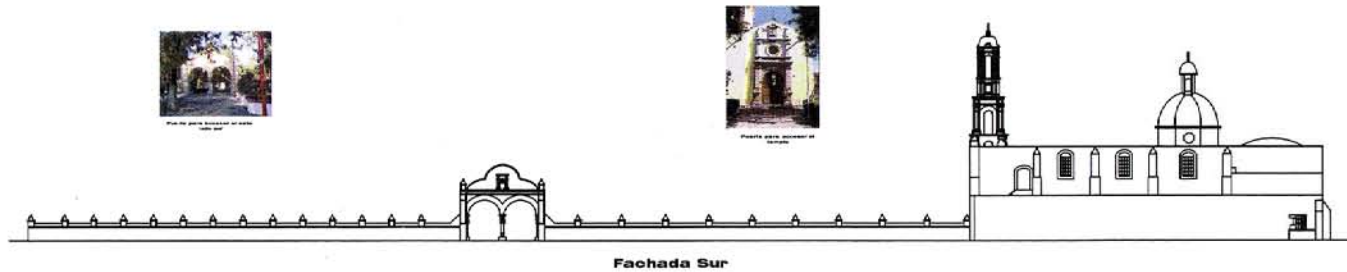
Fecha: ENERO 2005 Escala: 1:200

**Datos de Proyecto**  
Superficie de Terreno: 1.200,00 M<sup>2</sup>.  
Superficie construida: 1,7 M<sup>2</sup> M<sup>2</sup> M<sup>2</sup>.

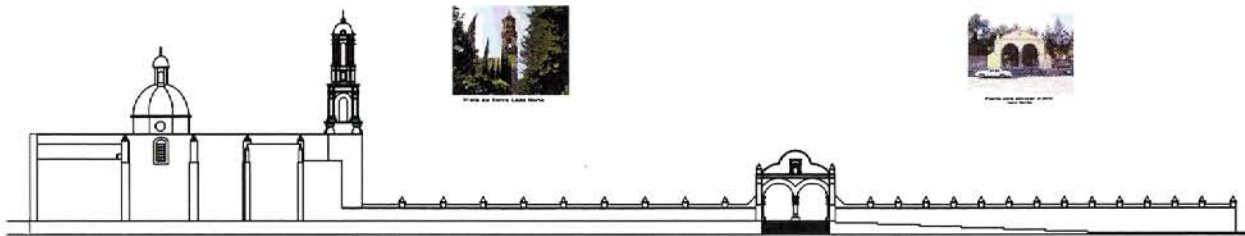
**PARROQUIA DE SANTA CRUZ DE TECAMAC ESTADO DE MEXICO**

orientación:





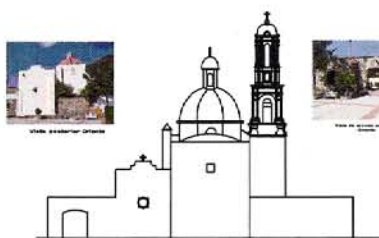
Fachada Sur



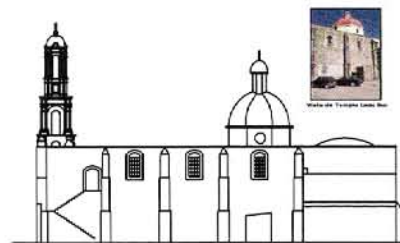
Fachada Norte



Fachada Poniente



Fachada Oriente



Fachada Sur

U.N.A.M.



Unidad de Administración  
de Pongreso

Programa de Fomento de  
la Facultad de Arquitectura

Fachadas

F1

Diseñado en Arquitecto

Luis Gabriel  
Rivera Madrid

Fecha  
ENERO 2005

Escala  
1 : 200

Datos de Proyecto

Superficie de Terreno 13,520 M<sup>2</sup> MS.

Superficie construida 7,164.00 M<sup>2</sup>.

**PARROQUIA DE SANTA CRUZ DE TECAMAC ESTADO DE MEXICO**

orientación:



# LA REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA EN EL RETABLO

*Me esta vedado oír en los  
Latidos de tu paciente corazón  
Sagrario de dolor y de clemencia  
La fórmula escondida de mi propia existencia*

López Velarde

Alberti lamentaba y se maravillaba: al ver que la ciencia y los hombres antiguos habían desaparecido, dejando sólo sus ruinas; sin embargo, no creía en las voces que decían: la naturaleza<sup>144</sup> se había “llenado de años y de fatiga y ya no engendraba intelectos como tampoco gigantes como lo hacía en sus jóvenes y gloriosos días”, con ánimo entusiasta confió en la habilidad de sus compatriotas, quienes podrían alcanzar la fama, con “la industria y diligencia” no con “los favores de la naturaleza ni de los tiempos”, por eso, se esmeró en poner al alcance de todos su Raedificatoria, versión de Vitruvio, como estudio de arquitectura, escultura y pintura. En particular, dedica a Brunelleschi su obra “De Pintura” que consta de tres libros, en “*El segundo pone el arte en manos del artista, distingue sus partes y las explica en su totalidad*”<sup>145</sup>, como la pauta para estudiar y poner en marcha el rescate de la antigüedad, a fin de alcanzar la fama y la gloria del pasado imperial. Con todo esto, quedó sellada la promesa de la modernidad.

Como vimos la sociedad occidental, del alto medioevo, pasaba por una gran crisis social, descrita por Alberti entre otros; como Vasari, quien al comienzo de Las Vidas, dice: “*Cuando el infinito diluvio de males que postraba y ahogaba a la desdichada Italia, había arruinado no solo a lo que se podría*

*llamar edificios, sino lo que es más grave, había causado la desaparición de todos los artistas, quiso Dios que naciera en Florencia en 1240, Giovanni Cimabue, para dar las primeras luces al arte de la pintura*”<sup>146</sup>. Esa “ruina” no significa más que carencias, deseos y frustraciones, las que se van a ver compensadas con el “nacimiento” del prestigio encarnado en el artista. Por lo que el espíritu de actualización era el principal motor renovador, este renacimiento fue lo que distinguió a los “antiguos” de los “modernos”.

Es a Serlio el Boloñés, a quien le corresponde actualizar, ordenar las lecciones de Vitruvio, además de utilizar sistemáticamente todas las posibles conjugaciones del léxico arquitectónico: ...“*en las que se tratan, las cinco maneras de cómo se han de adornar los edificios*”...<sup>147</sup> A partir de estos esquemas “novedosos” comienza la moderna arquitectura, la cual, lleva el germen de las limitaciones convencionales; por tanto, se pronostica, lo que para muchos fue la decadencia, por fatiga y melancolía; para otros fue la costumbre de usar medida, orden y regla sin añadir nada nuevo: Vasari decía: así son “*Las nuevas fantasías en unos ornamentos que tienen más de grotescos que de razón y*

<sup>144</sup> Creencia neoplatónica que atribuía a la Naturaleza como ánima cósmica en la que la materia se recreaba como formas visuales.

<sup>145</sup> Leon Battista Alberti, *De la pintura*, México, UNAM, 1976 (i. 1435), p. 59

<sup>146</sup> Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, Madrid, Editorial Tecnos, 2001, (i. 1550), p. 151

<sup>147</sup> Serlio, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1990 (i. 1540), fol III, *Apud*, como prefacio dirigido de “El intérprete al lector”

*medida*”<sup>148</sup> para los manieristas la obra no era mejor en tanto que era distinta, hecha “a la manera” de su autor. En este sentido, para Durero no había mejor arquitecto que Vitruvio quien escribió ingeniosamente la disertación correcta de toda arquitectura: “*Más cuando me esfuerzo en construir una u otra columna para ejercitar a la juventud, se me sube el espíritu de los germanos que pretendiendo edificar algo nuevo desean tener un nuevo género de edificio, que antes no haya sido visto; en consecuencia enseñaré algo peregrino, de lo cual cada quien tome lo que le plazca y lo aplique a su libre albedrío*”.<sup>149</sup>

La renovación veleidosa tan buscada por los autores barrocos, permitió alterar de manera plástica los esquemas clásicos: tanta decadencia ha traído la modernidad al mundo, que el interés comunal se ha perdido; ahora el interés particular es común en todos, y esto es lo que reclaman ahora.

En el pensamiento de Caramuel cupo la posibilidad lingüística de cambiar este curso, trató de encontrar la forma correcta y justa aduciendo en su “Arquitectura recta y oblicua”: que los seguidores de Vitruvio convinieron su doctrina recta, sin guardar sus leyes,...”*porque entre dos rectas ninguna de las dos se obliga, ni existe vicio*” el que obra mal: después se *oblique*, es decir: “obligado”. En cambio él proponía “*edificar muros que con otros con quienes hacen ángulo oblicuo, tengan buena correspondencia*”, de donde: la forma *obliqua*, significa congruente con sus lados: “*Porque como los antiguos se tomaron licencia para labrar las piedras a su modo, nos la dieron también a los modernos, para que las labremos al nuestro, sin sujetarnos a leyes ni preceptos de otros*”<sup>150</sup>. Posteriormente al cuestionar la disminución del sumoscapo según Vitruvio, continúa diciendo: “*Todo es, porque así lo quiere este autor, no por que hay razón ninguna, que le obligue o dirija [recto] para*

*quererlo así*”<sup>151</sup> En general, propone una sola medida para todos los órdenes, dada la incongruencia de sus antecesores tratadistas.

A pesar de que la razón empezaba a cuestionar las convenciones clasicistas: el barroco continuó siendo auténtico. En cada obra no existe otra igual, habrá similitud en el lenguaje, correspondencias formales, pero se crean en paralelo. Esta variante estilística también se agota, en la medida que acumula y se retuerce, aunque se superpongan las formas, se acaban los espacios. Ante la crisis del rebuscamiento, el neoclasicismo dará la vuelta a la simplicidad, sus defensores como Piranesi trataron de volver a medir los vestigios romanos<sup>152</sup>; esta redundancia causó especulación y escepticismo; hasta que, se decidió abandonar el pasado y volver la cara a otras culturas; como la mesoamericana, de la que recientemente se han reconocido sus valores. Estamos entrando a la era de la otredad, de la diversidad humana. Sin embargo la globalización asecha en dominar al mundo como símbolo homogeneizador.

### **Desarrollo formal**

En el mundo hispano el retablo era lengua común, su desarrollo formal se inscribe en la costumbre artística peninsular; la que por analogía se puede comprender a la luz de los documentos históricos y los tratados arquitectónicos; de los que participó en el género, función, formato, y significado convencionales. La ausencia de estos antecedentes, en el México antiguo, como modelos físicos, lo salva de la corriente venida al hilo del tiempo en España; en tanto que, la teoría arquitectónica del renacimiento propuso la vuelta a su pasado, con escollos, sin la práctica y técnica precedentes; promovió, la reproducción de la arquitectura romana. A partir de los tratados comienzan las primeras obras, que aparecen en el siglo XVI. En ese momento y sobre la base de las mismas convenciones y modelos, la metrópoli y sus reinos, recorren trayectorias paralelas, obligadas, sin embargo las expresiones son

<sup>148</sup> Giorgio Vasari, *Loc cit*, p. 387.

<sup>149</sup> Alberto Durero, *Instituciones de geometría*, México, UNAM, 1979, (i. París, 1535), p. 115

<sup>150</sup> Juan Caramuel, *Arquitectura recta y oblicua*, Parte II, Tratado IX, 1984 (i. 1678), foj 102, p. 282

<sup>151</sup> *Ibidem*, Parte II, Tratado VI, foj 31, p. 123

<sup>152</sup> Giovanni Battista Piranesi, *Antichità Romane*, Italia, Taschen, 2000 (i. 1756), p. 48

distintas. Mientras que una expandía el imperio, la otra emergía con riquezas y fortuna. Dadas las circunstancias locales, los artistas resuelven los problemas técnicos, materiales, herramientas, oro, pigmentos, adhesivos y su aplicación. Atentos al mercado demandante, adecuan los espacios a temas específicos, de la orden, de los donantes, del pueblo. Con todo, la composición barroca reflejó el gusto personal del artista: las tradiciones culturales o las herencias discursivas; las apropiaciones del pasado, aunado a los preceptos oficiales del gremio, tanto en la contratación, la ejecución y el apego a los cánones. Estos son, los factores que influyeron en los aspectos formales, que hoy reconocemos en los retablos barrocos del mundo hispano.

### Función didáctica

Los retablos funcionaban como instrumento didáctico en la enseñanza de la fe. Sus artistas se enfocaron a crear un lenguaje plástico visual hecho ex profeso para explicar el credo; como formato emplearon la arquitectura, que encuadraba, la pintura de caballete, la escultura policromada, todo enriquecido con la talla ornamental. El “fin” era describir lo *qué* sucedió en la historia bíblica; el recurso plástico fue el “medio” que ayudaba a explicar a los fieles *cómo* sucedieron los acontecimientos. Este proceso didáctico evolucionó del medioevo al renacimiento.

Mientras que, el *fin* se identificaba plenamente con los símbolos, dado que podrían ser *leídos*<sup>153</sup> como emblemas. El *medio* se relacionaba con la representación que ilustraba totalmente lo ocurrido en su contexto. No obstante que ambos métodos fueron la apoyatura de la doctrina verbal; la práctica devota demandó una fórmula más sencilla: la representación anecdótica fue el método más empleado a partir del renacimiento.

<sup>153</sup> E.H. Gombrich, *Los usos de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 25. *Vid.*, Gregorio Magno en el 590 d.c. reconoce el uso de las imágenes pictóricas como escritura, decía: “*para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes si saben leer*”

### Antependio

El género y formato artístico de los retablos derivó de dos elementos litúrgicos, de diversa función ritual; de la mesa de altar pintada en Occidente y del icono de Oriente<sup>154</sup>.



29. Frontal de altar o Antependio de San Martí, Barcelona, s. XII

En los primeros siglos del cristianismo latino no existió el retablo como mueble, debido a que, el sacerdote oficiaba atrás de la mesa y de frente a la feligresía. En esta práctica, ahora recordada por el Concilio Vaticano II; solo se decoraba la mesa del altar y particularmente su cara anterior, al que se le denomina “antependio” o frontal<sup>155</sup>. Después de la toma de Constantinopla por los cruzados en 1204, el comercio y tráfico de arte intercambiaron gustos e intereses, Pisa comienza a importar iconos de Bizancio; sus cualidades pictóricas, portátiles, sacras y su deslumbrante decoración dorada, influyeron en la creación de los iconos portátiles, dípticos y trípticos, del arte internacional italiano y flamenco del siglo XVI.

### Antependio e Icono

La tabla del iconostasio se expuso como reliquia oriental sobre la mesa de sacrificio. Tal fue el respeto al icono sobre el altar, que el sacerdote se volvió hacia él, a pesar de dar la espalda a la feligresía. La conjunción del antependio y del icono promovió la creación del género artístico del retablo sobre la mesa. La nueva característica funcional de los retablos desarrolló su estructura auto portante, que desde el medioevo fue representada como símil del templo, su arquitectura ortogonal sólo permitió evocar las fachadas como recurso plástico, que atendió a la figura más representativa de un edificio sacro.

<sup>154</sup> Gombrich, *Loc cit*, p. 58.

<sup>155</sup> José Manuel Pita Andrade, *Los tesoros de España*, Suiza, 1967, pp. 121, 158, 161.





30. Pedro Berruguete, aparición de la Virgen, 1580. Antipendio e icono

### Medios de expresión

Desde el siglo XII, el lenguaje plástico de las composiciones de los retablos, emplearon tres medios de expresión: narración, decoración y pictografía; los cuales, se aplicaron en dos sentidos:

Por una parte, el lenguaje se dirigió hacia el símbolo, que adecuó su estructura espacial en casilleros secuenciales, como marcos, los cuales adquirieron varias funciones como: contenedores, encuadramientos divisores con aspecto bidimensional, con estructura limitada por figuras regulares, rememorando su original soporte de papel, textil, o mosaico bizantino.

Por otra parte los diseños que tendieron a la mimesis como copia del natural o la narración ambientada con luz, gravedad, perspectiva, escorzo, con un solo punto de vista; su estructura tectónica fue tomada de la arquitectura romana, para lo cual, los artistas emplearon de ella la portada arquitectónica como la parte más representativa del edificio, dicho aspecto se identificó como emblema de los templos y símbolo de grandeza.

### El teatro método didáctico

En el mundo cristiano, así como en la Nueva España el teatro edificante y pedagógico contribuyó a la evangelización, además de otras celebraciones vivas como las procesiones, los nacimientos, los autos de fe, en los que el asistente se convertía en testigo ocular, quien podía vivificar en carne propia los acontecimientos simulados. Exaltadas sus

emociones, experimentaba la piedad, el miedo y la caridad, lo que reforzaba sus nociones catecúmenas.



31. Escenografía de una calle con telón Furttenbach 1631

El fervor popular se inclinó por la experiencia emocional, requirió cada vez mayor realismo; la escultura y la pintura se esforzaron por la mimesis, dejando a tras los símbolos pictográficos, como medio de identidad del culto. Cabe reflexionar que, en el análisis de la forma al disociarla del significado nos aleja de valores plásticos o expresivos: puesto que tenemos que vivirlos.

La evolución de la mimesis, como copia de la realidad llevada a la pintura y escultura coincide con el fervor popular puesto en escena, era un acontecimiento susceptible de presenciar como un hecho real, donde el espectador era un testigo, cuya experiencia reveladora repercutía en su devoción. El auto de la "Adoración de los Reyes" del Fray Ioan Bautista Guardia, fue muy difundido en la Nueva España, esta pieza permitía la reconstrucción y significación de la arquitectura como parte del contexto escénico. En la Relación del Padre Ponce dice: "... los indios habían hecho, el portal de Belem en el patio de la puerta de la iglesia...en el tenían puesto al niño, y a la madre y al Santo Joseph...llegaron los Reyes a la puerta del patio guiados por una estrella que los indios tenían hecha de oropel..."<sup>156</sup> La escenografía descrita nos hace pensar en la fachada de

<sup>156</sup> Robert Ricard, *Op cit*, p. 311

madera, y acabada en oro, como un retablo portátil.

La escenografía tectónica se remonta a la época de Vitruvio, cuya ficción teatral contribuye a la producción de arquitectura fingida, como dice Christof Thoenes: “*los elementos de distribución de los templos romanos empezaron a ser empleados como elementos decorativos. Los elementos de sostén del “Tabularium” o de los teatros constaban de pilares, muros y bóvedas; la tectónica proyectada de cargas y sostenes de las columnas y el entablamento era pura ficción*”<sup>157</sup>.

A partir del siglo XVI el interior de los templos sirvió de escenario para representar exteriores como conjuntos ilusorios de arquitectura fingida, en los que el público asistente experimentara ficciones ciudadanas, cuyos modelos y prototipos expuestos formaran parte de sus deseos y gustos, los que se compartían con devoción colectiva. Debemos recordar que este gusto por la representación arquitectónica se excluyó del arte bizantino dado su carácter escenográfico y ficticio.

### **Primeros retablos**

Los primitivos retablos se componían por un esquema simbólico, a la manera de los iconos, era estructurado con un cuadro enmarcado con una cenefa; esta composición fue comúnmente empleada en los tapices y mosaicos bizantinos, lo que permitía centralizar a la imagen titular, proporcionalmente mayor que el resto de la composición, mientras que el marco dividido en cuadretes contenía pequeñas escenas secuenciadas relativas al tema o imagen titular.

La figura arquitectónica del retablo gótico permitió en sus vanos asomar las imágenes como usuarios del templo, sin embargo no pudo unificarlos en un solo acontecimiento, esta circunstancia se convirtió en su limitante narrativa, pero le confirió a la composición un tipo particular llamado “Sacra Conversación”, lo que corresponde a una reunión simbólica: la presencia los santos en

una obra basta para vincularles, aun que, gestualmente no interactúen.



32. Retablo de Siega, Huesca, Sierra, 1357

### **Lectura de imágenes simbólicas**

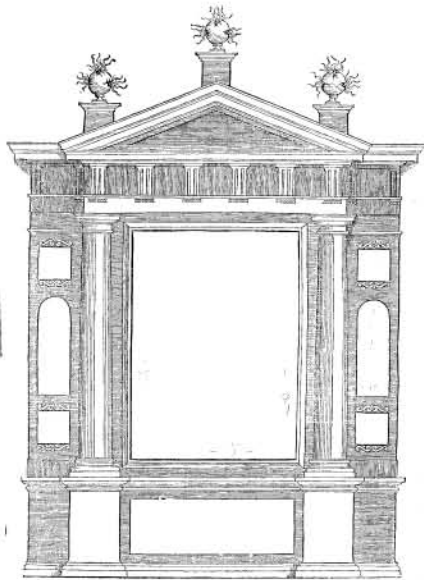
La composición arquitectónica de los primeros retablos no liberó completamente el espacio escénico, afín de proyectar en su totalidad un acontecimiento como lo hubiera deseado Leonardo, sabemos que la “Virgen de las Rocas” estaba destinada a un retablo diástilo, del que finalmente se disoció para crear el nuevo género de obra de arte “por sí misma”<sup>158</sup> como “cuadro para colgar”. Por otra parte el retablo adquirió lugares especiales que: permitieran la función evocadora y reforzara el mensaje simbólico: los intercolumnios estrechos admitieron los nichos con imágenes de cuerpo entero, en tanto que, en la calle central más amplia, se pintaba la imagen titular con todos sus acontecimientos escenificados; mientras que, la predela apaisada, se empleó para pintar pequeñas narraciones con cierta ambientación natural.

A pesar de la separación entre pintura y arquitectura, el retablo continuó proponiendo nuevos diseños de exposición. El uso frecuente de la portada tetrástila, dividida en tres espacios, a la calle central le ofreció su intercolumnio más amplio para llamar la atención, lo que permitió a la imagen titular reunir sus atributos en una gran escena; en tanto que, las calles laterales

<sup>157</sup> Christof Thoenes, *Teoría de la arquitectura del renacimiento a la actualidad*, Italia, Editorial Taschen, 2003, p 11

<sup>158</sup> Gombrich, *Op cit*, p 72

soportaban estrechos nichos con estatuas aisladas, como símbolos iconográficos. Estas circunstancias crearon tensiones estructurales en los entablamentos, y un contraste con el simbolismo.



33. Serlio, Portada diástila, lib. IV, fol. XXX



34. Estimas de San Fco. Tecali, Puebla, s. XVI

La rigidez de los módulos clásicos no podía expandir sus espacios, más allá de las condiciones de estabilidad y armonía; mientras que su función evocadora no alcanzaba a reunir todos sus acontecimientos. Le toca al manierismo forzar la creatividad artística para focalizar la narración como unidad escénica. Por tanto, los elementos arquitectónicos fueron

alterados o mejor: plastificados en el curso del barroco.

### Arquitectura significante

Sabemos que el uso de la arquitectura como referencia estructural de composiciones pictóricas y escultóricas fue empleado desde la cultura clásica; en el medioevo, y retomado en la modernidad. En la antigüedad clásica el uso de la representación arquitectónica apareció en altares domésticos, cerámica, pintura mural; pero principalmente en los relieves de sus sarcófagos. Como el de Córdoba siglo III labrado en mármol<sup>159</sup>.

El gótico dio continuidad a la cultura latina en el empleo de la representación arquitectónica para los retablos, muebles, tronos y sepulturas. En el léxico y dibujos de Villard de Honnecourt se aprecia que tenía conocimiento arquitectónico basado en lecciones del romano Vitruvio<sup>160</sup> lo que nos recuerda que la costumbre constructiva clásica se continuó en el gótico y este heredó al renacimiento.

Dentro del esquema mimético, los retablos modernos renacentistas adquirieron como estructura la representación de las portadas: diástila y tetrástila; que fueron las dos formas básicas de los templos y arcos romanos, del periodo de la república como: el templo de Apolo y Diana diástilo<sup>161</sup> y el de Fortuna Viril tetra jónico, así como el arco triunfal de Tito tetra corintio.<sup>162</sup> Los cuales se continuaron empleando hasta el periodo de Constantino.

Este recurso es conocido como arquitectura ficticia o decorativa, en principio se empleó como representación de civilidad y posteriormente se convirtió en símbolo de estructura social y emblema de poder, lo que

<sup>159</sup> J Manuel Pita Andrade, *Op cit*, p. 52

<sup>160</sup> Villard de Honnecourt, *Cuaderno facsímile*, España, Ediciones Akal, 2001 (siglo XIII), p 21, 46. *Vid*, fol 6, la actividad de Villard se desarrolló entre 1225 y 1235, época en la que los monjes benedictinos estudiaron, reprodujeron y difundieron la obra de Vitruvio, p. 32. La principal influencia de Vitruvio en Villard se encuentra en el uso de las proporciones, la simetría y la referencia del cuerpo humano como medida universal.

<sup>161</sup> Vitruvio, *Op cit*, p. Lib III, cap III

<sup>162</sup> Eric O. Christensen, *Historia ilustrada del arte occidental*, New York, Editors Press Service, 1966, p. 118



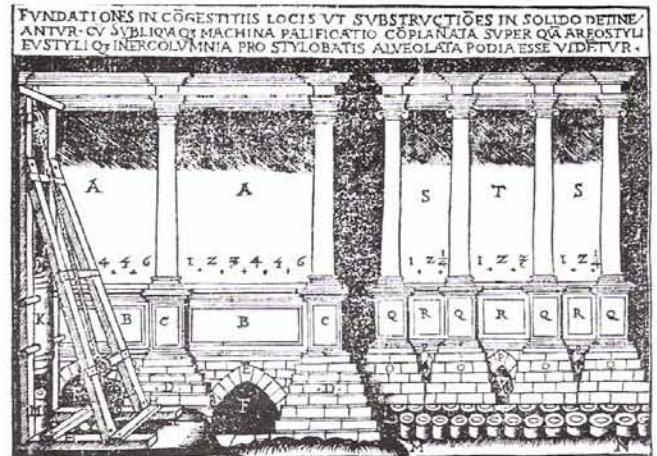
llegó a competir con la arquitectura real, estas tensiones de ficción pictórica o de relieve, llegaron a negar la naturaleza del muro, incluso ilusamente se mimetizó como parte del sistema constructivo del edificio, la organización de las formas ilusorias sobre la arquitectura real provocó un rechazo que el manierismo pretendió simular y el racionalismo eliminó por completo. La oposición entre construcción y decoración cuestionó la imitación como corrupción; la razón purista escurialense pretendió eliminar todo elemento que no tuviera alguna función dentro de la construcción.

La admiración por el pasado imperial romano, promovió en España y Italia la extracción de materiales arqueológicos, en tanto que interpretaban a Vitruvio, decidieron reproducirlo teóricamente como gloria y razón, como rechazo a la tradicional práctica gremial gótica; la arqueología empírica ayudó a la experimental. A pesar que la Nueva España estuvo exenta de ese pasado, también negó sus restos arqueológicos, que fueron ocultados para evitar la idolatría, no obstante que, el descubrimiento del mundo romano solo se criticó como pagano, pero no fue vuelto a ocultar, en tanto que el gótico fue considerado bárbaro o decadente.

El entusiasmo del renacimiento recreó las fachadas romanas para adornar los nuevos templos, los preceptos fueron tomados de Vitruvio, quien le da la nomenclatura a las “clases de templos” de acuerdo a sus características: por la abertura de sus columnas: picnóstico, sístilo, diástilo, aeróstico y eústilo; así como, al número de ellas: diástilo, tetrástila, hexástilo octóstilo. La abertura de sus intercolumnios, está en función de la resistencia del arquitrabe y el número de ellas, en cuanto a la estabilidad del edificio, es decir: la forma va de acuerdo con la función.

La composición más recurrente que se utilizó en los retablos de la Nueva España fue de clase tetrástila, paradigma de seguridad y proporción estética, ejemplificado por el templo eustilo, fue empleada en retablos mayores, colaterales o de capilla. En menor frecuencia aparece el diástilo, de abertura más

amplia o aeróstico, en consecuencia inseguro, cuya composición fue empleada en retablos marcos, representada por dos columnas, entablamento y ático, servía para exhibir pinturas relativamente grandes. Sin embargo, cuando pretendían cubrir grandes espacios como los del ábside, se construían fachadas con varios módulos diástilos que adosados formaban cuerpos hexástilos u octóstilos, en voz de Serlio les diría: “soportales de otros tantos cuerpos”.



35. C. Cesariano, Clases de estructuras diástila y tetrástila 1521

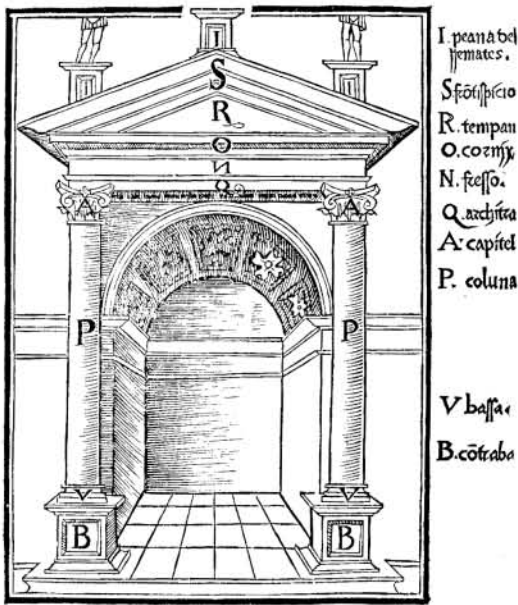
Este módulo básico de composición “diástila” descrito por Vitruvio<sup>163</sup>, que interpretó Alberti como: “abertura” del templo, llamado así “antiguamente”, el término se empleaba indistintamente como sinónimo de “marco”, aplicado tanto para puertas, como para ventanas, las que ...”consisten en tres partes, el vano, las jambas y el dintel...”<sup>164</sup>. La primitiva traza renacentista de este módulo fue impresa en 1526 por Sagredo, quien diseñó: “esta tumba que bien podría pasar por retablo”.<sup>165</sup> Efectivamente este tipo de obras se emplearon para pequeños espacios, como marcos de pinturas o de nichos. Debemos tomar en cuenta que Alberti y Sagredo no consideraron el “orden” como una relación proporcional y específica para cada unidad o

<sup>163</sup> Vitruvio Polionis, *Op cit*, p. 177

<sup>164</sup> León Baptista Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, New York, Dover Publications, 1986, (Florencia, 1485, facsímile de la 3ª ed. Inglesa de 1755), fol. 152

<sup>165</sup> Diego Sagredo, *Medidas del romano*, Valencia, Ediciones Albatros, 1976 (Toledo, Ramón de Petras, 1526), fol. II verso.

tipo de capitel; de tal manera que, este módulo fue interpretado en general como un conjunto constructivo: con pedestal, columna y entablamento<sup>166</sup>.



A tij

36. Diego Sagredo, Retablo diástilo, 1526



37. Retablo nicho, dedicado a Santiago apóstol, Xochimilco, s. XVI

Posteriormente la sistematización modular para cada tipo de capitel específico, fue la aportación categórica de Serlio, de quien, los retableros tomaron frecuentemente como

modelo para las fachadas “tetrástilas”, con nichos en los intercolumnios. Sobre esta base teórica, el manierismo modular, adquirió una dinámica con ritmo constante, al multiplicar los soportes; Palladio recomendaba que: la pauta para “*las fachadas de los edificios será par el número de columnas a fin de que venga un intercolumnio en el medio, el cual debe ser algo mayor que los otros para que se descubran las entradas y puertas, que regularmente están en el medio*”<sup>167</sup>. Este módulo reproducido hacia los lados en columnata, forma un cuerpo con calles; el mismo que, podría superponerse hacia arriba dos o tres veces; lo que constituye una estructura de pared o paramento, cuya traza, fue rigurosamente reticulada y modulada.

Las modificaciones de las proporciones en la morfología de las portadas como retablos, permitió variantes respecto del modelo romano descrito por Vitruvio, e interpretado por los tratadistas, estas variantes las conocemos hoy como estilos; de acuerdo al tipo de columna.

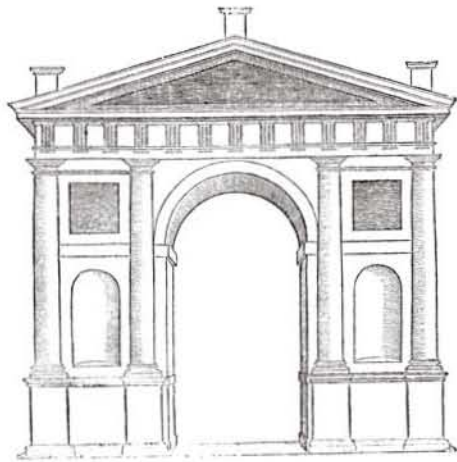
El pensamiento “ordenador” de Serlio las identifica de acuerdo a su capitel, el cual guarda el parámetro modular total del orden. No obstante, el empuje regular del sistema modular de proporción, continúa siendo vigente en las diferentes fases del barroco como recreación manierista, ya que perduran los elementos arquitectónicos, la simetría y la estructura tetrástila.

Los estilos renacentista, manierista y plateresco idealizaban el modelo romano por su ajuste a los preceptos, principalmente por su traza regulada y sus elementos bien definidos. En cambio, el barroco salomónico y estípite; permitió la plasticidad de los elementos arquitectónicos: los entablamentos se rompen, enrollan o pliegan; las columnas salomónicas se tuercen; los arcos adquieren formas poligonales o mixtilíneas; hasta el anástilo que su nomenclatura indica “sin columna” presenta pilastras, capiteles, pedestales y entablamentos; elementos que sin duda el neoclasicismo despojó de ornamentación y ficciones, sin embargo estas variantes conservaron la proporción modular, como creencia de belleza.

<sup>166</sup> Carlos Chanfón, *Introducción al tratado de las “Medidas del romano”*, Churubusco, INAH, 1977

<sup>167</sup> Andrés Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*, Barcelona, 1993, (i. 1570), lib. I, cap. XIII, fol 16





38. Serlio, Portada tetrástila, Libro IV, lam. XXIX



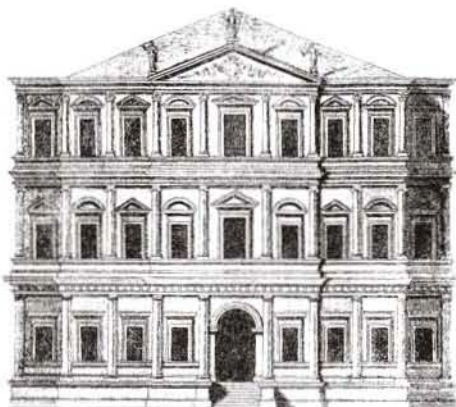
39. Retablo San Diego de Alcalá Cuahtinchan, Puebla, S. XVI



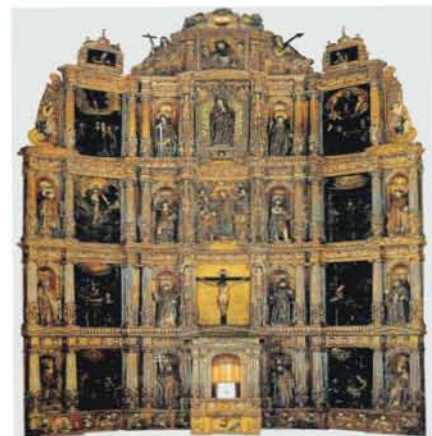
40. Serlio, Portada tetrástila, Lib.IV, fol. XXIII



41. Tecali Puebla, s. XVI



42. A Palladio, Portada múltiple Lib. II, Lam. LIII, 1570



43. Retablo, de San Bernardino, Xochimilco, S.XVI



# ORDEN DIVINO EN LOS RETABLOS SALOMONICOS

## ORIGEN DE LA COLUMNA SALOMÓNICA

La columna salomónica fue el primer elemento tectónico que utilizó la arquitectura hispana como detonante del barroco. Primero, fue ficción en la pintura, después se materializa en los retablos y finalmente se petrifica en las fachadas de los templos. En la arquitectura civil no fue empleada ya sea por razones religiosas, o, porque fue breve no se le ha visto en la arquitectura civil, ya que su significado entrañaba un origen divino<sup>1</sup>, no obstante la encuentro en las hornacinas de las casas señoriales.

Sabemos que las legendarias columnas salomónicas fueron elementos constructivos de un tabernáculo, cuyos restos materiales se encuentran en el Vaticano como reliquias sacras.

La leyenda de las columnas que hoy denominamos salomónicas comienza cuando: el Rey Salomón construye el templo de Israel dedicado a su Dios, por la encomienda heredada de su padre David, quien hubo deseado haberlo hecho por mandato divino. El Señor habló a Salomón diciendo: *“En esta casa que has edificado verificaré en tu promesa que hice a David tu padre... habitaré en medio de los hijos de Israel... Edificó pues Salomón el templo, y lo concluyó...”* para la construcción del edificio empleó unas columnas de bronce que hizo Hiram rey de Tyro<sup>2</sup>, *“quien primeramente fundió dos columnas de bronce, cada una de diez y ocho codos de alto: daba vuelta a cada columna un cordón<sup>3</sup>, o moldura, de doce*



Columna helicoides del templo Apolo en Delfos, hoy se encuentra en el hipódromo de Bizancio

*codos... los capiteles puestos sobre los remates de las columnas ... estaban labrados en forma de azucenas...Y asentó las dos columnas en el pórtico del templo; y alzado que hubo la de la derecha, la llamó Jachin (que quiere decir: Dios afianzará, [piedad]); levantada igualmente la segunda, le puso por nombre Boaz (que significa: en Él está la fortaleza, [justicia])...”*<sup>4</sup>

La historia de las columnas helicoidales en Europa, comienza cuando fueron llevadas por Constantino en 332 d.C. de Grecia a Roma, (como bien dice Valadés eran griegas) para levantar el tabernáculo del templo dedicado a San Pedro. Desde ese momento fueron consideradas como verdaderos vestigios arqueológicos de los restos del templo de Salomón, a partir de estas muestras, las columnas retorcidas, fueron el paradigma formal cristiano, hasta entonces inédito, dentro de los cinco órdenes de la arquitectura clásica.

### La salomónica en pintura

Las primeras manifestaciones de su difusión no aparecen en la arquitectura sino en la pintura, donde se intentaba reconstruir escenas del mítico templo, como las ilustraciones que el francés Jean Fouquet publicó en “Antigüedades judías” de Flavio Josefo, en 1470. Posteriormente Rafael empleó las columnas para el diseño de unos tapices destinados al Vaticano, en 1515. Otra publicación en la que aparece la columna como ilustración del Códice “Os disenhos das Antigualhas” de Francisco D’Ollanda, en 1540. En adelante el interés por representar el templo sagrado motivó a los pintores como: Vasari, Roma 1546; el Veronés, Venecia 1556; Luis de Vargas, Sevilla, 1555 y Pelegrino Tibaldi, Escorial 1558; entre otros, que se esforzaron por

<sup>1</sup> Como ejemplo: la Casa del Mayorazgo de Guerrero en la Ciudad de México, que custodia a la Virgen de Guadalupe

<sup>2</sup> Juan Caramuel, *Op cit*, Tratado V, Parte II, Art. V, p 48. Según Caramuel, la hechura de las columnas por Hiram de Tyro promueve la denominación del “orden de Tyro” en memoria de su autor.

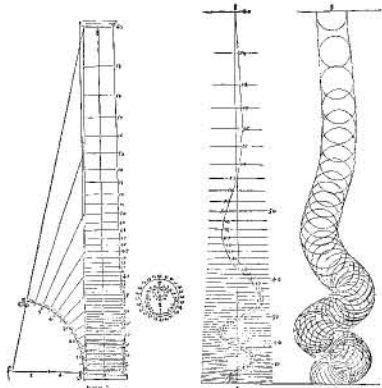
<sup>3</sup> La figura que describe como “cordón o moldura que da vuelta” hace pensar en la trayectoria ascendente helicoidal, lo que permitió la relación formal con las columnas del Vaticano o salomónicas.

<sup>4</sup> Libro de Reyes III, Cap. V, 3; Cap VI, v. 11-15; Cap VII, v. 15,16, 19, 21.

acreditar a la piadosa leyenda medieval de las columnas sagradas vaticanas.

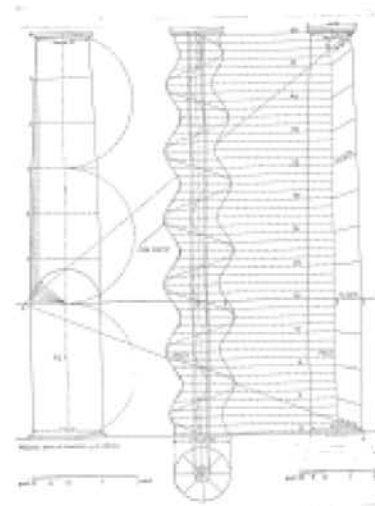
### Los tratados del orden salomónico

Después de las representaciones pictóricas del templo de Salomón, su figura aparece en los tratados de Arquitectura como una sugerencia para su materialización. Al parecer el primer documento publicado en 1562, que incluye las indicaciones tectónicas para la realización de la columna helicoides es de Viñola. Sin embargo recordemos que desde 1535 ya había sido publicada en las Instituciones de Geometría de Alberto Durero,<sup>5</sup> quien ilustra y describe la forma en que se debe construir una columna torcida a partir de un fuste recto, supongo que este es el método que emplea Viñola, sólo que su helicoides es giratorio como resultado de un núcleo recto con relieve bulboso; mientras que el diseño de Durero es sinuoso porque su espiral ascendente, dado que está hecha con globos a partir de la medida que marca el eje sinuoso. Durero no establece las categorías de la arquitectura, como lo haría Serlio dos años después, pero si clasifica las columnas por su forma como: rectas, redondas, con éntasis, cilíndrica torcida, y conmemorativas, a todas ellas les otorga ornamentación con capitel, basa y pedestal.



Durero, I. de Geometría, Columna torcida, 1535

Las anteriores publicaciones y pinturas del renacimiento, provocaban inquietantes descripciones del templo salomónico, las cuales concedieron carta de naturalidad a su procedencia divina.



J. Vignola, Columna torza 1562.

### Especulaciones teóricas del orden divino

La primera referencia mexicana a las columnas salomónicas se encuentra en la Retórica Cristiana, obra del mestizo tlaxcalteca, humanista y grabador Fray Diego de Valadés publicada en Roma en 1579, el autor las emplea literariamente como una estructura arquitectónica del atrio occidental, que representa a los libros sapienciales “*figurados por medio de diez columnas*” de diferentes materiales que simbolizan el contenido de cada libro, como dice: “*La quinta columna, que será de azabache, abraza el libro de la Sabiduría, en el cual se trata sobre la segunda parte de la filosofía moral, o sea, sobre el oficio de los magistrados, los cuales deben tener ante los ojos lo alusivo al mandar y al juzgar. En el volumen de los Proverbios, Salomón, bajo la persona de un padre [dirigiéndose] a su hijo, declaró sus preceptos respecto a lo que debe imitar o rehuir cualquier hombre. Aquí también se expresa con evidencia la venida de la Pasión de Cristo, que es la Sabiduría de su Padre. Por lo cual su signo serán dos columnas retorcidas con las palabras: Pietate et Iustitia [Con piedad y con justicia]. Entre los hebreos no está en parte alguna por que hasta su mismo estilo huele a elocuencia [o elocución] griega. Y*

<sup>5</sup> Alberto Durero, *Op cit*, pp. 129,130

*algunos de los escritores afirman que este [libro] es del judío Filón*".<sup>6</sup>

El orden salomónico, fue tomado desde la especulación teórica de la arquitectura romana, sin embargo se fundamentó en la Biblia, y posteriormente fue extrapolado a una arqueología fantástica, impulsada por estudiosos de las Escrituras, a fin de reivindicar un arte nacido desde la misma revelación divina, trazado e indicado por el mismo Dios, quien en su carácter de constructor mayor, ordena la manera en que deberán construirse sus templos. Los investigadores más acuciosos de ese movimiento fueron los religiosos jesuitas Jerónimo del Prado y el cordobés Juan Bautista Villalpando, quien termina la obra, dedicada al Rey Felipe II. En ese momento, la curiosidad por conocer el prodigio constructivo llamó la atención a muchos eruditos y científicos a explicar el fenómeno; el mismo Isaac Newton también realizó estudios del templo. Los frescos estudios se aplicaron en las construcciones coetáneas; como en el diseño del Escorial, el cual empleó como fuente y modelo los estudios de Villalpando. Juan de Herrera vio los planos y proporciones de la reconstrucción que hizo su alumno Villalpando, entonces mencionó: "*que solo podía ser obra divina*"<sup>7</sup>.

En 1596 Villalpando publica: "In Ezechielem Explanaciones" como la descripción visionaria y reconstrucción del templo de Salomón en Jerusalén, toma como fuentes los escritos bíblicos de la visión de Ezequiel; del primer libro de los Reyes; y el segundo de las Crónicas. El autor mantenía la tesis que explica la excelencia del orden salomónico, como prototipo y origen de los cinco órdenes que no son más que la deformación del primero<sup>8</sup>. Sin embargo las críticas de Caramuel y Pere Lamy, ambos teóricos de la arquitectura, consideraban que la obra de Villalpando carecía de interés por que violentaba el texto bíblico, al encajar la

información de las fuentes cristianas a los cánones vitruvianos.<sup>9</sup>

Juan Bautista Villalpando se ocupó de conciliar el mundo pagano con el cristiano, en un momento en que la razón se antepone a la fe, en este caso, el estudio del templo de Salomón sirvió para justificar la relación entre el arquetipo constructivo creado por Dios y los preceptos de Vitruvio<sup>10</sup>. La tesis de Villalpando trató por todos los medios de conciliar el mundo pagano con el cristiano, por lo cual, la reconstrucción de la Ciudad Celeste se basó en el tratado de Vitruvio y las revelaciones bíblicas.

La arquitectura romana recordaba un pasado gentil, un arte arcaizante, producto de la lectura de los textos vitruvianos llevados a la práctica por los artífices renacentistas, quienes hicieron recordar un mundo pagano que fue causa de persecución y oposición a los primeros cristianos; no obstante que, dignificaba un comienzo épico para gloria de sus mártires, era un vínculo con las grandes culturas antiguas, su renacimiento justificaba el nuevo poder imperial, era como ocupar un lugar vacante del pasado glorioso. En oposición surge una corriente que trata de reivindicar un orden agregado a la tradición constructiva occidental: el pasado judío. Las propuestas tectónicas fueron sacadas directamente de las escrituras, reveladas a uno de principales reyes: Salomón, quien siguió las indicaciones de Dios para elevar su templo.

Villalpando investiga esas indicaciones tectónicas como divinas, para escribir su tratado e influye en los arquitectos de la época; por lo que cambia el panorama constructivo y la teoría arquitectónica. La respuesta fue crítica y prepositiva, como la del padre Ricci, quien publica su: "Tratado de pintura sabia" en 1655, en la que expone el "orden salomónico entero"; Caramuel escribe: la "Arquitectura civil, recta y oblicua" en 1678 en la que propone el "orden mosaico"; finalmente Guarino Guarini edita su "Diseño de la arquitectura civil y eclesiástica" 1686, donde pronuncia el "orden corintio supremo". Todos ellos se motivaron a estudiar

---

<sup>6</sup> Fray Diego de Valadés, *Rhetórica Cristiana*, 2ª edición en español, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (i. Italia, 1579), p 281

<sup>7</sup> R. C. Tylor, "El Padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas", en *Anales y Boletín de la Real Academia de San Fernando*, España, 2º semestre de 1952, p 7

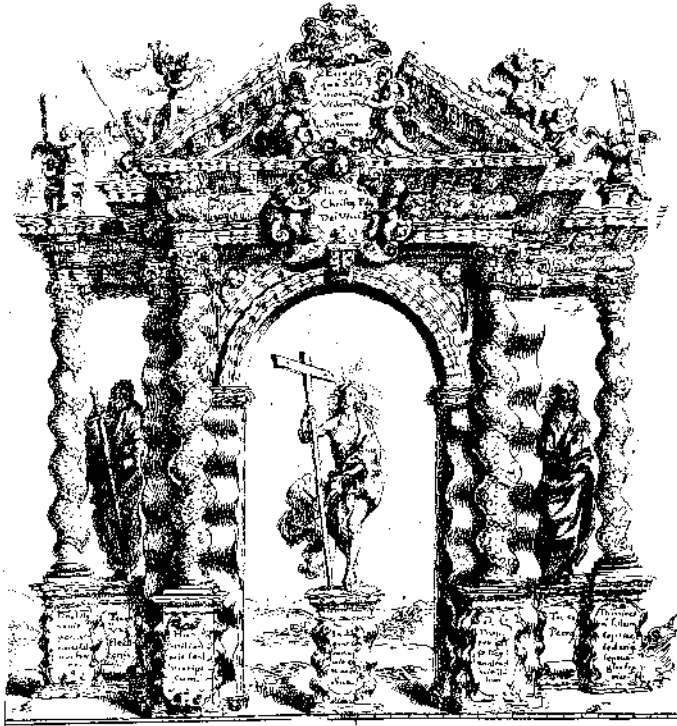
<sup>8</sup> *Ibidem*, p 65

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p 54

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 17

el caso, pero siempre basados en el tratado de Vignola, critican algunos errores de Villalpando; en tanto que aportan soluciones escritas en sus sendos tratados, pronuncian su versión al nuevo orden, forjado sobre la base de los fustes ondulados del Vaticano.<sup>11</sup>



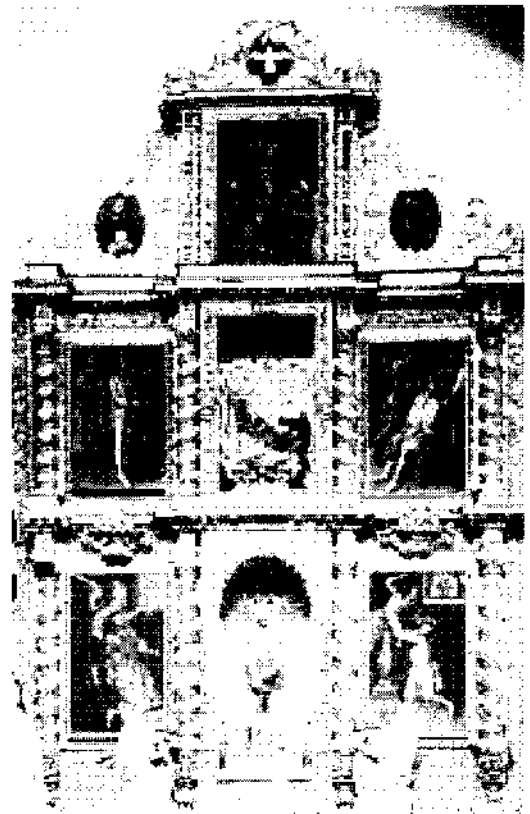
Arco triunfal salomónico ondulante Juan Ricci 1655

A partir de las columnas de Roma, sinuosas y coronadas por un capitel corintio o compuesto, los arquitectos barrocos, propusieron hacer toda la arquitectura ondulante, por lo que sus traveses, jambas y pedestales, fueron torcidos, en helicoides; flamantes planos, con flamígeras estrías; los que en ondulantes espacios se dispusieron a configurar el nuevo orden, distinto al gentil. Esta configuración arquitectónica despliega el panorama constructivo, propuesta creativa que pretendió alejarse del mundo clásico, por ser pagano y adquiere un nuevo aspecto, acorde con el canon divino. Estas teorías pretendían alejarse de las instrucciones vitruvianas, en el retablo de la Tercera Orden del convento de San Francisco Tlaxcala todavía se ve una composición con

elementos clasicistas, a pesar que se había introducido la columna salomónica.



Juan Caramuel, Columna mosaica, 1678



Retablo de Jesús Nazareno Capilla de la tercera Orden, Convento de San Francisco Tlaxcala, s. XVII

<sup>11</sup> Martha Fernández, *Op cit*, p 139

## LA COLUMNA SALOMÓNICA EN LOS RETABLOS

El conjunto de retablos de la Doctrina de Santa Cruz Tecámac comienza con los retablos erigidos desde el siglo XVII, momento que corresponde a la fase del barroco salomónico; estilo que ya se había inaugurado con el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, en 1649 por el escultor Lucas Méndez. En adelante no se tienen noticias de otros retablos del mismo estilo que fueran construidos; hasta 1672, fecha en la que fue elaborado el retablo de Quecholac, Pue. Posteriormente, existe documentación que confirma la creación de estas obras, como un apogeo en todo el último cuarto del siglo XVII. En tanto que, en España el uso de la salomónica inicia en las décadas de los treinta y cuarentas del siglo XVII.

El desarrollo formal de los retablos salomónicos, se inscribe en una tradición arquitectónica basada en los estudios renacentistas al libro de Vitruvio, cuya forma romana fue aplicada a la nueva construcción, denominada clasicismo o manierismo. El término es un concepto fundamental, que fue acuñado por Vasari, quien lo emplea como palabra polivalente, por lo que, se pueden distinguir tres usos: primero como modo de realizar las obras, o estilo individual de un artista concreto; el segundo se refiere al estilo de una época, como *antica*; o una región, como *tedesca* o *greca*; por último lo empleó como género del mismo concepto, es decir como una cualidad, verbigracia, una *maniera bella, dura, dellicata, dolce, nova, vaga, morbida, pastosa*<sup>12</sup>; estas valencias van de acuerdo a una temporalidad, a un estilo personal, colectivo, o a un aspecto.

El manierismo en España y en la Nueva España fue la interpretación y la adaptación de los tratados artísticos a las necesidades locales y circunstancias del momento. Se puede decir que el manierismo se desarrolla en España y paralelamente en la Nueva España con resultados variantes, de tal suerte que, fueron valiosas las aportaciones de ambos actores en la creación de sus obras. Algunos autores como

Jorge Alberto Manrique<sup>13</sup> y Guillermo Tovar consideran que estos estilos fueron implantados tardíos, lo que para otros fue: Europa portátil; la mezcla de dos culturas o el triunfo criollo.

El esquema arquitectónico de las fachadas clasicistas fueron trasladadas al sistema de retablos tallados en madera, que se emplearon con mayor profusión en el mundo hispano del los siglos XVI y XVII.

Los retablos españoles y novohispanos abrevaron de las mismas fuentes, tomadas de Alberti, Serlio, Palladio y Vignola entre otros; si bien es cierto que ambos lugares tuvieron derroteros distintos y dieron soluciones particulares a sus necesidades plásticas; no obstante, recrearon modelos similares; sin embargo, las circunstancias locales determinaron una constante producción de formas recurrentes, que descolló en la diversidad con sus particulares diferencias. El retablo español tiene una estructura tetrástila monumental, lograda por la extra dimensión del cuerpo con el empleo de columnas “gigantes” y rebaja el arco del ático. Mientras que retablos novohispanos, con la misma estructuración mantiene el uso de columnas “normales” con uno o varios cuerpos cerrados en arco de medio punto. En ambos casos la proporción es correcta de acuerdo a los cánones, pero la diferencia es notable por la escala con la que cubren los paramentos.

### Primeros retablos salomónicos españoles

En la búsqueda del origen del retablo salomónico en el siglo XVII, los primeros retablos españoles que lo crearon destacan: Hernán Ruiz, Jerónimo Hernández, Andrés de Ocampo, y Juan de Oviedo, quienes conocían la sintaxis arquitectónica propuesta por los tratadistas renacentistas; hecho conocido a través de sus testamentos, y del acervo bibliográfico que poseían; el cual fue legado al taller del Montañés, como un basto repertorio teórico, mismo que llevó a la práctica, sus principales fuentes van desde Bramante, Alberti, Serlio, hasta Palladio.

---

<sup>13</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y la Historia*, Tomo III, México, Universidad Autónoma de México, 2001, p. 49

---

<sup>12</sup> Giorgio Vasari, *Op cit*, p. 151

El Montañés empleó para su formato predilecto: el orden corintio en columnas salomónicas estriadas, que a decir de Serlio es empleado: “*por ser propio de la Inmaculada*”<sup>14</sup>. Además usó como Berruguete, las columnas “Gigantes” como pulseras, acompañadas de pares “Normales” de composición post bramantesca. Posteriormente el Montañés sintetizó el formato de las portadas de los libros de Alberti, en las que se puede ver un arco flanqueado por dos calles con columnas gigantes, que enmarcan dos vanos que articulan pares verticales de pinturas o esculturas en nichos. Finalmente de Palladio adquiere el doble frontis como remate de sus retablos<sup>15</sup>.

Los libros que la viuda de Juan de Oviedo clasificó en 1625, pasaron al taller de Martínez Montañés<sup>16</sup>. La teoría de los tratados podían humanizar a los artistas, pero en la práctica, su empleo se limitó a la selección de los diseños dadas las condiciones de la clientela, y de los preceptos gremiales. Sin embargo, la pertenencia de los tratados no implicaba necesariamente una gran cultura de su poseedor, había quienes no sabían escribir como el escultor Gaspar de Tordecillas, sin embargo el libro se utilizó como objeto de muestras, era la fuente para la presentación de una “traza” o plano del retablo, que servía como documento oficial, para los requerimientos del peritaje, fianza y cobranza de la obra; y con todo esto, la garantía era respaldada por el título del maestro, cuyo conocimiento realmente técnico lo certificaban las ordenanzas de Sevilla<sup>17</sup> así como en la Nueva España.<sup>18</sup>



Columna salomónica de Bernini, Roma 1630

Aunque la mayoría de los diseños de retablos salomónicos se basaron en los tratados manieristas; su difusión comienza con el primer monumento salomónico, construido en 1630, conocido como el Baldaquino de la basílica de San Pedro en Roma, obra de Bernini, inspirado en las columnas legendarias del Vaticano.

Mientras que, en España Bernardo Cabrera contrata el primer retablo salomónico en 1624 y terminado en 1641 para la Catedral de Santiago de Compostela, en el que incluye las columnas “gigantes” como pulseras pareadas que enmarcan el conjunto, actualmente desaparecido por un incendio en 1921. El segundo retablo de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada, fue realizado por el jesuita Francisco Díaz de Ribero entre 1630 y 1633, con una fachada tetrástila, de un solo cuerpo con ático, en la que, emplea columnas monumentales, las que flanquean un gran arco que abre la calle central, donde alberga un gran tabernáculo. El tercer retablo de la iglesia del hospital del Buen Suceso de Madrid, hoy desaparecido, realizado en 1635-1641, por Pedro de la Torre, cuya composición similar al anterior, confirma el esquema de tres calles en un solo cuerpo, en un alzado como un gran nicho. El cuarto fue el retablo de Sta Elena de la Seo de Zaragoza de 1637; posteriormente fue contratado el retablo de la Merced de Sevilla por Felipe de Ribas en 1646, actualmente destruido<sup>19</sup>. En general estos primeros retablos salomónicos españoles presentan una estructura de planta recta, cimentada en un gran banco y predela, con tres calles divididas por cuatro columnas, que sostienen un gran ático, este formato monumental les permitía cubrir grandes muros. Por otra parte, la obra de fachadas de piedra con arquitectura salomónica aparece en la iglesia de San Miguel de Los Reyes de

<sup>14</sup> Serlio, *Op cit*, libro IV, foja LIV. *Vid.*, El Montañés toma de Serlio el modelo corintio dibujado en el Arco Triunfal de Ancona.

<sup>15</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo, “La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés”, t.I, España, Universidad de Sevilla, 1982, p. 503

<sup>16</sup> *Ibidem* p. 504.

<sup>17</sup> Fernando Checa, *Pintura y escultura del renacimiento en España*, España, Ediciones Cátedra, 1999, p. 192.

<sup>18</sup> Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Industria y Comercio, 1921, p. 86. *Cfr.*, Teodoro

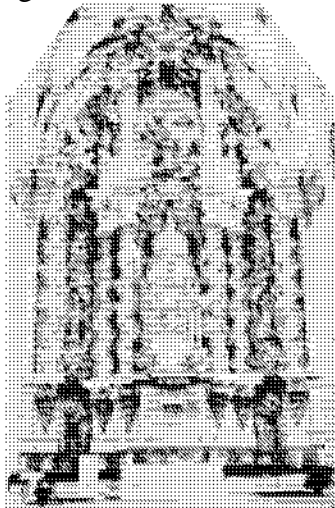
Ardemans, *Ordenanzas de Madrid y otras diferentes*, 1794, Madrid, Diputación de Castilla, 1974, p 101.

<sup>19</sup> El Retablo de la Merced de Sevilla 1646, es contemporáneo al de los Reyes de Puebla 1649, ambos corresponden al sexto lugar en orden de aparición en el mundo hispano.



Valencia, construida por Martín de Olinda entre 1632 y 1644, como un recurso decorativo que enmarca los vanos.<sup>20</sup>

La Familia de escultores y retablistas Churriguera de origen catalán, avencindados en la capital madrileña, son los responsables del mayor esplendor del barroco castizo, con ellos se desarrolla plenamente la columna salomónica y dan cabida al estípite. Tres hermanos: José, Joaquín y Alberto construyen un prestigioso taller de retablos, que le dará trabajo a la familia en casi una centuria. El mayor fue José, quien realizó una de las más importantes obras del salomónico, el retablo de San Esteban de Salamanca, contratado en 1692 su éxito fue notable por lo que se le ha denominado a su estilo churrigueresco. Se caracteriza por su planta movida, sus columnas gigantes y decorado turgente.

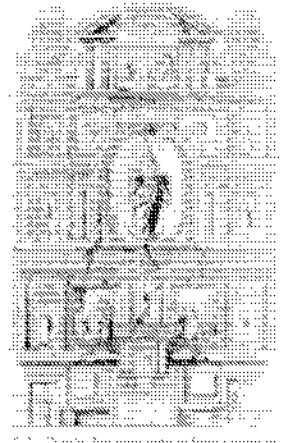


José de Churriguera, retablo de San Esteban Salamanca, 1692

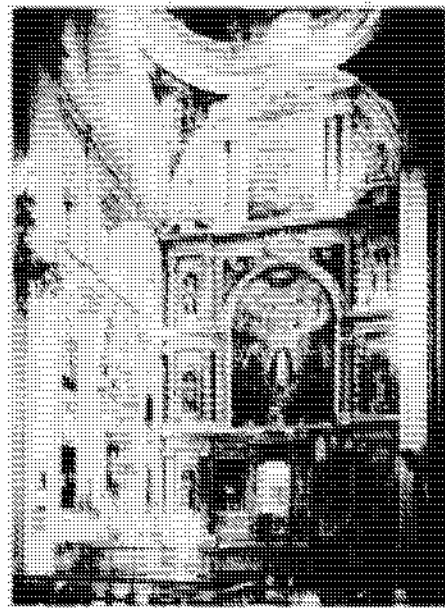
### Retablos salomónicos en México

El diseño de los retablos mexicanos comienza de la misma estructura que los españoles, a partir del modelo manierista, con fachada tetrástila, dividida por tres intercolumnios, acentuados por el soporte salomónico, sin embargo los ensambladores y escultores mexicanos emplearon la columna salomónica en una escala normal.

La primera obra que incluye este elemento es la obra de Lucas Méndez para el retablo de los Reyes en Puebla, en 1649, su traza consta de una doble predela, que desplanta una portada de tres calles, con dos cuerpos y un ático. Esta composición forma un gran arco triunfal, es decir emplea el arco gigante, que rompe el entablamento de la calle central; el mismo que usa como imposta, sobre el que se proyecta, hacia el segundo cuerpo, el medio punto, en tanto que, los intercolumnios laterales están pasivamente ligados por su entablamento.



Diseño del retablo de los Reyes de Puebla, Juan North



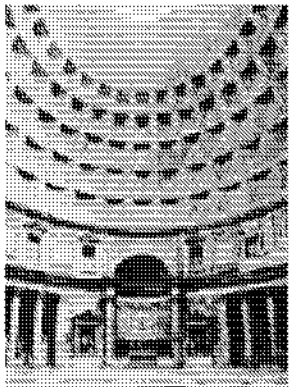
Retablo de los Reyes, Catedral de Puebla, Lucas Méndez, 1649

La poca difusión que tuvo esta composición en los retablos la hizo aparentemente muy original, sin embargo, tiene sus raíces en el arco triunfal del Panteón Romano; en el arco de la tumba del Obispo toledano Pedro González de Mendoza en 1495 y en la Puerta del Castillo de Calahorra en 1509 de Granada<sup>21</sup>. La composición trascendió, posteriormente es Serlio quien la lleva al tratado

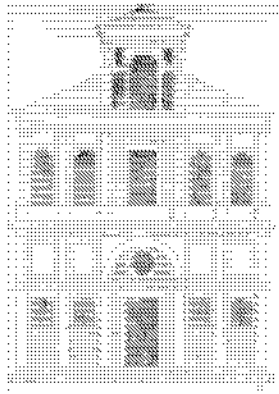
<sup>20</sup>Martha Fernández, *Op cit*, pp. 94-101

<sup>21</sup> Fernando Checa, *Op cit*, p84

y de quien Palladio la pudo haber sido tomada directamente. Serlio describe como realizar: “*Por tanto si el pórtico o soportal oviere de ser mayor alto que el de las columnas con que se hallase, podria hazer en el medio de una delantera un arco, el cual en el lugar de la imposta como es dicho: y esto para que sobre el cargue por la parte de dentro unas bóvedas de medio punto o a medio cañón...los intercolumnios han de tener tres gruesos de columna...*”<sup>22</sup> Justamente esta composición servirá a Palladio para crear la tramoya del arco central de su Teatro Olímpico.



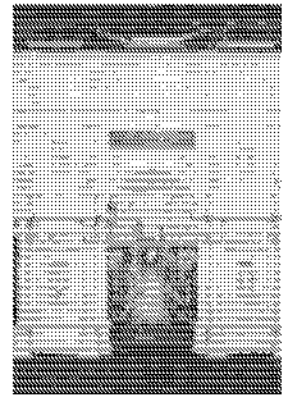
Panteón Romano



Serlio, Soportal, fol XLVII

El Teatro Olímpico fue una representación tramoyista de los originales teatros romanos, donde el escenario contiene una fachada con arco triunfal, mientras que el proscenio está limitado por una columnata. Con esto el arquitecto trató de dar la sensación de un espacio exterior, el proyecto lo terminó Escamozzi, quien le agregó a la pantalla del escenario unas calles en punto de fuga hechas de tramoya. Esta idea de construir espacios interiores similares al exterior de la ciudad, fue retomado por la iglesia para proyectar la representación de la “Ciudad Celeste” con “calles templarias” como dice Caramuel: “*por haver en ellas tres templos; uno después de otro*”<sup>23</sup> como se exponen los retablos dentro de las naves barrocas, uno al frente mayor y dos o más colaterales.

Si bien es cierto que, la columna salomónica se introduce, en México, en el formato manierista del retablo de los Reyes poblano, esta traza no se difundió, sólo se reprodujo en casos aislados como el retablo de de Quecholac, Puebla, construido alrededor de 1680.

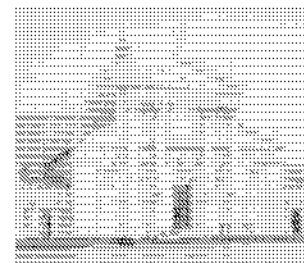


Palladio, Teatro Olímpico, 1579

Dentro de la composición las columnas y arcos “gigantes” se adecuaban a las circunstancias del espacio, donde la proporción es el factor de armonía, mientras que la estructura se mantiene en equilibrio las figuras de los vanos y los macizos.

En la articulación de los elementos clasicistas, el canon guardaba proporción en cuanto a la altura y distribución, pero en muchas ocasiones las condiciones del espacio, o los recursos con los que contaba el autor no eran los ideales, por tanto: vemos diseños de columnas chicas con un arco tan grande que usa el entablamento de imposta, por otra parte vemos columnas gigantes que rebasaban la sección del primer cuerpo y se ligan hasta el entablamento siguiente o del ático.

El hecho de que las columnas ocuparan toda la extensión el cuerpo del retablo y este la superficie del muro, no significa que sean gigantes sino que son monumentales, en ambos casos los



Palladio, Giorgio Maggiore, 1560

intercolumnios nos podrían parecer muy estrechos siempre y cuando no estuvieran regulados. Si consideramos que columnas o arcos gigantes si están proporcionadas por sí mismas, con los intercolumnios y el cuerpo, en general vemos armonía

En opinión de Martha Fernández la composición de los retablos españoles se caracteriza por su monumentalidad, dado que utilizó frecuentemente las columnas gigantes, con dos vanos en sus calles laterales; mientras

<sup>22</sup> Sebastián Serlio, *Op cit*, Lib IV, foj. XLVII

<sup>23</sup> Juan Caramuel, *Op cit*, Parte II, Tratado IX, p 274

que. A diferencia del retablo español, el novohispano de Puebla, divide sus calles laterales en dos cuerpos con todo su entablamento, lo que verdaderamente, no tiene referentes con los del Montañés, a quien se le atribuye documentalmente la traza. Sin embargo, la autora considera que el retablo de Puebla no fue obra del Montañés, sino que fue una creación de algún artista novohispano, probablemente Sebastián López de Arteaga, o el mismo Lucas Méndez. Dado que este paradigma no existe en el repertorio español, no obstante el formato clásico, lo tendríamos que localizar en un artista, que tuviera como trabajo recurrente, un esquema constructivo basado en la duplicación de módulos, apoyado en los tratadistas manieristas como Palladio quien emplea la superposición de cuerpos en proporción menor, *in crescendo*; como lo hizo en el Teatro Olímpico, cuya fachada en madera es el referente más directo de los retablos.

Es interesante la analogía del escenario palladiano, con el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Ambas obras están compuestas como arco triunfal, sin embargo, 23 años después no fue el modelo que siguió la traza salomónica de los retablos novohispanos. Como vimos anteriormente sus esquemas son interpretaciones tomadas de Serlio y Palladio, utilizaron la portada tetrástita reticulada con soportes helicoides, este patrón fue utilizado en los retablos realizados por: Alonso de Jerez, en México, 1672; Tomás Juárez en Tacuba, México en 1674, y Sta Veracruz, Mex, 1676; Juan Montero, Guadalajara 1676; Pedro Ramírez, Méx, 1677; José de Bayas Delgado en Querétaro, 1681<sup>24</sup>. A pesar de que no usaron estrictamente el modelo poblano, es decir no utilizaron al entablamento como imposta, recurrieron a una fórmula similar: para redimensionar el arco central, ampliaron el intercolumnio, desaparecieron su respectiva trabe y friso, posteriormente arquearon la cornisa. Esta va a ser la característica de los retablos salomónicos de fin de siglo. Obviamente su estructura efectista no se pudo llevar a cabo en fachadas de piedra, dado que el peso de este

material obliga a mantener el formato más estable.



Retablo de la Virgen Dolorosa, Xochimilco, s. XVII

Los arquitectos que introdujeron este soporte en las fachadas exteriores como en la Catedral de México fue Cristóbal de Medina Vargas, en la tercera etapa de su vida que va de 1681 a 1690, y en la Catedral de Puebla en 1689, fue el trabajo de Diego de la Sierra.<sup>25</sup> En las obras de ambos autores vemos el entablamento bien definido.

A pesar que el salomónico pretendió recrear el pasado judío y a la vez erradicar definitivamente los recuerdos idolátricos del mundo pagano, lo que pudo lograr fue una devoción contemplativa. En esta fase del barroco el arte pudo exaltar las emociones de la feligresía, mediante la profusión decorativa, el dramatismo de sus imágenes y la liberación formal de las líneas puras. Pasaban los buenos tiempos de la monarquía solemne, para dar cabida al imperio caprichoso del absolutismo.

<sup>24</sup> Martha Fernández, *Op cit*, p 174

<sup>25</sup> *Ibidem*, p 193, 409

# RETABLO ESTÍPITE DEL ORDEN ATLÁNTICO

*El sabio padre de Calipso Atlante,  
Del mar profundo los secretos sabe;  
Y con columnas largas desde el suelo  
Sustenta la gran machina del cielo*

Juan Caramuel, Orden atlántico

En Tecámac podemos ver la secuencia de dos fases del barroco: el salomónico a fines del XVII y el estípite que en el siglo XVIII se ponía al día como en la metrópoli; en esta fase del estípite prodigó una vasta gama de posibilidades plásticas, hizo flexibles sus formas para conducir las líneas en todos los sentidos del espacio, sin algún parámetro estático, que lo obligue a dirigir su discurso evolutivo, sus medidas dinámicas son correspondientes a la totalidad. Las formas de los entablamentos se repliegan o se contraen en ángulos que dan un efecto abocinado y resonante; cada moldura sigue una lógica con todos sus dobleces, se caracteriza por la necesidad de mantener continua la superficie de cada plano, independientemente de las modulaciones que se pudieran ejercer sobre ella.

El barroco permitió la libertad de expandir las emociones, los carnosos haces de hojas, se disponen como enredaderas o en ramos centrífugos; la arquitectura no pierde el sentido las calles; los ejes bien definidos, son acentuados por marcos que bordean las aristas, en tanto que, las molduras de los entablamentos se interrumpen en la calle central y continúan su curso en las laterales, otras se desvanecen o se cortan de manera abrupta, todo con una lógica que tiene por resultado la exposición de una variedad de procesos que ilusionan riqueza exuberante. Entre la diversidad de técnicas se representan texturas como tejido, repujado, marmoteado; simplemente con el artificio de los materiales, pictóricos, escultóricos, y arquitectónicos, donde la comparación entre estas formas y la realidad reflejan una razón de ser: barroco, es decir la forma completa, llena o

la obra completada por una composición pletóricamente rica.

Sin embargo la pauta surge del arte clásico, a partir del cual se desarrollan esas formas, que hasta la época moderna no habían sido exploradas, puestas en el muro, se tomaron las licencias para su correspondencia, para darle expresión y libertad a esas masas tan limitadas. En el caso de los retablos estípite, su formato toma la pauta del manierismo, resultado de una teoría, de la búsqueda repetida en los tratados y no del drama de la vida, de la práctica constructiva que va modelando las formas en vías de síntesis, sin embargo, esa tradición ponderó el diseño clásico, pero ocultó con inocencia la práctica de talla retorcida aplicada de cualquier manera.

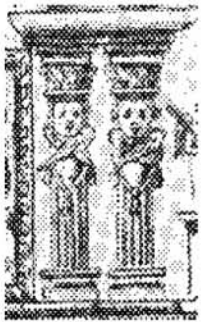
## **Origen de la pilastra estípite**

El estípite es pilastra con forma de pirámide truncada invertida, pudo alcanzar una gran complejidad, al componerse sobre la base de la yuxtaposición de elementos de carácter geométrico o figurativo.

Es en el ático donde curiosamente se presenta un especial significado constructivo e iconográfico, distinto al de los cuerpos o del basamento; es la culminación de la obra, que se puede interpretar como la parte celeste, donde normalmente se encuentra Dios Padre o la Trinidad, pero algo importante, es donde se manifiesta el cambio estilístico que dará nuevas soluciones a la siguiente generación. Es en el ático donde las portadas clasicistas manifiestan la columna estípite como parte de ese repertorio con distintos órdenes. Como lo explicó Agustín Charles D'Aviler en sus "cuadros comparativos de las diversas especies de columnas extraordinarias y simbólicas" que las columnas en general tienen varias

funciones: prácticas, estructurales, pero también significantes.

El uso diferenciado de soportes en los tres cuerpos es común a la teoría de los órdenes, aunque eventualmente se presentan cambios formales, podemos observar que en el ático y en las jambas de los nichos centrales, es donde se experimentan nuevos recursos plásticos: aparecen decoraciones novedosas como las volutas la portada de Tlatelolco de 1609 y los soportes estípites, que podemos ver en la calle central del retablo de Xochimilco<sup>193</sup>, de 1605, ambas obras manieristas de influencia nórdica.



Estípites diseño retablo de los Reyes, Pue.

Posteriormente en el grabado de Juan Noort, para el retablo salomónico de Puebla,<sup>194</sup> vemos en el ático dos estípites y dos columnas con angelitos de media figura que flanquean el cuadro de la Virgen. De la misma manera en el retablo de Los Dolores, de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Juan Correa colocó en el ático dos columnas con medias figuras. Estas formas de soportes son descritos en los documentos queretanos del siglo XVII, como dice el Contrato para el retablo que firma José de Bayas en 1681: “Y en el segundo cuerpo [ático] que se compone de tres lienzos, de los siete referidos, en el principal un lienzo de San Bernabé apóstol historiado [en relieve] y a los lados dos estípites o bichas para su adorno, que sirven de columnas”<sup>195</sup>. Como podemos ver ya en el siglo XVII se empleaba como sinónimo el término de estípite y bicha, por lo que ambos elementos son medias figuras, mitad cuerpo humano y mitad estípite.

<sup>193</sup> José Gpe Victoria, *Baltasar de Echave Orio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 39. Fr Juan de Torquemada y Echave Orio trabajaron en Tlatelolco, La Profesa y en Xochimilco con la participación de su suegro Fco Zumaya y los artistas indios del mismo Colegio como: José Cipactli y Marcos Mauricio.

<sup>194</sup> Atribuido a Martínez Montañés y realizado por Lucas Méndez, en 1649

<sup>195</sup> Mina Ramírez Montes, *Retablos y retablistas*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1998, p. 86

## Columnas áticas

Siguiendo el origen del estípite en el ático, vemos en el esquema de la portada típica: el ático, que es la parte que remata la unidad, prefigura la habitación superior del edificio, con tejado de dos aguas, elemento construido con vigas de madera, de ahí que probablemente deba su nombre a la región Ática, donde cerraban sus construcciones con este material<sup>196</sup>. Vitruvio al referirse a las columnas áticas dice:...”los órdenes o estilos de las puertas son tres: dórico, jónico y ático”...”tratándose del orden ático las puertas tendrán la misma proporción que las del orden dórico”...”<sup>197</sup> Como podemos ver el orden ático corresponde en secuencia al corintio. Posteriormente Alberti al referirse también a las ventanas de los templos dice: ...“pueden ser adornadas como las puertas pero sus aberturas están en la parte más alta del muro y sus ángulos terminan junto al tejado”... “este espacio puede ser dividido por dos pequeñas columnas colocadas de acuerdo a algunas



D.Sagredo Columna Ática, 1526

reglas, como en un pórtico, solo que estas columnas son generalmente cuadradas”<sup>198</sup>... En cuanto a la forma de estas columnas, Sagredo dice: ...”son cuadradas, se llaman áticas por razón que los atenienses fueron los primeros que las usaron”...”<sup>199</sup>

Atendiendo al orden constructivo de Vitruvio las columnas áticas se encuentran en el tercer cuerpo y de acuerdo con esto le corresponde el capitel corintio, en lo más alto del edificio. En cuanto a lo que Alberti menciona “junto al tejado” se refiere al ático, con columnas de fuste cuadrado, que también explica Sagredo. A este respecto Serlio dice:...”las dos maneras de torres y azoteas de las esquinas han de tener



Cariátide, Atenas

<sup>196</sup> Vitruvio, Op cit. lib II, cap IX.

<sup>197</sup> *Ibidem*, lib IV, cap VI

<sup>198</sup> Alberti, *Op cit*, lib VII, cap. XII

<sup>199</sup> Sagredo, *Op cit*, B III verso



*columnas cuadradas y de bajo relieve*”...<sup>200</sup>, son los elementos que hoy denominamos pilastras.

### Cariátides y telamones

Las cariátides también se originan en el Ática, son esculturas de mujeres que funcionan como columnas de un edificio, se crearon a partir de una leyenda. Vitruvio las menciona como parte de la ética profesional del arquitecto, quien debe conocer varias disciplinas a fin de explicar, el edificio como “significante” y el tema de su trabajo como “significado”, de tal manera que se puede liberar de la carga moral que pesa sobre sus hombros; así como lo representan las “cariátides”, esas esclavas de Caria que purgan eternamente sus faltas, expuestas públicamente como ejemplo de conducta.

Miguel Ángel emplea esta idea para los soportes tectónicos del proyecto de la tumba de Julio II, donde sus esclavos rememoran a las cariátides que cargan sus fatigas.



Serlio, Portada al libro IV, 1552

Además pinta cariátides lúdicas, como niños atlantes incluidos en el repertorio de la arquitectura ficticia, que cargan los pedestales pintados en la bóveda de la Capilla Sextina.

Motivos que posteriormente se verán en las predelas barrocas.

### Cariátides y columnas áticas.

La asociación más directa entre las columnas áticas y las cariátides, es que funcionan como soportes del ático, Según Mayer la figura humana fue empleada, en la arquitectura persa y egipcia, como soporte de cornisas y techumbres;<sup>201</sup> esta tradición antigua fue heredada a los griegos y romanos, quienes creían que los soportes eran animados por espíritus atlánticos, cuya fortaleza bien podría

sostener el techo del universo, es la idea mítica del Atlante, personaje que carga el mundo y astrólogo observador de las estrellas. En el orden Atlántico, como lo nombra Caramuel, el género masculino se representaba como telamón y el femenino como cariátide, ambos reconocidos en los órdenes Dórico y Jónico respectivamente, incluso los niños ángeles sustentan el cielo.<sup>202</sup>

La columna animada como cariátide o telamón, fue sintetizada o geometrizada con el esquema corporal, donde el cuerpo humano es visto desde un aspecto frontal y de pie, donde los hombros mucho más anchos que los pies, componían una pirámide invertida como el aspecto sintético de dicha figura.



J. Caramuel, Orden Atlántico, 1678

En este sentido los telamones y las cariátides son columnas o postes que sustentan al columen o techumbre, en consecuencia son vigas áticas humanizadas, que se revisten de medias figuras, todas ellas: mitad cuadradas y mitad con busto. Tal vez un significado tectónico propio del gremio lo explica Philibert de l'Orme en uno de sus grabados donde: el arquitecto esta rodeado de estrellas, palmeras y Hermes como una la simbología astrológica,<sup>203</sup> relativa al telamón cargador del cielo. Por lo tanto, este arquetipo ético, propio del trabajo de la arquitectura será llevado a la cumbre del edificio como significantes de su labor sustentante y constructiva.

Efectivamente en la publicación del III y IV libro de Serlio en Toledo traducido por el arquitecto Francisco de Villalpando en 1552, aparece su portada decorada a lo romano, con dos pilastras estípites de media figura: la mitad inferior cuadrada y la otra con bustos desnudos de hombre y mujer.

La descripción de estas formas la encontramos en el mismo libro donde aparece la portada de una chimenea,

<sup>200</sup> Serlio, *Op cit*, lib III, fol, LXXIX

<sup>201</sup> F.S. Mayer, *Manual de ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1929, p 280

<sup>202</sup> Juan Caramuel, *Op cit*, Tratado V, p 82

<sup>203</sup> Philibert de l'Orme, *La arquitectura*, París, 1568, lib. I, fol .51 v.



Al respecto Serlio dice: ...” yo haría una columna plana o cuadrada debajo relieve pegada a la pared y desviada de una columna redonda, de manera resaltada que entre la una y la otra pudiese haber un lugar...



Serlio, Estípite 1552

yo he dicho... la manera Corintia tiene origen de una virgen corintia, he querido imitarla poniéndola por columna. Y así digo que después de determinado el alto que la abertura...se parta en nueve partes, de las una sera para la cabeza de la doncella o término, y con forme aquello se formará el cuerpo de toda la figura, y la columna plana se hará de la misma proporción”...<sup>204</sup>

Villalpando como arquitecto aprendió la lección y la aplicó en la Rreja de la Capilla Mayor de la Catedral de Toledo, en la que vemos representadas las cariátides y sobre ellas dos estípites que rematan sus coronas<sup>205</sup>, incluso su sobrino, el decorador Juan Corral de Villalpando hizo hermes de yeso para las tribunas en Medina de Rioseco, en 1551<sup>206</sup>, Como vemos estos motivos decorativos se emplearon desde el siglo XVI.

### Medias figuras: grutescos, bichas y hermes

El arte miniado fue muy prolífico en composiciones de grutescos, los cuales fueron usados primero en los libros de coro y en los capitulares, posteriormente esta decoración bibliográfica pasó al repertorio mural de los conventos del siglo XVI

El caso de Luis Lagarto no es la excepción en su obra “La Anunciación”<sup>207</sup> de 1611, vemos un templo sostenido por estípites de media figura con el torso humano, su cáliz y su fuste disminuido en sección cuadrada.

<sup>204</sup> Serlio, *Op cit.* foj. LXII v., LXIII r. Vid grabado

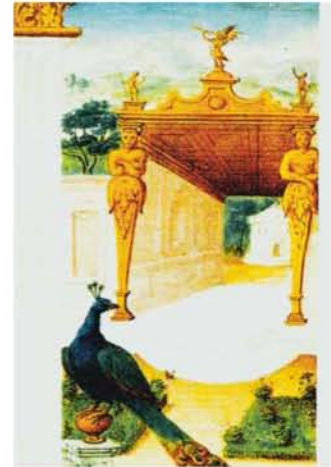
<sup>205</sup> Vid, foto de Maurice Babey, en *Los tesoros de España*, España, Ediciones Albert Skira, 1967, p. 57

<sup>206</sup> Ma Elena Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Editorial Dosat, 92

<sup>207</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *El arte de los Lagarto*, México, Fomento Cultural Banamex, 1998, Vid. lám. 3

En la biblioteca de este artista se han documentado libros de Vitruvio, Alberti, Serlio, Arfe, y especialmente: “El jardín de las flores curiosas” de Fry Antonio de Torquemada, que contiene narraciones de monstruos y figuras imaginarias o grotescos.

El grutesco fue una forma decorativa que influyó en la cultura latina a partir del descubrimiento de Pompeya, donde aparecen: figuras fantásticas, mezcla de partes corporales de diversos animales, mezclados con miembros humanos o vegetales; además aparecen las medias figuras, o sea, bustos humanos con extremidades en forma de cáliz de acanto, del que subyacen zarcillos. Esta decoración tuvo usos domésticos y rituales como soporte de candeleros,



Luis Lagart, estípite en la Anunciación 1611

antorchas, vasos, etc. En la arquitectura aparece en frisos, jambas y zócalos.

Dentro del género de los grutescos se encuentran las llamadas “bichas” que son medias figuras estípites similares a los hermes, pero, el busto humano es más complejo y alterado anatómicamente, es un agregado de diversas partes de animales y humanos, a veces aumentado el número de sus miembros, como, mujeres con cuatro pechos. Andrea del Sarto 1517 pinta unas bichas que soportan un pedestal para la Virgen de las Arpías, hoy en el Palacio Pitti de Florencia, su carácter monstruoso no intimida dada su condición decorativa, la cual, puede estilizarse hasta convertirse en estípite, estos temas también fueron incluidos por Luis Lagarto en los capitulares del libro de coro No. 40 de la Catedral de Sevilla, donde vemos una bicha que sostiene un balaustre.

Los hermes sinónimos del estípite, son soportes empleados como pilares o pilastras; su característica formal consiste en una parte

inferior que disminuye como una pirámide invertida, consta de una basa y un fuste cuadrado, decorado con festones sobre el cual se erige un busto en media figura que remata con el ábaco. En la antigüedad se utilizó como piedra millaria, que marcaba distancias, estas piedras recuerdan su origen lítico que funcionaban como “estacas”, (raíz de la palabra estúpito) para delimitar los campos.<sup>208</sup> Los griegos hermai eran piedras culturales simbólicas que al humanizarse se convierten en mito; a partir de entonces remataban con un busto de



Alberti, *Hipnerotomaquia*  
Poliphili, 1499

Hermes o Mercurio; entonces esta columna toma la forma atlántica síntesis de cariátide

Alberti hace una referencia simbólica a la animación de la escultura, sobre el caso habla de Hermes “*Trimegisto, el antiguo escritor, consideraba que la escultura y la pintura tuvieron su origen en los mismos tiempos que la religión.*

En un pasaje de su obra se dirige a Asclepio con estas palabras: *la humanidad, a partir de su propia naturaleza y orígenes, representó a los dioses a su imagen y semejanza*”<sup>209</sup>

Respecto de la animación de las esculturas y en particular como estúpito o estaca, podemos ver en *Hipnerotomaquia* Poliphili una de estas imágenes labrada en mármol, dedicada al altar de Baco como príapo hermes.<sup>210</sup>

### Diseños Flamencos Laminado, tarjas, escudos y cartelas

<sup>208</sup> Mayer, *Op cit*, p 263; Cfr, Mircea Eliade, *Historia de las religiones*, México. Ediciones Era, 1975, p. 218

<sup>209</sup> Hermes trimegisto, tres veces Hermes (número mágico) considerado por Alberti el escritor más antiguo, que en su tratado: “Asclepio” (dios de la salud) se refiere a las prácticas mágicas y místicas, tales como apelar a la influencia de las estrellas para dar vida a las estatuas.

<sup>210</sup> Leon Battista Alberti, *Hypnerotomachia Poliphili*, Tr. Introd. y notas de Liane Lefaivre, Massachussets, 1997, (i. 1499), p. 67

A partir del renacimiento, con la pureza del estilo clásico, se esperaba que las fuentes decorativas del gótico internacional desaparecieran, sin embargo, podemos apreciar un momento ecléctico, un protobarroco en el que se funden el plateresco, el gótico, al lado del renacentista, además del indio y moro; de todas estas aportaciones, dos tendencias decorativas sobresalen: la nórdica y la romana

La primera se distingue por su estructura gótica de corte redondo y motivos metálicos laminados; mientras que la romana se estructura con perfiles cuadrados y decoración orgánica vegetal. En este sentido, el estúpito va adquiriendo estos valores plásticos, que parten de estas dos vertientes decorativas: la nórdica con los vestidos laminados y la italianizante con los grotescos y vegetales; la permanencia de estas formas estilizan el estúpito a partir de la estaca con la punta enterrada. Podemos pensar que el estúpito se forma como un soporte orgánico, fantástico, inestable, frágil e inútil para los trabajos constructivos; sin embargo, poco a poco se fue fortaleciendo hasta introducirse en los retablos.



Estúpito de  
Tepepan, s.  
XVII.

El uso del estúpito no es exclusivo del siglo XVIII, aparecen en el repertorio manierista y plateresco. En la Nueva España existen varios ejemplos verbigracia: el retablo principal de Xochimilco y el retablo de la Visitación de la Virgen de Tepepan.

El retablo de San Bernardino de Siena de Xochimilco presenta los estúpitos más tempranos en México, terminado en 1602, obra que debió haber dirigido el mismo Fry Juan de Torquemada y un equipo de trabajo organizado por los franciscanos, quienes se cultivaban en la arquitectura teórica y práctica. Además participaron sus amigos como Echave Orio con su suegro Fco Zumaya,<sup>211</sup> originario de Guipúzcoa; así como sus discípulos del Colegio de San José de los Naturales como: José Cipactli y Marcos Mauricio

<sup>211</sup> José Gpe Victoria, *Loc cit*.





Retablo de San Bernardino, Xochimilco, 1602

Este grupo pudo realizar otras obras importantes como los retablos de Tlatelolco y de La Profesa; por lo cual se complacía Torquemada, cuando se decía autodidacta, por haber realizado “una iglesia de bóveda en el convento de Santiago Tlatelulco, y un retablo de los mayores sin tener maestros sino yo solo tuve necesidad de muy grande estudio en cosas de arquitectura”. En cuanto a la portada del templo de Tlatelolco continúa diciendo: como la construyó “aprovechándome de los libros que de esto tratan”. Indudablemente refleja el acceso que tuvo a los tratados italianos que circulaban en la Nueva España; además de la bibliografía nórdica por la relación que Fray Pedro de Gante mantenía con los Países Bajos.

### Diseñadores nórdicos

Varios autores alemanes contribuyeron a la estilización del estípite, algunos de ellos pintores, grabadores, maestros de obra, arquitectos o simplemente decoradores, que se esforzaron por publicar sus interpretaciones de los libros de Vitruvio y de los tratados manieristas, su interés se dirigió por la decoración y el significado de las columnas como arquitectura animada, tal vez, deseaban darle un carácter local a la arquitectura clásica.

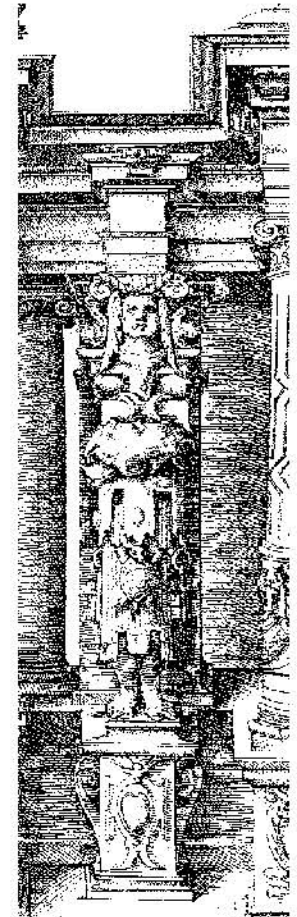
El primero Hans Vredeman de Vries de 1577<sup>212</sup>, escribe su “Arquitectura de la construcción” publicado en 1577, dicho tratadista nórdico, es quien más se acerca a las composiciones franciscanas, sabemos que utilizaba en su repertorio estípites, tarjas y roleos similares al retablo y cintas roladas

semejantes al remate de la fachada del templo. Otros retablos de la misma filiación nórdica, son el de Huejotzingo, y el de Yuririapúndaro actualmente mutilado.

Vredeman aplica sus dotes de grabador y pintor al lenguaje decorativo, para vestir los elementos que serán usados desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII; además proyecta y estiliza el estípite en sus fachadas, lo enriquece con: tarjas, recuadros, orlas, cartelas, tachones, ovarios, espejos, diamantes; todos esos elementos recuerdan el trabajo de la forja y la joyería, que se batía, repujaba, engarzaba o se aplicaba con remaches.

Posteriormente evoca con la misma línea metálica, las tarjas que recorta con perfil filoso.

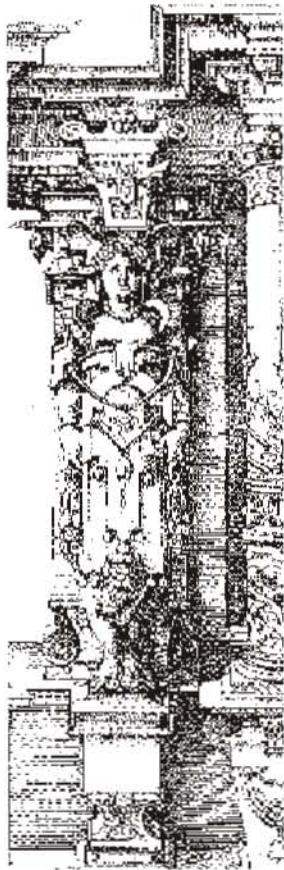
El fantástico Wendel Dietterlin, en su tratado de “La arquitectura” publicado en 1598, aportó un sugestivo diseño de ornamentos, con los que sugirió a su manera, un repertorio de tarja, que posteriormente va a ser utilizado en los retablos de los siglos XVII y XVIII.



Dietterlin, Columna Jónica, 1598

En cuanto a su interpretación de Vitruvio recrea órdenes animados; como alegorías de su origen, por ejemplo: el orden dórico es representado por su rey varonil, fuerte y guerrero, en cambio el jónico es representado por su contraparte femenina; la mujer proyecta el esquema corporal sintetizado como estípite, pero más aún, su vestido con lambrequín, refleja las guardamalletas que revestirán el fuste estípite y pedestal.

<sup>212</sup> Hans Vredeman de Vries, *Arquitectura de la construcción de los antiguos según Vitruvio*, Pieter Coecke, Amberes, 1577, lam 13, 17, 20, 23



W. Dietherlin, columna compuesta,

Por otra parte, el orden compuesto lo representa una mujer con faldones que se acercan, más aún, al modelo estípite<sup>213</sup>, tanto por su sentido decorativo como arquitectónico de gusto nórdico.

Estos diseños decorativos se generan a partir de la emblemática militar, los cortes sobre lámina son formas caprichosas, con bordes y aristas regulares, mantiene su aspecto de hoja metálica enrolada y finalmente entrelazada con cintas, en ocasiones presentan motivos propios de la herrería como tachones, remaches, repujados y policromía. Al respecto

Mayer dice: “A fines del siglo XIV surgen las tarjas, cuya forma remeda la de los escudos usados en los torneos, las escotaduras laterales corresponden a la muesca para encajar la lanza, de la que iba provisto el escudo”<sup>214</sup>. Recordemos que las formas latinas son simples como círculos, óvalos, y hoja lanceolada; a diferencia de las formas enroladas o melladas más complejas provenientes del renacimiento alemán.

La gran demanda latina de instrumentos y equipo militar permitió que los gremios nórdicos desarrollaran esta tecnología, al grado de convertirla en un arte. Estos modelos influirán en el mundo hispano, en consecuencia en la riqueza compositiva del retablo barroco novohispano.

Juan de la Familia de plateros Arfe escribe su tratado: “La varia conmensuración” en el que ubica la clase del estípite por el uso del balaustre, dentro del orden compuesto, haciendo referencia a su construcción en paráfrasis de Sagredo: “es una manera de columnas tomadas de las Bariátides y Pérsicas, que primero usaron los griegos. Encima de los términos ponían balaustres que son otra manera de coluna, usaron los bárbaros, compuestas de diversas piezas”<sup>215</sup>.



J. Arfe Columna compuesta, estípite y balaustre, 1570

Abraham Leuthner en su “representación exhaustiva de las cinco columnas” publicada en 1677; trata colateralmente la columna estípite; lo más interesante de su libro de muestras, es que le otorga una proporción de 10 tantos de altura a la columna, considerando el capitel y basa, este va a ser un fundamento teórico para la materialización del estípite en el siglo XVII.

En adelante Paulus Decker publica en 1711 el “Arquitecto de príncipes” como una compilación teórica de las construcciones nobles, en la que demuestra el formato decorativo que debían tener los salones principescos, sus grabados dejan ver columnas estípites que soportan bustos de personajes distinguidos. Posteriormente en 1739 Fry. Matías de Irala<sup>216</sup> en su “Método sucinto y



Luthner, proporción del estípite, 1677

<sup>213</sup> Wendel Dietherlin, *La arquitectura de la distribución, simetría y proporción de las cinco columnas*, Hubert y Baltasar Cymox, Nuremberg, 1598, *Vid.*, grabados en fojs 46, 95, 136, 176,

<sup>214</sup> F. S. Mayer, *Op cit*, p 625

<sup>215</sup> Juan de Arfe, *Varia conmensuración*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1773, (i. 1570), p.252

<sup>216</sup> Matías de Irala, *Método sucinto y compendioso de arquitectura*, 1739. *Apud.* Antonio Bonet Correa, *Vida de Fr Matías de Irala*, Madrid, Turner, 1979.



compendioso de arquitectura”, contribuyó en gran medida a barroquizar el estípite tradicional, con modelos pletóricos de una decoración muy cercana al que vemos en España y México.

La difusión de estas publicaciones con estampas y grabados continuaron siendo importantes fuentes de inspiración para los artistas hispanos, quienes incluían dentro de su repertorio retablistico.

### **Primeras manifestaciones en España**

En España las primeras manifestaciones del estípite, en la fase barroca, las encontramos en los retablos de José Benito Churriguera, en su obra más temprana contratada el 7 de julio de 1686 para la catedral de Segovia<sup>217</sup>. Es un retablo diástilo integrado a la arquitectura del ábside de la capilla, en esta obra emplea pilastras estípites para la estructura del ático, decoradas al frente con querubines en relieve, como una síntesis del cuerpo humano, en cambio las pilastras extremas de las calles, vemos el estípite, sin figura humana, más estilizado y puramente ornamental.

Es muy probable que Churriguera utilizara los estípites en el ático por continuar la costumbre mítica del columnen, como razones simbólicas y tectónicas, más que por innovar un nuevo género arquitectónico.

Del taller Churriguera surgió un destacado alumno: Jerónimo de Balbás, quien realizó algunos retablos tempranos en España, en los que emplea el estípite como elemento decorativo en el de San Agustín de Osuna de 1707<sup>218</sup>. Posteriormente trajo a México un diseño de retablo que en Europa todavía no se inauguraba, en el cual empleó el estípite en toda su magnitud como columnas gigantes y potentes pulseras.

### **Estípite en México y España**

La mayoría de retablos de la Doctrina de Santa Cruz Tecámac son estípites y tienen su filiación con el retablo que se inaugura en la

Catedral de México, titulado Los Reyes, obra de Balbás, creada entre 1718 y 1737, el cual es la primera construcción que usa plenamente el estípite como soporte arquitectónico.



Jerónimo de Balbás, Retablo de los Reyes Catedral Metropolitana

Esta obras no son completamente originales ya que muchas de sus características fueron tomadas del repertorio heredado por su maestro Benito de Churriguera, como son la planta circular integrada al ábside en girola, el uso de soportes gigantes que cargan la estructura, así como, pequeños estípites y una cornisa rota que enmarcan la titular al centro del retablo, además de los roleos guardamalletas manieristas, los frontones rotos, orlas, orillas festonadas y los encortinados para doseles, desplegados por los ángeles.

Todo esto engalanado con un repertorio decorativo con los motivos: “las orejas de

<sup>217</sup> Alfonso Rodríguez G. De Cevallos, *Los Churriguera*, Madrid, Gráficas Córdor, 1971, p 18

<sup>218</sup> Vid, foto en, Francisco Javier Herrera, *El retablo sevillano*, España, Diputación de Sevilla, 2001, p. 349

marrano” sello de Balbás;<sup>219</sup> además de las tras columnas o pilastras múltiples.<sup>220</sup>

Sin embargo, la importancia de la obra catedralicia radica en el uso del estípite como un soporte arquitectónico, cuya la proyección va más allá de los entablamentos: hasta el sotabanco y el tímpano, este efecto es acumulativo, yuxtapone al soporte fragmentos de trabe, friso y cornisa, apeados por ménsulas, elementos que fueron utilizados en los retablos desde el manierismo para soportar el desmesurado vuelo de la corona del entablamento.

El léxico arquitectónico propuesto por Balbás presenta: las secciones de frontón roto y enrollado; además, patrones foliados sobre paneles muy suntuosos; en cambio, los motivos decorativos como: coronas palmas cruzadas, ases, múltiples guardamalletas, las empeló como herencia gremial sus seguidores en España y México.



Estípite retablo de Reyes

Cornejo dominó secciones de cornisas espirales, roleos hacia adentro, doseles coronados, festones de tela, columnas con masiva decoración floral, además, de los decorados sobre nichos laterales y tablero en el centro superior, con su par de espirales. También empleó los paneles múltiples, acompañados de los espirales y la abundancia de ángeles y niñitos. Por otra parte el retablo andaluz cuya sección central se proyecta hacia el frente; fue fortalecida, como el clímax, por medio del empuje de cornisas y molduras curvas extras o múltiples<sup>221</sup>.

El uso del estípite va acompañado de una riqueza pródiga de ornamentación vegetal, y placas recortadas que fueron empleados por

<sup>219</sup> Joseph Baird, *Los retablos del siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 168.

<sup>220</sup> Caramuel, *Op cit.* p 82. Los soportes estípites, corresponden a los que el autor considera como columnas de Orden Atlántico

<sup>221</sup> Joseph Baird, *Op cit.*, p. 46,50, 61

Hurtado; mientras que su seguidor: Duque Cornejo, aporta al repertorio un esquema particularmente notable donde la calle y el cuerpo central son ponderados con menor imagería y mayor énfasis tectónica para la titular, rodeada de un ambiente teatral, creado con doseletes sobre planos seriados, los que generan una vista dinámica con perspectivas fingidas;<sup>222</sup> sus plantas se adelantan o retraen para dimensionar el espacio, además reduce el ático y rompe cornisamientos para dar continuidad al plano de las calles del cuerpo y a la vez unirlos a los paneles del ático.

Todavía la siguiente generación de Hurtado, se mantiene exuberante tanto en el follaje ornamental, así como en las pilastras estípite que enmarcan pseudo-nichos con esculturas de santos, emplea la cornisa volada del cuerpo, que sostiene el marco vano del ático, lo que consigue un efecto proyectado hacia fuera con mayor volumen.

No solo los decorados de origen nórdico o romanos manieristas van a complementar el repertorio estípite, faltaría anotar las molduras mixtilíneas que delimitan las superficies planas del fondo adornadas todavía con hojas de cardo romanas, las cuales posteriormente van a ser desplazadas por las rocae o chinescos, que aparecen a partir de 1760 en los retablos de Felipe Fernández del Castillo discípulo de Cornejo<sup>223</sup>.

El máximo desarrollo del retablo estípite florece en México; a partir de la obra de Jerónimo de Balbás, por lo que se establece una continuidad productiva encabezada por su hijo adoptivo Isidoro Vicente de Balbás, quien llevó a cabo varios retablos dedicados a la iglesia de San Sebastián y Santa Prisca, en Taxco entre 1752 y 1758. Posteriormente los arquitectos Felipe de Ureña y Lorenzo Rodríguez construyeron varios edificios con fachadas estípite como el Sagrarios Metropolitano y la Trinidad. En Tepotzotlan el maestro ensamblador Higinio Chávez realiza los retablos del ábside, en estas obras la traza remata con un arco de medio punto.

<sup>222</sup> Francisco Javier Herrera, *Op cit.*, p. 382

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 537





Retablo Mayor de Tepozotlan, diseño de Miguel Cabrera y realización de Higinio Chávez, 1753

### Retablística e imaginaria elocuente

En el barroco las esculturas de bulto redondo son declamatorias, mantienen las tensiones del mundo externo, en el interno; la pose, la postura, y la compostura tridentina, requirió del recogimiento sereno del mundo clásico, como paradigma de valor y fortaleza, contra los embates mundanales del espíritu, el mundo debía ser salvado en una custodia portentosa, pero a la vez frágil, inestable, como las custodias de los Arfe, que son un ejemplo de suntuosidad y fragilidad. A pesar de excesivo movimiento de la ropa o el cinetismo de las contorciones del cuerpo, los rostros se viven como una plácida experiencia sensorial extática, revelan el grado de éxtasis corporal interno, como una representación de la percepción del mundo externo. Esta ambivalencia entre la vida contemplativa, en el ergo sum y el contrario alter ego, se establece una dinámica activa con dominio y equilibrio, sustentada por si misma en un solo eje: el dominio absoluto.

El futuro del barroco salomónico y estípite desembocan en la plena ficción, en Italia Andrea del Pozzo propone: “ La perspectiva propia de los pintores y arquitectos” editada en Roma 1693, el autor fue pintor y arquitecto, hermano lego de la compañía de Jesús, trabajó en San Ignacio donde pinta el fresco del techo de la nave y la cúpula, su tratado está dedicado exclusivamente al beneficio de los pintores muralistas de arquitectura fingida religiosa, su intención fue llevar el conocimiento de la perspectiva a nivel de ciencia como aporte del humanismo al conocimiento humano. En su obra plástica expone un barroco exuberante, con escenarios



Estípite, retablo mayor Tepozotlan

múltiples, pletóricos de flores, guirnaldas, molduraciones abocinadas en gusto latino. En este sentido ilusorio Giuseppe Galli Bibiana, escribe su “Arquitectura y perspectiva” publicado en Viena en 1740, es un tratado hecho especialmente para la percepción arquitectónica ficticia, tan admirado en los teatros *Escena ad angolo* decorado teatral con puntos de fuga múltiples. La vida de escénica prometía la comodidad demostrable: en la conveniencia y la estabilidad económica. Así Charles Etienne Briseux desde París en 1743 instala el rococó como “el arte de construir casas de campo” con cartelas caprichosas e irregulares símbolos del mayor placer refinado. Así termina el derroche barroco de motivos decorativos, para constreñirse de nuevo a la sensatez ligera de la razón: el neoclasicismo. Finalmente la evolución del estípite en Nueva España llevará a la disolución arquitectónica del retablo, fenómeno que se gestará a partir de las proyecciones escalonadas de las pilastras múltiples y de los nichos pilastras empleados primero en Tepozotlan, Taxco y finalmente en La Enseñanza, donde se marcará el origen del anástilo.

# RETABLO MAYOR DE LA SANTA CRUZ

## DATOS GENERALES

El conjunto de retablos dorados de la Doctrina de Santa Cruz Tecámac comienza con los retablos erigidos en el siglo XVII, momento que corresponde a la fase del barroco salomónico; estilo que ya se había inaugurado con el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, en 1649 por el escultor Lucas Méndez. En adelante no se tienen noticias de otros retablos con la misma traza y mismo estilo, que fueran construidos hasta 1672, fecha en la que fue elaborado el retablo de San Pedro, obra de Alonso de Jerez para la Catedral de México. Posteriormente existe documentación que confirma la creación de estas obras, como un apogeo en todo el último cuarto del siglo XVII. En tanto que, en España el uso de la salomónica inicia en las décadas de los treinta y cuarentas del siglo XVII. En Tecámac existen dos retablos salomónicos, el mayor del presbiterio titulado por la Santa Cruz y el colateral dedicado al Nazareno, ubicado frente a la capilla; ambos corresponden a la misma fase barroca del salomónico.

Los autores de estas obras hasta ahora desconocidos se pueden ubicar dentro del radio de manufactura metropolitana, encabezada por el taller de Tomás Xuárez y el pintor Nicolás Rodríguez Xuárez. En particular, por el tipo de talla y zarcillos se vinculan con el autor del retablo de Azcapotzalco dedicado a Santa Rosa; de fines del siglo XVII. Época en la que el barroco salomónico florece en México y Tecámac no quedó al margen de esta corriente.

El Retablo Mayor de la Santa Cruz esta dedicado a la fundación del convento, en consecuencia: al emplazamiento del pueblo; desde entonces, la imagen de la Cruz se convierte en el principal icono del sitio. De manera popular, la imagen titular del retablo, se denomina: el Santo Patrón, a ella, es a quien se le dedican las principales ceremonias festivas

dentro del calendario ritual local, en particular, la feria de Tecámac que celebra el 3 de mayo, día de la Santa Cruz; de manera generalizada, desde la época novohispana la han tomado como patrona el gremio de los constructores y fundadores.

El Retablo Mayor se encuentra ubicado en el presbiterio, está adosado al muro del ábside. Tal presencia al fondo de la nave se impone como centro de atracción y devoción; su posición simétrica se alinea de acuerdo con el eje de la planta, el cual se proyecta de oriente a poniente. Recordemos que la orientación de los altares se basa en las tradicionales recomendaciones de Vitruvio: *“la imagen sagrada que será colocada en la celda, se orientará al occidente, con el fin de que quienes se acerquen al altar para inmolar o sacrificar, miren hacia el oriente yacía la imagen sagrada situada en el templo; así, quienes dirijan sus súplicas contemplarán al mismo tiempo el templo y el oriente y dará la impresión de que las mismas imágenes son las que contemplan a los que elevan sus súplicas”*...<sup>224</sup> Estas sugerencias, posteriormente fueron retomadas por los tratadistas, como las que escribió Carlos Borromeo, quien decía: *“el sitio de esta capilla debe elegirse en la cabeza de la iglesia, en el lugar más elevado por cuya región esté en la puerta principal; su parte posterior mire en línea recta hacia el oriente”*... además que, la capilla mayor... *“constrúyase más alto que el suelo de la iglesia, a lo mínimo ocho pulgadas más alto, o un codo a lo sumo...”*<sup>225</sup> en Tecámac nada es casual, se consideraron ambas medidas es decir un codo con ocho pulgadas; además, es interesante observar un fenómeno astronómico, el que observamos el 3 de mayo, cuando el sol poniente se encuentra en el horizonte y el retablo se alinea con él, de tal manera que un

<sup>224</sup> Vitruvio, Polio, *Op cit*, Cap V, p. 175

<sup>225</sup> Carlos Borromeo, *Op cit*, lib. I, cap. X, p. 15

rayo de sol se proyecta en el retablo e ilumina a la Santa Cruz, estos efectos lumínicos de orientación cardinal son de tradición prehispánica cuya influencia más cercana se localiza en Teotihuacan.

Las dimensiones del retablo son de 10.35 metros de alto; por 5.85 de ancho por tanto su proporción debió ser dupla, dado que su anchura es de 7 varas y su altura es de 12 varas aproximadamente; estas medidas corresponden al actual muro testero. El retablo fue desmontado y recortado, debido probablemente a un cambio en la cubierta de la nave, la que probablemente fue de techo plano, a dos aguas; posteriormente fue cambiado por una bóveda de arista. Al volver a montar el retablo sobre el muro testero reducido, no fue posible exponer completamente la obra, fue necesario recortar parte del ático, dichas modificaciones no alteraron sustancialmente la proporción total, dado que la parte más afectada fueron los contornos del remate y el guardapolvo; con esto, es probable que haya perdido dos varas de alto; lo que hacía una proporción dupla.

Actualmente es el único retablo que se encuentra en función ritual, no obstante, que su iconografía original ha sido alterada, con pérdidas y adiciones, su mesa de altar fue destruida, el sitio principal de la imagen titular está ocupado por la Virgen de Guadalupe, perdió la imagen patronal de la orden: San Agustín, en su nicho fue reubicada la titular Santa Cruz. Ahora tal parece que la titular es la Virgen de Guadalupe, la devoción mariana altera la iconografía original del retablo, le da un nuevo significado a la obra agustina.

## REFERENCIA DOCUMENTAL

En el “Inventario” escrito por Echeverría mencionado anteriormente, en la sección de: “*Colaterales santos y otras alhajas que se hayan dentro de la iglesia*” algunos párrafos se refieren al retablo principal, como se leen a continuación:

*“Altar mayor es de seis lienzos grandes de santos agustinos. Otro también grande de la Santísima Trinidad, dos medianos, el*

*exelentísimo Señor Agustín de talla grande. El exelentísimo Señor Joseph y Concepción de María Señora de talla chica y la titular que es la Santa Cruz de madera dorada; y al lado del evangelio se halla un lienzo de nuestra Señora de Guadalupe Grande con marco dorado de talla. La Santa Cruz tiene dos cendales de capichola bueno, un nácar y otro carmesí con flecos de plata y de oro fino, y el nácar juntamente con melindre de oro fino, y ambos con tres lazos de listón azul. Otro cendal de roan perfilado con encajito ordinario”...*

En la sección del Inventario que describe los bienes de plata y en referencia al presente retablo dice:

*Un INRI, tres clavos, y cuatro potencias de plata, que adornan la Santa Cruz Titular en su Altar mayor. Se vendió al Señor Guerra.*

*Una corona pequeña de plata, que tiene Nuestra Señora de la Concepción que se halla en el altar mayor a un lado del sagrario, y al otro, un Señor San José también de talla, que tiene diadema, y vara de plata con cinco florecitas esmaltadas, de nacar, y verde, y un Espíritu Santo; y el Mismo Dios, tres potencias todo de plata”*

En el Inventario escrito por los religiosos contiene un párrafo de plata que se refiere a este retablo dice:

*Y también una corona pequeña de plata que tiene Nuestra Señora que está del lado del sagrario, y del otro el Santísimo Patriarca Señor San José con diadema y vara y tres potencias del Niño Dios, todo de plata que donó una bien hechora.*<sup>226</sup>

Este documento nos revela el orden y estado de conservación de la obra dispuesta en el retablo. Actualmente solo existen los seis lienzos de los santos y el de la Trinidad. En tanto que la Santa Cruz sustituyó el vacío que dejó la desaparecida imagen de San Agustín y en el lugar de la imagen titular actualmente quedó el cuadro de la Virgen de Guadalupe. Las esculturas chicas de La Concepción y el San José que ocupaban los nichos del tabernáculo, han sido restituidas, talladas en madera y policromadas.

---

<sup>226</sup> Archivo Parroquial, “Cuaderno de Inventarios” Tecámac, 1777, Fojas 2v, 18 r, 52 v.

## ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA

El Retablo Mayor presenta una estructura de pared, formada por cuerpos prismáticos superpuestos a una entablatura, que se disponen en una traza reticulada, formada por ejes verticales y horizontales, los cuales acentúan dos cuerpos horizontales y un ático, divididos por tres calles verticales, sus ejes perfectamente definidos, orientan las columnas y los entablamentos respectivamente; su estructura tetrástila se sostiene por cuatro columnas salomónicas como acentos verticales; mientras que, los horizontales son entablamentos que ligan los soportes. El paramento adquiere dinamismo principalmente en la calle central: cuando las cornisas se modifican de acuerdo a la forma de los arcos, en el primer cuerpo es de forma trilobulada; en el segundo cuerpo es poligonal y del ático es adintelado.

En general los elementos arquitectónicos de carga son autoportantes: las cajas que forman los pedestales, los macizos, los resaltos, así como las columnas, se mantienen en pie por sí mismos; incluso las calles o los cuerpos armados son auto portantes; en consecuencia, el retablo es autoportante, sin embargo, fue necesario anclarlo al muro con canes de seguridad, para evitar que un movimiento sísmico lo desplome. Los canes están ahogados al muro y se ensamblan en los huecos de las cajas asegurados con clavos de hierro.

### PLANTA

En algunos casos el diseño de los retablos de ábside se adaptaban a la forma de la planta del muro testero, ya fuera poligonal o curvo en girola; no obstante que, el muro testero del templo de la Santa Cruz es poligonal, la planta del retablo es recta, esta oposición a la forma del ábside no afectó la forma de la obra, en tanto que, el espacio poligonal permite una especie de girola tras el retablo, lo que permite realizar parte de su función ritual: las actividades litúrgicas y cambios eventuales de alguna imagen o la cubierta del retablo en Semana Santa. Sobre todo cuando se exponía el santísimo en el tabernáculo, el cual tenía una puerta giratoria hecha para este fin. El mismo

retablo cuenta con dos puertas en la parte del banco en las calles laterales, como accesos a la parte posterior.

La parte baja de la predela se apoya sobre un proto altar de mampostería, sobre el cual se asienta la calle central, mientras que las calles laterales se desplantan sobre un banco de madera, formado con dos pedestales enmarcados con molduras doradas.

### ALZADO

En este caso la obra presenta una portada tradicional del mundo hispano, empleada por el Montañés, cuyo esquema se basa en el módulo paladiano, susceptible de formar de un cuerpo o “soportales”, de fachada tetrástila, con tres calles y ático rematado con arco de medio punto. El retablo presenta un alzado “estático”, en el que se adelantan las columnas alineadas paralelamente al paramento; las columnas le confieren a la obra aspectos claroscuros cuya solución plástica aumenta el efecto de relieve.

### Conmensuración

La proporción general del retablo se tomó de un módulo sacado del diámetro del imoscapo, que mide 0.23m, a partir de la cual se rigen las demás dimensiones y la distribución de los diferentes elementos. Por lo tanto sí la altura del banco mide 1.07 tiene una proporción de  $4\frac{1}{2}$  tantos. Arriba los macizos de la predela miden 0.68m de altura, por lo que su proporción es de 3, o sean  $\frac{1}{3}$  del alto de la columna; que divididos como entre 9 tantos, de donde se le dan 1 para el zócalo, otro para el plinto y 7 para el neto, el cual mide 0.53m. Más arriba: la altura del primer cuerpo es de 3.22m, de donde la columna mide 2.05m, o sean 9 tantos y el entablamento es  $\frac{1}{4}$  de la altura de la columna por lo que mide 0.48m, o sean  $2\frac{1}{4}$  tantos. Sí consideramos que: los macizos miden 0.68m; la columna mide 2.05m, y el entablamento mide 0.48m, tenemos que su proporción respectiva es de: 3 para los macizos; 9 para la columna;  $2\frac{1}{4}$  para el entablamento; de lo que resulta un total de  $14\frac{1}{4}$  diámetros, con una altura de 3.22m con una aproximación de 5cm que hacen la diferencia.

Esta proporción se acerca al orden corintio de Villafañe<sup>227</sup> quien le da sencillamente: 3

---

<sup>227</sup> Villafañe, *Op cit*, p. 244

tantos al pedestal, 9 a la columna y 2 al entablamento, total 14 tantos. También se acerca al orden jónico de Viñola<sup>228</sup>, con módulo de un radio, quien le da 18 módulos para la columna, 6 al pedestal, y 4 ½ al entablamento, total 28 ½ de módulos de radio, o sean 14 ¼ radios de columna. En cuanto a los intercolumnios laterales tenemos que miden 1.45m de donde encontramos 6 1/3 tantos aproximadamente; dimensión que sobrepasa los límites de lo recomendado por los tratadistas cuyo vano se extiende por mucho a 3 tantos en el orden toscano, lo que nos recuerda que no sólo la calle central es más ancha, sino que en el barroco las calles laterales también se amplían.

Algunos especialistas modernos piensan que el diseño de los retablos barrocos empleó la fórmula de la calle central más ancha, con el fin de darle mayor importancia a la titular, esto es verdad en cierta medida, pero ya Palladio había empleado en el Teatro Olímpico un gran arco, que, por sus dimensiones presenta: un vano muy amplio de proporción dupla de 10:20, esta obra reproducía en cierta medida el modelo del Panteón romano, aunque también hacía referencia a los arcos de triunfo de Severo y el de Constantino. En el retablo de Santa Cruz Tecamac la luz de la puerta central tiene una relación de 5 a 8. Por lo que la fórmula, de los retablos barrocos, incluye la idea de hacer arcos triunfales ensanchando sus calles centrales; aunque también esto repercutió proporcionalmente en las calles laterales.

En general el retablo se proporciona de acuerdo a la abertura principal. La puerta que expone la Santa Cruz mide 1.70m, por 2.64m de altura; dividida entre el imoscapo de la columna que mide 0.23m; da por resultado 7 ½ diámetros de ancho, por 11 ½ tantos de alto. Por tanto la proporción es diagonal más un diámetro, o sean 10 tantos más 1 diámetro. En cambio la puerta del ático tiene de ancho 1,35 m de ancho x 171 de alto, lo que da una proporción de 1 cuadrado más dos módulos, es más baja, limita por su entablamento respectivo.

La proporción de las ventanas varía en cada uno de los cuerpos; sin embargo, no disminuyen una cuarta parte de 1/4 por cada cuerpo superpuesto, como recomienda Serlio. En cuanto a los vanos laterales como dice Serlio: ...*“las ventanas tendrán de ancho lo mismo que las de abajo...”*<sup>229</sup> esto se refiere a que: los cuadros de las calles laterales medirán la misma dimensión de ancho; en este retablo todas miden 100cm, lo que indica que las pinturas corresponden a la misma obra; pero las dimensiones cambian en cuanto a su altura. En el primer y segundo cuerpos miden 185 altura, esta proporción fue tomada de Palladio quien dice: el alto de la pared *“se divide en tres partes y media, y dos de estas partes a la altura de la luz y una a la anchura, menos un dozavo”*<sup>230</sup>. Si consideramos que la altura del cuerpo mide 3.22m y este, dividido entre 3.5 partes, tenemos 0,92cm, los que multiplicamos por 2, tenemos 1,84 m, en proporción dupla, efectivamente esta es la altura de los cuadros del primer y segundo cuerpos, sin embargo, la regla no obedece a la anchura, ni a la disminución del segundo cuerpo. A diferencia de estos, las pinturas del ático son 1/6 menores y si cumplen con la regla.

Palladio a este respecto dice también: ...*“Y así pasara también sobre las ventanas de los lados: el ancho de las cuales sea por grueso y medio de columna: y el alto de proporción diagonal, la cual proporción es: que al cuadro perfecto, del ancho de la ventana se heche una línea recta de ángulo a ángulo. Y el alto de esta línea angular, será el alto de la ventana...”*<sup>231</sup> en este sentido aclara que las ventanas de los cuerpos superiores son del mismo ancho, que las de abajo, pero la del segundo son duplas, mientras que el tercero es dupla menos una 1/6 parte por estar más alejada de la vista.

En cuanto al formato de los vanos de las calles laterales del primer cuerpo vemos arcos poligonales a 45°, en tanto que en el segundo cuerpo aparecen arcos adintelados, y finalmente en el ático se presentan arcos de medio punto; todos ellos con el mismo ancho conservando así la fórmula recomendada por Serlio. En la calle

<sup>228</sup> Jacopo Viñola, *Tratado de los cinco órdenes*, Buenos Aires, Editorial Construcciones Sudamericanas, 1955, (i, 1562), p. 66

<sup>229</sup> Serlio, *Op cit*, lib IV, fol. XXXI

<sup>230</sup> Palladio, *Op cit*, lib. I, cap. XXV, p. 34

<sup>231</sup> *Ibidem*, fol. XXXIII.



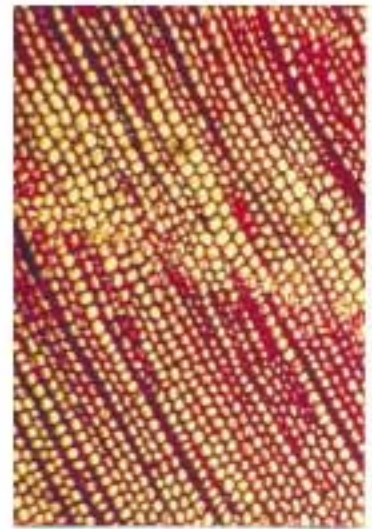
central, el arco es el vano mayor, dado que, resguardaba la imagen titular, su formato es trilobulado, como reminiscencia semítica; en el segundo cuerpo, el encasamiento donde se presentaba al patrón de la orden San Agustín, está solucionado con un arco poligonal de 45°; finalmente el vano del ático es rectangular. En este sentido, la dinámica de los arcos de la calle central repercute en las cornisas, las cuales se repliegan, sobrepasan su nivel, y alcanzan la altura del sotabanco del nivel siguiente, lo que le confiere a la composición una compenetración entre los diferentes niveles. Esta diversidad de formatos hace que la composición sea compleja a pesar de la monótona retícula manierista con la que se trazó la estructura.

## SISTEMA CONSTRUCTIVO

El sistema constructivo se basa en módulos autoportantes contruidos por: cajas que forman los pedestales, macizos, y resaltos, sobre los que encajan las columnas, están ligados por largueros o entablamentos, los que a la vez se sujetan al muro por canes. La madera empleada para la estructura es *Cupresus benthami*,<sup>232</sup> cuya especie fue empleada por la creencia de que su aroma alejaba a los insectos; además por que con esta especie de madera Salomón construyó el Arca de la Alianza. En realidad esta madera se ha empleado para talla o construir, su manejo eventualmente se complica dado que es susceptible a astillarse por lo que se prefiere en carpintería. A pesar de la gran magnitud del retablo que alcanza los 10.35 metros de alto; y los 5.85 metros de ancho, los elementos constructivos del retablo tienen la doble función: la estructural y decorativa; por una parte soportan las cargas, se ligan y ensamblan, y por otra parte, dichos elementos han sido tallados acusando la ornamentación. En realidad esta obra no tiene expresamente una carpintería de lo negro o una estructura extra que soporte a la carpintería de lo blanco o sea la decoración.

<sup>232</sup> Mtro. Biólogo, Pablo Torres S., “Análisis de muestras de madera tomadas a los retablos de Santa Cruz Tecámac”, *Informe de laboratorio*, México, 2005

En principio el retablo se montó sobre un antiguo altar de mampostería que funciona como basamento, el cual solo fue construido como mesa, la que posteriormente coincidió en la medida de la calle central, a sus lados se dispusieron escaleras de



44. Corte transversal *Cupresus benthami*, muestra de estructura

mampostería para subir como promontorio. Las calles laterales se desplantan a partir del piso del presbiterio, sobre él que se colocaron dos cajas que forman los pedestales. Sobre dicho basamento se colocaron dos canes durmientes que anclan el banco al muro testero. Encima se colocó una tabla plantilla que soporta el tabernáculo y la calle central. En general el banco se estructura con el basamento y dos pedestales, los que se ligan por la predela.

Sobre el banco se asentó la predela constituida por: dos macizos centrales, que se colocaron sobre la plantilla y los laterales sobre los pedestales, ambos se ligan por largueros y dan lugar a los compartimentos donde probablemente tuvo pinturas. Los macizos son cajas hechas por cinco elementos, una de sus tres caras verticales, la anterior está tallada y las laterales lisas, todas ensambladas por sus cantos; las horizontales aseguran la estructura. En la calle central de la predela se erige el tabernáculo, que se encontraba dissociado, arrumbado en el baptisterio, este elemento ligaba las calles laterales y sustentaba la Cruz.

Una vez armada la predela asienta el primer cuerpo, para lo cual, en la cara superior de los macizos se abrió una caja circular donde se ensambla la espiga de las columnas. Sobre los largueros de la predela empataron las tras columnas con uniones de caja y espiga. Para ligar las columnas se montó el entablamento; el cual consiste en dos pares de cajas que forman los resaltos, los cuales están ligados por dos

largueros estructurales, los que forman las molduras de la trabe y la cornisa, entre ambos quedó un espacio cerrado con una tabla y que constituye el friso. Las cajas de los resaltos están hechas de la misma manera que los macizos, en su cara inferior abren una caja circular para ensamblar la espiga superior de las columnas; en la tabla de la trabe se ensamblan las tras columnas con uniones de caja y espiga.

Entre los intercolumnios se abren los espacios para las ventanas donde se colocaron los cuadros, en tanto el arco de la calle central está cerrado por un relieve foliado, que funcionaba de fondo para lucir la imagen titular, actualmente en este espacio está colocado el cuadro de la Virgen de Guadalupe. El intercolumnio no tiene entablamento completo, sólo se liga por la cornisa, que da forma al arco trilobulado.

El segundo cuerpo se estructura de la misma manera que el primero, en lugar de predela presenta sotabanco cuyas molduras altas ligan la parte inferior a manera de cadena; se diferencia de la parte inferior por un encasamiento poligonal, a manera de nicho fue armado abajo y después ensamblado entre la calle.

El retablo remata con el ático, el cual se construyó a partir de un sotabanco, sus pedestales son cajas ensambladas por cinco elementos y la cara posterior abierta, sobre la cara superior se desplantan cuatro pilastras o columnas áticas ligadas por largueros, estos son plantillas hechas de tablas abajo forman las molduras del sotabanco y arriba constituyen la cornisa superior; sus ventanas se abren para alojar tres cuadros, dos laterales de medio punto y un central rectangular.

## TÉCNICAS PLÁSTICAS

La técnica del retablo de la Santa Cruz es pictórica, dado que, sus pinturas son notables como repertorio imaginero, la preferencia por esta técnica acentúa una fachada bidimensional, de la que escapan en la calle central, las

esculturas policromadas del tabernáculo; la imagen titular, y el patrón de la orden. En las Calles laterales se disponen seis cuadros de santos agustinos martirizados en la cruz, y en la calle central como era costumbre remata con la presencia de la Trinidad.

### PINTURA DE CABALLETE

Las formas que presentan los bastidores son tres, rectangular, con arco poligonal u con arco de medio punto; la proporción de los cuadros del primer y segundo cuerpos es igual; en tanto que la de los cuadros del ático es diferente; sin embargo, el diseñador del retablo atendió las recomendaciones de Serlio quien decía que el ancho de las ventanas debía ser el mismo en todos los cuerpos, de esta manera se mantuvo la armonía en el formato.

Para comprender la tecnología pictórica se realizó el análisis estratigráfico y químico de una muestra representativa del retablo, con este estudio podemos ver como el uso de los materiales tradicionales tanto de soportes como de pigmentos y de aglutinantes, así como de su aplicación. Los cortes estratigráficos de la capa pictórica demuestran el uso del lienzo de lino como soporte de cuatro capas: dos de ellas de preparación una blanca, y otra roja, sobre las que se aplicó otra de óleo y finalmente de barniz, es importante señalar que el rojo en la preparación de los cuadros fue una costumbre novohispana y que se asocia a la preparación del dorado de la talla ornamental y al estofado de las esculturas, por lo que es el elemento homogeneizador del tejido conjuntivo del retablo.

### ANÁLISIS LA TÉCNICA PICTÓRICA

**Los objetivos** de las muestras son identificar los materiales constitutivos de las pinturas; para poder caracterizar la técnica pictórica empleadas en los cuadros de San Alonso y el de Virgen de Guadalupe, como ejemplares del retablo.

**Muestreo** se realizó con varias tomas localizadas por coordenadas dentro del perímetro de la pintura; con la ayuda de bisturí y agujas de disección se adquirió la muestra,



45. Primer cuerpo, entablamento sujeto a al muro por el can

además se utilizaron lentes de bajo aumento y cuentahílos, en zonas donde la pintura permitía separar una pequeña porción de capa pictórica con el menor de los daños, el tamaño de las muestras es menor de un milímetro cuadrado por lo que la pérdida es mínima.



46. San alonso, toma de muestras

**Análisis** Las Técnicas analíticas fueron por medio de pruebas microquímicas, microscopía, ensayos a la gota, a la mancha de papel filtro, y tinciones con reactivos específicos para los medios.

Para las todas las muestras se realizaron un mínimo de 3 determinaciones, eliminando

así, errores experimentales y de interpretación. Las muestras se incluyeron en resina sintética para analizar el corte transversal y poder determinar la estratigrafía y la técnica de elaboración. De los cortes transversales se tomaron microfotografías bajo el microscopio óptico a 30 aumentos, en las cuales se indican los estratos presentes.

## SAN ALONSO

Descripción de 7 muestras de la pintura de: <sup>233</sup>

Dimensiones: 1,73 x 1,00 m

Muestra No. 1 Pigmento azul del fondo: X= 91.0cm Y= 84.0cm

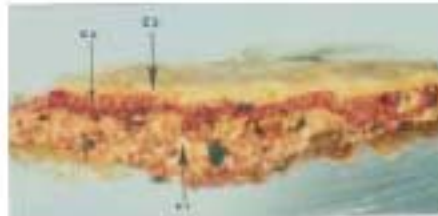
Muestra No. 2 Encarnación del pie izquierdo de San Alonso X= 53.0 Y= 20.0 cm

Muestra No. 3 Pigmento azul oscuro del hábito X= 16.0 Y= 120.0

Muestra No. 4 Pigmento café de la cruz X= 4.0 Y= 145.0

Muestra No. 5 Pigmento rojo de la sangre del pie izquierdo X= 52.5 Y= 25.0

Muestra No. 6 Pigmento negro del hábito X= 61.0 Y= 166.5



47. Muestra 7, Blanco rompimiento de la gloria

Muestra No 7 Pigmento blanco del rompimiento de gloria X= 47.0 Y= 166.5

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de lino, sobre el cual se aplicó una primera base de preparación hecha de blanco de España, posteriormente aparece una capa de hematina y bermellón, ambas aglutinadas con cola animal. Las capas pictóricas siguientes se distinguen por sus colores locales compuestos de pigmentos y aglutinados con aceite secante:

El azul del fondo es una mezcla de blanco de plomo y azurita sobre blanco de plomo y de España, aglutinados con aceite secante, sobre una capa de blanco de plomo y de España

La encarnación es una mezcla de hematina, bermellón, blanco de plomo y de España.

El azul del hábito tiene pigmentos de añil y azurita, mezclados con blanco de y de España,

sobre una capa de blanco de plomo y de España

El Café consiste en tierra de sombra, mezclada con blanco de plomo y de España

El rojo de la sangre es bermellón y hematina mezclados con blanco de plomo y de España sobre rasgos de una capa de blanco de plomo y de España

El negro del hábito es negro de humo mezclado con blanco de plomo

Blanco del rompimiento de la gloria es simplemente mezcla de blanco de plomo y de España aplicados directamente sobre la preparación roja.

## VIRGEN DE GUADALUPE

En el retablo de la Cruz encontramos sobre el tabernáculo el lienzo de la Virgen de Guadalupe, Fechado en 1760, por Fr. Miguel de Herrera. Cabe mencionar que este cuadro fue realizado posteriormente a la factura del retablo. El análisis que se empleó en las muestras de la Virgen de Guadalupe fue el mismo que el anterior. Se eligió esta obra aunque no perteneció al retablo, no obstante se pretende demostrar la diferencia de técnicas y de materiales. Sus materiales constitutivos son: tela

<sup>233</sup>Químico Javier Vázquez, "Análisis de muestras de pintura tomadas a los retablos de Santa Cruz Tecámac", Informe de laboratorio, México, 2005

de lino, Los análisis químicos y estratigráficos nos demuestran la autenticidad de la obra como novohispana ver anexos.

Descripción de 11 muestras de la pintura de: la Virgen de Guadalupe<sup>234</sup>

Dimensiones: 208 de altura por 139 de ancho

Muestra No. 1 Pigmento blanco del fondo:  
X= 135.5cm Y= 136.0cm

Muestra No. 2 Dorado de los rayos  
X= 37.0 Y= 120.5

Muestra No. 3 Pigmento azul oscuro del manto X= 93.0 Y= 101.0

Muestra No. 4 Pigmento rojo de la túnica  
X= 61.0 Y= 104.0

Muestra No. 5 Pigmento naranja de las apariciones X= 102.5 Y= 40.0

Muestra No. 6 Encarnación de un angelito  
X= 79.0 Y= 27.0

Muestra No 7 Pigmento verde de las hojas de las flores X= 120.0 Y= 104.5

Muestra No. 8 Pigmento café del fondo de las apariciones X= 8.0 Y= 7.0

Muestra No. 9 Pigmento rojo de las flores  
X= 14.0 Y= 105.0

Muestra No. 10 Pigmento azul de las flores X= 131.0 Y= 85.0

Muestra No 11 Pigmento amarillo de las flores X= 129.0 Y= 84.0

Pigmento blanco del fondo es mezcla de blanco de plomo y de España

Dorado de los rayos es oro de verdad

Pigmento azul oscuro del manto es una mezcla de añil, azurita, con blanco de plomo

Pigmento rojo de la túnica presenta laca alizarina, hematina y blanco de plomo

Pigmento naranja de las apariciones es una mezcla de minio, bermellón rasgos de hematina mezclados con blanco de plomo

Encarnación de un angelito presenta blanco de plomo y de España

Pigmento verde de las hojas de las flores, se reporta resinato de cobre con blanco de plomo

Pigmento café del fondo de las apariciones contiene tierra de sombra, blanco de plomo y de España

Pigmento rojo de las flores presenta laca alizarina, hematina y blanco de plomo

Pigmento azul de las flores aparece mezclado con azurita y blanco de plomo

Pigmento amarillo de las flores es una mezcla de ocre, blanco de plomo y de España

En general las técnicas son similares entre ambos artistas, a pesar del tiempo que los separa por más de un siglo aproximadamente. Sus similitudes son comunes como el blanco resuelto con Blanco de plomo y de España; el azul mezcla de añil y azurita, el café solucionado con tierra de sombra y blanco de plomo. Las diferencias son ligeras sobre todo porque la paleta de Herrera es más extensa ya que lo permitió la misma obra o por que el artista es más colorido, por ejemplo en el rojos y naranjas que Herrera le adiciona a la mezcla de hematita minio y alizarina, en cambio en las encarnaciones utiliza más el blanco. La técnica es similar en cuanto a que no dibujan solo trazan con sombras y dan luces de blanco sobre el fondo rojo, sobre este boceto colorean y consiguen un efecto claroscuro y luminoso.

## ESCULTURA POLICROMADA

La escultura policromada original del Retablo Mayor, como lo indica el Inventario, fueron la Santa Cruz o imagen titular, San Agustín o el patrón de la orden, y finalmente dos esculturas de La Virgen y San José. Desafortunadamente, en este aspecto el retablo fue alterado: de las cuatro imágenes solo quedó la titular.

La Santa Cruz, es una escultura ejemplar, dado que, su formato es similar al de las cruces atriales. Actualmente no sabemos de la existencia de otro ejemplare de este género, que este expuesto en un retablo, ni menos, que sea la titular. Su composición tenía cuatro elementos: una peana, la cruz con el INRI, un divino rostro; los tres clavos, que han desaparecido, y dos lanzas cruzadas, las cuales fueron de plata. La base es un pedestal de dos cuerpos, el inferior es mayor que el de arriba, ambos está decorados con follajes tallados en forma de hojas de cardos. La cruz son dos maderos ensamblados perpendicularmente, están tallados como bandas

<sup>234</sup> Químico Javier Vázquez, *Ibidem*

con motivos adiamantados y dentados, el INRI es una tabla enmarcada con molduras talladas.

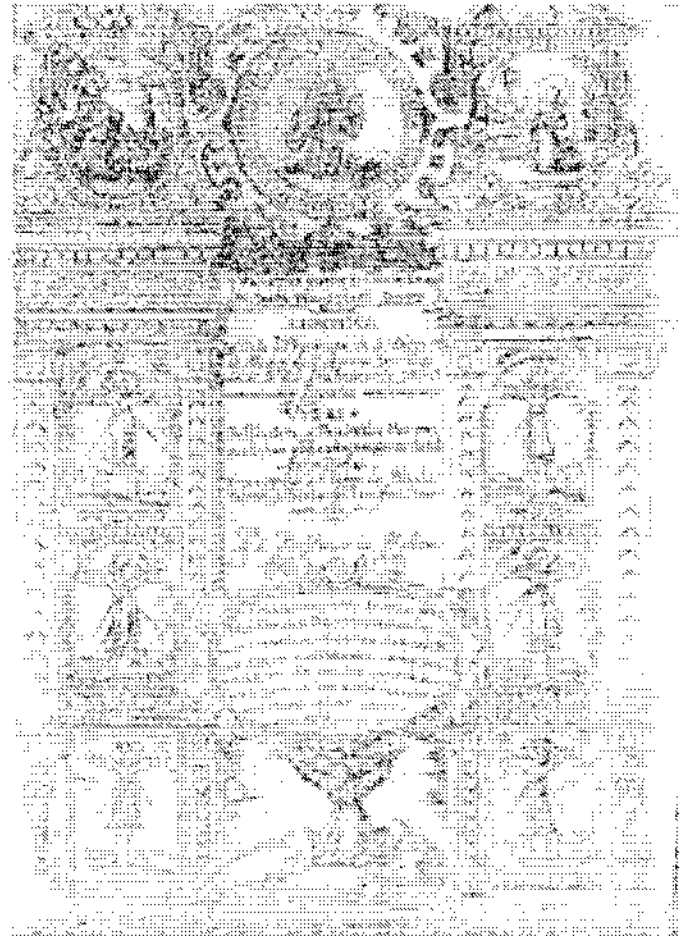
La policromía de la Sta. Cruz esta dorada completamente, al centro de la banda que corre a lo largo de sus maderos, presenta policromada sobre los motivos decorativos, como imitando diamantes, los que después de dorados fueron pintados con la técnica de corladuras en rojo y verde, por otra parte el Divino Rostro fue encarnado y matizado con la técnica al óleo pulimentado, estos tratamientos le dan vida y riqueza a esta obra y la diferencian de las cruces exteriores.

En cuanto a las esculturas perdidas solo podemos suponer que fueron tallas completas, lo que permitió reconstruir el San José y la Virgen para ubicarlos en los nichos del Tabernáculo como lo indica el inventario de 1777.

## CARACTERÍSTICAS FORMALES

El diseño del Retablo Mayor probablemente fue tomado de la portada de la Crónica de la Provincia de San Diego, de Fray Baltasar de Medina, publicada en 1682 por la orden franciscana<sup>235</sup>. Las similitudes entre ambas obras se encuentran en las calles laterales, donde, se disponen las imágenes de seis religiosos crucificados y martirizados con lanzas cruzadas. La composición del Retablo de la Cruz es de arreglo manierista, su traza está perfectamente reticulada y guarda cierta proporción; no obstante, mantiene un orden salomónico y estructura tetrástila. Se compone de: banco, predela, dos cuerpos y ático como remate. En sentido vertical, cada cuerpo, presenta tres calles limitadas por columnas laterales, las que forman los ejes, dispuestos, desde el banco hasta el ático, sus cuerpos son módulos paladianos, ordenados por un arco entre columnas, esta fórmula, fue utilizada en todos los retablos, lo que, permitió enmarcar las escenas pictóricas o escultóricas y flanquear al centro: la calle central, donde se expone la imagen titular. Esta composición muy común en el mundo hispano, fue empleada por los

manieristas y se prolonga en las diferentes fases del barroco, incluyendo los espacios del nicho pilastra, como modelo salomónico, lo encontramos en muchos lugares de la Nueva España, en los retablos de los Ángeles de la Catedral, así como, en la parroquia de la Santa Cruz Tecámac.



48. Portada de la Crónica de San Diego, del Padre Medina, 1682

En relación al retablo como fachada, la composición del tabernáculo también semeja a un templo, es de planta poligonal “ochavada” que se remite al simbolismo salomónico, lo que se refuerza por sus columnas retorcidas y sus nichos figurados con arcos poligonales, a diferencia del retablo de paramento plano, el tabernáculo es tridimensional con una puerta al frente y a los lados ostenta encasamientos poligonales, lo cual, evoca una perspectiva temporal, que mantiene una escala menor evidenciada por sus columnas salomónicas.

<sup>235</sup> Romero de Terreros, El grabado y los grabadores de la Nueva España, México, 1948, p. 225



# ELEMENTOS DECORATIVOS

En general los elementos decorativos del retablo de Santa Cruz es talla ornamental sobre madera y dorada; su tradición técnica es una herencia del siglo XVI, no obstante que en este siglo la ornamentación de los retablos había sido enriquecida con balaustres y grutescos, pero a partir del Concilio de Trento quedó prohibida la decoración “a lo romano”, en adelante fue notable su abigarrada ornamentación vegetal, la mayoría de los retablos, como los de Tecámac, se vistieron con hojas y flores. Sin embargo, en menor cantidad, otros retablos del mismo periodo adquirieron un complejo decorativo que está basado en tarjas, como el retablo de Ánimas de Xochimilco; por otra parte, fue poco frecuente encontrar la mezcla de motivos vegetales con tarjas, como el de Sn José, de San Cristóbal Chis. Este fenómeno probablemente se deba a que los repertorios decorativos provenían particularmente de un taller. La filiación vegetal del retablo de la Santa Cruz pertenece al de Santa Rosa de Azcapotzalco.

Los motivos vegetales son pródigos en los paneles de los alerones; en las jambas y fondos de los nichos, en las enjutas de las ventanas, en los frisos, en las columnas salomónicas y áticas, en los marcos de las pinturas y las cornisas. En algunas ocasiones encontramos como broches de puntos específicos como en las claves de los arcos, entablamentos y cimacio de los pedestales.

Los patrones foliados arremolinados que vemos en las superficies planas como en los alerones, fondos y jambas, son comunes en estos retablos del siglo XVII, en el salomónico las bandas foliadas cubren los espacios planos y lobulados a manera de tapices; los follajes de cardos mezclados con los capiteles corintios despliegan una superficie pictórica de follajes. A diferencia, el estípite es más escultórico, en el que, vemos como patrón las orlas de flores, los roleos de las molduras y la guardamalleta empleados en el siglo XVIII.

## PREDELA

La predela se encadena por los macizos, paneles y el tabernáculo; los macizos están

ricamente tallados con granadas y follajes carnosos, como los que Alonso Cano empleó con hojas de cardos. Entre sus calles unas ventanas enmarcadas con molduras talladas con hojas, debieron sujetar algunas pinturas, hoy son paneles pintados de rojo como el color del banco. En la calle central entre las calles de la predela se erige el tabernáculo, que se encontraba disociado, arrumbado en el baptisterio.

## PRIMER Y SEGUNDO CUERPOS

El primero y segundo cuerpos del retablo de Santa Cruz presentan el orden corintio, con fustes salomónicos decorados con seis espiras, como lo recomienda Viñola, arrancan desde el imoscapo hasta el sumoscapo surcando toda la caña, coronada por un capitel corintio. Las columnas salomónicas soportan los dos cuerpos, su función estructural es tectónica y decorativa. Sobre sus senos achaflanados se talló una decoración vegetal dispuesta en roleos, de los que penden racimos de uvas. Además sus gargantas fueron decoradas con una guía de hojas como lo recomienda Caramuel, su perfil es giratorio y su helicoide acentuado, mientras que a sus gargantas estranguladas les enreda una cinta de hojas. La dirección giratoria de las columnas en el primer cuerpo es convergente hacia los intercolumnios laterales, en cambio el sentido giratorio de las columnas del segundo cuerpo es divergente del espacio entre ellas<sup>236</sup>, y su disposición es muy similar a las del retablo de la Capilla de la Soledad de la Catedral de México obra de Pedro Ramírez, hecha en 1670.

La columna torcida decorada con vegetales de uvas y granadas es una composición española, que simboliza la sangre de Cristo, mediante la representación, tallada, de granadas en los macizos y las uvas en las espirales de los fustes. El sentido helicoide y el aminoramiento del sumoscapo, permiten una guía visual comparada a las enredaderas, su dirección, completamente ascensional, es propia

<sup>236</sup> Caramuel, *Op cit*, t. II, fol.76, p. 80. el autor dice: *Si se erigiesen dos [columnas] como se suele hacer en un altar, es yerro, que se comete muchas veces, el hechar las vueltas hacia un lado. Y así es cierto, que han de ir encontradas... si fueren cuarto [dos y dos] las de un lado han de torcerse de un mismo modo y las otras dos al contrario.*

del barroco; pero además, de acuerdo con las teorías del orden completo, los entablamentos adquieren movimiento como los retablos de Sto Domingo en Pue., o el de los Arcángeles de la Catedral, en los que, los vanos con arcos poligonales, de medio punto, o lobulados, son más dinámicos, a diferencia del retablo de la Soledad de la Catedral, el mismo que, sus entablamentos son más rígidos de traza manierista. En el caso del retablo de Santa Cruz Tecámac sus entablamentos de la calle central se pliegan en un arco trilobulado como los imaginados por Caramuel o Ricci. Fachada de un solo cuerpo con tres calles y ático con arco de medio punto.

### ÁTICO

La decoración del ático presenta motivos vegetales, las columnas áticas carecen de capitel, están talladas en la parte anterior, las centrales fueron talladas con hojas enrolladas, mientras que las laterales, distintas, son guías de hojas con granadas dispuestas verticalmente; los vanos están enmarcados con guías de hojas, lo mismo que la trabe, sin embargo, el entablamento carece de friso, en tanto que su cornisa, presenta a manera de zapatas unas flores y su talón es foliado.

## ICONOGRAFÍA

El retablo de Santa Cruz es hagiográfico, puesto que, está dedicado a la vida de los santos agustinos martirizados: tema que refuerza el tema de la titular. En general la iconografía es reiterativa en cuanto al símbolo de la cruz, las calles laterales están dedicadas a mártires heridos de maneras distintas y muertos en la cruz, clavados o atados a la cruz, están vestidos de frailes agustinos como distinción épica de la orden, el fondo de la pintura es un cielo azul, con nubes que se abren a la gloria. Mientras que, en la calle central aparecían San Agustín, la imagen titular presididos por la Trinidad celeste y terrestre.

Al comenzar a identificar los personajes que se encuentran pintados en los vanos de las calles laterales; vemos que, son seis hombres de diferentes edades, cada uno de ellos está vestido con hábito talar negro, confeccionado con mangas largas, esclavina y capuchón, ceñido por

un cinturón de cuero propio de la orden de San Agustín Los 6 frailes agustinos llevan su nombre inscrito abajo en el lado izquierdo lienzo; en una lectura de arriba hacia abajo y de izquierda aparecen: San Alonso, San Pablo, San Bonifacio, San Liberato Obispo, San Buenaventura patabino cardenal, San Antonio Rey de Apamia.

Al parecer todos los santos agustinos que componen el retablo fueron martirizados en diferentes lugares y épocas, no todos murieron en la cruz, sin embargo por el tipo de sacrificio, la referencia histórica estos santos se convierte en una compleja búsqueda, ya que es la representación alegórica del martirio agustino.

**San Alonso:** El cuadro derecho del ático representa a un joven fraile agustino crucificado y clavado a la cruz, fue martirizado con el vientre abierto. Este Santo está identificado como Fray Alonso de Paredes que después se llamó Alonso de la Cruz, español de nacimiento; viajó al Virreinato de Nueva Granada hoy Colombia, avicinado en Tunja, donde profesó como seglar, posteriormente tomó el hábito agustino eremita en el convento de Santa Fe de Bogotá; como religioso fundó el monasterio de la Santa Cruz en el monte de la Popa en la Galera de Cartagena, realizó muchas campañas de pacificación en la provincia de Uraba, cerca Cartagena y "Portovello", donde evangelizó a la población, erradicó la idolatría, así como la costumbres funerarias prehispánicas. Después de la conversión de los caciques de Uraba, obtuvo los privilegios para llevar los servicios religiosos a la población. Cuando en algún momento se negó a casar por segunda vez a un cacique de la zona, fue motivo para sucumbir al martirio. Estando dentro del templo aplicando la ceniza en un miércoles trece de febrero de 1630, un soldado le atravesó una lanza y dos flechas envenenadas con lo que le dieron muerte y martirio.<sup>237</sup>

**San Pablo:** En la pintura aparece un viejo fraile agustino crucificado y amarrado a la cruz, martirizado por un corte en la cabeza. En su leyenda se dice que el 4 de mayo de 1628 un

---

<sup>237</sup> Fr, Francisco de Avilés, OSA, *Crónica espiritual agustiniana*, Madrid, Imprenta de Fr Alonso de Orozco, 1651, t. II, p. 352

japonés, natural del pueblo de Xenoxima (Hiroshima) de la tercera orden agustiniana, fue bautizado por los religiosos descalzos de la Congregación de España, fue martirizado “siendole cortada la cabeza”. Su cuerpo fue trasladado al convento de los Descalzos en Madrid, como reliquia de la fe.

**San Bonifasio y San Liberato:** En el segundo cuerpo aparece en las ventanas dos jóvenes frailes agustinos crucificados y clavados en la cruz, martirizados por lanzas cruzadas. Ambos religiosos pertenecieron al grupo de los “siete” mártires de Africa. La leyenda cuenta que San Liberato era el Abad del monasterio de Capsense, mientras que San Bonifacio era su diácono, ambos padecieron, junto a otros cinco religiosos agustinos, la represión del Rey Hunorico, como la más grande persecución vandálica (de los vándalos) registrada en el año de 483, quienes confesaban la consustancialidad del Verbo Eterno, y Fe católica de la Santísima Trinidad, fueron atacados por el arrianismo. Por órdenes del rey les ofrecieron riquezas y el perdón con tal que negaran su fe “*pero los macabeos evangélicos despreciaron el ofrecimiento*”; su negativa respuesta los condujo a la prisión en Cartago, donde sufrieron tormentos, cuando los conducían a la muerte los religiosos cantaban: “*No os atemoricen, o pueblos de Dios, las amenazas de tantas tribulaciones: dispongámonos a morir por Cristo*” después de muchos tormentos, finalmente murieron clavados en los mástiles de un barco, golpeados y ahogados en el mar. En su culto se les considera protectores de los marinos, el calendario litúrgico les celebra su victoria el 17 de agosto.<sup>238</sup>

**San Buenaventura Cardenal Patavino:** en la pintura del primer cuerpo, del lado del evangelio, vemos a un viejo fraile agustino crucificado y clavado a la cruz, fue martirizado por flechazos. Nació en 1332 en la ciudad de Patavia, se doctoró en la Sorbona, en el capítulo de Verona celebrado en 1377 se le otorgó la suma prefectura como padre y maestro general de la orden agustiniana, fue Cardenal y embajador del papa Urbano VI, quien lo nombró fundador de la Universidad de Bolonia. Su

pariente Francisco de Carrara, quería ejercer influencia en las decisiones de la iglesia, pero la autoridad del Santo se lo impedía, por lo que lo mandó a matar. Cuando el Cardenal se dirigía hacia San Pedro le hirieron sus asesinos con varias saetas en su cuerpo, así murió el mártir agustino el 10 de junio de 1390.<sup>239</sup>

**San Antonino Rey de Apamia sic.:** en el primer cuerpo, el vano del lado del evangelio, presenta un joven fraile agustino crucificado y clavado a la cruz, martirizado degollado. Antolín hijo de Fredelacio rey de Apamea cerca de Tolosa en Francia donde gobernaba Teodorico. San Antonio renunció al reinado por recibir el hábito de los religiosos agustinos ermitaños, se trasladó a la ciudad de Salerno, del reino de Nápoles donde estuvo 18 años, posteriormente salió a evangelizar, efectuando milagros y predicando. Teodorico quiso llevar a Antonio por el camino arriano, sin embargo Antonio adoraba a Dios ocultamente, lo atormentó hasta debilitarlo. Posteriormente volvió a su patria y el nuevo rey Gelacio mandó encerrarlo y torturarlo, pero fue salvado por un ángel. Se retira nuevamente a su vida de ermitaño, por lo que el rey mandó que le cortasen la cabeza y lo echaran al río de Aregia. Los cristianos buscaron su cadáver y lo colocaron en un sepulcro. Se conserva su cabeza en la iglesia de Palencia, así como su hombro y brazo derecho. Su fiesta se celebraba en el siglo XVII, el 2 de septiembre<sup>240</sup>; Según Lous Reau es un mártir Sirio del siglo X.<sup>241</sup>

En general las biografías los santos fueron localizadas por los nombres que aparecen al pie de las pinturas. Sin embargo los datos encontrados no corresponden exactamente a las representaciones pictóricas. Es por esto que consideramos la obra pictórica como una alegoría al martirio. De acuerdo con la vida santa es considerado el esfuerzo de la fe, como un sacrificio, que incluso se puede dar la vida por ella. En este sentido el símbolo de la Cruz, es la representación de la Pasión que conduce

<sup>239</sup> *Ibidem*, t. II, p. 431

<sup>240</sup> *Ibidem*, t. III, p. 413

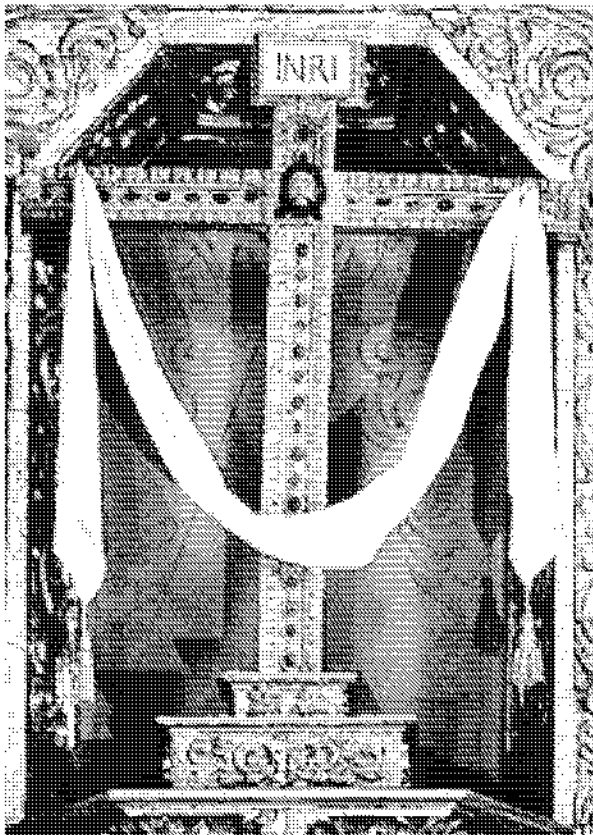
<sup>241</sup> Louis Reau, “Iconografía de los santos”, *Iconografía del arte cristiano*, España, Ediciones Serbal, 1996, t. 2, vol. 3, p. 106

<sup>238</sup> Fr, Francisco de Avilés, OSA, *Op cit*, t. III, p. 283

hacia la Gloria, como un ejemplo de redención que vivió Cristo por sus hermanos. En las pinturas del retablo de la Santa Cruz vemos a los santos crucificados, martirizados; que se elevan hacia el cielo, en donde se rompe la gloria representada por los resplandores de luz.

## SANTA CRUZ

La leyenda de la Santa Cruz comienza en la conversión de Constantino al cristianismo. El emperador tuvo una revelación, en sueños se le aparece Cristo y le promete que vencerá bajo el signo de la Cruz. Constantino sale de Roma en pos de guerra contra Majencio, como llevaba en su bandera el símbolo de la Cruz gana la batalla. Este hecho confirma su fe y vuelca a su madre a buscar las Santas Reliquias de la Pasión; a falta de huesos por que Jesús subió al cielo, Santa Elena se esfuerza por encontrar los instrumentos del suplicio, afortunadamente descubre la Santa Cruz que procura guardar como primorosa reliquia.<sup>242</sup>



49. Imagen titular del retablo de la Santa Cruz, S.XVII

La presencia de la Santa Cruz y de la Virgen en la Nueva España, también están cargadas de una leyenda épica, construida a partir de los sucesos de conquista; los lugares por donde fue pasando y conquistando, Cortés repitió en consecuencia de imposición militar, negociada con diálogos políticos y religiosos con explicaciones cristianas; particularmente puso cruces e imágenes de la Virgen y la Cruz en los templos paganos, previamente los limpiaron de símbolos rituales y los adornaron con mantas y flores, Bernal Díaz nos comenta al respecto: “habíamos puesto en el gran cu en el altar que hicimos, la imagen de Nuestra Señora y la Cruz”<sup>243</sup> posteriormente estas imágenes hicieron milagros: así se desarrolla la devoción indígena. La cruz de Tlaxcala, que fue un caso especial de portento; en la bienvenida y el saludo de paz, “ye monavateque Tlaxcala” entre Cortés y los caciques tlaxcaltecas, cuenta Ixtlixochitl que la primera Cruz se puso en casa de Xicotencatl, estando ahí vieron todos como entró una nube negra y se posó sobre ella, al ver este milagro cambiaron su opinión a favor de la alianza con los mexicas, para favorecer a los cristianos.<sup>244</sup>

Aún desconocemos el origen del título de la Patrona del pueblo, pero su nombre lo ha llevado desde que aparece en los primeros documentos en 1582, fecha en la que se instituye como priorato. Sabemos por Juan de Grijalva que el símbolo de la cruz fue muy importante para la orden agustiniana como dice: “La devoción más general es la del santísimo Sacramento del Altar, y la de la Cruz: porque fueron los dos instrumentos principales de la conversión de los indios”<sup>245</sup>

La Santa Cruz imagen titular del pueblo y del retablo es única por su composición y manufactura. Se puede decir que es una Cruz Triunfal puesto que está cubierta de tallas que imitan piedras preciosas como la que el emperador Constantino hizo levantar en Jerusalén y que está reproducida en un mosaico del ábside de la Iglesia de Santa Pudenciana en

<sup>242</sup> Louis Reau, “Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento”, *Op cit*, t. 1, vol. 2, p. 525

<sup>243</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Op cit*, p. 209

<sup>244</sup> Rodrigo Martínez Baracs, *La secuencia tlaxcalteca*, México, INAH, 2000, p. 87

<sup>245</sup> Juan de Grijalva, *Op cit*, pp. 79, 163

Roma, por lo que se le denomina Cruz Gemada.<sup>246</sup> Si bien es cierto que la representación de las cruces atriales o “compás de las iglesias” fue una creación mexicana que tuvo su origen en Acolman, en el siglo XVI. Normalmente estas cruces son labradas en piedra y expuestas ala intemperie. Se puede decir que fue creación de los escultores de piedra. Pero la cruz del retablo es una obra de talladores y doradores o sea que trascendió los límites del gremio. Hasta ahora no tenemos noticia de una obra de este tipo o sea una cruz con rostro tallada en madera y policromada.

La cruz se encuentra actualmente en el nicho de San Agustín en el segundo cuerpo y en la calle central. Todo retablo debe tener una imagen titular. En este caso es la Santa Cruz, la cual es una preciosa talla en madera y profusamente dorada y policromada con imitaciones de diamantes coloreados en corladuras rojas como la sangre de Cristo, y en verde por la virtud vivificadora de la sangre de Cristo por el árbol muerto del que tomaron el madero para sujetar a Jesús tomó vida milagrosamente, como el árbol de los sustentos<sup>247</sup>

### TABERNÁCULO

El tabernáculo es un elemento es muy significativo para todo retablo pues es el “sanctum sanctorum” o santo de santos, es el lugar más protegido donde se contenía el Arca de la Alianza, es el lugar donde Dios quiere residir o donde los hombres lo pueden encontrar. Tabernáculo quiere decir en latín, tienda de campaña, o el lugar donde los hebreos tenían colocada el arca del testamento. También se le dice Sagrario. Era una construcción portátil que servía de santuario a los antiguos israelitas. Esta palabra designa actualmente el templete fijo, colocado en medio del altar, para conservar y guardar el Santísimo Sacramento.<sup>248</sup>

Desafortunadamente el tabernáculo perdió a sus imágenes de San José y la Virgen

padres de Jesús, quienes simbólicamente lo acompañan en la cruz; iconográficamente simbolizan la Trinidad Terrestre, cuyo origen se relaciona con la Natividad medieval, hasta que en la Contrarreforma aparece la Sagrada Familia como la Trias Humana: Jesús, José y María, iniciales tomadas en monograma como símbolo de la Trinidad Jesuita: Esta Trinidad Terrestre, está concebida según el modelo que la Trinidad Celeste de la cual es un reflejo. San Francisco de Sales escribe al respecto en sus Conversaciones Espirituales: *Es una Trinidad en tierra que en cierta forma representa a la Santísima Trinidad*, San José es la imagen de Dios Padre, y la Virgen Sustituye al Espíritu Santo del cual es el templo vivo.<sup>249</sup> Es por esto que este conjunto se encuentra en la predela, mientras que la Santísima Trinidad se encuentra en el remate del retablo pintada en un gran lienzo.

### SANTÍSIMA TRINIDAD:

Como norma en la calle central del ático aparece el lienzo de la Trinidad que remata y preside a todo el retablo su ubicación simbólica indica el nivel superior en el que se encuentra la divinidad, su espacio es el columen que soporta toda la estructura arquitectónica superior. En este retablo la Trinidad celeste del ático se ve reflejada en la Trinidad terrestre ubicada abajo en el tabernáculo. La escena del lienzo se desarrolla en el cielo, sobre las nubes se entonan majestuosamente: Dios Padre, como un hombre viejo con barba, su vestido azul se oculta detrás de su manto rojo y del mundo que al que protege; a su derecha Dios Hijo carga su Cruz, cubre parcialmente su cuerpo desnudo con su manto púrpura; sobre ambos vuela la paloma como el Espíritu Santo. Recordemos que fue San Agustín uno de los principales Doctores de la Iglesia que enfocó su teología a resolver el misterio de la Trinidad, es por esto que le dedicó varios capítulos de su obra, donde explica “*De la simple e inmutable Trinidad del Padre, Hijo y Espíritu Santo, un solo Dios, en quien no es otro la cualidad y otro la sustancia*”<sup>250</sup>

<sup>246</sup> Louis Reau, “Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento”, *Op cit*, p 502

<sup>247</sup> José Moreno Villa, *Escultura colonial mexicana*, México, FCE, 1986, p.17. *Cfr*, Louis Reau, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento, *Op cit*, t. 1, vol. 2, p. 502

<sup>248</sup> *Enciclopedia universal ilustrada*, Madrid, 1978, v. LVIII, p.1385.

<sup>249</sup> Louis Reau, *Op cit*, t. 1, vol. 2, p. 156

<sup>250</sup> San Agustín, *La ciudad de Dios*, México, Editorial Porrúa, 1997, (417, D.C.), p. 247



## SAN AGUSTÍN

A pesar que la imagen de San Agustín falta en el retablo, es oportuno hablar de él como parte del programa iconográfico al que perteneció. Como fundador de la orden, se encontraba en retablo principal, rodeado de los mártires, entre las trinitades terrestre y celeste, presidiendo de cuerpo entero: ocupaba el nicho central arriba de la titular Santa Cruz.

Uno de los cuatro doctores de la Iglesia romana, nace en Tagaste Argelia en el 354, hijo de un magistrado romano y de Santa Mónica una devota cristiana, Estudió en Cartago, donde fue maestro de retórica, posteriormente en 387 pasó a Milán donde continuó como profesor y conoce a San Ambrosio, quien lo convierte al cristianismo, cinco años antes de su muerte regresó a su tierra donde fue investido como obispo de Hipona. El episodio de vida fue el encuentro con un angelito o el Niño Jesús; mientras meditaba sobre el misterio de la Trinidad, el niño se esforzaba por vaciar el mar dentro de un pequeño orificio cavado en la playa, tal empresa era tan grande y más aún con una concha como tanto era explicar la existencia de la Santísima Trinidad.

Su culto se origina en el siglo VII cuando fueron trasladados sus restos a Pavía cerca de Millán, en cuya iglesia de San Pedro se edificó su tumba. Es reivindicado como fundador de la orden de los Agustinos ermitaños y regulares, quienes visten hábito talar negro con cinturón de cuero. La regla de San Agustín fue adoptada por los servitas, trinitarios, mercedarios, y las órdenes de Santa Brígida, es patrón de los teólogos y de los libreros. Se le a considerado curador de enfermedades oculares, también se le invocaba para erradicar las plagas de langostas de África.

Está representado como obispo con mitra y báculo; aunque a veces se le ve como simple monje agustino, su principal atributo el un corazón inflamado, atravesado por una o tres flechas, del que habla en sus Confesiones: *“Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor: me has atravesado el corazón”*, por tal motivo lleva el corazón en la mano o pintado en el pecho; además puede llevar en la mano una

pequeña maqueta de la Iglesia que le confiere la categoría de fundador como doctor o teólogo.<sup>251</sup>

Una de las actividades que caracterizan la personalidad de San Agustín es la escritura, reflejada en sus constantes escritos, sus Confesiones, y la Ciudad de Dios, son sus obras más representativas, la primera es la reflexión de su pasado pagano y el proceso por el cual fue convertido al cristianismo. El programa iconográfico del cubo de la escalera del convento de Actopan confirma esa vocación agustiniana por la reflexión filosófica y el estudio asiduo de sus religiosos de las escrituras<sup>252</sup>. Hasta la saciedad se ven a sus santos inclinados sobre los escritorios ya sea leyendo o escribiendo, de esta manera se confirma su ideal intelectual que domina el tejido social en su entrono. La tarea evangelizadora no se limitaba a implantar una nueva teología sobre una multitud de indígenas, sino que cuestionaba las limitaciones discursivas frente a una población pagana como lo fue en los tiempos antiguos en los que las grandes figuras del pensamiento cristiano se enfrentaron con otras culturas y que debieron discutir sus fundamentos de la doctrina diferente de las oficiales. Por tal motivo los agustinos echaron mano de sus principios escritos por el propio San Agustín.

## VIRGEN DE GUADALUPE

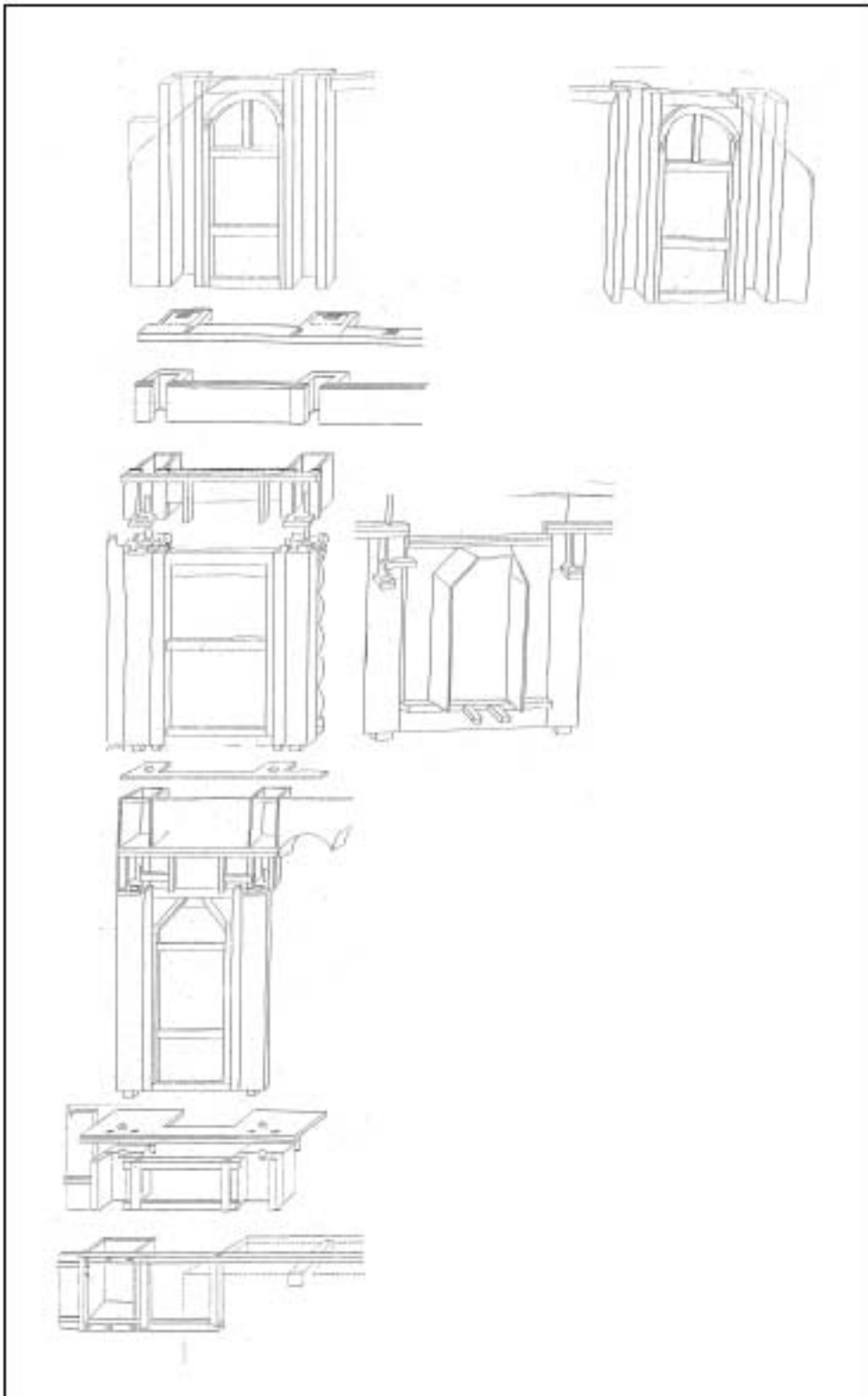
Recientemente el cuadro guadalupano fue agregado al retablo, su lugar original se encontraba en el presbiterio colgado sobre el muro, del “lado del evangelio”, como lo indica el “Inventario” de 1777. Su situación actual trastoca el programa original diseñado por los agustinos. El lienzo tiene pintada la imagen de la Virgen con las cuatro apariciones, las cuales le limitan por marcos de ficción con roleos del rococó. Su autor Fray Miguel de Herrera lo firmó cuando fue Prior de Tecamac en 1760 y lo compuso por la gran devoción popular que aumentaba constantemente.

---

<sup>251</sup> Louis Reau, “Iconografía de los santos”, *Op cit*, p. 38

<sup>252</sup> Sege Gruzinski, *El águila y la sibila*, Barcelona, Moleiro Editor, 1994, p.38

## SISTEMA CONSTRUCTIVO DEL RETABLO DE LA SANTA CRUZ



SECCIÓN DEL ÁTICO  
CON VENTANAS DE  
MEDIO PUNTO  
COLUMNAS ÁTICAS  
HECHAS DE CAJAS  
VERTICALES,  
LIGADAS POR LA  
CORNISA

SECCIÓN DEL  
BANQUILLO CON  
CAJAS Y  
PLANTILLAS

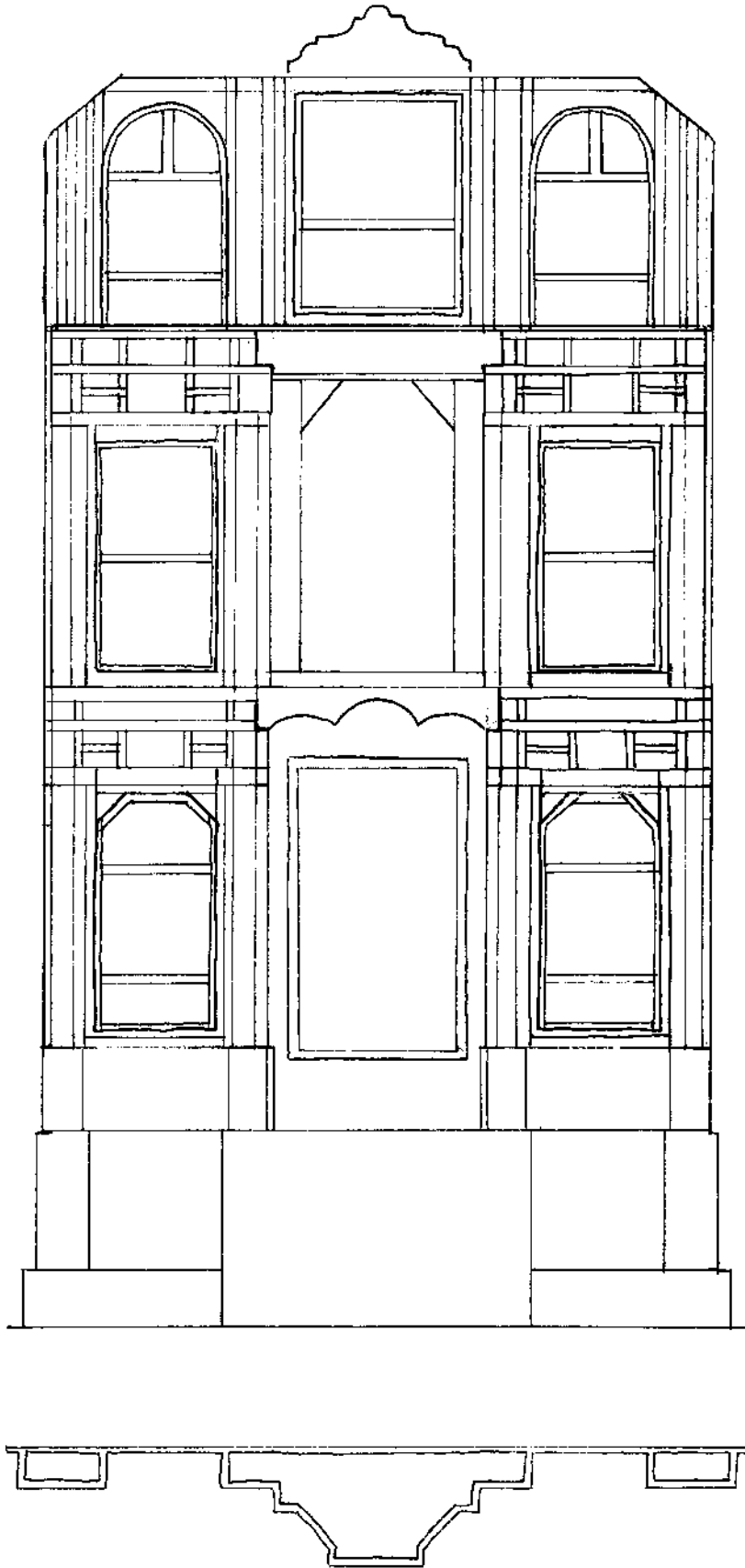
SECCIÓN DEL  
SEGUNDO CUERPO  
CON VENTANAS  
DUPLAS  
CAJA DEL NICH  
OCHAVADO, CON  
TABLAS DE JAMBAS

SECCIÓN DEL  
ENTABALMANTO  
CON CAJAS DE LOS  
RESALTOS, TABLAS  
DEL FRISO;  
TABLAS DE  
RETROPILASTRAS,  
VENTANAS  
OCHAVADAS  
ARRANQUE DEL  
ARCO LOBULADO

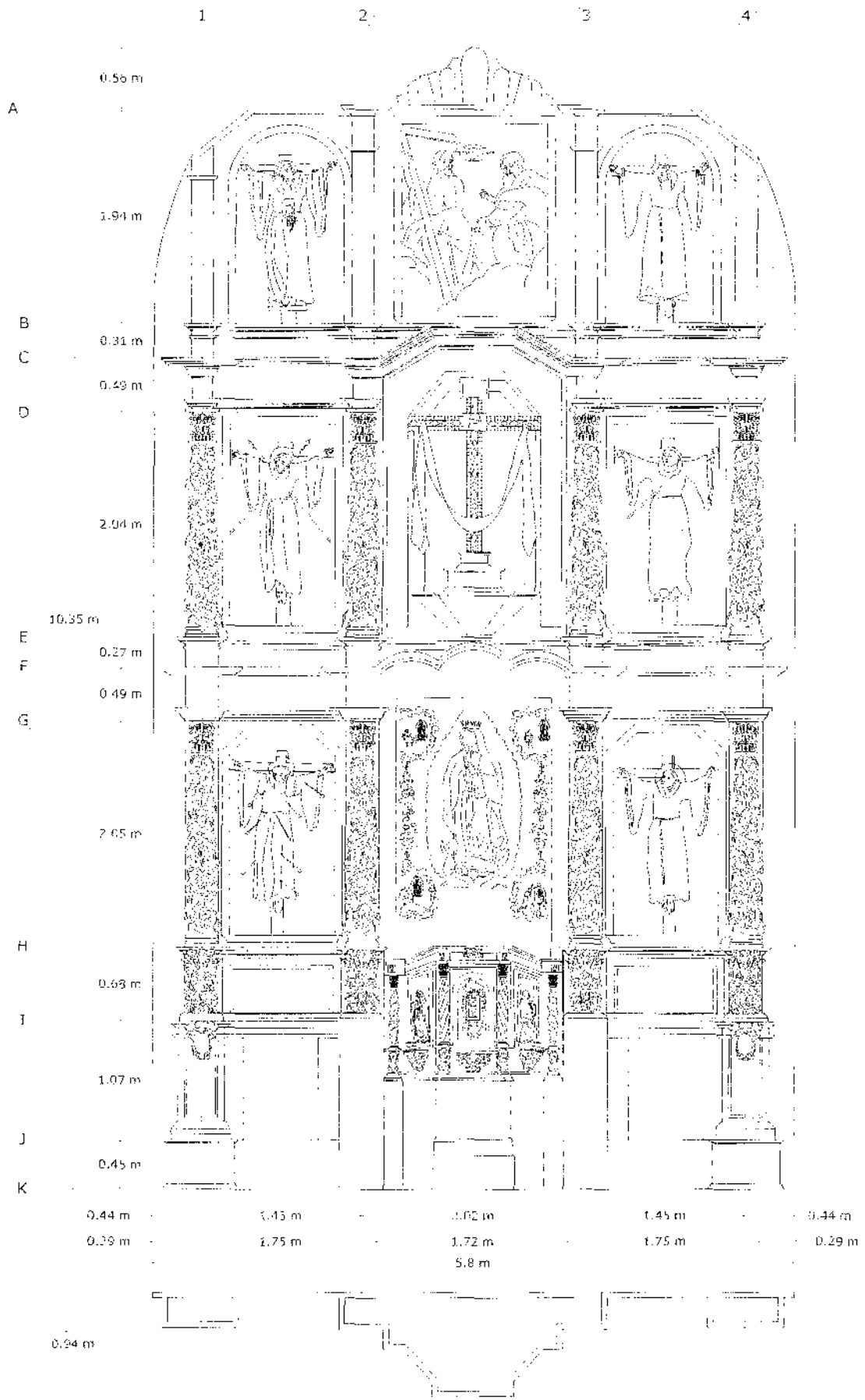
SECCIÓN DE LA  
PREDELA CON  
PLANTILLA, CAJAS  
Y COMPARTIMENTO

SECCIÓN DEL  
BANCO CON  
PEDESTALES DE  
CAJAS Y  
LARGUEROS





Retablo Mayo de la Santa Cruz. vista anterior. Sistema constructivo entramado autoportante





# RETABLO DE JESÚS NAZARENO

El retablo de Jesús Nazareno es el más antiguo de la Doctrina de Tecámac esta dedicado a la Pasión de Cristo de ahí su género pasionario; es una obra del siglo XVII que por azares del destino fue destruido; de la cual, se conservó afortunadamente casi toda la obra escultórica y pictórica, con algunos restos de su arquitectura, que contenía como imagería siete pinturas y dos esculturas, de las cuales sólo falta una pintura, La idea de conservar la unidad de la obra plástica y el hecho de asegurarla en el sitio, fue la principal justificación por la que se decidió reconstruir el retablo. Esta hipótesis se fundamentó con el testimonio documental, citado en el “Inventario de alhajas de la Parroquia”, que menciona la obra y su contenido. Por otra parte, el retablo de Santa Lucía, hacienda Jesuítica ubicada en Tecámac la que felizmente coincide con el retablo del Nazareno, ambos testimonios contribuyeron física y literalmente a reemplazarlo.

Curiosamente me correspondió restaurar el retablo de Santa Lucía en la casa de los Borbolla, en Cuernavaca, ahí lo conocí y a la vuelta del tiempo lo recordé al ver las pinturas sueltas en la sacristía de la Parroquia de Tecámac Ambos retablos son hermanos por varias razones: primero por su procedencia en la zona; después por la similitud formal compuesta de siete pinturas, con sus respectivos, temas, iconografía, escenas, personajes, formatos y colorido; además por su estructura arquitectónica trazada verticalmente en tres calles, y horizontalmente en predela, cuerpo y ático que remata en arco de medio punto.

Dado que el retablo de Santa Lucía está dedicado a los dolores de Virgen, busqué otros retablos, que como dice el Inventario, incluyeran al Nazareno y al Santo Entierro dos de ellos los considero relacionados son: el primero obra de Nicolás Rodríguez Juárez, de Zumpango, cercano a Tecámac, es pasionario también tetrástilo, sirvió de modelo para reconstruir la calle central con el Santo Entierro en la predela y la titular al centro del primer

cuerpo. El otro es el retablo del Nazareno, de Tlalmanalco, cuya obra es de Correa, su modelo ayudó a reconstruir la pintura de la predela con los niños atlantes así como la ubicación del nicho con su titular al frente. Los tres ayudaron a ubicar la disposición de las pinturas en las calles laterales. Por lo anterior, existen suficientes elementos para haber reconstruido el retablo de Tecámac y en consecuencia la reunión de su obra plástica disociada.

## UBICACIÓN

El colateral del Nazareno se encontraba asociado a la capilla Norte, según consta en el “Inventario de 1777” dentro de la cual hoy existe un retablo mayor dedicado a la Virgen de los Dolores. Al frente de la Capilla, en el muro sur de la nave, se encontraba recientemente un altar de cemento dedicado a la Virgen de Guadalupe, construido en los cincuentas, el cual contaminaba visualmente el conjunto retablístico, por lo que se decidió removerlo para liberar el espacio, en este sitio fue montado el retablo reconstruido del Nazareno. De tal manera que actualmente se encuentra asociado con el retablo de Los Dolores de la capilla, además restituye el tejido del conjunto retablístico de la nave, del que hasta hace algunos meses formaba una laguna.

## DIMENSIONES

De acuerdo a la composición de los elementos arquitectónicos, la reconstrucción del colateral del Nazareno presenta como dimensiones resultantes: 7.65m de altura por 5.20m de ancho, con proporción sesquiáltera de 2:3. Estas medidas son muy similares al retablo de Los Dolores, lo cual crea una correspondencia entre ambos su escala. Cabe mencionar que sus medidas no pudieron ser mayores o menores, dado que, el formato de las pinturas se adecuó exactamente a la composición actual, el remate de medio punto limita el formato y no permite ninguna extensión hacia arriba, además sus elementos arquitectónicos, como las columnas, la urna y el

nicho se dispusieron en el formato de la predela y el primer cuerpo.

La temática pasionaria de los retablos del Nazareno y de Los Dolores eran el punto de partida para las procesiones que se celebraban en el atrio y las calles del pueblo, por lo que su función ritual se practicó desde el siglo XVII, en el marco de las festividades de la Pascua y Semana Santa, Todavía hasta hace algunos años hacían procesiones con las imágenes de la Dolorosa y el Nazareno, que salían a la calle en para representar el Vía Crucis y la fiesta de la Virgen de los Dolores el 15 de septiembre. Por cierto, en ese día Don Miguel Hidalgo parte del pueblo de Dolores en Guanajuato, con la Independencia de la Virgen de Guadalupe.

## REFERENCIA DOCUMENTAL

Retablo pasionario dedicado al Nazareno es una obra del siglo XVII, que contenía siete pinturas y dos esculturas, de esto sólo se perdió una pintura y que por fortuna todavía conserva el 89% de la obra plástica e iconográfica; además se libraron algunos elementos arquitectónicos, como sus columnas, justamente de las que surge la proporción; además se salvaron el nicho y la urna que determinan el formato de la calle central.

La referencia de este retablo se encuentra en un párrafo del "Inventario" de 1777 donde lo describe brevemente como:

*"...El altar del Jesús que también es viejo y tiene siete lienzos de la pasión. El Jesús, y el Santo Entierro son de talla..."*

*"...El Jesús tiene dos túnicas razonables. una es de raso morado guarnecida con galón de plata fina con soga texida con listón nacar, y amarilla. La otra es de saya saya morada guarnecida con galón de plata fina, y la soga es de seda morada sin guarnición; y tiene también una túnica blanca de Bretaña buena perfilada, y con encaje ordinario. El santo entierro que se halla en su urna desente tiene colchoncito de roan con burgaliza alrededor, sabana de roan con encaje ordinario, dos almoadas perfiladas colchita de raso encarnada campo blanco una venda de relumbrón y la puerta de la santa urna es de vidriera muy buena, y tiene llave..."*

Como podemos leer la composición estaba dedicada al Nazareno, las siete pinturas son los dolores de la Virgen, van distribuidas en torno al titular y abajo horizontalmente va tendido el Santo Entierro.

## ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA

La reconstrucción del retablo del Nazareno presenta una fachada de un solo cuerpo con tres calles y ático en arco de medio punto. En general todos sus elementos arquitectónicos son autoportantes; el banco está dividido en tres secciones de acuerdo con las calles, cada pedestal se sostiene por sí mismo; también la predela con la urna y los macizos se estructuran en tres partes estables, las columnas del cuerpo son soportes verdaderos y reciben las cargas como soportes tectónicos, ligados por el entablamento que funciona de la misma manera que los macizos de la predela; mientras que las columnas del ático adosados al paramento funcionan como contrafuertes y equilibran las enjutas del remate.

### PLANTA

La planta del retablo es recta y corresponde al paño del muro, se adecua a su emplazamiento como colateral adosado a cinco centímetros del muro, de tal manera que en la parte posterior no tiene acceso, ni existe la posibilidad de que se transite por su parte posterior, no permite ninguna acción ritual ni de limpieza; en las calles laterales el efecto de profundidad lo dan sus cuatro columnas adelantadas, mientras que en su calle central la urna del Santo Entierro y el Nicho del Nazareno pronuncian el volumen hacia delante sin desprenderse del paramento, lo que le confiere a la obra un claroscuro propio del barroco.

### ALZADO

El retablo del Nazareno presenta un alzado que mantiene los cánones tradicionales, pero la distribución e integración de los elementos en el orden arquitectónico modifica el espacio con un movimiento vertical de la superficie, en el que resaltan las columnas respecto del fondo. El retablo presenta sus columnas separadas del paramento, que permite ver en la parte posterior sus tras columnas, colocadas al paño, para

evidenciarlas simplemente están policromadas con rojo, esta solución es similar al retablo de la Santa Cruz. Por otra parte el vuelo de la cornisa que se prolonga como marquesina tiene una proporción de medio imoscapo similar ala del retablo mayor, por ser del mismo periodo; la cual es sostenida por ménsulas sobre los tres lados del capitel y con canecillos al frente del nicho del Nazareno. Cabe mencionar que estas ménsulas dan la impresión de ser capiteles, motivo por el cual se continuaron usando en el siglo XVIII para proporcionar el alargamiento de los estípites, y para acentuar los ejes.

Una de las principales razones por las que se pudo reconstruir el retablo del Nazareno, ha sido, haber encontrado una proporción exacta en el formato de las pinturas, lo que me permitió deducir el ancho de las calles y la altura de la predela, cuerpo y ático.

Considerando que la altura de la urna es de 78cm y que la altura de las pinturas de la predela con marco mide lo mismo, se proporcionó la predela a una la altura próxima a los 3 tantos y 2/3 que recomienda Viñola para el pedestal compuesto,

Dado que las columnas y las pinturas con marcos miden aproximadamente 1.51m, estas dimensiones sirvieron para proporcionar el cuerpo del retablo, tomé como “tanto” o “módulo” el diámetro del imoscapo de la columna que mide 21cm; por lo que su altura de 7 ½ tantos, o sean 1.51m, altura que recomienda Palladio para columna dórica, que es igual al tamaño de los marcos. Finalmente como consecuencia se aplicaron 2 tantos al entablamento, por lo que en total se consiguió una altura de 13 tantos, o sea que el cuerpo mide 2.72m aproximadamente.

Otros datos que me permitieron continuar la proporción del retablo fueron: las dimensiones de la pintura de la predela, que mide 48cm X 71cm, cuya proporción es sesquiáltera, de 2 a 3, en sentido horizontal; en cambio las puertas del cuerpo son duplas que miden con marco 1.45m X 72cm, cuya proporción es de 1 a 2, en tanto que las ventanas laterales del ático que miden 1.05m X 70cm, también son sesquiálteras, de 2 a 3, dispuestas verticalmente; mientras que la ventana central

del mismo con proporción de 5 a 8, lo que nos recuerda una puerta de arco triunfal, que le confiere una mayor relevancia a la Crucifixión. No obstante que es similar el ancho de las ventanas y puertas laterales, de 72cm aproximadamente, o sean 4 con 7/16 de tantos, su anchura rebasa los límites de los intercolumnios recomendados por los tratadistas, por tanto se considera que en el barroco no sólo la calle central es más ancha, sino también las laterales.

Las pinturas de las calles laterales del retablo del Nazareno se distinguen como puertas, dado que esta abertura tiene proporción dupla como indican Serlio<sup>254</sup>, Palladio y Viñola para diseños de casas y de los edificios; en cambio, lo indica Viñola, también las pinturas de la predela son ventanas de proporción sesquiáltera, de la misma manera que las ventanas superiores del ático. En general el formato de la “*delantera*” como le llama Serlio a la fachada, tiene una proporción similar o sea en altura dupla; en cuanto a los vanos deben ser “*en número desigual que es de tres, o de cinco, o de siete, de manera que no vengan en pares, porque así conviene siempre ser para elegir la puerta principal en medio de la delantera*”...<sup>255</sup> por esta razón las puertas de la calle central son más anchas, con mayor dignidad, no porque sea una aportación del barroco.

A pesar que los retablos del siglo XVII conservan muchos elementos romanistas, no siguen una traza estrictamente regular, sino que las molduras de la predela o las del entablamento se quiebran, doblan o simplemente se rompen, para dar cabida a los elementos de la calle central.

Cuando el espectador proyecta su punto de vista ortogonal hacia el centro del retablo invariablemente los elementos aledaños, de arriba o a los lados, se deforman en perspectiva, esta sensación fue apreciada por los tratadistas, quienes recomendaban disminuir, ¼ o un 1/6, los cuerpos hacia arriba y las calles laterales, en menor medida, respecto del centro. Es por esto

---

<sup>254</sup> Serlio, *Op cit*, fol. XLV v. El autor dice: *yo apruebo y tengo por mejor que otra ninguna la doblada proporción.* Palladio, *Op cit*, Cáp. XXV, p. 34, Viñola, *Op cit*. lam. 29.

<sup>255</sup> Serlio, *Loc cit*.

que las dimensiones de las calles y los cuerpos repercutían en la proporción de los diferentes elementos dentro de la composición; esta solución fue heredada al barroco. Como ha dicho Bargellini sobre el retablo de Santa Lucía que estas obras son centralistas<sup>256</sup>, porque llaman la atención sobre todo el conjunto. Como se puede ver esta calle es más ancha y es donde se ubica la imagen titular. Por otra parte, Marta Fernández menciona que: esta amplitud de la calle central aunada a superposición de los cuerpos disminuidos acentúa la perspectiva hacia arriba lo que le confiere un carácter ascensional<sup>257</sup>; no obstante que en el barroco este efecto fue muy empleado, no olvidemos que este modelo ya había sido recomendado por los renacentistas.

Considero que una aportación propia del barroco es su plasticidad para adecuar los diferentes elementos; por ejemplo en los retablos de Santa Lucía y el de Zumpango, emplean la línea horizontal, sólo para marcar los espacios laterales de la predela, mientras que al encajar elementos de mayores dimensiones como el nicho o la urna al centro, la moldura se quiebra o flexiona, en consecuencia las columnas aparentemente bajan de nivel respecto del nicho o del tabernáculo, este desnivel se ve compensado con un toro a manera de “tacones” que compensa las horizontales del cuerpo.

En general Serlio recomienda para las fachadas la proporción sesquiáltera, por lo que fue común su empleo de los retablos salomónicos del siglo XVII. Para la reconstrucción del retablo del Nazareno se usó esta proporción, por lo tanto, tenemos que sus dimensiones de ancho son 4.94m de ancho, por 7.40m de alto, de tal manera que su relación es de 2 a 3. En otros términos podemos decir que las dimensiones de sus elementos son modulares, dado que, así como la silueta general del retablo es sesquiáltera, en correspondencia las pinturas y el nicho también presentan estas características, el factor común se encuentra en el ancho de la columna, que proporciona el todo.

Es por esto que, la altura de las columnas determina la altura de las pinturas con su marco, es el canon que evita que las pinturas, los vanos o intercolumnios se regulen independientemente o salgan fuera de proporción. El barroco no fue completamente caprichoso, sino que es demasiado plástico y se adapta a las circunstancias, que salen al paso de los términos estrictos de la estructura y composición clásica.

## SISTEMA CONSTRUCTIVO

Dado que el retablo del Nazareno fue destruido y que solo quedaron algunos elementos constructivos, para su reconstrucción se tomó como modelo de sistema constructivo el retablo de la Santa Cruz, por ser del mismo periodo y por que se encuentra en el mismo sitio, además puede ser del mismo taller de Tomás Xuárez; por tanto en este caso el sistema constructivo se basa en módulos autoportantes preconstruidos por cajas gruesas, que forman los pedestales, macizos, y resaltos, en los que encajan las columnas, dichos elementos verticales se ligan por largueros o entablamentos horizontales, todos armados en una estructura de pared que se sujeta al muro por canes.



50. Sección lateral de la predela: macizos contruidos con cajas, la cara superior con espiga para las columnas, la inferior pasante

Las dimensiones de este colateral son medianas: 7.65m de altura por 5.20m de ancho, con proporción sesquiáltera de 2:3 No obstante esta magnitud los elementos constructivos del

<sup>256</sup> Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Fundación Cultural Televisa, 1993, p.

34

<sup>257</sup> Martha Fernández, *Op cit*, p 48

retablo tienen la doble función: estructural y decorativa; por una parte soportan las cargas, se ligan y ensamblan y por otra parte, los mismos elementos han sido tallados con su respectiva ornamentación. En realidad en esta obra no se encuentra una carpintería de lo negro o una estructura extra que soporte a la carpintería de lo blanco o sea la entablatura y los elementos decorativos. De acuerdo a la composición de tres calles, la construcción de los niveles se dividió en tres secciones, que verticalmente forman las calles, y en sentido horizontal se dividió de acuerdo al banco, predela, cuerpo, entablamentos, ático y remate; con esta distribución se fueron superponiendo, ensamblando y uniendo; el orden de montaje fue de abajo hacia arriba y de los lados hacia el centro.

Al inicio se trazaron sobre el muro los niveles correspondientes al banco, predela, cuerpo y ático; además se pintaron los reventones de los ejes de soporte y de la simetría en sus intersecciones se empotraron los canes que sostienen al retablo. Posteriormente se realizó una plantilla de mampostería repellada e impermeabilizada que funciona como estilóbato, que sigue formalmente la planta de los pedestales.

Sobre la plantilla se desplantan las tres calles que forman el banco, las secciones laterales son dos cajas verticales que forman los pedestales unidas al paño de entablatura; la parte central es un entramado, como el esqueleto de un basamento, recubierta por una entablatura estos tres elementos se colocaron se unieron por sus cantos con el central y se reforzó la junta con largueros.

Para montar la predela se previó que los pedestales del banco tuvieran hueca la cara superior, que funciona como caja, mientras que los macizos pasantes forman una espiga que se ensambla en el pedestal, de esta manera se unió la predela, la que está constituida por: dos pares macizos laterales, cada par está previamente ligado por largueros, los que dan lugar a los compartimentos donde se enmarcan las primeras pinturas. Los macizos son cajas hechas por cuatro elementos ensamblados por sus cantos; la cara horizontal superior asegura la estructura y

la mantiene a escuadra; su cara anterior es una plancha vertical tallada con ángeles atlantes y las laterales de tablón son lisas; la superior presenta una caja redonda donde ensambla la espiga de la columna.

En la calle central de la predela se colocó un bastidor que ensambla la urna con los largueros de los elementos laterales posteriormente se montó la urna del Santo Entierro sobre el banco y se fijó al bastidor. Cabe mencionar que la urna y su imagen se encontraban como elemento simbólico en la mesa del altar mayor. Como funcionaba originalmente este elemento ahora liga las calles laterales y sustenta el nicho del Nazareno.

Después de armada la predela, sobre ella se asentó el cuerpo, para lo cual, en la cara superior de los macizos se abrió una caja circular donde se ensambla la espiga de las columnas. Sobre los largueros de la predela se unieron con caja y espiga los marcos de las ventanas y las tablas de tras pilastras.



51. Sección de entablamento lateral caras anterior y posterior

Más arriba se ligaron las columnas, marcos y pilastras por el montaje del entablamento; el cual consiste en dos pares de cajas que forman los resaltes del friso y los pedestales del sotabanco, las cuales a la vez están ligadas por dos plantillas: una que forma la corona y otra que corresponde a la moldura del plinto del sotabanco. Entre ambas cajas quedaron dos compartimentos, cerrados con una tabla, que constituye el friso y el paño del



sotabanco. Las cajas de los resaltos están hechas de la misma manera que los pedestales, como cajas hechas con 3 tablas, ensambladas por sus cantos, en su cara inferior abren una caja circular para ensamblar la espiga superior de las columnas salomónicas; mientras que en la plantilla superior del sotabanco se ensamblan las tras columnas áticas con uniones de caja y espiga.

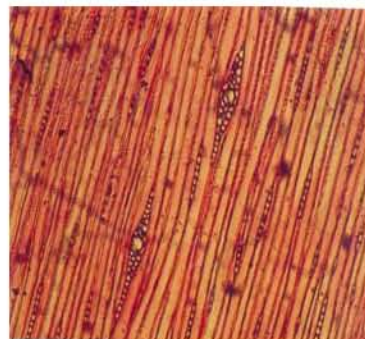
Entre los intercolumnios del cuerpo se abren los espacios para las puertas donde se colocaron los cuadros, en tanto el intercolumnio de la calle central está cerrado por un nicho, que funcionaba de encasamiento para exponer a la imagen titular. Este intercolumnio no tiene entablamiento completo, desaparece la trabe y el friso, sólo la cornisa funciona como ligamento, por que da forma al marco adintelado, que fue armado abajo y después ensamblado entre la calle.

El retablo remata con el ático de medio punto, el cual se montó a partir del banquillo, sus pedestales se forman con las mismas tablas pasantes de los resaltos del entablamiento, que son cajas ensambladas por cinco elementos con la cara posterior abierta, sobre la cara superior se desplantan cuatro pilastras o columnas áticas ensambladas a las enjutas del arco de medio punto y reforzadas por largueros, sus ventanas linternas se abren, por un recorte en la entablatura, para alojar dos cuadros laterales. En la calle central el marco de la Crucifixión ensambla las enjutas laterales, este marco se desplanta sobre la plantilla superior del banquillo. Arriba de este marco, una plantilla forma la corona de su cornisa, sirve de asiento y ensamblaje al marco del remate, donde se expone un relieve del Dios Padre. Con este elemento culmina toda la obra como el mismo remate.

### **Madera**

La madera identificada en los elementos constructivos del retablo son pinos aunque con algunas especies distintas, En los bastidores de las pinturas se encontró *Pinus patula*,<sup>258</sup> en estructura de los marcos se identificó *Pinus Pinus pseudostrobus* y en las muestras de la Talla se reportó también *Pinus patula*, el empleo de estas diversas especies de pino se adecuó a las

necesidades del la obra ya que el pino es el más empleado en la retablística y en particular estas especies no son duras ni resinosas, son muy fáciles de cortar con las cierras y con las gubias; su manejo es práctico por lo que se aplica en carpintería así como para la talla, no se astillan fácilmente, resisten las cargas y aprisionan los ensamblajes y los clavos.



52. Muestra de madera de talla, *Pinus Patula*

## **TÉCNICAS PLÁSTICAS**

La técnica del retablo es pictórica y escultórica, no sólo las pinturas son notables, por los Siete Dolores de la Virgen, sino también lo son las esculturas; ambos recursos plásticos son importantes por su significado relativo al titular Nazareno, de tal suerte que las siete pinturas de los Dolores y el Santo Entierro como advocación del mismo Jesús, le confieren una gran riqueza discursiva a toda la composición.

### **ESCULTURA POLICROMADA**

Dos obras forman el conjunto escultórico del retablo, ellas están enunciadas en el “Inventario” parroquial como: Jesús Nazareno y el Santo Entierro, de tal manera que las tres obras de bulto tienen como referente las escenas pictóricas. Estas esculturas son de vestir, su concepto técnico impresiona como un realismo vivo, además presentan accesorios como pelucas, ojos de vidrio, vestidos y sábanas que cubren sus cuerpos.

**La Imagen del Nazareno** es una escultura tallada en madera y policromada, representa a Jesús desnudo, lacerado y ensangrentado por los golpes, su cuerpo lastimado va cubierto con túnica morada, de tal manera que la escultura es de vestir, lo que permite ocultar todo el mecanismo de flexión. El sistema constructivo es móvil, tiene un mecanismo, que mediante una

<sup>258</sup> Mtro Biólogo Pablo Torres S. *Ibidem*.

palanca atada a unos cordeles puede mover sus articulaciones de la cadera y simular una inclinación del tórax como resistiendo el peso de la carga de la cruz que se ha perdido. Cabe mencionar que el tipo de sistema constructivo móvil se debe agregar al cuadro tipológico que escribí en mi tesis de licenciatura.<sup>259</sup>

### **Santo Entierro**

Es un Cristo de caña y madera ligera, recubierto con papel amate reciclado de un códice, esto se puede apreciar en el borde de un orificio (deterioro que no fue restaurado como testimonio) donde aparecen letras o inscripciones a tinta. El sistema constructivo de esta escultura es modelado para el cuerpo es un solo bloque y ahuecado, los brazos también está modelados y unidos con goznes, fueron talladas las manos, los pies y el rostro. Posteriormente todo el cuerpo fue policromado, particularmente la cara se encuentra policromada con una encarnación maquillada con efectos de contusiones que demuestran el martirio sufrido en la pasión y muerte.

### **PINTURA DE CABALLETE**

Las pinturas del retablo del Nazareno son una serie de siete cuadros que representan los dolores Virgen por la Vida, pasión y muerte de Jesús. De acuerdo al orden de los sucesos se ubican en los vanos de la estructura arquitectónica, su composición se adecua a estos espacios y sus dimensiones. La mayoría de estas pinturas tuvieron como modelos a los grabados nórdicos, como los de Schongauer, Roger van der Weyden y Dürero, similares a los que fueron empleados en los murales de los conventos del S. XVI

Las formas que presentan los bastidores de las calles laterales son rectangulares; la proporción de los cuadros de la predela son sesquiáteras como sota ventanas, mientras que los del primer cuerpo son duplas que representan puertas; en tanto que la de los cuadros del ático son también sesquiáteras semejando ventanas linternas; sin embargo, el diseñador del retablo atendió las recomendaciones de Serlio quien decía que el

ancho de las ventanas debía ser el mismo en todos los cuerpos, de esta manera se mantuvo la armonía en los ejes verticales.

Para comprender la tecnología pictórica se realizó el análisis estratigráfico y químico de una muestra representativa del retablo, con este estudio podemos ver como el uso de los materiales tradicionales tanto de soportes como de pigmentos y de aglutinantes, así como de su aplicación. Los cortes estratigráficos de la capa pictórica demuestran el uso del lienzo de lino como soporte de cuatro capas: dos de ellas de preparación una blanca, y otra roja, sobre las que se aplicó otra de óleo y finalmente de barniz, es importante señalar que el rojo en la preparación de los cuadros fue una costumbre novohispana y que se asocia a la preparación del dorado de la talla ornamental y al estofado de las esculturas, por lo que es el elemento homogeneizador del tejido conjuntivo del retablo.

### **ANÁLISIS DE LA TÉCNICA PICTÓRICA**

**Los objetivos** de las muestras son identificar los materiales constitutivos de las pinturas; para poder caracterizar la técnica pictórica empleadas en los cuadros de *La crucifixión* y *Jesús con la cruz a cuestas*, como ejemplares del retablo.

**Muestreo** se realizó con varias tomas localizadas por coordenadas dentro del perímetro de la pintura; se adquirió la muestra con la ayuda de bisturí y agujas de disección, además se utilizaron lentes de bajo aumento y cuentahílos, en zonas donde la pintura permitía separar una pequeña porción de capa pictórica con el menor de los daños, el tamaño de las muestras es menor de un milímetro cuadrado por lo que la pérdida es mínima.

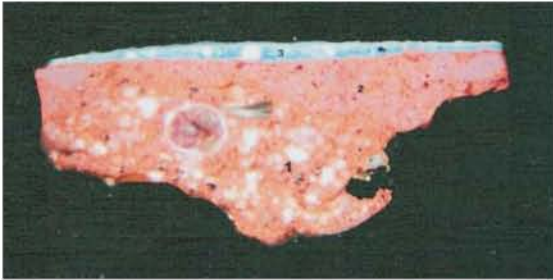
**Análisis de laboratorio** Las Técnicas analíticas fueron por medio de pruebas microquímicas, microscopía, ensayos a la gota, a la mancha de papel filtro, y tinciones con reactivos específicos para los medios.

Para las todas las muestras se realizaron un mínimo de 3 determinaciones, eliminando así, errores experimentales y de interpretación. Las muestras se incluyeron en resina sintética para analizar el corte transversal y poder determinar

---

<sup>259</sup> Gabriel Rivera Madrid, El sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera, México, 1995, Tesis de licenciatura, ENCRyM, INAH,

la estratigrafía y la técnica de elaboración. De los cortes transversales se tomaron microfotografías bajo el microscopio óptico a 30 aumentos, en las cuales se indican los estratos presentes.



53. Crucifixión, Muestra 1, Azul del Manto de la Virgen.

### LA CRUCIFIXIÓN O EL CALVARIO<sup>260</sup>

Descripción de 10 muestras de la pintura de: la Crucifixión

Dimensiones: 168 de altura por 105 de ancho

Muestra No. 1 Azul claro del manto de la Virgen X= 17.5cm Y= 88.3cm.

Muestra No. 2 Azul oscuro del manto de la Virgen X= 11.8 Y= 67.0

Muestra No. 3 Rojo oscuro de la túnica de la Virgen X= 32.6 Y= 78.0

Muestra No. 4 Blanco del cendal de Cristo X= 43.1 Y= 101.5

Muestra No. 5 Pigmento negro del cielo X= 5.5 Y= 52.7

Muestra No. 6 Verde de la túnica de San Juan X= 91.0 Y= 64.5

Muestra No. 7 Encarnación del rostro de San Juan X= 80.0 Y= 101.0

Muestra No. 8 Rojo del manto de San Juan X= 74.5 Y= 87.0

Muestra No. 9 Amarillo del manto de la Magdalena X= 34.0 Y= 16.0

Muestra No. 10 pigmento morado del vestido de Magdalena X= 36.0 Y= 18.0

El azul claro del manto de la Virgen es una mezcla de blanco de plomo, yeso y azurita aglutinados con aceite secante.

El azul oscuro del manto de la Virgen es una mezcla de azurita y añil con cargas de blanco de plomo y de España.

El rojo oscuro de la túnica de la Virgen tiene pigmentos de hematina y alizarina natural,

mezclados con blanco de plomo y yeso, sobre una capa rosa de blanco de plomo, yeso y alizarina natural, en medio oleoso secante.

El color blanco del cendal de Cristo consiste en una mezcla con blanco de plomo y yeso

El pigmento negro del cielo es negro de humo mezclado con tierra de sombra blanco de plomo y yeso.

El color verde de la túnica de San Juan es resinato de cobre mezclado con yeso y blanco de plomo.



54. Calvario, localización de muestras

La encarnación del rostro de San Juan es una mezcla de tierra de sombra, hematina, con blanco de plomo y yeso, aplicados directamente sobre la preparación roja.

El pigmento del rojo del manto de San Juan es hematina, mezclada con yeso y blanco de plomo en óleo secante

El color amarillo del manto de la Magdalena es ocre, mezclado con hematina, yeso y blanco de plomo.

El color morado del vestido de la Magdalena es una mezcla de cristales de azurita con hematina, yeso y blanco de plomo.

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de lino, sobre el cual se aplicó la base de preparación, dividida en dos estratos. La primera es más rica

<sup>260</sup> Químico Javier Vázquez, *Ibidem*

en yeso, blanco de España con rasgos de hematina, la segunda es más homogénea con más carga de hematina; ambas aglutinadas con cola de origen animal, posteriormente aparece la capa pictórica; que se distingue por su color local, compuesto del pigmento y aglutinado con aceite secante.

La paleta cromática se compone de hematina, laca alizarina natural, blanco de plomo, blanco de España, yeso, ocre, resinato de cobre, tierra de sombra, azurita, añil, y negro de humo. En todos los colores locales encontré el uso de blanco de plomo y yeso, esto se debe en gran medida a que el artista trata de dar mayor intensidad a sus colores dando una primera capa del color rebajado con blanco sobre la base de preparación roja, con el fin de crear las luces, las que posteriormente intensifica con colores limpios en tonos puros.

### **JESÚS CON LA CRUZ A CUESTAS<sup>261</sup>**

Descripción de 9 muestras de la pintura de Jesús con la cruz a cuestras

Dimensiones: 145 de altura por 72 de ancho

Muestra No. 1 Pigmento rosa de la túnica de la Virgen: X= 135.5cm Y= 136.0cm

Muestra No. 2 Pigmento ocre del piso  
X= 37.0 Y= 120.5

Muestra No. 3 Pigmento verde del pasto  
X= 93.0 Y= 101.0

Muestra No. 4 Pigmento azul claro manto de la Virgen X= 61.0 Y= 104.0

Muestra No. 5 Pigmento azul oscuro manto de la Virgen X= 102.5 Y= 40.0

Muestra No. 6 Pigmento rojo oscuro túnica de la Virgen X= 79.0 Y= 27.0

Muestra No 7 Encarnación de la mano  
X= 120.0 Y= 104.5

Muestra No. 8 Pigmento blanco de la nube  
X= 8.0 Y= 7.0

Muestra No. 9 Pigmento café de la cruz  
X= 14.0 Y= 105.0

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de lino, sobre el cual se aplicó una primera base de preparación hecha con una mezcla de yeso,

blanco de España y hematita aglutinadas con cola animal, posteriormente aparece la capa pictórica; que se distingue por su color local, compuesto del pigmento y aglutinado con aceite secante:

El rosa es una mezcla de blanco de plomo, yeso, laca alizarina y hematina aglutinados con aceite secante.

El ocre del piso son partículas de hematina, blanco de plomo y yeso aglutinados con óleo

El verde del pasto es una mezcla de tierra verde, amarillenta por el ocre, matizada en pardo por partículas de hematina, yeso y blanco de plomo

El azul claro del manto de la Virgen presenta una coloración de yeso y blanco de plomo con añil, e intensificado con azurita,

El azul oscuro del manto de la Virgen reporta una coloración hecha de añil, yeso y blanco de plomo en medio oleoso.

El color rojo oscuro de la túnica de la Virgen es la tinción del yeso y blanco de plomo con laca alizarina aglutinado con óleo.

La encarnación de la mano está solucionada con ocre, cristales de hematina rebajada por el yeso y blanco de plomo, sus sombras superpuestas son la mezcla de tierra de sombra y hematina, amasada con yeso y blanco de plomo.

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de lino, sobre el cual se aplicó la base de preparación, dividida en dos estratos. La primera es más rica en yeso, blanco de España con rasgos de hematina, la segunda es más homogénea con más carga de hematina; ambas aglutinadas con cola de origen animal, posteriormente aparece la capa pictórica; que se distingue por su color local, compuesto del pigmento y aglutinado con aceite secante.

La paleta cromática se compone de hematina, laca alizarina natural, blanco de plomo, yeso, ocre, oropimente, tierra verde, tierra de sombra, azurita y añil. En esta pintura las muestras indican que el artista emplea el blanco de de plomo y yeso para rebajar el color, como una primera luz o primera mano como

---

<sup>261</sup>Químico Javier Vázquez, *Ibidem*

color local, la que posteriormente cubre con veladuras de color puro para intensificar la tonalidad.

En ambas obras existe una factura muy cercana a las obras de Juan Correa, tanto por la anatomía y expresión de sus personajes, así como por algunos detalles en gestos paisajes medievales rústicos, los rostros de Jesús son muy similares a los que pintó el artista en sus divinos rostros.

## **CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL RETABLO**

La composición del retablo del Nazareno debió ser de filiación manierista, como sabemos la composición de los retablos del siglo XVII y XVIII no pierden la estructura básica recta, así como el esquema romano construido por la columnata, basamento, entablamento y remate, la mayoría de estos elementos continúan siendo vigentes en todo el barroco; podemos ver que sus elementos constructivos mantienen los cánones clásicos, es decir, que persiste el pedestal, la columna con su capitel dórico, jónico y corintio, aunque es más socorrido este último, además persiste el entablamento con su trabe, friso y cornisa, finalmente vemos el remate como ático o arco de medio punto. En general este tipo de retablos presenta una composición adecuada a los cánones de su tiempo, con una estructura dinámica, regular, simétrica y estrictamente reticulada.

La traza original de este retablo se componía horizontalmente por un banco, una predela, un cuerpo y un remate de medio punto. En sentido vertical contaba con tres calles: la central destinada para albergar a las esculturas tanto a la titular del Nazareno como su versión en el sepulcro del Santo Entierro. Las calles laterales abren sus espacios para las pinturas, lo mismo que en el remate, por último como anexo compositivo: las alas que enmarcaban al conjunto. En términos generales los recursos plásticos que empleó el autor son frecuentes en el barroco particularmente por el sentido ascensional, la riqueza ornamental, el claroscuro, y la mezcla de diferentes estilos

tomados del plateresco, el manierismo y el salomónico. Aunque es un retablo barroco esto no significa que su composición sea un caos de ornamentación, por el contrario; vemos un orden donde las reglas se respetan desde el aspecto simbólico hasta el aspecto estructural.

## **ELEMENTOS DECORATIVOS**

De acuerdo con los restos que se conservan del retablo, como algunos elementos decorativos, sus pinturas y esculturas, se puede inferir que pertenecieron a un retablo del siglo XVII, de estilo salomónico, tallado en madera y dorado. El orden arquitectónico se manifiesta desde sus soportes y está íntimamente relacionado con el significado de las estructuras, por lo tanto: su decoración es postridentina fuera de los grutescos, completamente inocua llena de vegetales, sostenidos eventualmente por tarjas.

### **Predela**

La predela es una base moldurada que soporta a las columnas, que constituye el basamento del retablo, su proporción esta regulada por las dimensiones de las columnas, sin embargo su escala en realidad no podría elevar el retablo más allá de los límites de su estatura, lo que para nuestra vista sería muy bajo, este problema fue resuelto en la mayoría de los retablos novohispanos agregando un segundo basamento hecho con pedestales mayores, lo que denominamos comúnmente como banco. La presencia del banco confiere a la predela un aspecto simbólico más que de estructura; dado que, en términos generales se puede decir que los retablos contienen un doble basamento. No obstante que una columna se puede sustentar sobre sus propios cimientos, en el retablo la encontramos sobre una basa, predela y los pedestales.

Las columnas se levantaban sobre si mismas como lo demuestra el Paestum un edificio dórico del siglo VI A.C.<sup>262</sup>; posteriormente el refinamiento e idealización de la columnas llevaron a los jonios a ponerle “sandalias” o basa a su columna; en adelante recomendaron el uso de los pedestales como un

---

<sup>262</sup> Vid, Serlio, lib. I, cap. XV



elemento de elevación de la columna, como dice Sagredo: *su oficio es levantar los balaustres y antecolumnas*,<sup>263</sup> además de conferirle solidez y estabilidad. Los pedestales también se modificaron en su decoración pero siguieron teniendo función de cimientos, algunos arquitectos los decoraron con motivos vegetales, geométricos y humanos, con la figura humana los pedestales adquirieron el Orden Atlántico, como lo llama Caramuel<sup>264</sup> los retablos se arreglaron para que se representaran a ángeles por su relación celeste, propia del Atlante o “cargador del cielo”, también se emplearon algunos personajes como los santos y apóstoles, como San Pedro o la Piedra de la Iglesia, lo cual, implicaba cierta relación tectónica con la simbología religiosa. Para reconstruir el retablo del Nazareno se tomaron como ejemplos los retablos de Santa Lucía, que presenta en su predela a los apóstoles, y el del Nazareno de Tlalmanalco que contiene ángeles, en este sentido se optó por la representación de ángeles atlantes por su aspecto decorativo y no contaminan la lectura iconográfica.

### **Primer Cuerpo**

El cuerpo presenta cuatro columnas torcidas propias del estilo salomónico, su composición es similar a la recomendada por Viñola: de perfil giratorio con seis espiras<sup>265</sup>, son diferentes de las columnas legendarias del vaticano<sup>266</sup> de fuste helicoidal ondulante con cinco espiras; en realidad ninguna de las columnas modernas siguieron estrictamente el patrón de las columnas vitíneas, Los soportes del retablo del Nazareno están divididos por seis senos, sobre los cuales se presenta una decoración planiforme con tres estrías que simulan los nervios de un festón de follajes; sus gargantas profundas son achaflanadas, en cuyo fondo se enreda una guía de hojas, hasta rematar con un capitel corintio. Afortunadamente las pinturas de este cuerpo conservaron sus marcos originales, con el mismo motivo me permitió reproducir por analogía los marcos del ático y de la predela, su decoración consiste en medias

flores con una perla al centro, repartidas de acuerdo a su proporción.

Otro elemento decorativo identificado como fragmento original tiene como decoración óvolos, fue empleado en la cornisa como lo cita Palladio: *de los ornatos de puertas y ventanas*<sup>267</sup>, esto me permitió reproducirlo para sostener la corona del entablamento. Dicho elemento se aplicó en los entablamentos del primer cuerpo, del ático y del remate

### **Ático**

Desafortunadamente no se conservó ningún elemento del ático, sin embargo sobre la base del formato de los cuadros, que corresponden al retablo de Santa Lucía, la forma resultante es de medio punto; en cuanto a la talla ornamental del marco de medio punto, del entablamento y el guardapolvo es igual al que presenta el primer cuerpo, son motivos vegetales; respecto al marco de la Crucifixión se tomó el diseño del marco del nicho por corresponder ambos a la calle central, las columnas áticas tienen un diseño vegetal similar a las tablas que forran el interior de la urna, las que pertenecieron a una columnas áticas; finalmente las enjutas de arco fueron tomadas de acuerdo al diseño del guardapolvo.

## **ICONOGRAFÍA**

En general el retablo del Nazareno es una obra dedicada a la Pasión de Jesús; las pinturas son una serie de siete cuadros que representan la vida, pasión y muerte de Jesús, pero por su número se relacionan con los siete dolores de la Virgen, en cada pintura vemos a María con una daga que se clava en su corazón. Por otra parte las esculturas son imágenes alegóricas aisladas del contexto histórico, que representan en bulto redondo y con mayor realismo las advocaciones del mismo Jesús pintado en las escenas de los lienzos.

Las noticias que tenemos del retablo a través de los documentos históricos parroquiales, nos dicen que su título está dedicado a “el Jesús” y afortunadamente existe esta escultura como imagen titular. Además como dicen los mismos documentos existe la

---

<sup>263</sup> Sagredo, *Op cit*, fol. 40r.

<sup>264</sup> Caramuel, *Op cit*, p 82

<sup>265</sup> Viñola, *Op cit*, p. 78

<sup>266</sup> Martha Fernández, *Op cit*, p 90

---

<sup>267</sup> Palladio, *Op cit*, lib. I, cap. XXVI, lam. XXVII

escultura del “Santo Entierro”, y seis de los “siete lienzos” que componían la obra. Los cuadros que se reportan actualmente son: La Circuncisión, El camino al calvario, Jesús con la cruz auestas, Jesús clavado en la cruz, La Crucifixión, y El enterramiento. Por lo tanto el programa iconográfico está casi completo, solo faltaría una pintura pequeña: la Huida a Egipto, la cual aparece en la serie del retablo de Santa Lucía, en ambos retablos todas las pinturas son similares, en las que la Virgen aparece con una daga clavada en el pecho, por lo que sumadas las escenas tendríamos a los Siete Dolores de la Virgen.

Los temas cristológicos fueron difundidos a partir del Concilio de Trento en 1563 y retomados de la filosofía agustiniana y muchos más, que trataron de demostrar los sufrimientos de Jesús al convertirse en hombre, algunos temas están fundamentados en las Sagradas Escrituras, en cambio las alegorías cristológicas son recreaciones de esa tradición escrita, ya sea por la devoción popular o por la imaginación de los artistas.<sup>268</sup>

### **Jesús Nazareno**

La iconografía de Jesús con la cruz auestas nace en la serie del Vía Crucis que los franciscanos recrearon en una peregrinación como aquel camino lastimoso que sufrió el Nazareno en siete pasos o las Estaciones al Gólgota, los siete pasos fueron puestos en escena el teatro de los Misterios a fines de la Edad Media. En el siglo XVII en Italia se duplican a catorce<sup>269</sup>; la representación más antigua del siglo XII se encuentra en Anjou. Estos episodios son trasladados al rosario, como el cuarto misterio doloroso, cuya devoción que comienza en el siglo XIV.

En España una cofradía de Sevilla le encarga a Juan Martínez Montañés un Nazareno, el Jesús de la Pasión y el Jesús del Gran Poder<sup>270</sup> El modelo andaluz se refleja en estas imágenes articuladas y de vestir, estas esculturas

tuvieron tal éxito popular, por lo que Martínez Montañés fue llamado el dios de la madera, quien impuso el modelo del Nazareno andaluz en toda la cultura hispana.

Los escultores Novohispanos tomaron sus ejemplos pasionarios de las obras españolas castellanas y sevillanas de varios autores como: Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Pedro Roldan, quienes impulsaron en la escultura el realismo dramático.

El Nazareno como imagen titular del retablo colateral de Tecámac es una alegoría cristológica de Jesús cargando la cruz auestas, es una escultura tallada en madera con desnudo con la anatomía bien definida, lo que le otorga cualidades de belleza artística, sin embargo no es sólo una cáscara estética, sino que mantiene como agregado el gesto divino que incita a la devoción y provoca un deleite, por todo es una auténtica imagen sacra. Esta obra mantiene la influencia del modelo andaluz, aunque no pierde sus rasgos novohispanos, muy similar al Jesús de Tepalcingo y a las esculturas que pintó en lienzos Juan Correa para el Seminario de Gpe Zacatecas y para el Colegio de las Vizcaínas.

Juan Correa estuvo vinculado a los temas pasionarios en dos retablos, además dedicó a esta imagen el retablo Tlalmanalco y al del Colegio jesuita de San Pedro y San Pablo dedicado a la Dolorosa, en 1678<sup>271</sup> y posterior modelo del de Santa Lucía.

### **Santo Entierro**

El Santo Entierro de este retablo, también es una alegoría cristológica, tomada del modelo castellano de Valladolid, en particular de la famosa representación del Cristo del Pardo, hecha por Gregorio Fernández. Existe la creencia que estas imágenes están llenas de sangre, como un culto a la sangre, a la tortura, al suplicio que se fomentó en América tanto en México como en el Perú<sup>272</sup>; sin embargo debemos recordar que esta tradición de dolor y laceración, con patética expresión de muerte,

<sup>268</sup> Elisa Vargas Lugo, *Juan Correa*, México, UNAM, 1994, p 147

<sup>269</sup> Louis Reau, “Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento”, *Op cit.*, tomo 1, vol. 2, p. 484

<sup>270</sup> Ma. Elena Gómez Moreno, *Historia de la escultura española*, España, Editorial, Dossat, 1951, p. 125

<sup>271</sup> Clara Bargellini, México, *Op cit.*, p 113. Cfr. Elisa Vargas Lugo, *Op cit.*, “Cuerpo de Documentos”, México, UNAM, 1991, p. 49

<sup>272</sup> Xavier Moyssén, México, *La angustia de sus Cristos*, México, INAH, 1967, p. 19

son alegorías cristológicas con ese gusto por lo dramático, que es característico de la escultura castellana, que parte de una reflexión popular ante los excesos de la tortura, que alcanzan los límites de la vulnerabilidad humana y que sufre la divinidad encarnada en Hombre.<sup>273</sup>

El Santo Entierro de Tecámac no sólo es una escultura aislada tallada en madera con un esquema corporal bien definido, que puede tener como características de belleza una buena regulación anatómica, es una imagen que evoca devoción y piedad, por tanto es una obra que va más allá del material y trasciende el misticismo, por tal fue importante su uso en las ceremonias y procesiones de la Pasión.

### **LOS SIETE DOLORES**

Las más antiguas representaciones del arte cristiano sintetizaron los últimos acontecimientos de la vida de Jesús en un ciclo de imágenes determinado por la Pasión, lo cual derivó en símbolos de tal complejidad hasta transformarse en alegorías cristológicas y posteriormente marianas. El culto de la Virgen de los Dolores es la consecuencia de la con pasión de la madre copartícipe en la pasión de su hijo.

La devoción a la Virgen de los Dolores fue instituida por los Servitas, una Orden italiana fundada en 1233, filial de los agustinos, quienes lograron introducir este culto en los Países Bajos; de tal manera que, dicha tradición se confirma en Holanda por el secretario de Carlos V, Juan Coudenberghe. Más tarde esta tradición se expandió hasta España donde tuvo su arraigo en Andalucía<sup>274</sup>, principalmente por la vía flamenca, los pintores novohispanos emplearon formatos de grabados de los autores más importantes como Durero, Martín de Vos, Johan Philipp Steudner, Enrique Goltzius, Vos Sadler.

En el retablo del Nazareno de Tecámac las pinturas están basadas en acontecimientos bíblicos. En la Nueva España estos temas fueron empleados desde el siglo XVI; los frailes menores de San Francisco los introdujeron en las obras plásticas y en los autos de fe, como el culto pasionario en San Andrés Calpan, donde

aparecen las primeras manifestaciones de la Virgen Dolorosa.

Las representaciones históricas del retablo del Nazareno pueden leerse en tres fases, tratan los episodios dolorosos de la Virgen, que sufrió por la vida, pasión y muerte de su hijo.

### **La circuncisión**

La profecía del viejo Simeón es el motor de los “siete dolores”, y la primera daga por la sangre de su hijo circuncidado, como se ve en el primer cuadro de la predela. El evangelio narra que al comenzar la vida de Jesús, había llegado el octavo día en el que debía ser bautizado y *circuncidado*, mientras que la madre había cumplido su purificación, San José los presentó en el templo, donde escuchan la profecía de Simeón quien le dice a María: *mira este niño está destinado para la ruina, y para la resurrección de muchos en Israel y para ser el blanco de la contradicción de los hombres: Lo que será para ti misma una espada que traspasará tu alma, a fin de que sean descubiertos los pensamientos ocultos en los corazones de muchos.*<sup>275</sup>

### **La huida a Egipto**

El segundo dolor de la Virgen y título del cuadro derecho de la predela, se ve a la madre con el niño en brazos, va montada en un burro y el padre los guía, dejando atrás Jerusalén, mientras que una palmera se inclina espontáneamente para darles de comer dátiles. Cabe mencionar que este cuadro se perdió y se tomó como modelo el del retablo de Santa Lucía. El texto bíblico menciona que no sólo Simeón reconoce estos acontecimientos sino también tres Reyes Magos quienes llegaron a Jerusalén, preguntando por el recién nacido: “Rey de los Judíos”. Al escuchar esta sentencia el rey Herodes temiendo por su poder: envía a dar muerte a todos los niños primogénitos; motivo por el cual San José fue advertido por un ángel: *Levántate, toma al niño, y a su madre, y huye a Egipto, y estate ahí hasta que yo te avise.*<sup>276</sup>

<sup>273</sup>Ma. Elena Gómez Moreno, *Op cit*, p. 111

<sup>274</sup>Gustavo Curiel, “Nuestra Señora de los dolores”, en *Juan Correa*, México, UNAM, 1994, p. 192

<sup>275</sup>Lucas, II, 34, 35

<sup>276</sup>Mateo, Cáp. II, 13



55. Cristo clavado en la Cruz Durero 56. Calvario, pintura mural, convento agustino de Acolman, 57. Cristo es enterrado, Durero

### Jesús se despide de María

A pesar que los Textos bíblicos no mencionan la relación de Jesús con María en el camino al Calvario, los dos cuadros del cuerpo dan el comienzo de la Pasión, uno de ellos el de la calle izquierda representa la despedida de Jesús con María. La Virgen se encuentra arrodillada ante Jesús con la tercera daga que atraviesa su pecho, secándose con el paño de lágrimas se despide de su hijo, San Juan y Magdalena acompañan a la Virgen; mientras que el Mesías se detiene, al lado de una puerta, para bendecir a su madre, en tanto que dos de sus apóstoles lo miran con preocupación. Tal vez esta escena fue reconstruida a partir del evangelio según San Lucas que dice: *Seguíanle gran muchedumbre de pueblo, y de mujeres: las cuales se deshacían en llantos, y le plañían. Pero Jesús vuelto a ellas, les dijo: Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí, llorad por vosotras mismas, y por vuestros hijos*<sup>277</sup>. En esta escena los apócrifos podrían suponer que entre esas mujeres iba su madre, la que desfallece en los brazos de San Juan.

### Encuentro con María

El cuadro de la calle derecha representa “El encuentro con María”, arrodillada ante Jesús recibe un cuarto dolor, por la cruz que lleva su hijo a cuestras camino al Calvario; La Virgen es

acompañada por San Juan y la Magdalena, mientras que el viejo Simón ayuda a Jesús con la carga, como dice Mateo: *Al salir de la ciudad encontraron a un hombre natural de Cierne, llamado Simón, al cual obligaron a que cargase con la cruz de Jesús.*<sup>278</sup> Como este lienzo Camino al Calvario existen otras versiones además del de Santa Lucía, el retablo de Tlalmanalco de Correa.

### Cristo clavado en la cruz

Los tres cuadros del ático representan la muerte en el Calvario o el monte de las calaveras; a la izquierda el quinto dolor de la Virgen por ver como clavan a Jesús en la Cruz, la acompañan San Juan y María Magdalena mientras dos soldados clavan a Jesús en la cruz, en tanto que dos personajes comentan los sucesos, sin poder hacer nada. San Juan nos relata como *Entre tanto los soldados habiendo crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos*<sup>279</sup> Este tema es anterior al siglo XIV. Se ha encontrado en el arte bizantino después del siglo XI en el Salterio griego de Barberini de ahí pasó al arte francés, italiano y flamenco.<sup>280</sup>

### El Calvario

Al centro una magnífica pintura representa el Calvario donde Jesús está crucificado, el cielo se torna oscuro por eclipse, el sol y la luna

<sup>277</sup> San Lucas, Cáp. XXIII, 27, 28

<sup>278</sup> Mateo, Cáp. XXVII, 32

<sup>279</sup> San Juan, Cáp. XIX, 23

<sup>280</sup> Louis Reau, *Op cit*, p. 492



presencian el episodio universal al fondo unas torres medievales cortan la lejanía del paisaje, la Magdalena besa los pies de su maestro, mientras que la Virgen clavada por la sexta daga hace escolta del lado izquierdo y San Juan al derecho, ambos compungidos en la escena; el texto bíblico dice: *Estaban al mismo tiempo junto a la cruz de Jesús su madre, y la hermana o parienta de su madre María mujer de Cleofás, y María Magdalena habiendo mirado Jesús a su madre, y al discípulo que él amaba, el cual estaba allí, dice a su madre: Mujer, ahí tienes a tu hijo. Después dice al discípulo: ahí tienes a tu madre. Y desde aquel punto encargose de ella el discípulo, y la tuvo consigo en su casa.*<sup>281</sup>

Un mural cuya composición es muy similar se encuentra en el claustro alto de Acolman, el modelo pudo haber sido tomado de ahí, como sabemos fue la matriz de Tecámac. Desafortunadamente este episodio fue tomado del retablo de Santa Lucía, el cual perdió este cuadro. Aunque es muy sintética la composición es también similar al Calvario de Correa, que se encuentra en Hungría.

### **Cristo es sepultado**

El cuadro de la ventana derecha del ático, se desarrolla dentro de una cueva de peñascos, al fondo a lo lejos se ven tres cruces en el monte Calvario, dentro se encuentran siete personajes, la Virgen acompañada como de costumbre por San Juan y Magdalena presencian el enterramiento de Jesús; José y Nicodemo depositan el cuerpo, envuelto en la sábana, en el sepulcro. El Evangelio narra como *Después de esto (la Crucifixión) José de Arimatea pidió el cuerpo de Jesús... vino también Nicodemo tomaron pues el cuerpo de Jesús<sup>282</sup>... le envolvió en una sábana, y le colocó en un sepulcro abierto en una peña viva.*<sup>283</sup> Con esto se cierra la lectura de los acontecimientos que narran la Pasión del titular del Retablo: el Nazareno.

Podemos ver en este retablo como se reproduce la iconografía de Jesús, tanto en escultura aislada, como la pintura narrativa, donde varios personajes están en contexto escenográfico, en medio de paisajes; Por otra

parte el Nazareno aislado señala su referente pictórico en el encuentro con María como duplicado iconográfico, que va de lo real a lo ficticio, de la escultura a la pintura: así del Santo Entierro se relaciona con el cuadro que representa la séptima daga de la Virgen, episodio que se cierra el ciclo pasionario, como fue puesto en escena en el teatro de los Misterios.



58. Retablo de Santa Lucía, Hacienda Jesuita, Tecámac, Mex.

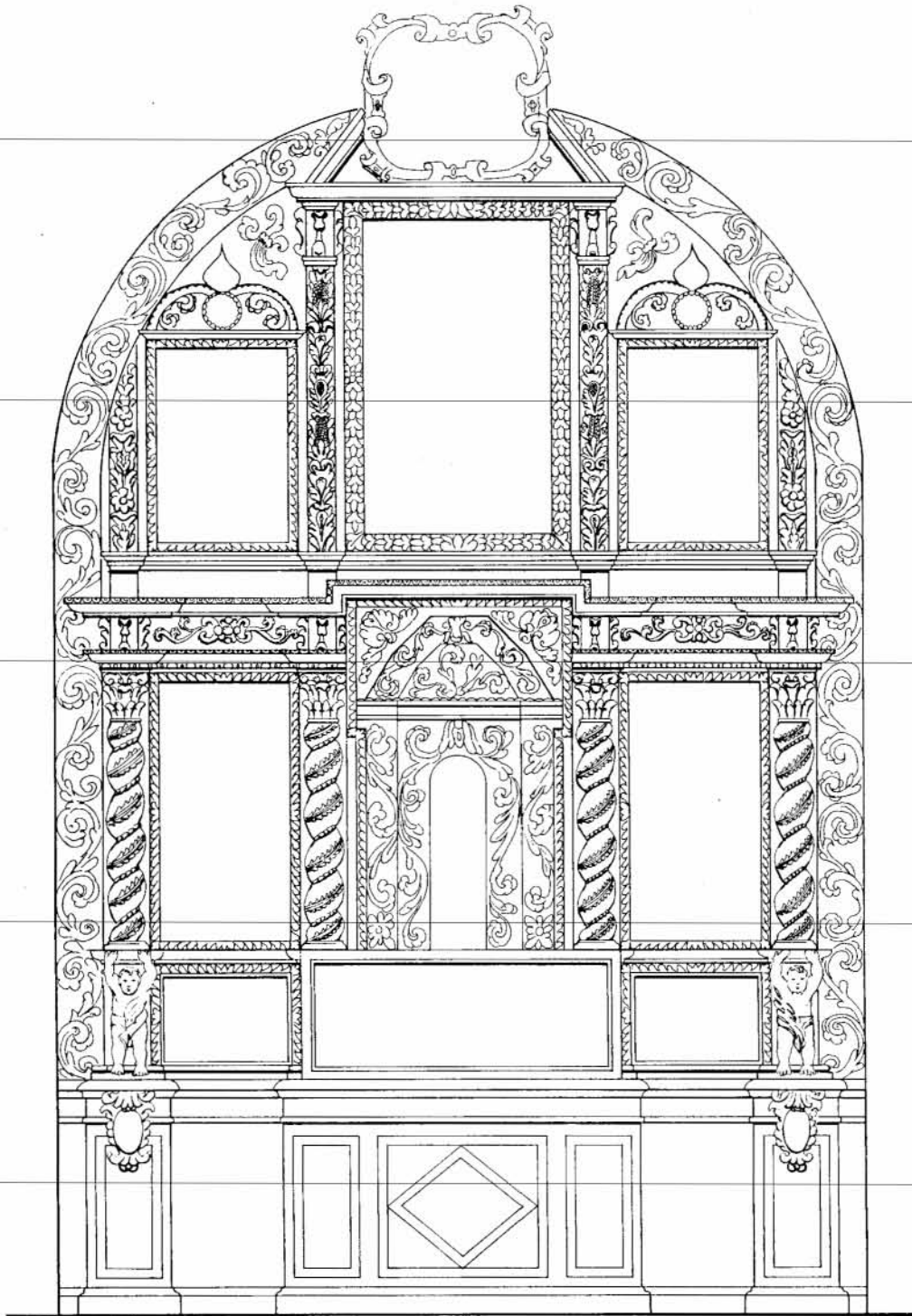
<sup>281</sup> San Juan, Cáp. XIX, 25, 26, 27.

<sup>282</sup> San Juan, Cáp. XIX, 38, 39, 40, 41, 42

<sup>283</sup> San Lucas, Cáp. XXIII, 53



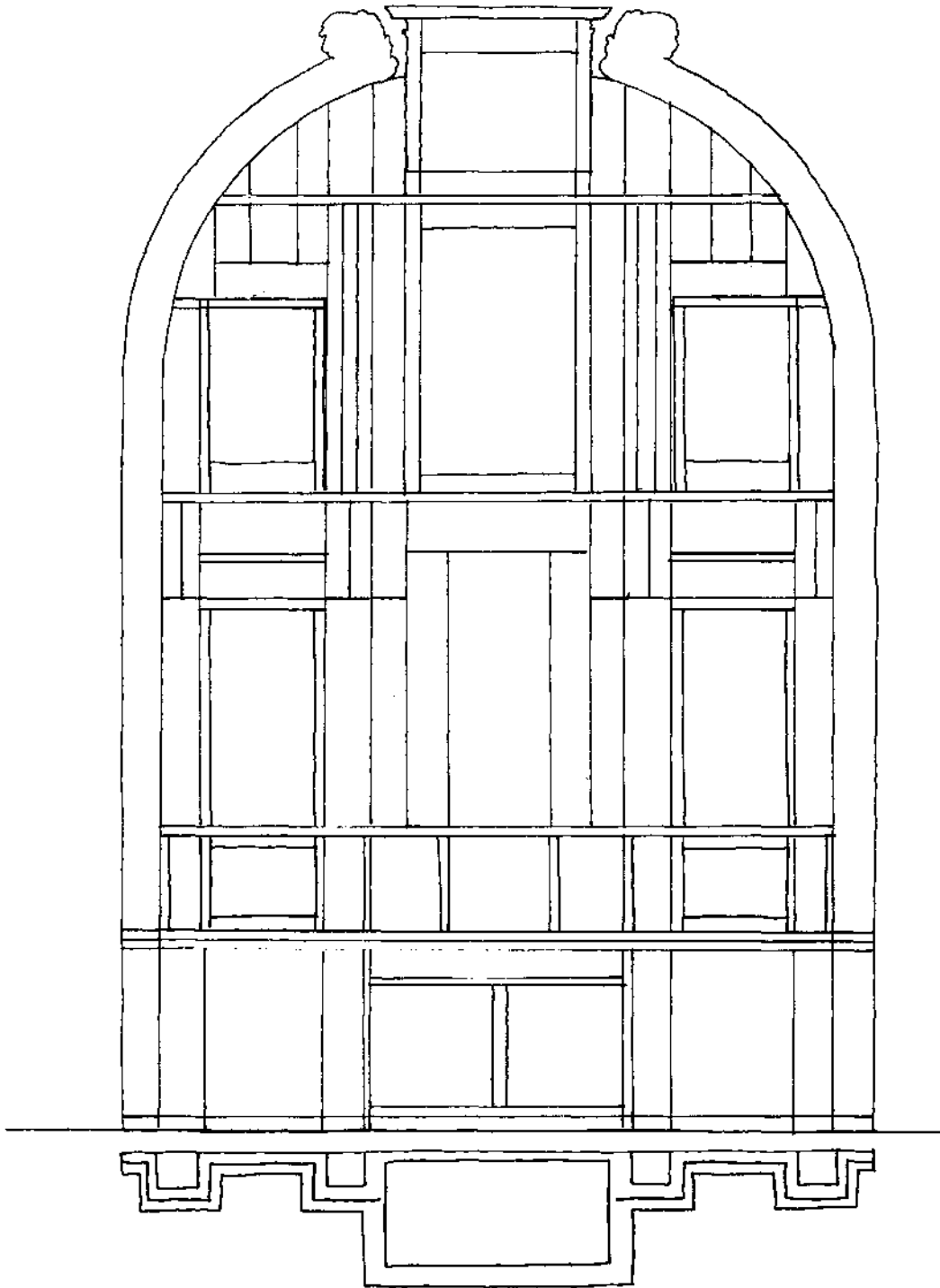






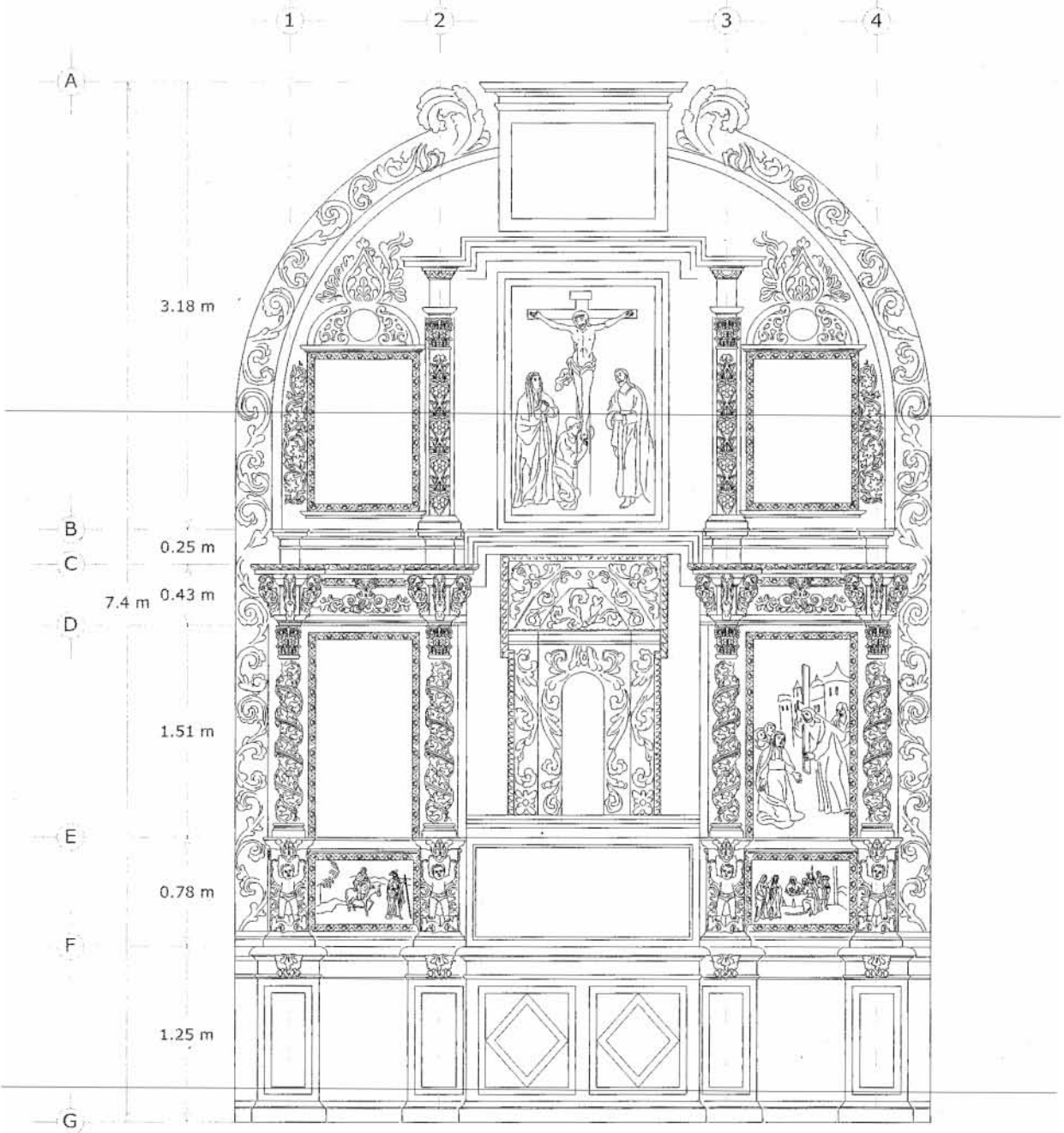




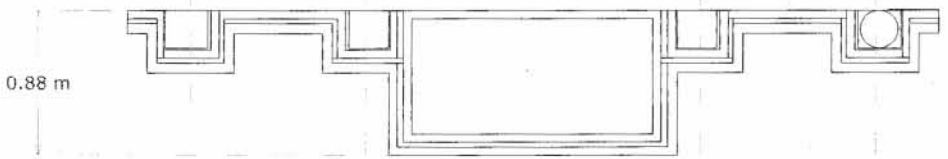


Retablo colateral de Jesus Nazareno. vista anterior. sistema constructivo entramado autoportante





0.39 m      1.07 m      2.04 m      1.07 m      0.39 m  
 0.23 m      1.35 m      1.78 m      1.35 m      0.23 m  
 4.94 m



# RETABLO DE LA VIRGEN DEL REFUGIO

La mayoría de retablos de la Doctrina de Santa Cruz Tecámac son estípites y tienen su filiación con el retablo que se inaugura en la Catedral de México, titulado Los Reyes, obra de Jerónimo de Balbás, creada entre 1718 y 1737, el cual es la primera construcción que usa plenamente el estípite como soporte arquitectónico.

Es importante señalar que una rica muestra del repertorio constructivo y decorativo de la segunda década del siglo XVIII existe en Tecámac, donde sus cinco retablos estípites el de la Virgen del Refugio, dos de San Nicolás Tolentino, uno de la Virgen de los Dolores y otro de San Felipe de Jesús; debieron participar en la creación de soluciones plásticas como sucedía en el mundo hispano, con una prontitud puesta al día, puesto que debieron haberse construido en tan solo treinta años, entre 1740 y 1770 última fecha en la que está a punto de secularizarse esta Doctrina.

Los autores de dichas obras hasta ahora desconocidos se pueden ubicar dentro del radio de manufactura metropolitana, que revela el gusto del siglo XVIII. Es una época en la que, el barroco estípite prodiga su factura en México, en consecuencia Tecámac formó parte de la influencia estética del momento.

## DATOS GENERALES

El retablo de la Virgen del Refugio se encuentra ubicado en el crucero, anclado al muro norte, junto al presbiterio, debajo de la cúpula; por su ubicación en la nave de la iglesia se le denomina como altar menor; como le decía Borromeo *Altaribus Minoribus*<sup>284</sup> quien da instrucciones de su edificación: “cuando sea menester edificar numerosos altares, y la iglesia conste de ábside entonces por el extremo de uno y otro brazo será el lugar aptamente conveniente donde se edifiquen dos altares, uno

*por el lado derecho, otro por el izquierdo...pero si la iglesia consta de una sola nave, constrúyase en el centro del espacio de la parte que hay entre la capilla mayor y el ángulo de la iglesia”...<sup>285</sup>* en este sentido fue construido el retablo de la Virgen del Refugio; no obstante que la nave carece de brazos fue desplantado el retablo como colateral.

### Dimensiones

El retablo de la Virgen del Refugio corresponde a la época novohispana del siglo XVIII; se desconoce su procedencia de factura y al autor. Sus dimensiones son 10.70 m x 6.24 m. Es la obra de mayores dimensiones de todo el conjunto, dado que el espacio que proyecta la cúpula permitió esta elevación, dominando como acento del nulo transepto

### Función

Este retablo funcionaba para celebrar dentro del calendario ritual mariano, los acontecimientos gloriosos de la Virgen, como su nacimiento, anunciación y glorificación. Pero además la presencia de los caciques del pueblo en el cuadro del Patrocinio de San José, llaman la atención su postura como donantes, a quienes probablemente les dedicaban alguna ceremonia en alguna fecha del año.

## REFERENCIA DOCUMENTAL

En el “Inventario” de 1777, en la sección de colaterales una ligera descripción de esta obra dice:

*“El altar de nuestra Señora del Refugio es nuevo, y tiene ocho lienzos de Nuestra Señora tratando de cortinar se dijo allí la que tenía Señora: y allí solo se añade la vidriera que tiene que ser fina”.*<sup>286</sup> Es notable que para el momento dicha descripción estaba recién hecho,

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 21

<sup>286</sup> Archivo Parroquial. *Cuaderno de Inventarios*, Tecámac, 1777, fol. 18r.

<sup>284</sup> Borromeo, *Op cit*, p. 20

Así que la probable fecha de construcción se ubique unos cuantos años atrás, alrededor de 1770

Los altares de Tecámac tenían ciertos ornamentos que funcionaban como accesorios postizos, que vestían y adecuaban los rituales propios del siglo XVIII, en particular el retablo de la Virgen del Refugio tenía entre otras cosas:

*"Una cruz que se halla en el altar de Nuestra Señora del Refugio, de poco menos de una tercia, de tezal; guarnecida con conchas, y la peana es piedra jaspeada ordinaria".*<sup>287</sup>

Normalmente la cruz es parte del ritual en la mesa del altar, aunque es probable que cada cruz en su respectivo altar servía para conmemorar su sacralización e inauguración.

Otro párrafo del texto también se refiere al altar: *"Una cortina buena de tala verde, que tiene Nuestra Señora del Refugio en su altar guarnecida con camarón de oro fino, y forrada con sayasaya amarilla"* Los textiles eran muy importantes en la celebración, tanto por el sugestivo recubrimiento, como por la demostración de riqueza, muchas de estas piezas inventariadas eran importadas de la India, Damasco, Bretaña, Toledo, y otros también novohispanos de Querétaro y Puebla.

A todos los altares no les podría faltar el guardapolvo, que era una especie de tapiz, o textil labrado que servía de frontal para decorar la mesa.

*"Un guardapolvo bueno de tripe azul también labrado que se halla en uno de los altares, también forrado con cotense, y ribeteado con rebecillo encarnado".*<sup>288</sup>

## ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA

El retablo de la Virgen del Refugio presenta una estructura de pared dividida por tres calles, la central más adelantada forma un salidizo como contrafuerte, constituido por un manifestador elevado y adelantado, la puerta principal y un óculo; su aspecto es el de fachada de un edificio con ventanas y pórtico, cuya puerta principal se eleva sobre un gran pedestal.

Verticalmente se forma por distintos planos seriados, los que se superponen a lo largo de tres calles, desde los extremos laterales hacia el centro, su fachada de origen tetrástilo mantiene sus ejes bien definidos por cuatro acentos estípites que limitan las calles, las que corren si interrupciones, en un solo plano, desde el banco hasta el ático. La calle central resalta en un solo plano frontal, lo que refuerza la estabilidad de la obra, la hace auto portante como un todo, no obstante que sus columnas no cargan la pesada estructura, ni ejercen esfuerzo de carga, a pesar de su escaso ligamento mantienen el orden del conjunto. Como podemos ver los acentos horizontales están rotos o fragmentados, en consecuencia las columnas se adhieren al paramento por un pequeño ligamento botarel, sin menoscabo de su estabilidad.

Esta estructura de pared adquiere dinamismo a partir de la posición desfasada de cada una de sus ventanas, las cuales no se alinean a lo ancho del retablo, es decir, no comparten los mismos planos horizontales marcados por la predela, cuerpo y ático; mientras que las pinturas de las calles laterales se ubican por las horizontales de la predela y el sotabanco. Los vanos de la calle central se desfasan respecto de las laterales. Al centro un gran pedestal del salidizo rebasa los límites de la predela, en su cuerpo se ubica el manifestador, que abre una ventana para la titular, la cual está enmarcada dentro del tabernáculo; seguido de este, una gran puerta con arco foliado rebasa la horizontal del entablamento, lo que provoca la ruptura de la cornisa, sellada con una clave como medallón. Finalmente en el ático un gran vano como óculo cuadrifolio, está más elevado que las ventanas laterales.

### Planta

Planta recta corresponde a la forma del muro, adecuada a su situación colateral, en su sección podemos observar que las huellas de los pedestales se van resaltando de los lados hacia el centro. Dado que los soportes laterales del cuerpo son pilastras múltiples, su respectivo pedestal está arremetido; en tanto que sobresalen las columnas centrales con sus trascolumnas; la calle central se resalta aun más respecto de las laterales, por tanto la planta

<sup>287</sup> *Ibidem*, fol. 10 r.

<sup>288</sup> *Ibidem*, fol. 15r.

piramidal, es decreciente hacia fuera, que va del centro a la periferia en una gradación rítmica.

### **Alzado**

Este retablo presenta una fachada tetrástila, conserva este formato tradicional manierista independientemente del tipo de soportes estípite; también mantiene la dinámica del alzado de tipo “resaltado” que aparece en el siglo XVII, en el que sacan las columnas respecto del fondo, a manera de pórtico; además como novedad presenta un tipo de “alzado rítmico”, cuyo valor de relieve se acumula por el repliegue de las trascolumnas, en el que se observan pilastras múltiples dispuestas en planta escalonada, con las columnas adelantadas y más aún la calle central se resalta respecto de sus laterales, como paramento múltiple.

### **Composición**

En general el retablo estípite de la Virgen del Refugio aparentemente rompe con la tradicional composición clásica. Sin embargo su formato contiene los elementos arquitectónicos tradicionales. En sentido horizontal presenta un banco, una predela, un cuerpo y un remate. En sentido vertical su fachada es tetrástila, está compuesta por tres calles y un ático, además, un marco guardapolvo de follaje que lo bordea.

La composición del retablo está basada en el arco triunfal de Ancona: la lámina LXI de Serlio quien dice “*porque si acaso algún arco de esta orden corintia se quisiese hacer para que tuviere alguna significación de la buena antigüedad, y mostrase grandeza y autoridad...*”

<sup>289</sup> el arquitecto debía guardar la proporción que indica; sin embargo el autor del retablo solo consideró los términos generales del formato y aplicó sus proporciones, como también lo hizo Juan Martínez Montañés en su retablo de San Juan Bautista de Sevilla, el cual presenta calles laterales con ventanas pareadas y en la calle central vemos los inicios de un manifestador elevado, del que se desplanta la puerta principal, rompe el entablamento y continua con una ventana rectangular como óculo que remata en el ático. Este modelo mantiene sus afinidades un siglo después con las obras de Andalucía y Nueva España; en México se afilia con la fachada de la Santísima Trinidad y Regina Coeli

de la CD. de México, por el uso de estípites y vanos cuadrifoliados. También está ligado al retablo transepto izquierdo de Santo Domingo porque los vanos pareados de las calles laterales afectan la horizontal del entablamento formando molduraciones mixtilíneas; además por los doseletes encortinados, motivo inspirado en retablo mayor de San Luis en la Capital hispalense, obra de Duque de Cornejo, en la que da carta de naturaleza al empleo de artilugios escenográficos como la elevación del manifestador y en consecuencia de la puerta principal resguardada por los cortinajes a modo de gran dosel, atado por la corona real a manera de broche,<sup>290</sup> este autor también rompe los entablamentos no sólo en la calle central sino que también lo hace a los lados, los fragmentos de cornisas superpuestos a las columnas se convierten en capiteles como de columnas conmemorativas, en las que se van acumulando objetos en memoria del titular.

Aunque la versión mexicana de los retablos estípites adquieren mayor énfasis en las superficies planas con proyecciones foliadas, espirales pareadas, secciones de frontones espirales, acompañadas de molduras plásticas, niñitos y ángeles, no reducen el tamaño de los áticos, son mesurados y continúan proporcionando todos los elementos, no obstante se ponen al día empleando el repertorio sevillano tomado de Churriguera, Balbás, y Cornejo.<sup>291</sup>

En los siglos anteriores la composición de los retablos se estructuraba rigurosamente mediante una retícula, que distribuía los cuerpos y las calles en módulos más o menos homogéneos; en particular esta obra tiene características muy especiales propias de su momento histórico. En este caso la composición está resuelta por una estructura que pone los acentos en las calles. Lo cual presenta un formato vertical en ascenso que apunta hacia la cúpula. De la Maza relaciona la arquitectura gótica con la barroca por el sentido ascensional, vertical que se dirige a la divinidad celeste, a

<sup>289</sup> Serlio, *Op cit*, fol. LX v. y lám. LXI r.

<sup>290</sup> Fco. Javier Herrera, *Op cit*, p. 402

<sup>291</sup> Joseph Baird, *Op cit*, p. 202

diferencia de la recta horizontal clásica que aferra a la tierra <sup>292</sup>

### **Banco**

En sentido horizontal de abajo hacia arriba, el banco se repliega siguiendo los distintos planos que imponen las aristas verticales de los pedestales; sin embargo, su decoración y los acabados son austeros; lo cual no corresponde a la ornamentación del conjunto; discretamente adquiere algunas hojarascas para acentuar el centro de las molduras superiores de los pedestales, lo que hace que se integre esta parte a la totalidad de la obra. Es probable que esta austeridad fuera cubierta con un rico guardapolvo, hecho de un textil enriquecido como el que menciona el Inventario de 1777.

### **Predela**

En la predela vemos los macizos con perfil socavado, forma resultante de las ménsulas manieristas, como una tradición que adquiere carta de naturalización a partir del retablo del salomónico, los tableros rectangulares unen a los macizos como tradicionalmente lo hacían los manieristas,

Arriba del banco se presenta una predela con los macizos socavados a manera de repisas; los compartimentos de los intercolumnios están ornamentados con guardamalletas enmarcados con follajes y con dos medallones en los que incluyen dos relieves de busto. En la calle central un salidizo macizo, constituye un pedestal que encuadra al manifestador, el cual abre su puerta con el mismo cuadro de la Virgen del Refugio, el marco está engalanado por una repisa y un doselete abierto por un par de querubines. La altura de este elemento rompe la línea de la predela, para trabar su nivel casi a la mitad del cuerpo.

### **Cuerpo**

El cuerpo está estructurado por cuatro soportes estípites, los dos laterales son pilastras múltiples y los centrales son columnas separadas del paramento con traspilastras. La estructura de los estípites consta de basa, estípite, cubo, cáliz o balaustre <sup>293</sup>, manzana,

capitel. Como dice Villafañe, son: “*columnas compuestas de piezas diversas, puestas unas sobre de otras, en cuya formación se guarda, que los retrainientos de los vasos y piezas de que se componen, no sean más angostos que la juntura del capitel, y de los vuelos y salidas no sean mas que el ábaco del capitel*”...<sup>294</sup> Atendiendo a esta indicación los estípites de esta obra guardan la norma.

Los intercolumnios son paneles planos que arrancan del plinto de la predela y llegan hasta el borde de la cornisa, lo que provoca el corte del entablamento, en consecuencia presenta fragmentos a guisa de capiteles, los que se superponen como estructura de balaustres, con todos estos elementos: trabe, friso y cornisa rematan a la columna como un gran capitel.

Sobre la misma calle central del cuerpo, el manifestador se desplanta el principal arco foliado, es la puerta que abre al pórtico, en el se muestra el principal lienzo. La gran altura del arco penetra los límites del entablamento, desaparece la trabe y el friso, mientras que la cornisa se rompe y enrola.

En las calles laterales el cuerpo arranca al nivel de la predela. Las basas de las columnas y las peanas de las ventanas forman una línea horizontal, que se ve interrumpida por el manifestador de la Virgen que se desplanta desde el banco. El diseño del retablo presenta varios niveles en sentido horizontal, como un juego de planos dentro de la misma composición. El par de vanos dispuestos en cada calle colaboran con la armonía, pero sus distintos niveles, sacan de la rutina la disposición irregular de sus secciones horizontales.

### **Calles laterales**

El diseño de las calles laterales con ventanas pareadas es un modelo tradicional que se empleó en el retablo del Escorial, más tarde, aparece en los retablos de Martínez Montañés quien diseña la traza a partir de los tratados de Serlio y Paladio <sup>295</sup>, de los que ocupa calles

<sup>292</sup> Fco. de la Maza, “Tepozotlan en el arte de la Nueva España”, en *Artes de México*, Año 1966, No 62, p.18

<sup>293</sup> Sagredo, *Op cit*, p. 29. El autor define al “*balaustre que es como un trozo de columna retraído: y el asiento*

*redondo... que quiere decir balaustium vocablo latino que significa la flor del granado*”.

<sup>294</sup> Arfe y Villafañe, *Op cit*, lib. IV, p. 256

<sup>295</sup> J. Miguel Palomero Páramo, *Op cit*, p. 519. *Cfr*, Serlio *Vid*, fol LXI



laterales con doble ventana, este formato también va a ser empleado por el autor del retablo de la Virgen del Refugio, de la misma manera que el Montañés empleó dos ventanas, las que no caben dentro de las dimensiones que forman los compartimientos de las calles laterales; por tal motivo, ambos autores les fue preciso romper el entablamento, como vemos en el retablo de San Juan el Evangelista de Santa Paula en Sevilla hecho en 1637; este modelo se continúa empleando en el salomónico en obras de Joaquín de Churriguera en 1707, de tal manera que la solución se mantiene vigente en el estípite, como es el caso de Tecámac y en las diferentes fases del barroco de la Nueva España.

En el cuerpo de las calles laterales existen un par de lienzos. Su formato es rectangular con arco lobulado, están dispuestos de tal manera que ambos pudieran disponerse dentro de una estructura reticulada y dividida por cuerpos. En la calle central sucede lo mismo, el espacio de la Virgen, junto al gran cuadro de San José funcionan como dos entidades separadas y divididas por una línea horizontal.



59. Trabe y friso separados agregados a la columna ligados a la trabe

### **Columnas y pilastras**

Visualmente el retablo pareciera tener dos cuerpos. Sin embargo el diseño del retablo tuvo que dar cabida a seis elementos de gran tamaño en un solo cuerpo. Para esto, su autor, alargó las columnas y rompió la trabe. El efecto plástico logrado es una columna gigante, sumamente esbelta, o un fuste y un balaustre que sostienen virtualmente dos cuerpos.

Esta solución, muy común en los retablos estípites, tuvo como consecuencia varios problemas puesto que los vanos de las pinturas no se ajustaron a los límites de los elementos arquitectónicos. Sobrepasan la línea horizontal de la trabe, friso y cornisa, y por lo tanto esta fue replegada. Por otra parte las excesivas dimensiones de estas pilastras, hacen que la proporción del capitel se vea disminuido; en consecuencia, los fragmentos de trabe, friso y cornisa funcionaron como supra capitel, que corrige la proporción. El cual fue reforzado con las ménsulas de acanto, como si fuera el follaje del capitel corintio.

### **Entablamento**

En los espacios “rotos” de la cornisa, en las calles laterales presenta claves decoradas con placas recortadas en forma de guardamalletas. En la calle central la cornisa se enrolla para ajustar una clave decorada por un medallón, que enmarca un busto en relieve.

### **Ático**

El sentido vertical del retablo es ascensional con líneas que parten desde el banco, pasan por las columnas y se prolongan hasta el remate. El ático es la continuación de los ejes verticales hasta cerrar en un arco de medio punto, su trazo circular arranca de un banquillo, sobre el cual se estructuran dos pilastras estípites, como péndolas que flanquean el salidizo de la calle central, donde se abre un gran vano en forma de óculo cuadrifoliado. En las enjutas se encuentran dos ventanas linternas con arco de medio punto.

### **Conmensuración**

La conmensuración general del retablo está regulada por la basa del estípite que es igual al imoscapo de 0.28m. Por otra parte de acuerdo a sus dimensiones 10.70m x 6.24m. tiene una proporción de 3 a 5, es decir: existe una relación de alto por ancho de 1.6

Banco mide de alto 1.39m, con proporción aproximada de 5 tantos

Los macizos de la predela miden 1.07m de alto y su proporción aproximada es  $3 \frac{1}{4}$ ;

Las columnas del cuerpo miden 3.21m de altura con una proporción de  $11 \frac{1}{2}$

El entablamento mide 0.91m y su proporción aproximada es de  $3 \frac{1}{4}$

Los intercolumnios laterales miden 1.49m y su proporción es de 5 1/3

El intercolumnio central mide 2.22cm y su proporción es de 8

Las columnas del ático miden 2.40 y su proporción es de 8 1/2

En total el cuerpo tiene una proporción de 18 tantos de alto por 18 2/6 de ancho.

Como podemos ver los valores para los intercolumnios son muy amplios, así como la altura de las columnas, y si a esto agregamos la rotura de los entablamentos tenemos en consecuencia una obra bastante inestable, la que sólo puede mantenerse en pie por una estructura extra oculta, basada en dos potentes pies derechos a los que se ensamblan una serie de once bastidores, esto con el fin de evitar la estática de la obra y elevar su movimiento hacia la cúpula, dicha condición fue favorecida por la imaginación de los artistas barrocos los que especulaban como audaces equilibristas.

Por todo lo anterior el barroco estípite no sólo se limitaba a buscar el movimiento ascensional piramidal y el claroscuro, sino que además mantenía el equilibrio de sus estructuras, la tecnología les proporcionaba nuevos recursos aunados a los nuevos diseños.

En general la estructura del retablo consiste en un paramento plano del que se distinguen las calles centrales en un mismo paño, a diferencia de la calle central dispuesta en un plano adelantado en forma de salidizo, con todo la obra se mantiene estable y probablemente sea auto portante, independientemente de la presencia de sus columnas.

La calle central se estructura de manera distinta a la manierista, deja atrás el formato tradicional de pórtico para dar cabida a un salidizo a manera de gran pilastra, que recorre verticalmente toda la calle central, en la que sus líneas horizontales no coinciden con los acentos de las calles laterales, donde se van trabando los diferentes elementos de la predela, el manifestador, la puerta y el ático.

## **SISTEMA CONSTRUCTIVO**

Las dos principales características de los retablos barrocos son el claroscuro y el aspecto ascensional, ambas en el barroco estípite se acentúan, la ascensión del estípite se distingue, tanto por la proporción alargada, como por la adición de fragmentos del entablamento, del soto banco y del frontón o tímpano, los que prolongan más allá las proporciones dadas a las columnas manieristas, es decir: no son autoportantes e inestables, además los entablamentos están rotos, lo que disminuye la liga entre los soportes; su estabilidad depende de otra estructura; por tanto el aspecto ascensional no se genera como en el salomónico a partir de las proporciones disminuidas en cada cuerpo superpuesto, sino por sus soportes alargados; en consecuencia la estructura del retablo no recae directamente sobre sus elementos arquitectónicos sino sobre una estructura interna que estabiliza el paramento y sujeta las columnas, paneles y entablamentos.

El retablo Del Refugio presenta tres grandes secciones divididas claramente por sus calles, la central está construida en salidizo, a manera de contrafuerte, que corre verticalmente por todo el retablo, como una gran caja vertical construida por plantillas lineales como costillas, ensambladas a tres bastidores verticales. Mientras que las calles laterales son paredes planas casi pegadas al muro; ambas secciones están armadas a partir de bastidores anclados por medio de canes al muro.

En general todo el retablo está construido con once grandes bastidores, hechos con barrotes de dos pulgadas, por cada calle lateral se dispusieron cuatro de ellos, el primero se desplanta desde el piso hasta la moldura alta de la predela, el segundo llega hasta el ábaco de los capiteles, el tercero alcanza la moldura alta del banquillo y finalmente el cuarto termina con el ático. En la calle central el primer bastidor se desplanta sobre dos pies derechos, desde las molduras altas del banco hasta la altura del manifestador pedestal, el segundo bastidor arranca del pedestal hasta el nivel del banquillo; el último bastidor termina en el remate del arco.

Todos ellos soportan las entabladuras que forman cajas de tablas de madera. Su estructura interna está hecha con plantillas lineales basada

en el principio de bastidor, en consecuencia la mayoría de los ensambles son por cantos y de caja con espiga, esto es como una síntesis de la solución formal tomada de la tradición manierista y desarrollada con mayor ligereza; cuando no existe una plantilla lineal en la parte interna, este elemento constructivo es sustituido por las molduras externas que funcionan como anillos contenedores.

El banco y la predela están contruidos a partir de plantillas lineales recubiertas por entabladuras formando cajas, las cuales están hechas de tablas de  $\frac{3}{4}$  de pulgada, ensambladas por sus cantos, esta sección se desplanta desde el suelo y termina en la cornisa de la predela.

Detrás del banco en cada calle lateral sobre el piso se desplanta un bastidor vertical; en los cabezales y en el travesaño se ensamblan, con caja y espiga, unas tablas que forman las caras transversales de los pedestales, la entabladura de la predela encaja dentro de las paredes del banco en las que se ensambla y une con cola y clavos.

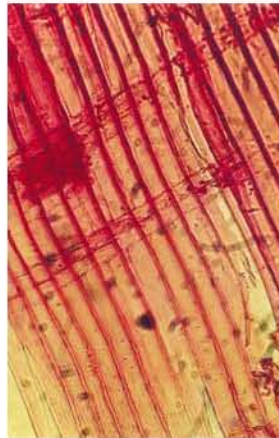
El cuerpo de las calles laterales se sustenta sobre un bastidor que va de la predela hasta el capitel de las columnas; este bastidor tiene la función de soportar un paramento, hecho con tablas verticales que forman el paño y dos cajas para las pilastras, el intercolumnio recortado se abre como vanos para los cuadros, sus marcos y repisas refuerzan los bordes de la entabladura recortada.

El banco de la calle central está construido con dos pies derechos, los cuales consisten en dos largueros de fuertes vigas, ensamblados a dos zapatas ahogadas al muro, ambos maderos forman una escuadra que soporta el manifestador; este elemento está construido por cinco bastidores durmientes que dan forma a la entabladura del salidizo, todos ellos están ensamblados, con caja y espiga, a un gran bastidor que tiene las dimensiones del manifestador, el cual también funciona como pedestal de la puerta principal.

A continuación del manifestador la calle central se prolonga en una sola línea como salidizo, por lo que su construcción es una gran caja hecha de tablas, Una serie de costillas laterales asegura el ensamble de canto, mientras

que cuatro plantillas lineales, que dan forma al salidizo se ensamblan a los bastidores, uno de ellos va del manifestador hasta el medallón, a la altura del banquillo y el otro continúa hasta el remate del ático; entre sus límites se recortan los vanos de la puerta principal y el óculo del ático.

La madera empleada para la realización de los bastidores de la estructura interna está reportada en el análisis de laboratorio como



60. *Cupresus benthami* encontrado en las muestras de estructura

*Cupresus benthami*, cuyo nombre común es cedro blanco<sup>296</sup>. Probablemente los retableros tenían la creencia que el aroma de los aceites esenciales de esta madera alejaba a los insectos sobre todo en la superficie posterior, donde se podrían acumular más agentes de deterioro. En tanto que las entabladuras están hechas con madera de pino, las de tablas son cortes longitudinales radiales de

secciones altas del tronco, por lo que algunas de ellas muestran grandes nudos, no toda la madera es de primera, lo que no desmerita el logro artístico.

## TÉCNICAS PLÁSTICAS

La técnica del retablo es pictórico, en el que las pinturas constituyen la composición de la obra, sus temas dedicados a la vida de la Virgen aparecen en pinturas sobre lienzos. La tradición pictórica de este retablo tiene filiación con los talleres metropolitanos encabezados por José de Ibarra<sup>297</sup> y Miguel Cabrera, quienes a la vez mantenían afinidades formales con la obra de Murillo y Zurbarán, entre estos autores

<sup>296</sup> Biólogo Pablo Torres Soria, "Informe de laboratorio" México, 2005

<sup>297</sup> José de Ibarra pintó a la Virgen del Refugio que se encuentra en el Museo Regional de Guadalajara, además pintó varios Patrocinios de San José como el que se encuentra en Tepozotlan, sin embargo la obra más cercana a los formatos del retablo del Refugio se encuentran en la obra de Cabrera como el Patrocinio de San José de la colección del Museo Luis Bello de Puebla, y la serie de la Virgen para el Colegio de Guadalupe Zacatecas

encontramos obras muy parecidas en composición, temas y paleta cromática. Ibarra fue notable por sus retratos cortesanos que en muchas ocasiones incluía dentro de sus patrocinios, mientras que Cabrera pintaba con dulzura y delicadeza sus temas marianos, como la Virgen del Apocalipsis o la Inmaculada. De acuerdo con el Inventario Parroquial de 1777 el retablo del Refugio era nuevo y para esas fechas ambos autores novohispano ya habían fallecido en 1756 y 1768, es probable que la obra sea de un discípulo directo de estos autores como Luis Berruero, José de Alcívar o Morlete Ruiz, todos ellos pintores de fines del siglo XVIII.

### **PINTURA DE CABALLETE**

Las pinturas del retablo de la Virgen del Refugio son una serie de siete cuadros que representan la vida de la Virgen unida a la de Jesús. De acuerdo al orden de los sucesos se ubican en las ventanas de la estructura arquitectónica, su composición se adecua a estos espacios y sus dimensiones se limitan al formato del retablo

La forma que presentan los bastidores parte de una tracería hecha con arcos lobulados o con un cuadrifolio, formado con cuatro arcos, esta forma de tradición gótica, fue muy empleada desde el siglo XVII como óculos, más adelante, los pintores del siglo XVIII emplearon este formato para cuadros de colgar, encuadramientos de pinturas y nichos para retablos, como los que realizó Cabrera en Tepozotlan y Lorenzo Rodríguez en la fachada del Sagrario de la Catedral; de manera similar en el ático del retablo de Refugio vemos, al centro, un cuadro en forma de cuadrifolio, flanqueado por dos ventanas con arco de medio punto, mientras que en las calles laterales y al centro del cuerpo, vemos cinco ventanas de cuadrifolio con arcos acodados.

Dada la complejidad de las formas mixtilíneas en las pinturas, los soportes de este retablo, son una combinación de tabla con bastidor, es decir que la parte más regular o rectangular se hacía con un bastidor, mientras que los arcos foliados o cabezales, eran tablas recortadas y ensambladas al bastidor, de esta manera resolvieron un soporte que pudo haber

tenido una tracería de ensamblaje bastante complicada.

En general todos los cuadros fueron dimensionados de acuerdo al formato del retablo, no obstante que habían pasado los años de los cánones clásicos en este retablo estípite, también encontramos una conmensuración. La proporción de las sota ventanas o compartimientos de la predela miden 84 x 56cm son sesquiálteras de proporción 3:2; mientras que los del primer cuerpo que representan puertas pareadas miden 83 x 166 en proporción dupla de 3:6; la puerta de la calle central mide 142cm x 253cm, cuya proporción es de 5:9; en tanto que la de los cuadros del ático, que semejan ventanas linternas, miden igual que los del cuerpo, por lo que también son duplos como los inferiores;<sup>298</sup> además, el diseñador del retablo atendió las recomendaciones de Serlio quien decía: *el ancho de las ventanas debía ser el mismo en todos los cuerpos*, no obstante que no disminuyó su altura con forme ascendían, mantuvo la armonía en los ejes verticales.

Para comprender la tecnología pictórica se realizó el análisis estratigráfico y químico de una muestra representativa del retablo, con este estudio podemos ver como el uso de los materiales tradicionales tanto de soportes como de pigmentos y de aglutinantes, así como de su aplicación. Los cortes estratigráficos de la capa pictórica demuestran el uso del lienzo de lino como soporte de la pintura dividida en cuatro capas: dos de ellas de preparación una blanca hecha con blanco de plomo y yeso, y otra roja mezclada con hematina, bermellón y blanco de España, sobre las que se aplicaron dos de óleo y finalmente de barniz, es importante señalar que el rojo en la preparación de los cuadros fue una costumbre novohispana y que se asocia a la preparación del dorado de la talla ornamental y al estofado de las esculturas, por lo que es el elemento homogeneizador del tejido conjuntivo del retablo.

---

<sup>298</sup> Serlio, *Op cit*, fol. XLV verso, Dice: “yo apruebo y tengo por mejor que otra ninguna la doblada proporción”. Paladio, *Op cit*, fol. 34, Cáp. XXV. Vid, Viñola, lam. 29.

## ANÁLISIS DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

Los objetivos de las muestras son identificar los materiales constitutivos de las pinturas; para poder caracterizar la técnica pictórica empleadas en los cuadros de La crucifixión y Jesús con la cruz a cuestas, como ejemplares del retablo. Muestreo se realizó con 7 tomas localizadas por coordenadas dentro del perímetro de la pintura; se adquirió la muestra con la ayuda de bisturí y agujas de disección,



62. Inmaculada, localización de toma de muestras

además se utilizaron lentes de bajo aumento y cuentahílos, en zonas donde la pintura permitía separar una pequeña porción de capa pictórica con el menor de los daños, el tamaño de las muestras es menor de un milímetro cuadrado por lo que la pérdida es mínima.

Análisis de laboratorio Las Técnicas analíticas fueron por medio de pruebas microquímicas,

microscopía, ensayos a la gota, a la mancha de papel filtro, y tinciones con reactivos específicos para los medios.

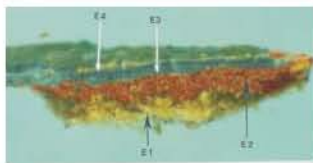
Para las todas las muestras se realizaron un mínimo de 3 determinaciones, eliminando así, errores experimentales y de interpretación. Las muestras se incluyeron en resina sintética para analizar el corte transversal y poder determinar la estratigrafía y la técnica de elaboración. De los cortes transversales se tomaron microfotografías bajo el microscopio óptico a 40 aumentos, en las cuales se indican los estratos presentes.

### La Purísima<sup>299</sup>

Descripción de 7 muestras de la pintura de:

La Virgen Purísima

Dimensiones: 167.0cm de altura, por 85.0cm de ancho



61. Muestra 1, manto de la Virgen

Muestra No. 1 Azul oscuro del manto de la Virgen X= 4.0cm Y= 103.0cm.

Muestra No. 2 Azul claro del manto de la Virgen X= 24.0 Y= 92.0

Muestra No. 3 Blanco de la túnica de la Virgen X= 41.0 Y= 89.0

Muestra No. 4 Rojo de los puños del vestido de la Virgen X= 52.5 Y= 107.0

Muestra No. 5 Encarnación del pie del angelito X= 57.5 Y= 14.0

Muestra No. 6 Verde de la palma X= 80.0 Y= 46.0

Muestra No 7 Ocre del fondo del cielo X= 77.5 Y= 69.0

El azul claro del manto de la Virgen es una mezcla de blanco de plomo con azurita aglutinados con aceite secante.

El azul oscuro del manto de la Virgen es una mezcla de azurita y añil con cargas de blanco de plomo, dispersos en aceite secante.

El color blanco de la túnica de la Virgen consiste en una mezcla con blanco de plomo y blanco de España.

El rojo oscuro de los puños de la túnica de la Virgen tiene pigmentos de hematina y bermellón, mezclados con blanco de plomo y de España, en medio oleoso secante.

La encarnación del pie derecho del angelito, es una mezcla de hematina, y bermellón con blanco de plomo y de España, aplicados directamente sobre una capa blanca hecha de blanco de plomo y de España, sobre la preparación roja.

El color verde de la palma del angelito es resinato de cobre mezclado con blanco de plomo.

El color amarillo ocre del fondo del cielo, es pigmento ocre, mezclado con tierra de sombra y blanco de plomo.

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de lino, sobre el cual se aplicó la base de preparación, dividida en dos estratos. La primera es más rica en yeso, blanco de España, la segunda es más homogénea con más carga de hematina, bermellón y blanco de España; ambas aglutinadas con cola de origen animal, posteriormente aparece la capa pictórica; que se

<sup>299</sup> Químico Javier Vázquez, Informe de laboratorio, México, 2005



distingue por su color local, compuesto del pigmento y aglutinado con aceite secante.

La paleta cromática se compone de hematina, blanco de plomo, blanco de España, ocre, resinato de cobre, tierra de sombra, azurita, añil, y bermellón. En todos los colores locales se encontró el uso de blanco de plomo y de España, esto se debe en gran medida a que el artista trata de dar mayor intensidad a sus colores dando una primera capa del color rebajado con blanco sobre la base de preparación roja, con el fin de crear las luces, las que posteriormente intensifica con colores limpios en tonos puros, por otra parte la presencia de tierra de sombra indica un trazo oscuro que esboza la figura.

En la técnica pictórica de Cabrera vemos que su paleta cromática empleada en las pinturas monumentales del Museo de Guadalupe Zacatecas, consistió en: azul de Prusia, laca de granza, cinabrio, blanco de plomo, sombra natural, siena natural, y negro de humo. Estos pigmentos los aplicó primero aplicaba mezclas con colores claros y después matizaba y sombreaba con las tierras oscuras, de tal manera que sobre esta capa de pintura proseguía a modelar e iluminar con los demás colores.<sup>300</sup>

Como podemos ver ambas paletas se diferencian por los rojos y azules en tanto que el pintor del retablo de la Virgen del Refugio sigue el patrón de blancos, sombras y negro, ingredientes básicos en su tiempo para el oficio pictórico.

### **Escultura policromada**

En cuanto a la escultura policromada de este retablo vemos dos angelitos que rematan las basas laterales del sotabanco, un rostro de querubín que es clave del copete, y un par de angelitos que recorren la cortina del doselete de la Virgen. Por otra parte vemos tres relieves con bustos de santos, ubicados dos en la predela y uno en la clave del arco central, estas imágenes están estofadas y sus encarnaciones son oleosas pulimentadas. Los angelitos de bulto redondo están tallados en madera cuyo embón fue construido de un solo bloque para tallar el

cuerpo y las piernas, mientras que los brazos son agregados ensamblados por inglete reforzado con espiga, posteriormente todo el cuerpo fue preparado con blanco yeso mate y policromado con una encarnación hecha de pigmentos mezclados con óleo. Los medallones fueron tallados en un tablón grueso al cual le dieron la forma en medio relieve de los santos y después fue pegado a un entablamiento con marco circular, finalmente fue estofada.

### **Talla ornamental dorada**

El retablo presenta toda una gama de formas vegetales como decorado, cortinas doseletes encortinados recogidos por ángeles, fragmentos de tímpanos, entablamentos rotos, pilastras seriadas, hojarascas y conchas, guirnaldas verticales, cuadretes con flores, guardamalletas en los pedestales, así como en el sardinel de las ventanas

La madera empleada para la talla ornamental según el registro y toma de muestras analizadas en el laboratorio demuestran que se empleó *pinus pseudostrobus* cuyo nombre común es ocote blanco, en particular esta madera es muy fácil de tallar ya que sus anillos de crecimiento no son tan marcados, es madera lugares muy húmedo en los que todo el año mantiene el árbol sus requerimientos básicos de agua, sin cambios o secas en los que la madera podría endurecer. En realidad lo que llamamos maderas finas son las que prefieren los talladores para realizar su labor con mayor comodidad, es más homogénea por tanto su dureza es similar en todos sus cortes, ver anexo<sup>301</sup> Todos los elementos decorativos previamente fueron tallados en banco y posteriormente fueron aplicados, pegados con cola y clavados con espigas de madera.

En la predela vemos los macizos enriquecidos con guirnaldas verticales en forma de guardamalletas; el compartimiento de las entrecalles, un encuadramiento está decorado por una guardamalleta, que encuadra dos relieves; al centro el cuadro de la titular se abre sobre un gran paramento es descubierto por dos ángeles, quienes recorren las cortinas estofadas de un doselete

<sup>300</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, México, Grupo Financiero Santander, 1995, *Apud* Informe químico de Alejandro Huerta, proporcionado al autor, p. 83

<sup>301</sup> Biólogo Pablo Torres Soria, *Informe de laboratorio*, México, 2005

La decoración de los estípites de este retablo consta en la basa molduras, en el fuste estípite guardamalleta con hojas y granadas, un cubo con encuadramientos y flores, un balaustre con cáliz, una manzana cuadrada, capitel corintio, trabe con hojas enroscadas, friso con cuadretes con flores, ménsulas que sostienen la corona cornisa con hojarasca, en la clave de la entrecalle una guardamalleta con concha roleos y hojas. Los cálices y las guardamalletas con orlas verticales fueron empleados en el repertorio decorativo del retablo de los Reyes de Balbás.

Dado el formato con arcos foliados de los bastidores de las pinturas su encuadramiento está realizado con molduras de bocel y decorado con orlas vegetales; fue muy empleado en el siglo XVIII tanto en el diseño de Balbás para los marcos de las pinturas, así como para el retablo de Tepozotlan, particularmente en el fondo de la escultura de San Francisco Javier, que tienen un arreglo cuadrifoliado.

## ICONOGRAFÍA

Retablo es mariano dedicado a la vida de la Virgen cuya titular es la advocación de la Virgen del Refugio y algunos santos agustinos fundadores de la orden, cuya presencia en esta obra dan testimonio de la devoción mariana.

### Ciclo la vida de la Virgen

El cuadro presenta una madre con su hijo en brazos; lleva un vestido rojo cubierto con un manto azul, además un velo rosa rayado ceñido al cuello; ambas divinidades está coronadas, el niño semidesnudo apenas lo cubre su madre con una sábana. La composición es ovalada, pero el bastidor es rectangular, en las enjutas que se forman unas guirnalda de flores y rosas relativas al rosario.

La advocación de la Virgen del Refugio adquiere el oficio de corredentora, en su calidad de mediadora frente a Dios, ante quien, intercede como abogada de los pecadores, de manera similar la Virgen de la Misericordia es amparo de los pecadores, que extiende su manto contra los males espirituales, contra las manifestaciones típicas de la ira divina: la peste,

el hambre, la guerra<sup>302</sup> La imagen de Nuestra Señora del Refugio es una copia que mandó hacer el beato Antonio Baldinucci en 1709 de la original Señora de la Encina venerada en Poggio Prato<sup>303</sup>, Italia. La cual fue llevada por el misionero jesuita a muchas ciudades italianas para conjurar la peste que en 1709 azoto a Italia, el mismo beato curaba a los enfermos contagiosos, por tal motivo a la Virgen junto a Baldinucci se les considera invoca contra las enfermedades. La misma copia de Baldinucci fue traída a México por el Jesuita Juan José Giuca, J: S: quien a la vez obsequió a los franciscanos en manos del Padre Alcivia; de esta manera los misioneros de la Compañía de Jesús difunden esta advocación a toda América. Le fue concedida la coronación pontificia el 4 de Julio de 1719, la original se encuentra actualmente en Frascati.



63. Retablo con la Virgen del Refugio y el Nacimiento de la Virgen

A pesar que la copia de Baldinucci es posesión de los franciscanos zacatecanos, la copia de Tecámac es una obra de una factura mayor pero lo más importante es que en la parte posterior del lienzo, abajo en el lado izquierdo dice: *María Refugium Pecatorum*, seguido de un texto ilegible en latín aparece el nombre *Josephum J.J. Giuca*, por lo que podemos especular que la verdadera copia se encuentra en Tecámac como una valiosa adquisición. Esta obra de distinta mano que las del resto del retablo pudo haber sido la justificación para la construcción de su retablo.

<sup>302</sup> Manuel Trens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, p. 274

<sup>303</sup> F. A. Tiscareño, *Nuestra Señora del Refugio*, México, Talleres de Nazareno Espinosa, 1909, p 41

Todas las escenas del ciclo de la Virgen desde su nacimiento hasta sus bodas solo aparecen en los evangelios apócrifos, en la Biblia no se mencionan estos episodios.

### **Inmaculada Concepción**

En la calle derecha, abajo, vemos el cuadro de la Virgen de la Inmaculada Concepción; es una joven mujer con vestido blanco, cubierta con un manto azul que se vuela por el aire, posada sobre la luna y el mundo, es elevada por cuatro angelitos que la llevan a la gloria; al fondo un cielo azul proyecta un centrado resplandor solar; más arriba, sobre su cabeza una aureola resplandece con doce estrellas, por las que sobre vuelan cinco querubines; el dogma de fe define a la Inmaculada como el privilegio en virtud del cual la Virgen María es la única que habría sido concebida sin pecado entre todos los descendientes de Adán y Eva. La iconografía de la Virgen Inmaculada enviada del cielo a aparece en 1505 en un libro de las Horas para el uso de Roma, publicado en París por Thielman Server,<sup>304</sup> las fuentes de sus atributos fueron tomados del Apocalipsis 12: *“Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de los pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas”* La representación más popular apareció en Sevilla pintada por Murillo de la cual se hicieron numerosas interpretaciones como la que vemos en este retablo.

### **El nacimiento de la Virgen**

Siguiendo la lectura de las imágenes comenzamos por el cuadro de la calle izquierda, en la pintura de abajo vemos una escena que se desarrolla al interior de una recámara, seis personajes actúan entorno al nacimiento de la virgen, una señora la carga en pañales después de haberla bañado, mientras que otra calienta sus pañales, y otra más auxilia a las dos, de tras de ellas el viejo San Joaquín está atento a los requerimientos. Al fondo sobre la cama reposa Santa Ana después del parto, quien es atendida por una dama. Desde el siglo XV esta escena se convierte en un género pictórico.<sup>305</sup>

### **La Anunciación a la Virgen**

En la parte superior de la calle derecha vemos una pintura con una escena que se desarrolla al interior de una habitación donde, el Arcángel Gabriel vestido de blanco descende del cielo, señala arriba al Espíritu Santo, mientras que entrega a la Virgen un lirio símbolo de virginidad; en tanto que el ángel anuncia su mensaje, la Virgen sin mirarlo está atenta leyendo las Sagradas Escrituras las predicciones de Isaías. El Evangelio según San Lucas narra las palabras del ángel diciendo: *“Salve, llena de gracia; el Señor es contigo...concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús...Dijo María al ángel: he aquí a la cierva del Señor; hágase en mí según tu palabra”*<sup>306</sup>. Después de este acto se asocia la encarnación que desde el 24 de marzo precede nueve meses a la Natividad el 24 de diciembre.

### **Nacimiento de Jesús**

En la misma calle arriba y como reflejo de la pintura anterior vemos A falta de los detalles particulares de la Natividad de la Virgen los artistas hicieron paralelo este episodio con el acontecimiento Nacimiento del Niño Jesús. La escena se desarrolla fuera de una construcción de madera, La Virgen sin muestra de cansancio sentada a un lado del pesebre trata de envolver al niño lleno de luz, en tanto que San José de tras de ellos los mira atentos. En el Evangelio según San Lucas se narra este prodigio: *“Y María dio a luz a su hijo primogénito, y envolviólo en pañales, y lo reclinó en un pesebre, porque en el mesón no había lugar para ellos”*<sup>307</sup> esta descripción sucinta fue recreada en los Evangelios Apócrifos, en los que se adiciona al asno y al buey, más aún la leyenda dorada complementa el suceso con algunos otros prodigios como la caída del templo y el efecto de las estrellas; más adelante por la recreación popular aparecen los ángeles que cantan Gloria in Exelsis escrito en una filacteria que penden como guirnalda, a un lado los pastores se arrodillan mientras el ángel que los guió esta con ellos<sup>308</sup>. Esta representación sobrevino desde el medioevo a pesar que algunos de sus

<sup>304</sup> Louis Reau, *Op. cit.*, p. 86

<sup>305</sup> Louis Reau, *Op. cit.*, p 170

<sup>306</sup> Lucas Cáp. I, vers. 26, 38

<sup>307</sup> San Juan, Cáp. 22, ver. 7

<sup>308</sup> Lucas, Cáp. 2, vers. 25-21

elementos fueron censurados en la Contrarreforma.

### Asunción y Coronación de la Virgen

La culminación de esta serie la encontramos en el ático del retablo, en el vano central una pintura representa la Asunción y Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad en realidad esta obra contiene dos episodios. Después de la dormición de la Virgen entendida como su muerte es redimida por Dios y elevada al cielo en cuerpo y alma, por lo que en el cuadro aparece como asunción, se eleva de pie con los ojos puestos hacia arriba mientras la Santísima Trinidad la corona. La fuente de esta devoción es un relato apócrifo atribuido a Melitón, Obispo de Sardes, fue popularizado en el siglo XII por Santiago de Vorágine en la Leyenda dorada; en este siglo comienza su iconografía en una vidriera de Notre Dame creada por Suger, posteriormente esta imagen fue popularizada en el siglo XVII por Rubens y Velázquez quienes la difundieron en el mundo hispano.<sup>309</sup>

### El patrocinio de San José

Al centro del retablo, en la puerta principal un gran cuadro tiene pintado a San José con su vestido verde, cubierto con un manto café, de pie sobre una nube como en asunción, en su mano derecha lleva un bastón florido, extiende sus brazos y a la vez su manto para socorrer a dos parejas en hinojos vestidos a la usanza, en actitud de orantes, que podemos entender por su licitud de donantes de este retablo.

La historia de San José es muy parca en los evangelios canónicos, sin embargo en los apócrifos es citada su vida como carpintero; esposo de María y padre nutricio de Jesús; como parte integral de la Sagrada Familia fue considerado por los jesuitas como el reflejo de Dios Padre de la Trinidad Terrestre: JMJ. En cuanto a su culto, en 1480, el Papa franciscano Sixto IV introdujo su fiesta en la liturgia de la Iglesia Romana, la que más tarde en 1621 ratificó su celebración: el 19 de marzo. Dado su oficio carpintero se relaciona con patronazgos del trabajo de la madera,

extracción, conversión, y empleo; sin embargo, dichos patronazgos no se limitaron al sentido laboral, sino que formó parte de un culto al prestigio económico.



64. Patrocinio de San José, Miguel Cabrera, Museo Bello, Puebla.

Los temas pictóricos con santos protectores de bienhechores mundanos, proviene desde fines del medioevo. Este género pictórico denominado patrocinio adquiere su formato con una imagen es protectora que cobija a un grupo de fieles o aun solo bienhechor. El tema se remonta a las representaciones de la Virgen de la Misericordia iconografía

difundida por los cistercienses en 1230, a partir de la cual numerosas obras plásticas representaban a la Virgen con el manto desplegado en gesto de protección a las comunidades religiosas y populares, sin embargo a partir del renacimiento a consecuencia del progreso del individualismo, la



65. Patrocinio de San José, anónimo, Retablo de la V. del Refugio

protección de la Virgen de la Misericordia a veces re restringió a una familia o a un solo donante<sup>310</sup> El género se trasladó a otros santos como San Miguel o como en este caso a San José esposo de María. Posteriormente el asunto fue retomado por varias órdenes, aparece por ejemplo con gran realismo en las composiciones de Zurbarán como la Virgen de los Cartujos, fechada en 1655 y destinada a la sacristía de las cartujas de las cuevas de Sevilla, lo que promovió su difusión en el mundo hispano; esta temática fue muy empleada en Nueva

España, para reivindicar los vínculos monárquicos y clericales, con las autoridades y caciques virreinales. Finalmente esta práctica pictórica promovió el género con tanto realismo que confluirá en el género de retrato.

En el siglo XVI la iniciativa de los priores trató de mantener las relaciones que unieran a los religiosos con los notables indígenas de las comunidades locales, parte de una tradición agustina que se ve plasmada en los murales de

<sup>309</sup> Louis Reau, *Op. cit.*, p 646.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p 127

Actopan, en donde Fray Martín de Acevedo, aparece en el muro sur del cubo de la escalera, pintado junto con dos caciques indígenas.<sup>311</sup> En el siglo XVII Juan Correa pintó una Inmaculada con un donante a sus pies, por una necesidad de enfrentar la apariencia de los personajes sagrados con respecto a las criaturas terrenales; siguiendo la tradición de la escuela mexicana José de Ibarra pinta el Patrocinio de San José, en el que retrata a dignatarios novohispanos, el género fue continuado por Cabrera quien pintó el Patrocinio de San José convertido en rey de reyes: protege a el papa Benedicto XIV junto a obispos y prelados, así como al Rey Fernando VI enfrente de dos de sus funcionarios, la obra se conserva en el Museo Bello de Puebla. Dentro del grupo de pintores de Cabrera, creadores de la Academia y estudiosos de la Virgen de Guadalupe, fue Fray Miguel de Herrera Prior de Tecámac quien retrató a la Niña Fagoaga y muy probablemente a la familia de ricos banqueros Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Aranzazu. En esta perspectiva se inserta el patrocinio de San José del retablo de la Virgen del Refugio de Tecámac con el tema sacro mundano del retrato.

#### **San Agustín y San Nicolás Tolentino**

Las dos imágenes de San Agustín y San Nicolás Tolentino son muy comunes en los conventos agustinos, normalmente vemos uno al lado de otro, aún que sean simplemente representados por sus atributos. En este retablo, aparecen en las ventanas linternas del ático, flanqueando la Coronación de la Virgen. La manera en que están representados, forma parte de ese género pictórico de retrato aristocrático, tan usado en el siglo XVIII novohispano, en donde el personaje retratado se encuentra recogido en una habitación con los enseres propios de su oficio: una mesa con mantel, al fondo el rompimiento de la gloria en vez de la cortina que da intimidad al escenario, y varios objetos de uso práctico o atributos, en particular el Obispo de Hipona está rodeado de su biblioteca como docto escritor, y su ajuar de obispo, mitra y báculo; mientras que San Nicolás, vestido con su cinturón y hábito talar negro tachonado de estrellas, en sus manos

muestra su plato de perdices, y su cilio de penitencia, además vemos un cráneo, un crucifijo y un libro para sus meditaciones

#### **Santa Mónica**

En la clave del arco principal un medallón redondo con encuadramiento en guardamalleta luce un relieve con el busto de Santa Mónica, es la madre llorosa, que ora por la conversión de su hijo San Agustín. Como viuda lleva un vestido negro y una toca la distingue por su vejez, este atuendo posteriormente fue copiado como traje de las monjas; además la vemos con el cinturón que portan los agustinos después de haber invocado a la Santa. Su relación con San Agustín y San Nicolás forma una tríada, como lo es Jesús, María y José.

#### **San Juan Bautista y San Roque**

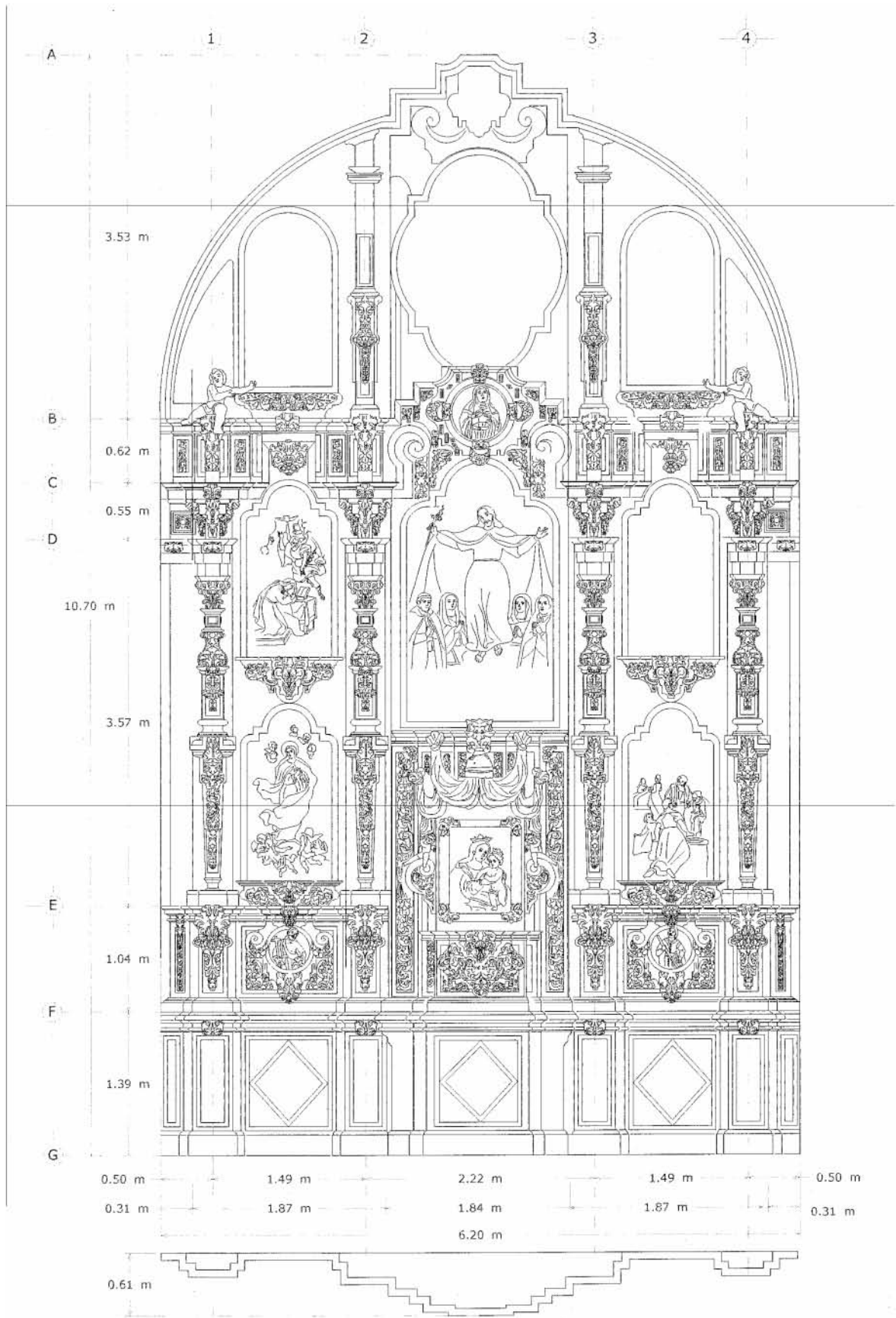
En los compartimentos de predela vemos dos medallones uno dedicado a San Juan Bautista y otro a San Roque, el primero con el torso semidesnudo cuelga de él un atuendo de pieles, lleva una cruz y un cordero como predicador de la vida de Jesús; en el otro extremo un hombre vestido con chaqueta campirana, capa, bordón y alforja nos remite a San Roque, aquel peregrino campirano que se ocupaba de curar las enfermedades de los hombres y animales<sup>312</sup>; ambos personajes reflejan una vida bucólica que bien podría ser referencia al trabajo pastor y agrícola de los donantes, como sabemos Tecámac fue un pueblo pastor, llegó a tener el más grande ganado menor de toda la Nueva España. Esta predela se ve truncada por un nicho con dosel donde se custodiaba de manera equivocada a la Virgen de la Concepción, gracias al estudio histórico, y a las evidencias materiales, Se comprobó que la obra original es la Virgen del Refugio. En general la iconografía del retablo tiene una lectura de la vida mariana, dedicado particularmente a la Virgen del Refugio protectora de la salud, invocada para evitar las epidemias y las enfermedades contagiosa; aunque no podrían faltar otros santos como San Nicolás y San Agustín patronos de la Orden, los cuales están presentes en otros retablos y pinturas dentro del templo.

<sup>311</sup> Serge Gruzinski, *Op cit*, p. 34

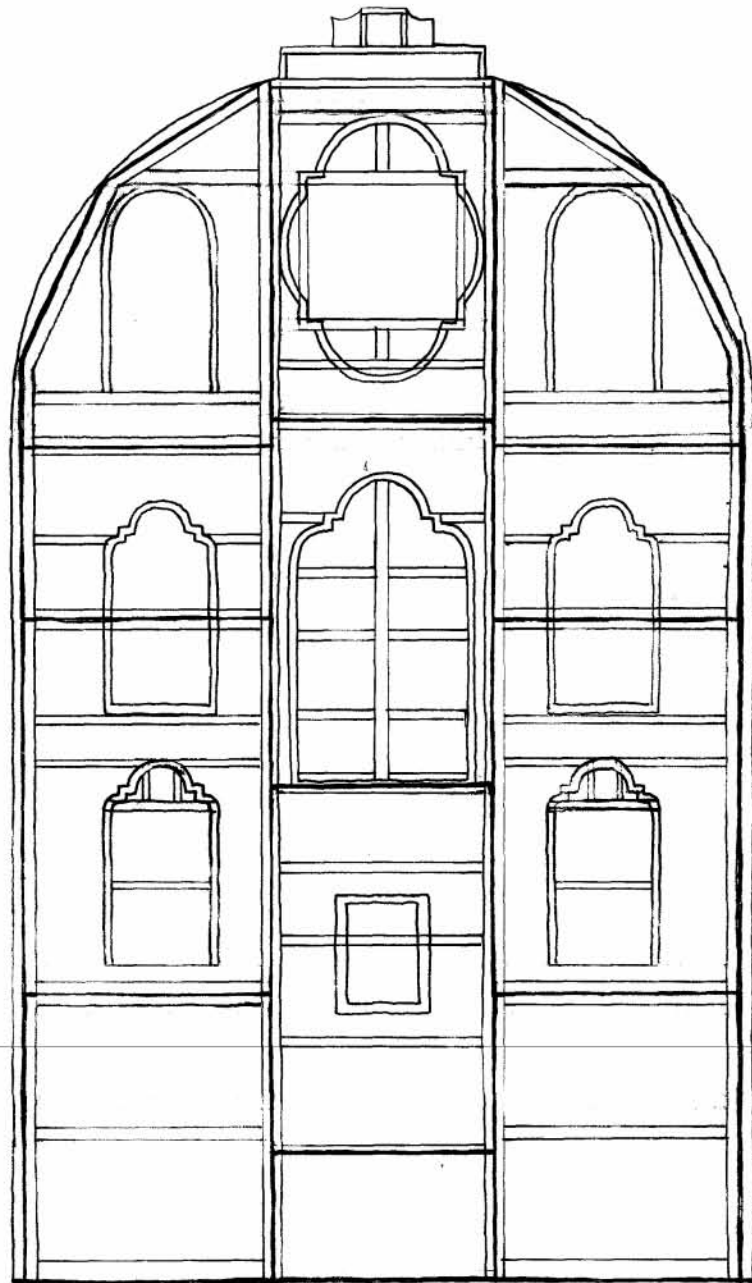
<sup>312</sup> Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, España, Ediciones Omega, 1950. pp. 156, 240











Retablo colateral de la Virgen del Refugio. Sistema constructivo, entramado sobre estructura de bastidores

# RETABLO NORTE DE SAN NICOLÁS TOLENTINO

En Tecámac tenemos la oportunidad de ver varios retablos como un conjunto que armonizan por sus cualidades visuales, sin embargo al detenernos en alguna de sus unidades apreciamos sus particularidades, es ahí que podemos realmente disfrutar la capacidad creativa de sus autores. Estos retablos parten de una misma tradición, comparten una tecnología; no obstante que son diferentes sus cualidades: sus similitudes los agrupan; en consecuencia evocan en el interior del templo una gran avenida, donde se levantan hermosos edificios de oro que nos muestran la riqueza deslumbrante de la ciudad de Dios, que nos apropiamos en la medida que nos identifiquemos con ella. Dentro del conjunto el retablo Norte de San Nicolás Tolentino es el mejor construido, sus ensambles bien hechos, sus tallas bien definidas y el dispendio de oro finamente acabado, demuestran los alcances tecnológicos de la época.

## DATOS GENERALES

En el tercer arco del muro norte, se encuentra ubicado uno de los dos retablos de San Nicolás. Es el más próximo a la entrada, adyacente a la capilla de Los Dolores, por su ubicación, adosado al muro, es de tipo colateral o retablo menor. Este retablo es una obra del siglo XVIII, desconocemos su autor y la fecha exacta de su construcción.

Las dimensiones totales del retablo son: 9.55m de altura, por 5.06 de ancho, si consideramos el ancho hasta el límite de las calles sin contar el guardapolvo, tenemos 4.80m, o sea una proporción dupla de 1: 2, con un error de 5cm.

Este retablo funcionaba para celebrar las fiestas dedicadas a San Nicolás de Tolentino, como parte de los rituales propios de la Orden Agustina, los que en todas sus casas honraban. Desafortunadamente ya no se encuentra la imagen titular que correspondió a este retablo, sólo tenemos noticias de ella por el Inventario

de alhajas. El tamaño del nicho nos induce a pensar que su composición fue de pie.

## REFERENCIA DOCUMENTAL

El “*Inventario*” de 1777 nos da una breve referencia y descripción general del retablo de San Nicolás Tolentino.

En la parte de “colaterales” dice así:

...“ *El altar del señor San Nicolás tiene cuatro santos de talla un lienzo grande de nuestra Señora de Guadalupe. La que se dijo cuando se habló. La plata la que este santo tenía; y cuando se habló de estandartes el que San Guillermo tiene*”

Otro párrafo de la sección de estandartes, se refiere a una de las imágenes de este retablo.

*Un estandarte bueno de capicola rozada con cordones de plata fina, y seda que tiene en su altar el Señor San Guillermo*<sup>313</sup>

Efectivamente como dice el párrafo el retablo se encuentra dispuesto en este sentido, las imágenes que debía tener serían cinco: el titular y los otros “cuatro”, de los cuales se ha perdido San Nicolás y uno de los cuatro San

Guillermo de Aquitania el que llevaba *Un estandarte*

Actualmente podemos ver que la obra plástica en general es escultórica, salvo por la pintura de la Virgen de Guadalupe, la cual, se encontraba aislada del conjunto.

## ESTRUCT



San Nicolás Tolentino  
composición similar a la  
desaparecida imagen titular de  
este retablo norte

<sup>313</sup> Archivo Parroquial, *Cuaderno de inventarios*, fol. 14, 17

# URA ARQUITECTÓNICA

El retablo Norte de San Nicolás Tolentino es uno de los mejores ejemplares del conjunto de Tecámac; en su aspecto general presenta una estructura de pared, formada por una entablatura de fondo, de la que resaltan cuerpos prismáticos superpuestos, como la calle central en forma de salidizo, los que modifican la superficie con alto relieve e intenso claroscuro; la posición sobresaliente de sus acentos mantiene una tendencia ascensional, que termina en un arco de medio punto. Por tanto la figura totalizadora del retablo es un gran arco: adicionado con soportes esbeltos, que enmarcan los intercolumnios donde destacan los encasillamientos sustraídos.

Por la disposición de sus elementos arquitectónicos muestra claramente una fachada tetrástila, completamente simétrica, que se distribuye en cuatro acentos verticales, sus ejes bien definidos le confieren un orden visual organizado; las partes de esta obra se distribuyen en dos sentidos: de manera horizontal banco, predela, cuerpo, y ático; verticalmente sus secciones son dos calles laterales y una central. Las paredes laterales son entablaturas que sostienen a las columnas y al entablamento, mientras que la central por su cuerpo adelantado en forma de salidizo, se convierte en contrafuerte de toda la obra. Esta estructura es efectista ya que sus elementos constructivos no son tectónicos, ni funcionan como tales: mientras que la fuerza de las masas decorativas no caen a plomo, es decir, directamente sobre el banco, sus columnas realmente no cargan, por su proporción, tampoco son autoportantes; en cuanto a los entablamentos, sólo la cornisa liga a los soportes, porque la trabe y el friso forman parte de las columnas aisladas y dejan de ser parte del entablamento.

Dado que la estructura básica del retablo está hecha con prismas de diferentes alturas, uno montado sobre otro forman una columna o una calle y las tres calles unidas por sus cantos constituyen una pared; esas diferencias de

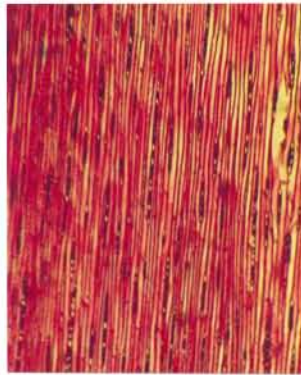
tamaños en los prismas deja patente los límites de su altura, en los términos de cada segmento, es marcado con una moldura, lo que denota un movimiento de líneas horizontales desfasadas. El gran pedestal peana del nicho central penetra las horizontales de la predela y se traba con los acentos verticales de los estípites, este movimiento rompe la trabe, los tímpanos y quiebra la cornisa en forma de encuadramiento rectangular, que a la vez penetra la horizontal del banquillo del ático y se traba con los roleos del tímpano roto. En términos generales se puede decir que el retablo estípite deja la tradicional estructura reticulada, pasiva y recta, por otra, desfasada, dinámica, y trabada.

## Banco

El banco es la única sección del retablo que mantiene sus trazos verticales y horizontales sin interrupción ni desfases, es completamente recto en el alzado, no obstante que en su planta es quebrada; con cuatro pedestales alineados, dos entrepaños, y uno central adelantado al frente, le confiere estabilidad autoportante; cada uno de los pedestales, excepto el de en medio, están decorados con repisas en forma de guardamalletas, revestidas de rocallas y vegetales; esta ornamentación refuerza las molduras altas del neto. La calle central adelantada contiene una estructura en forma de pedestal para soportar a la imagen titular, lo que recuerda la tradicional estructura del manifestador, que en este caso no aparece.

## Predela

Los macizos de la predela están socavados; con la cara frontal recortada y reforzada, cuyo hueco es completado y reforzado por una repisa con racimos y follajes. Esta decoración funciona como jabalcón o ménsula para apea el corte volado de las molduras superiores; dicha forma no es novedosa, ya que, como se mencionó en el retablo salomónico también fue empleada. Los entrepaños de esta sección ligan a los macizos y a la vez refuerzan la peana del siguiente nicho pilastra, el refuerzo es una placa recortada con forma de guardamalleta decorada con santos tallados en relieve.



66. Juniperus de peana, muestra de estructura





67. Columna estípite adelantada

### Cuerpo

La calle central adelantada le confiere a la obra mayor perspectiva por el alejamiento de los distintos planos del centro hacia fuera. Al parecer la cornisa en ningún momento se rompe, como ya era tradicional en la fase del estípite, lo cierto

es que se modifica de acuerdo a los ejes de las columnas, con entrantes y salientes, en la calle central se quiebra para encuadrar un medallón con un busto.

El retablo tiene como parte de su composición dos vanos en forma de nichos pilastra que albergan a los “santos de talla” y al centro otro nicho para la imagen titular. La composición es simétrica, a los lados se encuentran, dispuestos en pares, los cuatro santos que menciona el Inventario y al centro el nicho de la imagen titular.

En general el retablo está construido por cuatro grandes soportes estíptes que recuerdan su origen en las cariátides. Es decir, estos estíptes presentan rostros angelicales, con un tronco, de donde emergen orlas de flores como sus extremidades revestidas de follaje. Las cuales son un derivado de las ménsulas que tenían la función de sostener la corona y la cornisa.

Columna estípite, está compuesta de una basa, un fuste con forma de pirámide invertida, un dado, un cubo y un capitel corintio; la sección de la trabe y el friso que antiguamente eran resaltados, ahora están aislados e integrados como elementos superpuestos a la columna, como un supercapitel, donde la trabe funciona como collarino, las ménsulas sustituyen al equino y la cornisa al ábaco. Considerando visualmente a la cornisa como parte de la columna, tiene un vuelo muy amplio respecto de la basa; por tanto, la forma desequilibrada del estípite se acentúa como una pirámide invertida en la que la parte superior es más ancha que la inferior.

Esta estructura es dinámica por las columnas adelantadas, aisladas con sus entablamentos seccionados, es decir, sobre ellas se monta un fragmento de trabe y friso, el que se une a la estructura como botarel, solución que también encontré en los retablos del Refugio y de los Dolores; lo que comprueba que la intención de los retablos barrocos era: incluir los fragmentos del entablamento como parte proporcional de la columna, lo que podríamos denominar como super capitel. Sin embargo, esto permitió mostrar como el diseñador pudo mantener ligadas a las tras columnas por su respectivo tras entablamento, lo que asegura toda la construcción del paramento separado del pórtico. Esta solución ya había sido practicada en la Catedral de Granada, planeada y dirigida por Enrique Egas, en la que, como parte de sus elementos ornamentales incluye elementos clásicos de entablamentos sobre apoyos aislados<sup>314</sup>, que sin duda antecede con el mismo fenómeno a la catedral de Guadalajara.

Tal vez este problema se debió a una mala interpretación de los órdenes de Serlio quien se preocupó por esquematizar las diferentes columnas; en una sola lámina, las dibuja con sus respectivos pedestales y entablamentos descontextualizados de los edificios, lo cual hacía suponer a los constructores que los soportes eran de una sola pieza desde el zócalo hasta la cornisa, de tal suerte que los manieristas al haberlo practicado así, otorgó carta de naturalización en la costumbre barroca.



68. Trabe y friso funcionan como arco botarel

Las entre calles están formadas por un prisma vertical resaltado a manera de pilastra, su cara anterior está afectada por huecos y macizos, además se agregan placas y motivos decorativos: drapeados, vegetales y rocallas; contienen pequeños doseletes cuya función es la

<sup>314</sup> Carlos Chanfón, “Presencia de Flandes en la arquitectura del siglo XVI en México”, en *Revista Artes de México*, No 150, año XIX, 1972, p. 51.

de proteger a los santos esculpidos; su formato se compone de una repisa, basa, nicho, dosel encortinado, vierteaguas y un friso con pinjante que apea la corona. Los acentos verticales se imponen por los nichos y las cortinas de sus doseles alargados. Los nichos de las calles laterales son menores y su posición es más baja; mientras que el central, está más elevado, un tanto mayor y ricamente decorado. Este retablo se encuentra en una fase del barroco en transición, por la mezcla de los nichos pilastras flanqueados por estípites.

### **Ático**

El remate es un arco de medio punto, que arranca sobre la horizontal superior del banquillo, este elemento permitió elevar el retablo novohispano, a diferencia del español que redujo el ático para darle magnitud al cuerpo y a sus columnas gigantes. La estructura de esta sección se compone de dos pilastras áticas o cuadradas, que recuerdan las antiguas péndolas; como piezas verticales de una armadura curva, apean las cerchas del arco de medio punto. Los acentos verticales seccionan el espacio en tres calles, al centro continúa la calle adelantada, en la que se abre una gran ventana rectangular como asiento de una pintura de la Virgen de Guadalupe; a los lados las ventanas linternillas están cegadas por las enjutas del arco, cuyos espacios amplios encuadrados por molduras, sirven de fondo ante la presencia de dos santos esculpidos; asentados sobre dos pedestales, culminan en el ático con los ejes verticales de las entrecalles.

Tímpanos rotos del ático muestran las molduras mixtilíneas que delimitan las superficies planas del fondo adornadas con motivos rocae o chinescos, que introduce Felipe Fernández del Castillo discípulo de Cornejo en los retablos a partir de 1760, En este retablo todavía la rocalla no había desplazado completamente a las hojas de cardo, ambas se mezclan armónicamente con decorados de origen nórdico en placas recortadas, en roleos y guardamalletas, o decoraciones romanas manieristas, con guirnalda follajes o niños, lo que va a complementar al repertorio estípite.

### **Planta**

A pesar de la ubicación y dada su condición de colateral, esta obra presenta un acusado movimiento hacia delante, sin embargo la figura de la planta es recta, ya que depende de la forma plana del muro norte. La cara anterior de los pedestales así como los plintos de las columnas están alineados en una sola posición, los quiebres de los pedestales como entrantes y salientes forman cierto movimiento limitado por la línea anterior de la planta. Este tipo de planta fue muy empleado en el siglo XVIII se debe a la

### **Alzado**

El retablo tiene un tipo de alzado “perspectivo” en el que la calle central se resalta respecto del paramento de las calles laterales, no obstante que en estas, las columnas están muy separadas respecto del fondo. Por su inclinación en desplome de 2% se puede tipificar como un tipo de retablo perspectivo, diseñado especialmente para evitar que la aberración de la vista ortogonal deforme sus partes más altas, sobre todo por su ubicación dentro la nave cuyo claro es muy estrecho.

### **Conmensuración**

La conmensuración de la totalidad del retablo comienza con una proporción dupla, sacada de su altura que mide 9.55m, y de su ancho que mide 4.80, estas dimensiones mantienen aproximadamente una relación dupla. De acuerdo al valor de las varas burgalesas 0.835, el retablo tiene 11.5 varas de alto, por 5.5 varas de ancho.

Considerando que la columna mide 3.36m de alto, tenemos que el módulo de su basa o “tanto” mide 0.28m: su proporción es de 12 tantos de altura. Sobre la base de estos parámetros el intercolumnio central que mide 1.96m, tiene una proporción de 7 tantos, donde cabe un vano central con 2.24m de alto por 0.96m, en una relación de 3 a 7, casi dupla, o sean 3 ½ por 8 tantos. Mientras que los intercolumnios laterales miden 1.17m o sean 4 ½ tantos, donde caben los vanos laterales que miden 1.40m de alto por 0.42m de ancho, en una relación de 3 a 10, o sean 1 ½ por 5 tantos de columna. Más abajo la predela mide de alto 0.88m, o sean 3 y 1/7 tantos, con un neto duplo de 0.58m. A esto debemos agregar el entablamento que mide 0.84m, o sean 3 tantos

exactamente. De tal manera que sumados 12 de la columna, más 3 del entablamento, más 3 de la predela, tenemos un cuerpo de 18 tantos, o sean 5.04m de altura, por 5.06 de ancho con todo y su guardapolvo, esto es que para el cuerpo existe una traza cuadrada.

Por otra parte la conmensuración del ático presenta una columna ática que mide 1.82m de alto, o sean  $6 \frac{1}{2}$  tantos, con una basa igual a la del cuerpo que mide 0.28m, estas dimensiones mantienen una relación con la altura del entablamento del ático que mide 0.66m, o sean  $2 \frac{1}{3}$  tantos, con un banquillo que mide 0.66m o sean  $2 \frac{1}{3}$  tantos aproximadamente, mientras que la altura total del arco y basamento del ático mide 3.36m es decir, 12 tantos exactos de altura, desde el banquillo hasta el copete, o sea que es igual a la altura de la columna. Al centro el vano del ático mide 1.92m de alto, por 0.96m de ancho, en una armónica proporción dupla de 2:1. En los extremos realmente no existen vanos sólo una peana y un encuadramiento aplicado a la entablatura, simula sus jambas, el cual es un poco menor que el vano del cuerpo mide 1.17m de alto, por 0.39m ancho, en una relación de 3 a 9.

Como podemos ver las proporciones de los elementos arquitectónicos están fuera de las instrucciones manieristas como la columna que mide 12 tantos de altura que la hace más esbelta o porque los intercolumnios son más anchos de  $4 \frac{1}{2}$ ; más aún que los recomendados según Palladio para el orden compuesto, el más amplio para el orden toscano, que llega a medir 4 tantos, esto hace que el soportal sea más ancho y pierda ascensionalidad. Sin embargo en esta obra sí existe un orden y conmensuración, el cual en muchas ocasiones se acerca a las instrucciones de Serlio<sup>315</sup>; por ejemplo, el vano central que recomienda el autor para un gran arco: “que la abertura del arco sea de dos cuadros más  $\frac{1}{6}$  es decir de proporción dupla más  $\frac{1}{6}$  y en este caso también es dupla, pero, más  $\frac{1}{7}$ . También dice “el alto del pedestal (predela) sea de tres gruesos de columna”, mientras que aquí se aproxima por  $3 \frac{1}{7}$ , aunque

su ancho de 28cm si es igual al de su columna como dice “*la caxa o embasamento a de tener de ancho un grueso de columna*” aquí sí se cumple lo dictado. Más adelante dice que: *el arquitrabe, friso y cornisa (entablamento) sean la cuarta parte del alto de la columna*” y efectivamente, si tenemos una columna de 12 tantos, al dividirla entre cuatro, tenemos que un  $\frac{1}{4}$  de esta, es igual a 3 tantos, como se mencionó arriba; más aún, los 12 tantos de la columna son tomados como referencia para la altura del ático, aunque no sean los mismos que refiere Serlio al decir que: “*la orden segunda a de tener de alto, que siendo partida la columna sin el pedestal en cuatro partes hasta la cima de la cornisa*” o sean 13 tantos, a diferencia de los 12 de la altura de este segundo orden.

## SISTEMA CONSTRUCTIVO

En general sus elementos arquitectónicos son autoportantes, pero son muy débiles, dado que están hechos con tablas delgadas de  $\frac{3}{4}$  de pulgada, con esta entablatura se forman cajas que simulan cuerpos sólidos como: los pedestales, los macizos, los resaltes, así como las columnas, en particular estos elementos no se mantendrían en pie por la magnitud de su altura; además las calles o el cuerpo armado es muy alto y delgado; por estas circunstancias el retablo no es autoportante, en consecuencia fue indispensable una estructura auxiliar que sostiene toda la aparente portada.



69. Bastidores horizontales que estructuran el saledizo de la calle central

La estructura auxiliar fue construida con entramados lineales dispuestos de forma bi y tridimensional; la cual se encuentra anclada al

<sup>315</sup> Serlio, *Op cit*, lam XVI. El autor se refiere a esta lámina así: “*este presente arco es semejante o contrahecho del de Ancona*”

muro, por canes ahogados al muro, para evitar que un movimiento la desplome.

La estructura forma un esqueleto construido con 15 bastidores, como estructuras lineales armadas con barrotes de 2" x 1", esto es excepcional dado que en general los retablos estípite están contruidos con barrotes de 1" x 1" lo que demuestra en este caso una mayor calidad necesaria para su formato en perspectiva con desplome de 2%. Además en ningún otro caso como en este los bastidores están unidos por espigas intermedias lo que le confiere mayor estabilidad.



70. Bastidores verticales tridimensionales con entablatura del banco

El retablo se montó sobre una plantilla de mampostería, sobre la que se desplanta la primera sección. Primero se colocaron tres bastidores, a lo largo del piso, sus cabezales corresponden al ancho de cada calle, sus largueros van del piso hasta el culmen de la predela y los travesaños se disponen a la altura del banco. En los cabezales se

ensamblaron otros bastidores horizontales que dan volumen y soportan la entablatura así se reviste el aspecto exterior, su forma se adecuó a los resaltos que cargan las columnas y el salidizo de la calle central, de tal manera que la sección avanza con cajas y compartimentos como prismas en planos seriados. Sobre las caras y paños de cada elemento se adosaron las molduras del zócalo, plintos y cornisas, así como toda la decoración de talla ornamental.

Sobre la predela el cuerpo fue construido con 9 bastidores adosados al muro, de los cuales se ensamblaron otros tantos horizontales que dan volumen a las calles, sobre este entramado se clavó y pegó la entablatura que corre verticalmente desde la predela hasta la cornisa del banquillo del ático, en el paño del cuerpo se aplicaron los elementos constructivos de la portada como: trascolumnas, nichos pilastra, jambas, arcos, doseles y entablamento; Las columnas adelantadas son huecas, hechas de una caja vertical con tres caras modificadas con sus

respectivos ornamentos, estos soportes se apean en los "macizos" de la predela y se ligan hasta la cornisa como botarel. El nicho central es una caja de tres paredes construido abajo y adosado al sistema de bastidores horizontales; se apoya en la sección superior de la predela resaltada.

El ático cerrado en arco de medio punto se desplanta de su banquillo, se estructura con tres grandes bastidores adosados al muro, de los cuales se prolongan otros tantos bastidores en dirección horizontal para dar volumen al salidizo de la calle central y para sujetar a las enjutas. Las pilastras son cajas huecas que equilibran a las enjutas. De manera esquemática podemos ver al sistema constructivo del retablo como un gran paño empujado por un salidizo correspondiente a la calle central, cuya fragilidad y ligereza es reforzada por un esqueleto auxiliar.

## TÉCNICAS PLÁSTICAS

El retablo Norte de San Nicolás Tolentino técnicamente es escultórico en el que las esculturas son notables, no obstante tiene una pintura de la Virgen de Guadalupe dentro de su repertorio imaginero, la que no podría ser escultórica; la preferencia por la técnica escultórica acentúa la visión de una fachada tridimensional, de la que con mayor espacio y realismo, emergía en la calle central la imagen titular, así como, en las Calles laterales los cuatro santos agustinos tallados en madera, de bulto redondo y policromados.

### ESCULTURA POLICROMADA

Para comprender la tecnología pictórica se realizó el análisis estratigráfico y químico de una muestra representativa de las esculturas del retablo, con este estudio podemos ver el uso y aplicación de los materiales tradicionales, tanto de soportes como de pigmentos y de aglutinantes. Los cortes estratigráficos de la capa pictórica demuestran el uso de madera como soporte escultórico de cuatro capas: una de ellas es un encolado, que funciona como sellador del poro de la madera; la segunda es una preparación blanca, y algunos casos otra roja, sobre las que se aplicó finalmente, otra de óleo. Cabe aclarar que las esculturas no tienen



capa de protección o de barniz. Es importante señalar que la base de preparación de las esculturas y de los cuadros, está asociada al dorado de la talla ornamental y al estofado de los relieves, son cualidades diversas que forman parte del tejido conjuntivo del retablo. La preparación es importante para conferir a la madera o al lienzo cualidades de metal, carne, telas, pelo, mediante la aplicación de hojas metálicas o coloraciones artificiosas.

## ANÁLISIS DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

Los objetivos de las muestras son identificar los materiales constitutivos de la policromía de las esculturas; para poder caracterizar la técnica pictórica empleadas en la imagen de un santo agustino, como ejemplar del retablo.

**Muestreo** se realizó con varias tomas localizadas en tres partes del cuerpo de la escultura: hábito, barba y rostro; con la ayuda de bisturí y agujas de disección se adquirió la muestra, además se utilizaron lentes de bajo aumento y cuentahílos, en zonas donde la escultura permitía separar una pequeña porción de capa pictórica con el menor de los daños, el tamaño de las muestras es menor de un milímetro cuadrado por lo que la pérdida es mínima.



72. Santo Agustino localización de muestras

**Análisis** Las técnicas analíticas fueron por medio de pruebas microquímicas, microscopía, ensayos a la gota, a la mancha de papel filtro, y tinciones con reactivos específicos para los medios.

Para las todas las muestras se realizaron un mínimo de 3 determinaciones, eliminando así, errores experimentales y de interpretación. Las

muestras se incluyeron en resina sintética para analizar el corte transversal

y poder determinar la estratigrafía y la técnica de elaboración. De los cortes transversales se tomaron microfotografías bajo el microscopio óptico a 30 aumentos, en las cuales se indican los estratos presentes.

### Santo Agustino:

Descripción de 3 muestras de la escultura del Santo Agustino<sup>316</sup>

Dimensiones: 128 x 58 x 40

Muestra No. 1 Encarnación de la mejilla:

Muestra No. 2 Pigmento café oscuro de la barba

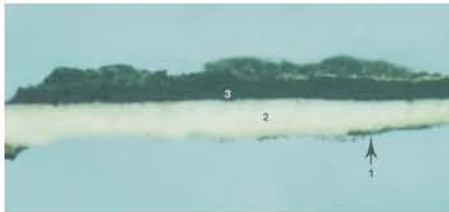
Muestra No. 3 Pigmento negro del hábito

La encarnación es una mezcla de hematina, blanco de plomo y yeso.

El café consiste en tierra de sombra tostada, mezclada con blanco de plomo y yeso.

El negro del hábito es negro de humo mezclado con blanco de plomo y yeso.

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de



71. Muestra 3, negro del hábito, Santo agustino

madera, sobre el cual se aplicó una primera capa de encolado, sobre la que se puso una base de preparación hecha de blanco de plomo y yeso, aglutinadas con cola animal, posteriormente aparece una capa de color. Las capas pictóricas siguientes se distinguen por sus colores locales compuestos de pigmentos y aglutinados con aceite secante; en el caso de la muestra 3 localizada en la barba, se encontraron dos capas de pintura una primera roja que le confiere calidez y finalmente su color café oscuro. En el caso de la encarnación vemos que no hay huellas de pincel y presenta un acabado liso brillante lo que demuestra que fue aplicada con maquillaje en una sola mano y pulimentada con vejiga.

### PINTURA DE CABALLETE

La forma que presenta el bastidor es rectangular; cuyo formato es similar al vano del nicho principal; de acuerdo a las recomendaciones de Serlio, el diseñador del retablo mantuvo una misma anchura, tanto para el vano del nicho, así como para el ancho de la ventana ática, de esta manera se mantuvo la

<sup>316</sup>Químico Javier Vázquez, *Informe de laboratorio*, México, 2005



armonía en el formato. Una observación macroscópica del cuadro permite inferir que su bastidor está construido con listones de madera, unidos con ensambles de cola de milano, sobre el que está tensado y pegado un lienzo de lino, que soporta la capa pictórica, la cual presenta una preparación roja probablemente de almagre aglutinado en cola; sobre esta preparación están aplicados los colores, hechos de pigmentos en medio oleoso.

### **TALLA ORNAMENTAL DORADA Y ESTOFADA**

La talla ornamental del retablo presenta tres diversos motivos decorativos como son: follajes en racimos, guirnaldas y orlas; asociadas a: rocallas, rostros angelicales, placas recortadas, roleos auriculares y guardamalletas; además contiene accesorios arquitectónicos como doseletes, pináculos y medallones con relieves de santos. En general todo el retablo tiene una piel dorada, recubierta por hoja de oro; la técnica del dorado es al agua, con acabado en bruñido. Otros recursos técnicos de policromía complementan la decoración, los que distinguen algunos puntos de la arquitectura como son: las 34 caritas de querubines policromados con encarnaciones maquilladas, ruborizadas y matizadas con algunas sombras, el acabado es brillante logrado por el pulimento a la vejiga. Las cortinas de los doseles talladas en madera doradas y estofadas con motivos vegetales y flores, semejantes a los tejidos brocados o bordados. Los relieves de los santos incluyen las dos técnicas: la del encarnado para los rostros y la del estofado para el vestido. La disposición de los rostros de los angelitos marca los diferentes niveles en líneas horizontales: el cuerpo del retablo se desplanta de la predela con cuatro rostros querubines que custodian los plintos de las columnas. Vinculado al retablo de San Cosme y Damián de la CD de México por la talla de los pedestales de la predela con motivos vegetales y caritas de ángeles

Los motivos rocalla que aparecen en este retablo, de acuerdo a su cronología, fueron aplicadas alrededor de 1755 dado que el retablo homónimo que se encuentra enfrente de él fue

construido en 1760 como su complemento iconográfico.

## **ICONOGRAFÍA**

El retablo norte de San Nicolás es de género agiográfico, con imaginería agustiniana, dedicado a la vida de los principales santos agustinos; dentro de su repertorio imaginero, el ático tiene una pintura de la Virgen de Guadalupe, no obstante que era costumbre rematar al retablo con la Trinidad, este lugar ahora mariano dignifica al virreinato norte de las tierras americanas. Cabe mencionar que en la parte posterior del retablo aparece una pintura mural, con un retablo fingido con el tema del nacimiento del Niño Dios acompañado por José y María, todo enmarcado con los emblemas de la pasión de Cristo, lo que demuestra el interés agustino por los temas pasionarios, derivados del icono de la Santa Cruz.

De acuerdo con el Inventario de Alhajas de 1777 se reconoce la titularidad en este retablo al “*señor San Nicolás*”, quien va acompañado de “*cuatro santos de talla*”, de los cuales sólo se menciona a “*San Guillermo*” por las alhajas que porta. Actualmente vemos solo tres de los cuatro santos mencionados, los cuales efectivamente están tallados en madera de bulto redondo, son personajes masculinos vestidos con el hábito talar negro ceñido con el cinturón negro de cuero, propio de la orden agustiniana.

La composición del retablo tiene cinco nichos donde se albergaban al titular y los cuatro santos; además en las entrecalles de la predela están en relieve dos pares, de los cuatro evangelistas distinguidos por sus atributos: el toro y el águila; el ángel y el león; o sean: San Lucas y San Juan; San Mateo y San Marcos<sup>317</sup>; como era costumbre estos santos simbolizan la estructura; como escritores de los acontecimientos bíblicos del Nuevo Testamento, son considerados el fundamento de la teología cristiana; es por esto que se ubican en la predela o cimienta de la estructura del retablo.

### **San Miguel**

Al centro, en el gran pedestal que soporta al nicho del titular, vemos un medallón con el

<sup>317</sup> Louis Reau, *Op cit*, pp. 187 263, 323, 370

relieve en busto de San Miguel Arcángel, primer guardián del ejército celeste, vestido como soldado romano con coraza y cazoleta, replica su nombre que significa: “quien como Dios”. Es el príncipe de los ángeles, protector de la Iglesia, e invocado en las tentaciones a la hora de la muerte, retira a los demonios en la agonía de los humanos; además salva a las ánimas del Purgatorio, además por su ubicación al centro del retablo custodia el trabajo evangélico de los agustinos, posteriormente ayudará a los muertos a balancear sus culpas para ser limpiadas por las oraciones y sacrificios de San Nicolás.<sup>318</sup>

### **San Nicolás de Tolentino**

Al centro de todo el retablo debía estar la imagen titular, que nos recordara su vida ejemplar como el santo, que siendo hombre fue conducido por su fe hasta alcanzar la gracia de Dios, era una estrella que lo guiaba por las noches a la iglesia. De su leyenda se dice que fue un buen predicador y taumaturgo, nació en Marcas, cerca de Ancona, en 1249, y falleció en 1305. Sus padres le pusieron el nombre en honor a San Nicolás de Bari. Cuando iba por las noches a la iglesia lo guiaba una estrella, de ahí que se le represente con una o varias estrellas en su vestido. Cuando estuvo enfermo recibió de manos de la Virgen un pan milagroso que lo curó; una vez sanado, él mismo curaba a los enfermos con pan bendito, que en una ocasión transformó en rosas. Se dice que él nunca comía carne, cuando estuvo debilitado por la enfermedad, los monjes de su convento quisieron reconfortarlo con codornices asadas, cuando se las dieron al enfermo: estas revivieron y volaron; otra anécdota menciona la noche en la que se le apareció un fantasma, quien le pidió una misa por los difuntos, como lo vio que dudaba: le mostró a la ánimas en el purgatorio, el santo se compadeció y les ofreció la misa. En España se cuenta que en la peste de 1602 Cristo se había desprendido de su cruz para abrazar a la imagen de San Nicolás, por lo que se consideró al santo patrono de la peste.

Como parte de su culto, fue canonizado en 1445, posteriormente en 1505 la reina Margarita de Austria lo prefirió como su santo patrono. Se le considera un santo antipestoso de manera

similar a San Roque y San Sebastián, se le invoca contra las enfermedades, para curar a los enfermos o aliviar a las mujeres de parto, en los conventos agustinos se distribuía el Pan de San Nicolás, todavía en Acolman los mayordomos regalan pan a los fieles el día de la fiesta de este santo; también se le considera patrón de los agonizantes y de las Almas del Purgatorio<sup>319</sup>.

Existen dos formas de representar a San Nicolás una de pie y otra en hinojos. La imagen de pie tiene como atributos: un pan o un plato con predices, esto indica su carácter de médico y taumaturgo; la otra pose de rodillas tiene como atributo el flagelo o cilicio en su condición de penitente, como intercesor de las ánimas. A pesar que la imagen de San Nicolás este ausente en este retablo, podemos inferir que la escultura del santo tenía una composición vertical, es decir: de pié, por que el espacio del nicho así lo permite. Por otra parte dicha postura asociada al pan y las perlices y estaría vinculada al retablo adyacente de la Virgen del Refugio, a la que también se le invocaba para combatir las enfermedades.

### **San Guillermo**

Uno de los cuatro santos mencionado en el “Inventario” es San Guillermo de Aquitania el cual es importante en la iconografía de este retablo, por ser uno de los principales santos agustinos. Su leyenda comienza en la abadía de Saint Guillaume du Desert cerca Montpellier en el camino de los peregrinos a Santiago de Compostela. Fue asociado a Guillermo de Orange paladín de Carlo Magno y otros cruzados que realizaron hazañas épicas en los santos lugares. Después de haber vivido en medio de placeres decidió retirarse como ermitaño, por lo que se impuso como suplicio una cota de hierro sobre la piel. Se representa como caballero, que puede sostener una lanza y como ermitaño lleva el hábito y una calavera. En su culto se le considera patrón de los armeros y los carceleros por los hierros y las cadenas del suplicio.

<sup>318</sup> Juan F. Roig, *Op cit*, p 200

<sup>319</sup> Louis Reau, *Op cit*, p. 442



73. Relieve de San Agustín  
Medallón del retablo

**San Agustín**  
En la clave del entablamiento de la calle central, dentro de la cornisa quebrada en forma de encuadramiento, vemos el relieve en busto de San Agustín como fundador de la orden, cabe destacar, que en todos los retablos encontramos un motivo alusivo a los temas agustinos, este retablo no puede ser la excepción, el Patrón está vestido con su hábito talar negro, además

como atributo particular lleva en la mano izquierda un libro sobre el cual sostiene una maqueta en forma de un templo como constructor de la iglesia.

Esta representación es una interpretación cristiana de la leyenda del arquitecto Dinócrates, quien propone al emperador Alejandro Magno esculpir el Monte Athos en forma de hombre, que llevaría en sus manos una gran ciudad, la cual dignificaría el poder del imperio.<sup>320</sup> Este pasaje vitruviano logró convertirse en la imagen del arquitecto, al que iconográficamente se solía representar con una maqueta en la mano, en este sentido la iglesia retoma a dichas imágenes como símbolo tectónico y atributo de sus doctos portadores,<sup>321</sup> además como fundadores de los cimientos teológicos.

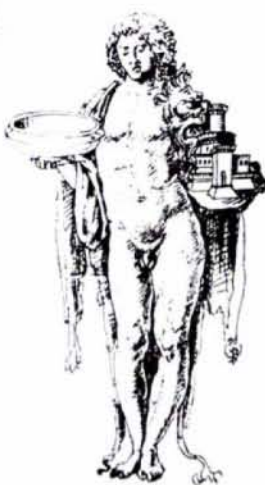
### La Virgen de Guadalupe

Finalmente el cuadro de la Virgen de Guadalupe en el ático del retablo de San Nicolás, preside los acontecimientos evangelizadores de la orden de los agustinos, algo semejante podríamos ver en los patronazgos de la Virgen, pintados para dignificar a los religiosos bajo el manto mariano, en este sentido cobra dimensión la presencia guadalupana, en momentos en los que

el criollismo necesitó de un sustento patrio. A lo largo del siglo XVIII se publicaron numerosos sermones comentando el prodigio guadalupano, se discutía sobre su aparición, la epifanía técnica, del autor, y su preferencia por el suelo mexicano para su manifestación. Por otra parte el pueblo mexicano solicita al Vaticano el Patronato guadalupano. En 1737 la Virgen fue llevada en procesión por las calles y proclamada Patrona de la Ciudad de México y nueve años después, de todo el virreinato; más tarde, continúan las gestiones del Patronato de la Virgen, como su reina protectora; el cual fue aprobado en 1754 por el papa Benedicto XIV, quien además autoriza la fiesta el 12 de Diciembre.<sup>322</sup> Sin embargo la coronación no fue concedida sino hasta el siglo XIX, en 1895.

En general la iconografía de este retablo tiene como lectura el patrocinio de la Virgen de Guadalupe protectora de los agustinos, además esta obra significa la construcción de la orden llevada a cabo por sus santos religiosos, como reflejo simétrico de los cuatro evangelistas. Es muy probable que cada santo represente a los cuatro puntos cardinales, en los que se prodigó su tarea apostólica y donde tuvieron asiento cada una de las provincias fundadas por los agustinos, desde Filipinas y Nueva España; hasta España y Turquía.

Desafortunadamente no ha sido posible reconocer la identidad de los otros religiosos, desconocemos hasta ahora su iconografía por falta de atributos característicos. En el retablo vemos a los santos agustinos tallados en madera que podría ser los eremitas: San Nicolás Tolentino, San Juan Bueno, San Alonso, San Pedro Damián, y San Guillermo de Aquitania.



74. Francesco di Giorgio, s. XVI,  
grabado, Dinócrates

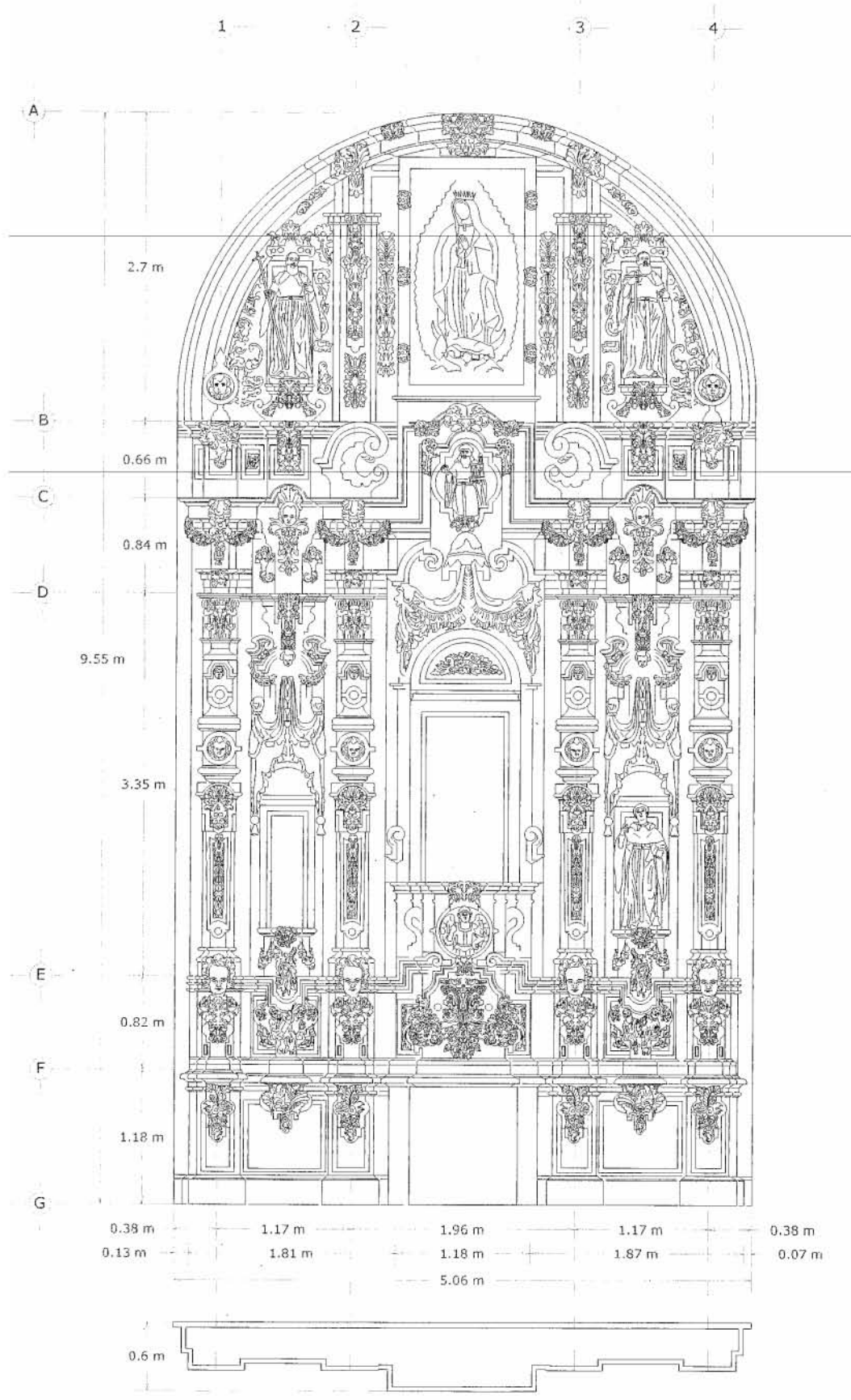
<sup>320</sup> Vitruvio *Op cit*, lib. II, p. 93

<sup>321</sup> Mariano Monterrosa, *Símbolos cristianos*, México, INAH, 2004, p. 144

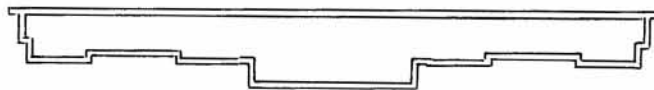
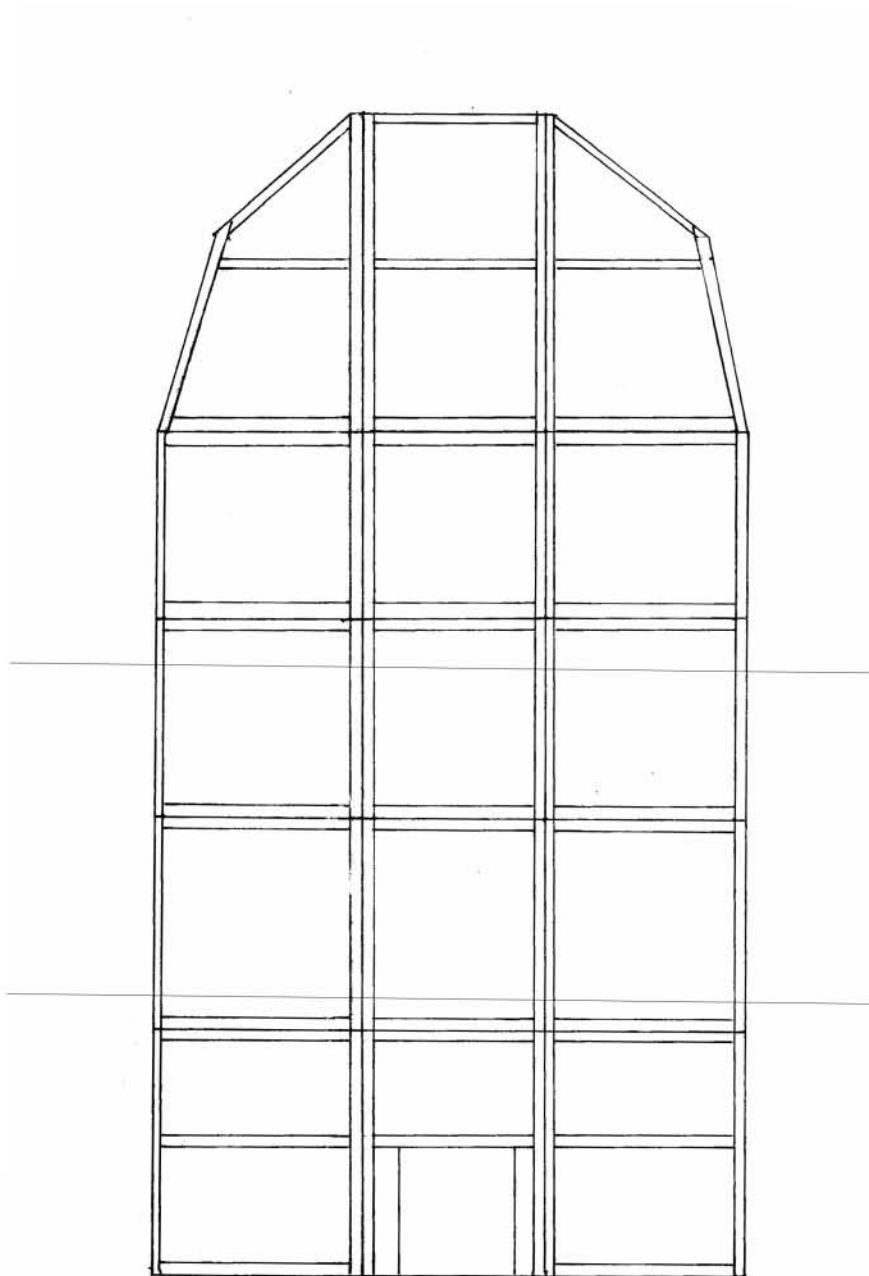
<sup>322</sup> Fausto Zerón Medina, *Felicidad de México*, México, Editorial Clío, 1995, p. 108











Colateral norte de San Nicolás Tolentino, vista anterior, entramado sobre bastidores

# RETABLO SUR DE SAN NICOLÁS

## DATOS GENERALES

El retablo de San Nicolás que nos ocupa ahora, lo vemos en la nave de la feligresía a mano derecha debajo del tercer entre eje del muro sur, junto a la puerta que da a la casa curial, por su ubicación es de tipo colateral y por su condición es un altar menor. Corresponde a la época novohispana del siglo XVIII. Afortunadamente es el único retablo en el que aparece la firma de su autor Fray [Miguel] Agustiniiano de Herrera fechada en 1761.

La función de este retablo era funerario, dedicado a las ánimas del purgatorio, servía para celebrar la misa al difunto de cuerpo presente; al los nueve días o al levantar su cruz; así como para celebrar los aniversarios de la muerte del difunto y todas las misas de los cofrades de las ánimas, quienes por su piedad y sufragios en limosnas lo mandaron hacer. Todavía en los años sesentas estaba en función, según la tradición oral, al frente de este retablo se colocaba un féretro vacío, que servía en vez de altar, como mesa, sobre el cual se colocaba un mantel de paño morado o negro con los ornamentos y una calavera tallada en madera, todo lo cual funcionaba en el ritual de la misa por celebrar.

Además este retablo funcionaba como su homónimo de enfrente para celebrar las fiestas dedicadas a San Nicolás de Tolentino, como parte de los rituales propios de la Orden Agustina, el 10 de septiembre.

Las dimensiones de este retablo cubren perfectamente el arco formero de medio punto que constituye parte del muro sur. Sus medidas 9.50m de alto por 5.02m de ancho fueron la base para realizar dicho retablo por lo que se puede decir que se realizó como los demás ex profeso para el templo. Sí consideramos el ancho hasta el límite de las calles sin contar el guardapolvo, tenemos 4.80m, o sea una proporción dupla de 1: 2, con un error de 5cm.

## REFERENCIA DOCUMENTAL

En el “Cuaderno de Inventarios” existen varios párrafos que se refieren a este retablo. En el Inventario de Echeverría de 1777, aparecen varias descripciones de esta obra:

En la sección de plata dice:

*Veinte y cinco estrellas de plata, que tiene el Señor San Nicolás sembradas en su hábito, y una diadema, y peana, que pesa diez, y siete marcos. Con otra caligrafía dice una nota: me lo vendió el Señor Guerra Manzanares, fol 2 verso*

En la sección de cruces dice:

*Una cruz de madera fina de una sesma de largo que con santo Cristo se halla en el altar del Señor San Nicolás, y es también de bronce fol 10 v*

En la sección de Colaterales que dicen

*“Otro altar también del señor San Nicolás tiene cuatro lienzos grandes y dos chicos, y tres láminas medianas. El Señor San Nicolás es de talla, y nuestra Señora de la Candelaria...” fol 18 v.*

Más abajo dice:

*“Una caxita de madera forrada con papel dorado donde se guardan los Santos Óleos, que se traen anualmente de México, que tiene una cuarta de largo, y un xeme de alto, y una buena llave, y se halla en el sagrario del altar de San Nicolás, con tres redomas de vidrio ordinario, con sus correspondientes rótulos y tapas de plata” fol. 19r*

En el Inventario con sello quarto de los religiosos de 1766 tiene tres párrafos que dicen:

*Una diadema de plata que tiene Nuestro Padre San Nicolás que dio el referido padre Vital. fol 51r*

*Ítem Peana al mismísimo Santo de plata que pesa diez y siete marcos y dio el Reverendo Padre Juan de Herrera, con la ayuda de otros religiosos. Fol. 51r*

*Por fin entre otros colaterales, a los cuales cooperó con su limosna, el Reverendo cura Vital, uno dedicado al culto de San*

*Nicolás, el cual se acabó perfectamente, y se doró a costa y mención del R.P. cura arriba mencionado fray Joaquín Vital, y a más de esto dio un cendal a la Santa Cruz.”fol 51v<sup>323</sup>*

Como podemos leer Joaquín Vital Moctezuma contribuyó económicamente con la producción de los retablos y la adquisición de ciertos ornamentos, su condición aristocrática le permitió mantener su prestigio en la Doctrina, incluso detuvo la secularización del sitio hasta su fallecimiento, Sabemos que los benefactores de los templos adquirirían sufragios para su vida póstuma si el “cooperó” para otros retablos es probable que lo haya hecho para el del Refugio donde hizo pintar a sus familiares Moctezuma.

## **ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA**

Como decía Vitruvio: “las estructuras derivan de su aspecto exterior”, lo cual significa que la forma que vemos es el resultado del contenido, por tal motivo clasifica las construcciones acuerdo a la disposición de sus elementos, por el número de sus columnas y su organización dentro de los edificios, así como, la distancia regulada entre ellas; el tipo de soportes y sus ligas; las interpretaciones de estas recomendaciones permitieron la producción de variantes que se descollaron en el manierismo y posteriormente en el barroco, una de estas variantes se presenta en el retablo que nos ocupa como una fachada de tipo tetrástila, hecha con pilastras múltiples en formato estípite.

En general el retablo fue bien trazado, su composición mantiene vigentes los elementos arquitectónicos clasicistas, los cuales están perfectamente bien definidos. En sentido horizontal presenta: un banco que a manera de podio eleva la fachada de un solo cuerpo y un ático diástilo que remata en arco de medio punto. En sentido vertical está compuesto por tres calles basilicales, bordeado todo con un marco que sirve de guardapolvo.

Mantiene una estructura rigurosa, como la de los siglos anteriores, su traza reticular distribuye a los cuerpos y las calles en módulos dispuestos simétricamente. En particular esta

obra tiene características muy especiales que reflejan su momento histórico. En este caso, la composición está resuelta por una estructura que pone los acentos en las calles; a los lados, los paños arremetidos permiten resaltar la calle central, como un cuerpo prismático adelantado o salidizo, que estabiliza el paramento como contrafuerte. La composición presenta un formato vertical en ascenso que apunta hacia la bóveda.

Esta estructura se adecua a la composición, puesto que, las pinturas se ajustaron a los límites de los elementos arquitectónicos. No sobrepasan la línea horizontal de la trabe, friso y cornisa. Por lo tanto el autor no se preocupó por romper las trabes y mantuvo el orden bien definido y simétrico.

El planteamiento plástico conservó el tradicional orden clásico. Es increíble encontrar un retablo en la segunda mitad del siglo XVIII con tanto orden y definición como los retablos renacentistas. Podemos ver en sus ejes una proporción fue bien medida: no existe reproche en como se ordenan sus elementos arquitectónicos. Tampoco encontramos alguna audaz salida de la composición; no se interrumpe la trabe para convertirla en roleo. Sólo encontramos en la calle central, una superposición de elementos que hace quebrar brevemente las cornisas, sin que se pierda la continuidad de su línea: al centro de la predela el manifestador eleva las molduras superiores trabándose en el cuerpo; en la clave de la cornisa vemos un medallón con relieve que quiebra la moldura, mientras que en el remate del ático el encuadramiento de la ventana interrumpe la trabe y el friso, en tanto que quiebra la cornisa para encuadrar otro medallón con relieve; esto se debe a que la fachada del retablo se integra a la arquitectura del edificio otorgándole a la composición mayor realismo.

### **PLANTA**

La planta es recta, puesto que depende del paramento llano del muro, su vista presenta la huella de dos pedestales resaltados en los extremos y un basamento al centro, estos tres elementos se alinean por sus caras frontales colineales. A diferencia de los demás retablos

<sup>323</sup> Archivo Parroquial, *Cuaderno de Inventarios*, Tecámac, 1777, 1766, fol. 2v, 10v, 18v, 19r, 51r y 51v

estípites, los pedestales centrales se definen por los quiebres de la calle central adelantada, en este caso vemos un basamento continuo que soporta a dos pilastras, probablemente esto se deba a que al frente del altar se colocaba un catafalco para los rituales funerarios.

### **ALZADO**

El retablo se caracteriza por su estructura hecha con prismas que se adosan a la pared de manera que sus módulos se penetran y se complementan en una dinámica trabada, en la que destaca la calle central dando al formato un tipo de estructura “adelantada”, que corresponde a una planta recta con la calle central resaltada, donde las pilastras múltiples alineadas se adosan al paramento llano del retablo. El sentido vertical los ejes se prolongan con líneas que ascienden desde el banco hasta el remate. En sentido horizontal de abajo hacia arriba, las líneas de los diferentes elementos marcan los acentos del banco, la predela, el cuerpo con sus soportes y entablamento, mas arriba, el ático muestra sus pedestales, que soportan un par de pilastras a guisa de péndolas que sostienen su entablamento, finalmente toda la obra remata en un gran arco de medio punto, que se ajusta al formero del muro.

El banco se repliega: sigue los planos que marcan los filos verticales de las basas, forma dos pedestales y un basamento que recuerda al podio para elevar a la fachada. Su composición es simple carece de ornato, sólo unas delgadas molduras y hojarascas acentúan las aristas.

Arriba del banco presenta una predela estructurada por pedestales múltiples, con placas recortadas en forma de guardamalletas que apean el vuelo de las molduras superiores. Al centro el manifestador compuesto por tres vanos dos laterales encuadran las pinturas y el central tiene una puerta de medio punto para guardar los ornamentos, sus dimensiones rebasan la línea horizontal de las molduras superiores, por lo que en esta pequeña zona se quiebran hacia arriba, este efecto fue aprovechado como basa de la peana del titular; sin duda no fue casual ya que los manifestadores del orden estípite, normalmente son de mayor altura que la predela, penetran la horizontal del primer cuerpo, en respuesta a una estructura de

módulos trabados, no obstante que en este retablo esta dinámica de complemento no es tan evidente, guarda sin embargo, las características formales de los retablos estípites.

Los soportes están resueltos con pilastras múltiples, cuyo fuste recortado en placas presenta un tratamiento de los filos: la desviación de las aristas evoca el formato estípite, como variante propia del siglo XVIII. Su tamaño y proporción está adecuado y remata con un capitel en orden corintio cuadrado, llama la atención que la moldura del ábaco recorre todo el paramento. Por otra parte los ejes verticales delimitan los intercolumnios de las calles laterales, sus espacios son planos y pasivos; no obstante abren sus ventanas rectangulares con arcos mixtilíneos que enmarcan a las pinturas; con todo esto el paramento arremetido mantiene un aspecto bidimensional; mientras que la calle central adelantada presenta su cuerpo afectado, ya sea por la sustracción de espacio que da forma al nicho, así como, por la adición de la peana que soporta a la escultura titular, el encasamento tiene un arco ochavado cubierto por un dosel, que le otorga volumen y claroscuro propio del barroco.

Su entablamento perfectamente definido consiste en un arquitrabe de tres fajas, que sustenta a un friso plano decorado con follajes, sobre el que se eleva una cornisa de corona cuadrada y gula recta, la cual en la calle central se requiebra en forma piramidal con línea mixtilínea para encuadrar a un medallón.

El ático es un arco de medio punto; el cual, a diferencia de los demás retablos, se integra al edificio, sin embargo su cornisa no corresponde al trazo del arco. En general se estructura en tres calles y un cuerpo; las calles laterales son enjutas, que abren sus ventanas linternas con arco ochavado para encuadrar a las pinturas, además sus dos pilastras estípites flanquean la calle central. En esta sección el retablo se integra a la arquitectura del edificio, aprovechando la gran ventana del muro sur, en consecuencia su vano se convierte en el óculo del retablo, de donde emerge una escultura de la Virgen. En el copete vemos un medallón con el

relieve, que fuerza y requiebra la gola de la cornisa en línea mixtilínea.

En este retablo podemos ver como el diseñador no estaba al tanto de las novedades de la arquitectura oblicua de Juan de Caramuel, quien recomienda la correspondencia de las formas en todos los elementos arquitectónicos; como se describió arriba: el entablamento del ático no corresponde con la línea que proyecta el arco de medio punto, sino que se oponen en direcciones distintas, mientras que el entablamento es recto la moldura del arco es curva, cabe mencionar que este es el único caso en el que sucede este fenómeno, probablemente el rigor de la traza no lo permitió.

### CONMENSURACIÓN

La conmensuración total del retablo comienza con una proporción dupla, resultado de su altura que mide 9.50m de alto, por 4.74 de ancho, estas dimensiones mantienen aproximadamente una relación dupla, la cual fue medida con varas. Debido a que el valor de la vara oscilaba entre 0.768 y 0.912 no podemos fijar un valor específico, sin embargo como referencia tenemos que el valor de las varas burgalesas era de 0.835m y el de Aragón era de 0.772m, si suponemos que el valor de la vara utilizado para construir el retablo medía 0.84, la cual tenía tres pies; de lo que resultan 11 varas y 1 pie de alto, por 5 varas y 2 pies de ancho.

Considerando que la columna mide 2.75m de alto, tenemos que el módulo de su basa o "tanto" mide 0.28m, que es la huella de un pie: de donde su proporción es de 10 tantos aproximadamente de altura. Sobre la base de estos parámetros el intercolumnio central que mide 1.80m, tiene una proporción aproximada de  $6\frac{1}{2}$  tantos, donde cabe un vano del nicho central con 2.05m de alto por 0.90m, en una relación de 4 a 9, casi dupla, o sean dos cuadros más un  $\frac{1}{4}$ , de donde es similar  $3\frac{1}{4}$  por  $7\frac{1}{3}$  tantos. Mientras que los intercolumnios laterales miden 1.33 m, o sean  $4\frac{2}{3}$  tantos, donde caben los vanos laterales que miden 2.06m de alto por 0.92m de ancho, en una relación de 4 a 9, o sean  $3\frac{1}{4}$  por  $7\frac{1}{3}$  tantos de columna. Más abajo, la predela mide 0.96m de alto, divididos entre 10 es igual a 0.096, de los cuales dos son para las molduras y 8 para el neto, el cual es duplo de

0.38m aproximadamente de 0.74m, a razón de  $3\frac{1}{2}$  tantos. A esto debemos agregar el entablamento que mide 0.73m, o sean  $2\frac{1}{2}$  tantos. De tal manera que sumados 10 de la columna, más  $2\frac{1}{2}$  del entablamento, más  $3\frac{1}{2}$  de la predela, tenemos un cuerpo de 16 tantos aproximadamente de 4.44m de altura, por 4.74 de ancho sin su guardapolvo, tendiente a ser una traza cuadrada.

Por otra parte, la conmensuración del ático que mide 3.20m de altura; presenta una pilastra múltiple que mide 1.82m de alto, con un imoscapo igual al del cuerpo que mide 0.28m, de lo que resulta una proporción de  $6\frac{1}{2}$  tantos, estas dimensiones mantienen una relación con la altura del entablamento del ático que mide 0.58m, o sean 2 tantos, con un banquillo que mide 0.51m o sean  $1\frac{3}{4}$  de tantos aproximadamente; mientras que la altura total del arco y basamento del ático miden 3.20m es decir,  $11\frac{1}{2}$  tantos aproximados de altura, cabe al centro un vano u óculo que mide 1.94m de alto, por 1.06m de ancho, en una proporción casi dupla de 6:11. En los extremos, las calles laterales abren sus vanos ochavados que encuadran a las pinturas al paño de la entablatura, los cuales son un poco menores que los vanos del cuerpo, sus dimensiones son: mide 1.65m de alto, por 0.82m ancho, en una relación de 2 a 4 es decir dupla; además su disminución es de  $\frac{1}{5}$ , menor que los vanos inferiores, a pesar que la recomendación de Serlio es de  $\frac{1}{4}$ .

Los retablistas siguen algunas reglas como la disminución de la altura para los vanos de los cuerpos superiores, pero con la misma dimensión para el ancho de puertas y ventanas, de la misma manera que el ancho de la basa del plinto va a ser igual que el ancho del neto y este será duplo en su altura.

Como podemos ver algunas proporciones de los elementos arquitectónicos están fuera de las instrucciones manieristas, mientras que otras son correctas; en el retablo de San Nicolás la altura de la columna corintia mide 10 tantos; a diferencia de los intercolumnios que son más anchos de  $4\frac{2}{3}$ ; más aún que los recomendados según Palladio para el orden corintio, dado que el orden toscano es el más robusto, puede soportar entablamentos más largos con intercolumnios



hasta de 4 tantos, no obstante esta condición los barrocos exageran la distancia entre columnas a fin de conseguir claros más amplios; esto hace que el soportal sea más ancho y pierda ascensionalidad. A pesar de todo en este retablo encontramos un orden y conmensuración, el cual en la mayoría de las veces se acerca a las instrucciones de Serlio<sup>324</sup>; por ejemplo, el vano central que recomienda el autor para un gran arco: “*que la abertura del arco sea de dos cuadros más 1/6*” es decir de proporción dupla más 1/6 y en este caso también es dupla, pero, más 1/4. También dice “*el alto del pedestal [predela] sea de tres gruesos de columna*”, mientras que aquí se aproxima por 3 más 1/2, aunque su ancho de 28cm si es igual al de su columna como dice “*la caxa o embasamento a de tener de ancho un grueso de columna*” aquí sí se cumple lo dictado. Más adelante dice que: *el arquitrabe, friso y cornisa (entablamento) sean la cuarta parte del alto de la columna*” y efectivamente, si tenemos una columna de 10 tantos, al dividirla entre cuatro, tenemos que un 1/4 de esta, es igual a 2 1/2 tantos, como se mencionó arriba. Más aún, los 10 tantos de la columna son tomados como referencia para la altura del ático, aunque no sean los mismos que refiere Serlio al decir que: “*la orden segunda a de tener de alto, que siendo partida la columna sin el pedestal en cuatro partes hasta la cima de la cornisa*”, o sean 11 1/2 tantos, a diferencia de los 12 recomendados para la altura de este segundo orden.

## SISTEMA CONSTRUCTIVO

La evolución tecnológica de los retablos estípite respecto de sus antecesores, se forja por la tendencia a ahorrar material, aligerar las cargas, además de alterar las estructuras. El aspecto de esta fachada de tipo tetrástila, hecha con pilastras múltiples en formato estípite, es ilusorio puesto que vemos que su volumen solo es aparente y en su interior se encuentra la verdadera estructura. La cual está hecha con

<sup>324</sup> Vid, Serlio, lam XVI, El autor se refiere a esta figura como: “*este presente arco es semejante o contrahecho del de Ancona*”

cuadrángulos de barrotes 1” x 1” en madera de *Pinus patula*, mientras que la entablatura talla está hecha con *Cupresus Benthami*

El retablo se monta sobre una plantilla de mampostería, sobre la cual se dispusieron tres bastidores verticales, sujetos por canes al muro, a los cuales se adosan el banco y la predela en una sola sección, estos elementos son unas cajas de madera hechas con tablas de 3/4”, ensambladas a canto y reforzadas con bastidores horizontales que van unidos por caja y espiga, a los cabezales de los bastidores verticales. Por fuera de las cajas se pegaron molduras que marcan los acentos, de manera que, estos elementos se convierten en pedestales y macizos, entre ellos se emplazan vanos y entabladuras en función de paños del banco y las ventanas de la predela. La calle central es un salidizo construido por entabladuras pegadas y clavadas a los bastidores horizontales, el manifestador de la predela es una caja completa hecha con tablas ensambladas a cola de milano y embutida al paño central.

El cuerpo también está construido con tres bastidores, distribuidos uno en cada calle, los laterales soportan los vanos dispuestos para las pinturas, mientras que el salidizo de la calle central, se modifica por el nicho de la titular, el cual fue hecho abajo y ensamblado a las jambas.



75. Basamento del banquillo y el resalto del entablamento formados con una caja de tablas adosada al bastidor, sus molduras pegadas al borde

Dado que este retablo presenta un entablamento recto sin rupturas, fue construido junto con el banquillo del ático, con tres bastidores uno por cada calle, sobre los cuales se dispusieron las cajas y paneles que corresponden a los resaltos y frisos, estos elementos fueron ornados con molduras tanto

para conferir la forma, así como para asegurar los ensamblados de las cajas.

El entramado del ático del ático es muy especial puesto que se forma con tres bastidores como prolongación de los inferiores; pero aquí sucede algo importante, resulta que esta sección adquiere la forma ático de dos aguas independientemente el trazo de medio punto que soporta; este fenómeno se explica como una remembranza del columnen antiguo que justamente se denominaba ático, así que por antonomasia y no por estabilidad encontramos aquí una estructura más simbólica que funcional.



76. Bastidor del ático, su inclinación recuerda el techo de dos aguas

## TÉCNICAS PLÁSTICAS

La técnica del retablo de San Nicolás Tolentino es mixto, en el que las técnicas escultóricas y pictóricas están presentes como parte de repertorio; dado que, sus pinturas son notables como repertorio imaginero: el retablo es pictórico, la preferencia por esta técnica acentúa una fachada bidimensional; en las calles laterales se disponen cuatro cuadros de santos y a lo largo de la predela había cinco, todos ellos pintados al óleo sobre lienzo y lámina.

La técnica mixta demuestra que la competencia entre pintura y escultura nunca terminó, aunque la ilusión pictórica se afanó por mostrar la realidad, nunca convenció plenamente al público en demostrar táctil y visualmente la presencia de sus personajes, por tal motivo los retablos se apoyaban en las dos técnicas, mientras que una era anecdótica, con todos los recursos contextuales de paisaje, escenarios y múltiples personajes; la otra era estatuaría, que demostraba en bulto redondo la presencia de una sola imagen, lo que era suficiente para reconocer la materialización iconográfica, por tal motivo se prefirió que las imágenes titulares fueran aisladas, de bulto y si

era posible de tamaño natural. Estas obras por su extremo realismo sobresalen en la calle central, como vemos aquí a las esculturas policromadas, tanto de San Nicolás, así como, la Virgen de la Candelaria.

Para completar el panteón imaginario se encuentran en el retablo una serie de santos tallados en madera como bustos en relieve, todos ellos ubicados en los cuerpos de las pilastras, otro como clave del entablamento de la calle central y uno más en el remate, ambos relieves tallados en madera y policromados.

### PINTURA DE CABALLETE

Las formas que presentan los bastidores son tres: rectangular en la predela, rectangular con arco mixtilíneo en el cuerpo y poligonal en el ático; la dimensiones de los cuadros del primer cuerpo son mayores que la de los cuadros del ático; sin embargo, el diseñador del retablo atendió las recomendaciones de Serlio quien decía que el ancho de las ventanas debía ser el mismo en todos los cuerpos, de esta manera se mantuvo la armonía en el formato.

Para comprender la tecnología pictórica se realizó el análisis estratigráfico y químico de una muestra representativa del retablo, con este estudio podemos ver como el uso de los materiales tradicionales tanto de soportes como de pigmentos y de aglutinantes, así como de su aplicación. Los cortes estratigráficos de la capa pictórica demuestran el uso del lienzo de lino como soporte de cuatro capas: dos de ellas de preparación una blanca, y otra roja, sobre las que se aplicó otra de óleo y finalmente de barniz, es importante señalar que el rojo en la preparación de los cuadros fue una costumbre novohispana y que se asocia a la preparación del dorado de la talla ornamental y al estofado de las esculturas, por lo que es el elemento homogeneizador del tejido conjuntivo del retablo.

Presenta una predela Este espacio estuvo ricamente ilustrado por dos cuadros pintados sobre tela. Cabe mencionar que uno de ellos el de la derecha aún se conserva y afortunadamente es en él donde se encuentra la firma del autor y la fecha de factura. Este cuadro ilustra el trabajo de San Francisco al sacar a las

ánimas del purgatorio. Al centro tenía tres pinturas sobre lámina hoy desaparecidas.

### ANÁLISIS DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

**Los objetivos** de las muestras son identificar los materiales constitutivos de las pinturas; para poder caracterizar la técnica pictórica empleadas en el cuadro de “Las Animas del Purgatorio”, se tomo esta pintura como ejemplar del retablo por ser la obra que está firmada por el autor Fray Miguel de Herrera.

**Muestreo** se tomaron siete muestras localizadas por coordenadas dentro del perímetro de la pintura; con la ayuda de bisturí y agujas de disección se adquirió cada muestra, además se utilizaron lentes de bajo aumento y cuentahílos, en zonas donde la pintura permitía separar una pequeña porción de capa pictórica con el menor de los daños, el tamaño de las muestras es menor de un milímetro cuadrado por lo que la pérdida es mínima.

**Análisis** Las técnicas analíticas fueron por medio de pruebas microquímicas, microscopía, ensayos a la gota, a la mancha de papel filtro, y tinciones con reactivos específicos para los medios.

Para las todas las muestras se realizaron un mínimo de 3 determinaciones, eliminando así, errores experimentales y de interpretación. Las muestras se incluyeron en resina sintética para analizar el corte transversal y poder determinar la estratigrafía y la técnica de elaboración. De los cortes transversales se tomaron microfotografías bajo el microscopio óptico a 30 aumentos, en las cuales se indican los estratos presentes.

### LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO:

Descripción de 7 muestras de la pintura de Las Ánimas del Purgatorio<sup>325</sup>

Dimensiones: 77.5cm de largo por 53.5 de alto

Muestra No. 1 Color rojo oscuro del fondo:

X= 73.0cm Y= 2.0cm

Muestra No. 2 Color rojo claro del fondo

X= 43.0 Y= 6.0

Muestra No. 3 Color rojo oscuro del fondo

X= 1.0 Y= 3.0

Muestra No. 4 Color oscuro del hábito de San Francisco X= 4.0 Y= 13.5

Muestra No. 5 Color azul del cielo

X= 4.5 Y= 4.0

Muestra No. 6 Color crema del rompimiento de la gloria X= 38.0 Y= 49.0

Muestra No 7 Color café del ropaje de Santa Cristina X= 65.0 Y= 21.0

Dado que esta pintura presentó en el corte estratigráfico dos capas pictóricas, la descripción se realizará mencionando primero la capa del sustrato, la cual termina con su barniz, sobre el cual se aplicó directamente la segunda capa; lo que demuestra la presencia de dos pinturas bien acabadas, se descarta la idea de pentimentos, la pintura que vemos empleó como soporte una pintura acabada, de la que desconocemos su formato y composición, cabe aclarar que el estudio radiográfico no aportó los datos esperados.



77. Miguel de Herrera, Animas, 1760, localización de muestras

Muestra No. 1

Capa 1 Color blanco yeso mezclado con blanco de plomo y partículas de tierra de sombra, aglutinadas con aceite secante, acabado con barniz de resinas naturales.

Capa 2 Color rojo oscuro del fondo es una mezcla de una mezcla de blanco de plomo, yeso, minio, y bermellón, aglutinados con aceite secante.

Muestra No. 2

Capa 1 Color azul hecho de azurita, mezclado con blanco de plomo y blanco de España, aglutinados con aceite secante; acabado con barniz.

Capa 2 Color rojo claro del fondo es una mezcla de minio, bermellón, yeso y blanco de plomo, aglutinados con aceite secante.

<sup>325</sup>Químico Javier Vázquez, *Informe de laboratorio*, México, 2005

### Muestra No. 3

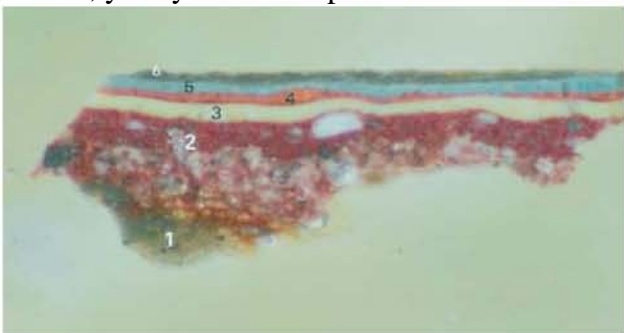
Capa 1 Color blanco grisáceo es yeso mezclado con blanco de plomo y partículas de tierra de sombra, aglutinado con aceite secante, acabado con barniz.

Capa 2 Color rojo oscuro del fondo es pigmento de bermellón y minio mezclados con blanco de plomo y rasgos de tierra de sombra, acabado con barniz de resinas naturales.

### Muestra No. 4

Capa 1 Color rojo oscuro presenta pigmentos de laca de alizarina natural, y blanco de plomo, acabado en barniz.

Capa 2 Color oscuro del hábito de San Francisco es pigmento de tierra de sombra, negro de humo mezclados con partículas de azurita, yeso y blanco de plomo.



78. Miguel de Herrera, 1760 "Animas", Muestra 5 ver las diferentes capas de dos pinturas superpuestas

### Muestra No. 5

Capa 1 Color amarillo claro hecha con pigmentos de litargirio, yeso y blanco de plomo, aglutinados con aceite secante, acabado en barniz.

Capa 2 Color azul del cielo tiene pigmentos de azul ultramarino, mezclados con blanco de plomo en un medio oleoso, aplicados sobre una capa roja hecha de pigmentos minio, bermellón, yeso y blanco de plomo.

### Muestra No. 6

Capa 1 Color blanco grisáceo compuesta de yeso, blanco de plomo y partículas de tierra de sombra, mezclados con aceite secante, no presenta acabado de barniz.

Capa 2 Color crema del rompimiento de la gloria es simplemente una mezcla de ocre, yeso y blanco de plomo, aplicados directamente, sobre una capa roja hecha con pigmentos de minio, bermellón, yeso y blanco de plomo, termina con una capa de barniz.

### Muestra No 7

Capa 1 Color negro es una mezcla de negro de humo mezclado con yeso, blanco de plomo y partículas de tierra de sombra.

Capa 2 Color café del ropaje de Santa Cristina consiste en tierra de sombra, mezclada con yeso y blanco de plomo, aplicadas sobre una capa roja compuesta con pigmentos de minio, bermellón, yeso y blanco de plomo, mezclados con aceite secante; acabado con un barniz de resinas naturales.

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía, diferenciada por: un soporte de lino, sobre el cual se aplicó: una capa de encolado, después de la cual se aplicó una base de preparación hecha de blanco de España y hematina, aglutinados con cola animal. Posteriormente aparecen dos capas pictóricas que se distinguen por sus colores locales compuestos de pigmentos y aglutinados con aceite secante; la primera capa se distingue por su acabado barnizado con resinas naturales, mientras que la segunda tiene a la vez dos capas pictóricas: una primera es roja mezcla de pigmentos de bermellón y minio en medio oleoso, la cual pudo haber servido como fondo de preparación sobre la que se aplicaron los colores locales respectivamente.

Como podemos ver, las dos capas presentan dos técnicas pictóricas, cuyos materiales se diferencian por el uso de distintos pigmentos, en ambas paletas se utilizan materiales de carga en las mezclas de colores locales, pero mientras que en la primera se emplea yeso, blanco de España y blanco de plomo; en la segunda capa no emplea el blanco de España; además el primero resuelve el amarillo con litargirio, mientras que el segundo emplea ocre, más aún la primera emplea en los azules, azurita como pigmento tradicional, la segunda derrocha los recursos con el finísimo el azul ultramar de lapislázuli muy costoso y de importación; por otra parte en los rojos en la primera capa aparece laca alizarina, mientras que en la segunda resuelve los colores cálidos con el minio y el bermellón como era costumbre.

## ESCULTURA POLICROMADA



La escultura de San Nicolás es una obra realizada con un embón ensamblado en un solo bloque, posteriormente fue directamente tallado, algunas partes del drapeado fueron resueltas con enlienzados. Una vez lograda la forma, para conferirle mayor realismo, le aplicaron dentro de la cara los ojos de vidrio, y dientes. Acabada la escultura presenta una base de preparación hecha probablemente de yeso aglutinada con cola, esta preparación ayudó hacer compatible la madera con la policromía, la cual es una mezcla de pigmentos y aceite secante, la encarnación en particular es una técnica especializada del policromado ya que se aplicó de una sola vez con todo y sus matices, sombras, rubores y luces con el fin de alcanzar una textura homogénea pulida y brillante, a pesar de la crítica de Pacheco, quien trató de evitar los “platos vidriados” como le decía a este tipo de encarnaciones, las cuales fueron muy del gusto novohispano.

La Virgen de la Candelaria estaba disociada del retablo se encontraba en el coro, de acuerdo con el Inventario, esta imagen formaba parte del retablo, por lo que fue colocada en la ventana del ático, al lado de sus padres San Joaquín y Santa Ana. El Niño Dios que lleva en sus manos se encontraba en el manifestador, sentado en una silla, sin embargo fue pertinente ponerlo en los brazos de su madre. Ambas imágenes son esculturas de vestir, talladas en madera y policromadas, el cuerpo de la Virgen está pintado de azul, mientras que su rostro, manos y pies tienen encarnación al óleo matizada y pulimentada con vejiga, de la misma manera el Niño está semidesnudo con un cendal, La ropa del Niño y de la Virgen es blanca, ceñida por un cingulo dorado; la Virgen lleva como accesorios una canasta con palomas, una corona y un velo blanco.

Así como vimos en el retablo de la Virgen del Refugio dos angelitos que levantaban la cortina del doselete central, en el retablo Norte de San Nicolás, vemos dos querubines sentados en el piso del nicho central. En este retablo los angelitos recuerdan a los pasionarios, llevan los atributos de San Nicolás, estas dos esculturitas muestran el gusto por la anatomía infantil tan

presente en los retablos del siglo XVIII, estos angelitos, de bulto redondo, fueron tallados en madera y policromados con encarnación brillante y estofados en sus vestidos.

Por otra parte las cuatro pilastras del cuerpo y las dos del ático presentan sendos medallones con bustos tallados en relieve, policromados y estofados. De la misma manera otros dos relieves, se encuentran en la clave del entablamento de la calle central y otro en el remate del ático, estas obras previamente talladas fueron aplicadas al retablo, ensambladas por sus cantos, fueron pegadas y clavadas con espigas de madera, posteriormente fueron preparadas con la misma base de preparación de todo el retablo, antes de que este fuera dorado.

#### **TALLA ORNAMENTAL DORADA**

La decoración tallada en madera fue realizada en el banco y después fue aplicada al retablo; la cual consiste en: molduras, placas recortadas en forma de guardamalletas, guirnaldas y orlas de flores, repisas de follajes, hojarascas, rocallas, y encuadramientos de follajes que llenan los espacios planos vacíos. Todo este repertorio decorativo vegetal sirve de textura y fondo a la presencia de la imaginería; la cual esta dispuesta en sus respectivos vanos sin más contexto que la arquitectura del retablo.

La decoración del banco es sencilla, es más austera, presenta vestigios de color liso en rojo, sus molduras de filete doradas, encuadran las aristas de los pedestales, mientras que cuatro hojarascas acentúan los ejes de cada una de las molduras altas de los pedestales.

Arriba del banco, vemos una predela con macizos ornamentados con placas recortadas, su mixtilíneo perfil en guardamalletas, es decorado con follajes verticales. Mas arriba en el cuerpo del retablo

El nicho central tiene un arco ochavado cubierto por un dosel, el cual es una obra de tela encolada, artificio barato de la solución plástica, para a este requerimiento, que como hemos visto formaba parte del gusto en la decoración del siglo XVIII. La técnica encolada era una técnica que empieza en las obras de Berruguete, quien resolvía pequeños problemas de talla en los drapeados, con el fin de alcanzar mayor realismo, posteriormente esta técnica pasó del



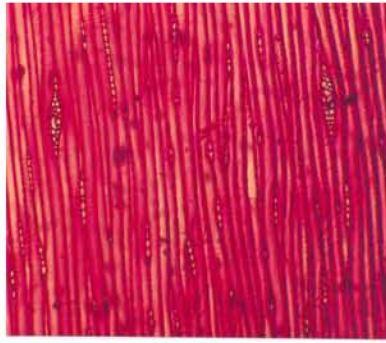
uso, al abuso y en siglos posteriores sobre todo en el XVIII se empleó como recurso para abaratar los costos y aligerar el peso de las obras, con la ventaja de dramatizar el escenario. En este caso las cortinas del doselete se empleó tela de lino, de un calibre grueso, la cual se encoló y se agregó, modelando sus pliegues mientras estaba húmeda, una vez seca y endurecida se procedió a prepararla con la misma preparación del dorado, es decir con yeso o blanco de España aglutinado con cola, sobre esta capa se procedió a policromarla con un fondo negro al óleo y con una cenefa dorada, el acabado fue una decoración pintada con pincel al óleo, cuyos motivos son flores rosas, enramadas en hojas blancas.

Después que fue aplicada la talla ornamental del retablo, en general toda la obra fue preparada para ser dorada y policromada, cuyas técnicas están basadas en los tratados de Cenino Cenini, Vasari<sup>326</sup> y Pacheco. La preparación consistió en una base blanca hecha de yeso aglutinado con cola, posteriormente presenta una capa de bol o superficie que permite adherir ella hoja de oro con humedad; el bol, es llamado así por que se comercializaba en bolas, le da a la superficie dorada una calidez, cuando quedan pequeños huecos rojos que matizan el amarillo de oro, lo que evita que la superficie metálica no se vea plana, adquiera claroscuros, y que con sus reflejos adquiera volúmenes caprichosos. Después de aplicar la hoja de oro, esta se bruñe con piedras de ágata para alcanzar el efecto relumbrante propio del metal.

### LA MADERA

En la creación del retablo de San Nicolás obedece una tradición que aparece en la mayoría de los documentos históricos como contratos, los cuales mencionan que las obras son realizadas con dos tipos de maderas. Mientras que una especie era usada para la estructura interna otra era empleada para la talla. El empleo de maderas de la región es una

característica de la construcción de los retablos de Tecámac, ya que se aprovechaban los recursos locales, como era costumbre el pino: madera básica para la carpintería de lo blanco usada en las entabladuras y la talla ornamental, generalmente las características de esta madera permiten hacer cortes continuos y bien definidos en la talla, tanto para las flores, las hojarascas, las molduras, las guirnaldas, etcétera, sin que en el momento de la talla se “jale” la madera, es decir que en vez de cortarse se comprime, ni que se desgrane como sucede con el abeto,



79. Muestra de la madera de estructura, se identificó *Pinus patula*

tampoco que se astille como se comporta el ciprés; por otra parte la madera de especies como el cedro blanco se empleaba para las estructuras, los bastidores y trabazones.

Las muestras de maderas tomadas del retablo sur de San Nicolás Tolentino fueron analizadas en el laboratorio. En el informe de laboratorio hecho por el Mtro en Ciencias Pablo Torres se reportan dos tipos de especies de coníferas que vegetan en los bosques del Estado de México, la madera empleada en la talla es *Cupresus benthami* cedro blanco y para la estructura se empleó *Pinus pátula* cuyo nombre común es pino colorado<sup>327</sup>. En este caso de cuerdo al reporte el empleo es ala inversa el pino fue empleado para la estructura, mientras que el cedro fue usado en la talla, esto significa que ambas maderas se podían emplear indistintamente, a pesar de las recomendaciones técnicas.

## ICONOGRAFÍA

Este retablo se caracteriza por ser el recipiente de los santos óleos, y la presencia de las de ánimas, asociadas a San Nicolás Tolentino como patrono de las Almas del Purgatorio, de cuya fiesta se celebra el 2 de noviembre. Las ánimas benditas es una expresión católica que designa a las almas de los justos que moran temporalmente en el

<sup>326</sup> Vasari, *Op cit.* p. 123.

<sup>327</sup> Mtro. Biólogo Pablo Torres Soria, *Informe de laboratorio, de la toma de muestras a los retablos de Tecámac*, 2005

Purgatorio, cuyo término del latín significa purgo o limpio, Según la teología católica es un lugar donde las almas de los difuntos son purificadas de sus pecados veniales; ahí sufren el castigo temporal, por obra del fuego, que debe padecer el pecador; una vez que las culpas por pecado mortal le han sido perdonadas, entonces el alma purificada puede pasar al cielo.

Los novohispanos tenían la creencia que la vida mundana era temporal, pero que su alma gozaba de la inmortalidad, en consecuencia la conducta de todos los humanos se perfeccionaba por la piedad y la caridad, cuidaban que sus actos tuvieran obras buenas para alcanzar su recompensa en la vida eterna. La evangelización trató de evitar que los indios se entregaran a los placeres corporales, que no cometieran delitos por su provecho, y que alabaran a Dios con el fin de que encontrar la felicidad, procuró el cuidado de la salud, evitó las enfermedades corporales, de la misma manera que curaban sus almas, es decir se preparaban para el bien morir. Con el mínimo de pecados tendrían asegurada su estancia en el cielo junto al creador; sin embargo el difunto se llevaba a la tumba algunos pecados que debía limpiar; por todo esto se fundamenta la existencia del Purgatorio como el lugar donde se expiaban las culpas.

La devoción de las ánimas fue revalorada por la Contra Reforma, que defendió la tesis de la existencia del Purgatorio como un lugar intermedio en el más allá, ubicado entre el cielo y el infierno. Los catecismos y sermonarios fueron los medios de difusión que en la evangelización sirvieron de sustento teológico.

Los devotos de las ánimas recurrían a dos medios de alivio para que las ánimas se purificaran lo más pronto posible: los sufragios y las indulgencias. En la doctrina del Purgatorio San Gregorio Magno reconoce cuatro tipos de sufragios: La hostia de la Misa, la oración y mérito de los santos, sacrificios e incluso como víctimas del martirio; las limosnas o las obras piadosas, y finalmente los ayunos y la penitencia.

La feligresía sentía gratitud hacia sus sacerdotes de quienes reciben la comunión y las bendiciones emanadas de la celebración de la Santa Misa. En el ritual se invocaba la intercesión de los santos y de la Virgen, así como el poder redentor de Jesucristo, de quien emanaban directamente las indulgencias.

Las indulgencias limpian las máculas de las ánimas, en el mundo de los vivos el papa era la única persona a quien se le concedía la facultad de emanarlas, por ser sucesor de San Pedro, a quien Jesús le entregó las llaves del Reino de los Cielos.

Algunas de las manifestaciones de la devoción de las ánimas fueron las cofradías que como instituciones de asistencia social acudían a los intereses de los devotos, quienes participaron como los principales benefactores en la demanda de obras artísticas del género.

Las corporaciones gremiales tenían la facultad de colectar existía un mecanismo llamado sufragio por medio del cual se solicitaba ayuda, para la realización de obras piadosas en favor de las ánimas del purgatorio, el socorro se explicaba mediante un dictamen aprobado dentro de la congregación, el favor se consideraba como una obra buena del bienhechor, quien a la vez recibía indulgencias, que de alguna manera disminuían sus yerros mundanos a fin de alcanzar la gracia divina y reducir su estancia en el Purgatorio.

Las obras piadosas eran sufragios que se encargaban a los cofrades, quienes mandaban hacer obras piadosas, con el fin de aliviar las penas de las almas, seguramente existió una Cofradía de las Ánimas en Tecámac, la cual realizó este retablo, así como lo debieron haber hecho los benefactores retratados en el retablo de la Virgen del Refugio.

### **San Nicolás Tolentino**

Como hemos mencionado anteriormente San Nicolás Tolentino fue hijo de una noble familia italiana, más tarde toma el hábito de agustino eremita; por lo que su vida la consagró a la predicación, aunque también se le considera taumaturgo por haber transformado el



80. Imagen titular San Nicolás T. en hinojos, anónima, s. XVIII

pan en rosas y por volver a la vida a las codornices asadas, murió en 1310 a los setenta años, en sus representaciones lo vemos siempre como un joven imberbe, vestido con el hábito negro propio de su orden: túnica de anchas mangas, cinturón de cuero, muceta y pequeño capuchón, también lo vemos con un plato con perdices o con panes, una azucena, un crucifijo y las estrellas que cubren su vestido; como abogado de las almas del Purgatorio, lo vemos alargando su cinto para ayudarlas a salir de tremendo tormento, santo patrono de las almas y de la santa misa.<sup>328</sup> En el Tratado del Purgatorio de Fry Dimas Serpi comenta sobre San Nicolás que los sufragios y limosnas no aumentan la gloria ni la gracia de las ánimas, sino abrevian el tiempo de purgación.

Aquí cabe mencionar que la composición en hinojos que representa a San Nicolás es muy particular de México, este formato es característico de la imaginería mexicana, en este aspecto el santo ofrece como penitencia para sufragar las penas de almas benditas. En el templo existen dos retablos dedicados a San Nicolás, de tal manera que estamos en presencia de una advocación dual, como un duplicado de una misma personalidad del santo, ambos distintos, pero complementarios a la vez, en los que se hace referencia a los diferentes atributos del titular. San Nicolás en hinojos dedica su sacrificio a las ánimas. Mientras que en el retablo de enfrente está dedicado a los enfermos puesto que va de pie ofreciendo su pan bendito.

### **Virgen de la Candelaria**

La Virgen de la Candelaria, está presente en el retablo como parte del complejo culto mariano que se desarrolla en todo el conjunto retablístico, su imagen se encuentra en la ventana de la calle central, está vestida de blanco y con una mano sostiene al Niño Dios mientras que en otra lleva una canasta con las tórtolas y unas candelas que le sirven de purificación en el templo, su culto comienza en un santuario agustino de Copacabana y su fiesta se celebra el 2 de febrero, como era de esperarse en la doctrina agustiniana de Tecámac no podría faltar esta advocación; su iconología la reconoce como un portento cuando aboga por las ánimas,

a las que ayuda ya sea con el rosario dominico, con el escapulario carmelita, con el cordón franciscano o con el cinturón agustino.

En el retablo Sur de San Nicolás se encuentra la Virgen de la Candelaria viendo hacia norte; al frente en el retablo norte de san Nicolás se encuentra la Virgen de Guadalupe viendo hacia el sur, por tanto ambas convergen sus miradas, una es referente de la otra, puesto que la ubicación de sus santuarios está polarizada. Es probable que la Virgen de Guadalupe esté asociada al cuidado de los enfermos como lo hizo con el tío de Juan Diego, mientras que La Virgen de la Candelaria ayuda con sus candelas a purificar las almas de los difuntos, ambas advocaciones representan la dualidad de vida y muerte. Como abogada e intercesora de las ánimas se dice que “ella sería capaz de hacer absolver al diablo y a Judas si ellos se confiasen de su misericordia”<sup>329</sup> En este retablo su imagen patrona, evoca su protección, por tal motivo se le considera madre tutelar y a la vez auxiliadora de la Nueva Alianza que encabeza la redención de Jesús.

El relato evangélico según San Lucas cuenta que después de nacido Jesús sus padres lo presentaron al templo “*Así que se cumplieron los días de purificación con forme a la ley de Moisés, le llevaron a Jerusalén para presentarle al Señor, según está escrito y para ofrecer un sacrificio, según lo prescrito en la Ley del Señor, un par de tórtolas o dos pichones*”<sup>330</sup>, de esta manera redime la madre a su hijo y legitima su nacimiento cumpliendo la ley. Se le llamo candelaria por que la fiesta se hacía en procesión con candelas encendidas las cuales se bendecían en el templo.

### **San Joaquín y Santa Ana**

San Joaquín y Santa Ana son los dos padres de la Virgen que en varios retablos los encontramos como la familia materna que acompañan en todo momento a María. Su representación está cargada de emotividad, El padre es un hombre viejo vestido de túnica de los rabinos con ancha faja anudada por delante; larga barba, y cabello gris con calvicie que denotan su avanzada edad, mientras que Santa

<sup>328</sup> Juan Ferrando Roig, *Op cit*, p.208

<sup>329</sup> Louis Reeau, *Op cit*, p. 71

<sup>330</sup> San Lucas Lib II, Cap 22

Ana, la mujer que atesoró al tabernáculo, viste con los colores de las minas o de los bosques verdes, lleva una túnica, un manto y una toca que le cubre la cabeza que le cubre la cabeza, que corresponde a su vejez.

### **San Juan Nepomuceno**

En el cuadro de la calle lateral derecha vemos dentro de una habitación rodeado de un coro de ángeles que rompen la gloria, a un sacerdote vestido con túnica negra de canónigo, sobrepelliz y manípulos blancos, birreta, contempla un crucifijo y una azucena, El santo nace en Bohemia en 1340; fue canónigo de San Agustín en la Catedral de Praga. El rey Wenceslao lo martirizó con fuego y posteriormente lo arrojó a un río, durante la noche un misterioso fulgor lo iluminó flotando en el agua, el motivo de su castigo fue por haberse negado a violar el secreto de confesión que le tenía a la reina Juana; fue beatificado en 1721 con el título de mártir de confesión; su culto tenía como reliquia su lengua incorruptible; fue patrón de los confesores y de los constructores de puentes. Como patrono del sacerdocio, exalta el oficio divino por el arquetipo de confesión, como parte del viático que se administra a los enfermos que están en peligro de muerte, con esto, las ánimas después de la defunción aseguran su camino con menos penas puedan transitar hacia la gloria. Su culto fue difundido por la orden de la Compañía de Jesús.

### **San Felipe Neri**

En el cuadro de la calle lateral izquierda vemos dentro de una habitación con una gloria rodeada de querubes el retrato a un hombre vestido con hábito y capa negra, en su mano izquierda lleva un rosario y en la derecha un ramo de azucenas, además está tocado con un bonete negro. San Felipe Neri nació en 1515; fundó de la Congregación del Oratorio en 1575 para clérigos seculares; a él se deben los intermedios musicales llamados Oratorios, Durante una de sus enfermedades se le apareció la Virgen para curarlo, por lo que se le invoca contra las enfermedades especialmente el reumatismo.<sup>331</sup> Su imagen nos recuerda que a través de la oración como sufrágio,

<sup>331</sup> Louis Reau, "Iconografía de los Santos", *Op cit*, p. 514

principalmente del rosario, se pueden librear indulgencias que alivien las penas de las ánimas del Purgatorio.

### **Sta Cristina de Lieja y San Francisco de Asís**

En el cuadro derecho de la predela vemos escrito debajo de dos personajes uno dice San Francisco y otra dice Santa Cristina Virgen. La leyenda de esta Santa fue tomada del Tratado del Purgatorio del franciscano Serpi Calaritano, publicado en Barcelona, en 1604, donde relata la vida da la santa "admirabilis", cuenta que después de haber muerto a los nueve años resucitó, elevándose al techo de la iglesia, después del suceso contó su experiencia al lado de las almas en el Purgatorio, las que sufrían terribles tormentos, Dios le concedió la oportunidad de volver a su cuerpo para ofrecer sus penitencias y sufrimientos a las almas benditas, además de otros dones como: poder volar y posarse en las copas de los árboles, podía pasar por el fuego, fracturarse de una caída muy alta, o espinarse gravemente y sufrir sin morir; dedicó su vida al sacrificio con el fin de ofrecer sus sufrimientos al alivio de las ánimas.<sup>332</sup>

San Francisco de Asís es uno de los santos más populares que se invocan para redimir las almas, como sabemos nació en Italia en Asís en 1182, renunció a sus riquezas y a la herencia de su padre para vivir humildemente, después de su fallido intento como cruzado volvió a su tierra para vivir en la disciplina que posteriormente convirtió en la Orden de los Hermanos Menores. En 1224 se retiró en soledad en el monte Albornia, donde el día de la exaltación de la Cruz, tuvo una visión de un crucifijo aéreo con un cristo seráfico de seis alas. De las heridas de Cristo salieron unos rayos que se imprimieron en la carne del santo en forma de estigmas a semejanza de las cinco llagas.<sup>333</sup> Las crónicas de la leyenda del santo se encuentran en las Florecillas de San Francisco de Asís, escrito en el siglo XIV, en el que se relatan sus hechos y milagros, como "Las Consideraciones de las Llagas", en las que se

<sup>332</sup> Jaime Morera y González, *Pinturas coloniales de ánimas del Purgatorio*, México, UNAM, 2001, p. 170

<sup>333</sup> Louis Reau, *Op cit*, "Iconografía de los santos" *Op cit*, p 545

menciona el diálogo con el mismo Cristo quien le dijo:

*“Te he dado las llagas, que son las señales de mi pasión, para que seas mi porta estandarte. Y como yo bajé al Limbo el día de mi muerte y saque de él todas las almas en virtud de estas mis llagas, así te concedo que cada año, el día de tu muerte vallas al purgatorio y libres de él todas las almas de tus tres órdenes y de los muy devotos”*. Esta es la causa por la que el santo se convierte en parte de la Nueva Alianza de Jesús en la redención de los muertos.

### **La Santa Misa**

Lamentablemente el cuadro izquierdo de la predela se ha perdido, pero por la descripción de los ex sacristanes la pintura representaba una misa donde el sacerdote elevaba la hostia ante el altar, un monaguillo le levanta la capa pluvial, mientras se abre la gloria por un coro de ángeles, las ánimas en el purgatorio tratan de aliviar su penitencia. Una de las principales contribuciones al ritual eucarístico fue misa que instituyó en el año 590, el papa Gregorio Magno, (misa en la que el sacerdote da la espalda a la feligresía) quien preocupado por el fin del mundo pretendía curar almas de vivos y muertos mediante la acción litúrgica. Posteriormente nace la misa de San Nicolás que era más efectiva, que con tan sólo siete de ellas purgaba cualquier alma; como tradición litúrgica quedó plasmada en la pintura como uno de los cuatro sufragios que conceden indulgencias para reconciliar a las almas con el Dios Padre y así poder disfrutar de su presencia.

### **San Pedro Nolasco**

En la calle central en medio del friso un medallón contiene un relieve de un hombre barbado, tonsurado con vestido con roquete blanco, y muceta, en la mano derecha lleva una pluma y en la izquierda sostiene un libro y una maqueta de la iglesia, atributos que le confieren la categoría de doctor y fundador. San Pedro Nolasco, quien fundó la Orden de los Mercedarios para liberar a los cautivos de los piratas berberiscos. Nació en Carcasona en 1182 fue cruzado contra los albigenses; destinó toda su fortuna en liberar a los cautivos del África. Por extensión simbólica se le considera

liberador de los cautivos en el Purgatorio, como aparece en alguna pintura de Villalpando.

### **Bustos en relieve**

En línea horizontal podemos ver en los fustes de los estípites cuatro relieves con bustos tallados en relieve, al centro dos santos obispos que representan probablemente a San Cipriano Obispo de Cartago quien pensaba que los mártires pasarían directamente al cielo, mientras que San Ambrosio (397) Obispo de Milán, pensaba que tanto justos como pecadores debían aguardar en diferentes habitáculos hasta el Juicio Final; ambos teólogos que disertaron a cerca de la estancia en el Purgatorio y de la manera que debían pagar las penas tanto los justos, como los pecadores.

En las pilastras de los extremos vemos dos frailes agustinos martirizados, en el lado derecho está un fraile degollado y en el lado izquierdo otro fraile descalabrado; ambos representan a los atletas que murieron por la causa de la fe lo que los exime de sus pecados, del juicio individual pero no de la espera al juicio final purgatorio. Por sus atributos tan generales y escasa iconografía no es posible identificarlos, sin embargo se puede decir que por su sangre derramada como mártires contribuye a purificar a las almas.

En general la iconografía redundante en las palabras de Jesús quien decía a sus discípulos: *“id y predicad, diciendo: Que se acerca el reino de los cielos. Y en prueba de vuestra doctrina curad enfermos, resucitad muertos, limpiad leprosos, lanzad demonios, dad graciosamente lo que habeis recibido”*.<sup>334</sup> Estas sentencias fueron bien aprendidas y practicadas por San Nicolás Tolentino y sirvieron de base para la predicación de los religiosos agustinos.

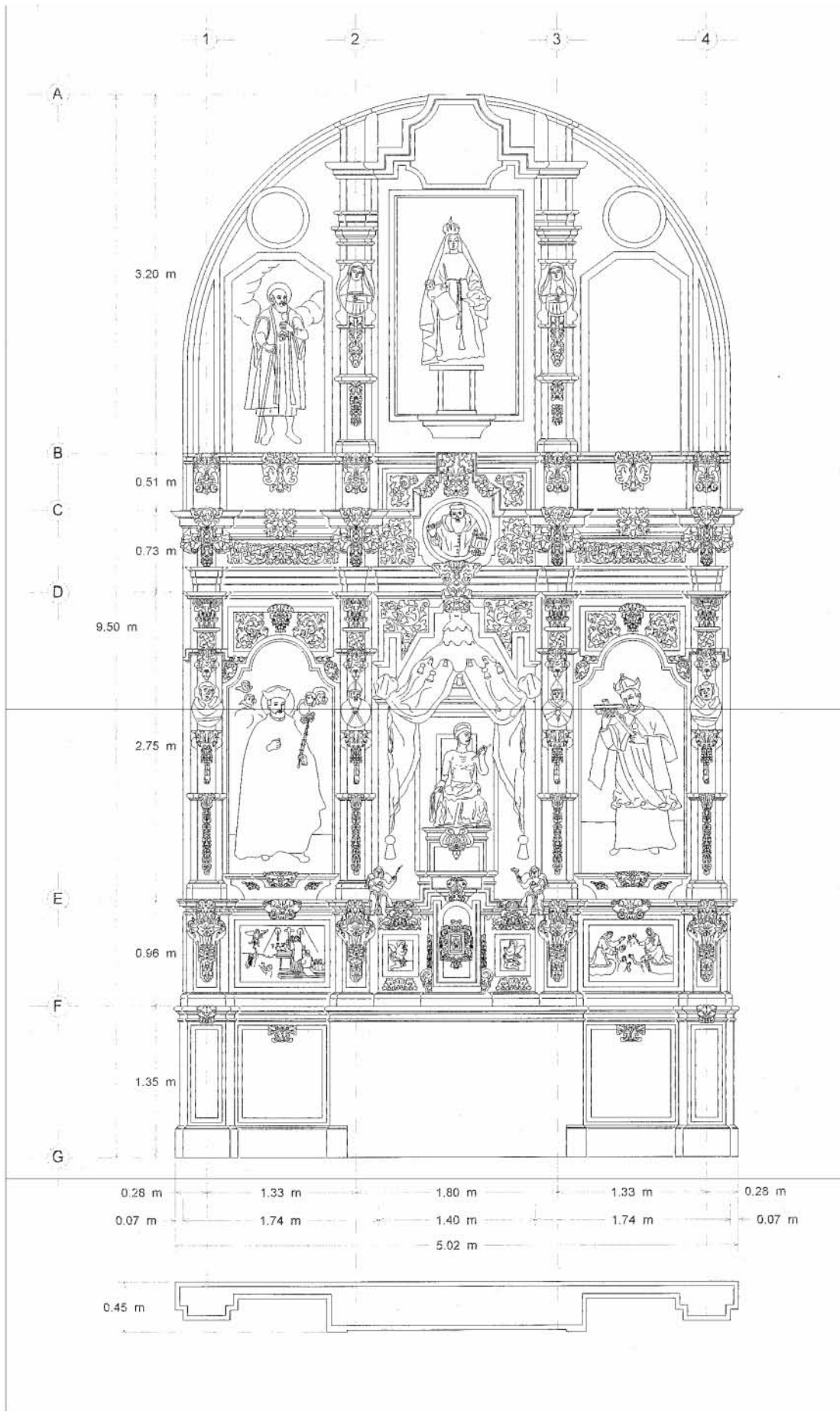
Debemos recordar que San Agustín siempre oró por las ánimas como lo hizo con su madre cuando murió en Ostia *“Tú misma, alma mía, eres mejor que tu cuerpo, por que Tú lo haces vegetar en toda su mole y le das la vida que ningún cuerpo puede dar a otro. Y tu Dios a Ti misma te da la vida, y es Vida de tu vida”*.<sup>335</sup> Por estas razones los agustinos no olvidaron su vocación piadosa por la salvación de las almas.

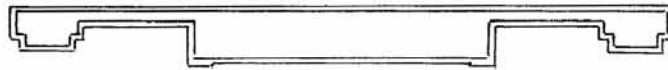
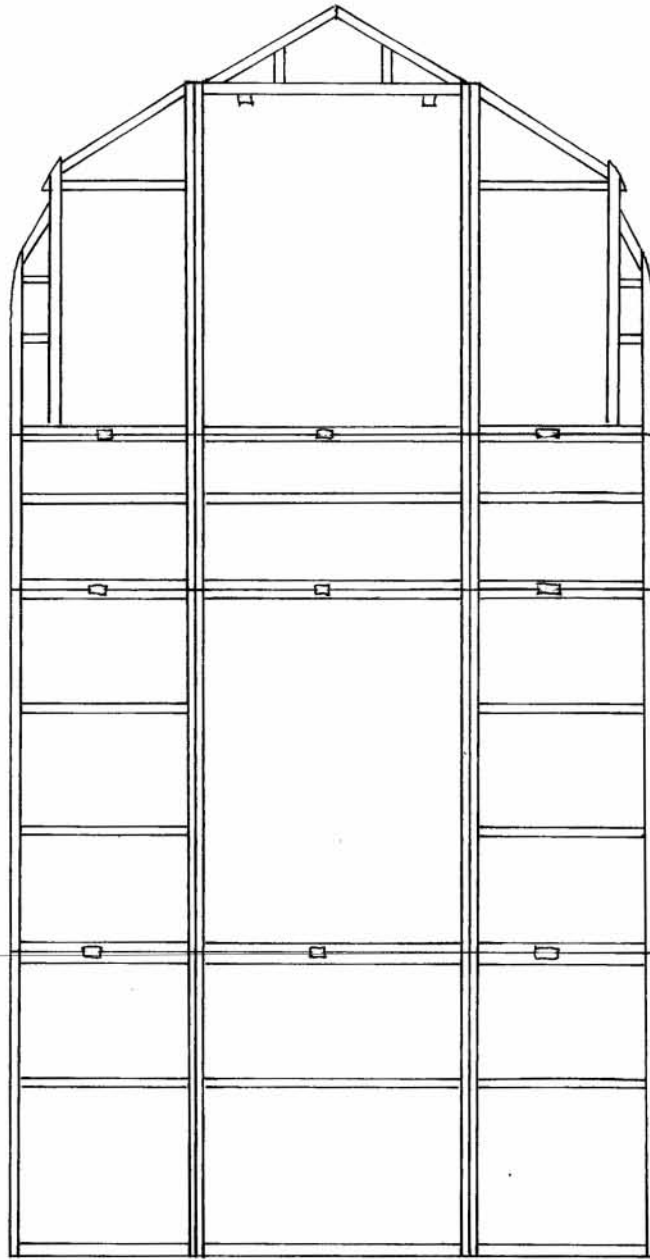
<sup>334</sup> San Matheo, Cap. X, ver. 7,8.

<sup>335</sup> San Agustín, *Confesiones*, Lib X, Cap VI









Colateral sur de San Nicolás Tolentino, vista anterior, entramado sobre bastidores

# RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES

## DATOS GENERALES

El retablo de la Virgen de los Dolores se encuentra ubicado dentro de la Capilla de los Dolores; corresponde a la época novohispana del siglo XVIII. Sin embargo la factura de su autor es anónima. La fábrica fue hecha expresamente para el templo Tecámac, puesto que su composición se ajusta exactamente al paramento testero de la capilla. En general el retablo fue bien trazado; sus dimensiones de 7.65m de alto, por 5.00 de ancho se ajustan a la forma del paramento que lo sostiene. Este retablo tenía la función de celebrar las fiestas de la Pasión, las cuales partían de la capilla en forma de procesión hacia las calles o simplemente en el atrio; se complementa con el retablo de Jesús Nazareno que se encuentra la frente, de la capilla, en la nave de la feligresía, las imágenes titulares de ambos eran los actores principales de las procesiones; además servía para celebrar la fiesta de la Virgen de los Dolores marcada para el 15 de septiembre; curiosa coincidencia que nos recuerda nuestra Independencia y al pueblo de Dolores donde se origina.

Por otra parte retablo tenía la función de custodiar la eucaristía para las eventuales celebraciones de misa, como lo recomienda Carlos Borromeo, que para la dedicación de un retablo mayor, *“el mismo tabernáculo adhierase fijo bien firmemente apoyado sobre la fuerza de la base adornada del altar.”*<sup>336</sup> En este caso el retablo de la capilla de Los Dolores tiene su manifestador, donde se podía guardar la hostia.

Es este retablo sustituyó a otro más antiguo, probablemente el anterior halla sido el de el Nazareno puesto que su proporción coincide con las dimensiones del muro testero de la misma capilla, incluso en este muro todavía existen los canes que sujetaban al retablo anterior. Por tanto, cuando montaron el

retablo de Los Dolores reubicaron enfrente al retablo del Nazareno.

## REFERENCIA

### DOCUMENTAL

Este retablo es “mayor” puesto que se encuentra ubicado en el testero de la capilla norte. En el “Inventario” de 1777, se refiere a esta obra así:

*“El altar que se halla en la capilla es de dolores, y tiene dos bandos, por ángeles, el santo cristo, y dolorosa todo de talla. Cuando se habló de la plata se dijo lo que esta señora tenía...”*

*“Un Resplandor de plata, que tiene Nuestra Señora de Los Dolores, que se halla en el altar de la Pasión”*

Como podemos leer el retablo nomina a la capilla con su imagen titular de Los Dolores. Actualmente vemos su acervo iconográfico que contiene cinco esculturas y tres relieves de bustos; sin embargo el documento sólo menciona a la Virgen y al Santo Cristo sin contar a las demás imágenes esculpidas que las acompañan. En el ático vemos las esculturas del Santo Cristo, la Magdalena y San Juan; mientras que en el cuerpo están las esculturas de la Dolorosa, San Joaquín y Santa Ana. En la predela están los relieves de San Pedro y San Pablo, en el manifestador el Divino Pastor, y al centro de la cornisa el relieve de San Agustín. Todos ellos se encuentran en su sitio original; desafortunadamente los dos “bandos de ángeles” que pudieron ser portaestandartes ya no existen.

## ESTRUCTURA

### ARQUITECTÓNICA

El retablo de la Virgen de los Dolores constituye una estructura de pared, formada por distintos planos seriados que se superponen al paramento; está compuesta de un banco con predela, que sustenta a un cuerpo con tres calles, rematado por un ático con arco de medio punto.

<sup>336</sup> Carlos Borromeo, *Op cit*, p 19



Su traza conserva el modelo de la estructura tetrástila; como le dice Serlio: “la obra Tetrástila que es de cuatro columnas”<sup>337</sup>, las cuales dividen el paramento en tres espacios o calles, donde se abren simbólicamente los vanos de puertas y ventanas. Llamam la atención los vanos cegados de las calles laterales, que asocian varios elementos decorativos como: basas y capiteles, los que se unifican para dar forma a los nichos pilastra, su presencia agrega un nuevo elemento estructural a la obra.

### Planta

La sección donde se monta el retablo tiene la forma de una planta avanzada, que responde a la superposición de planos en dirección escalonada; es decir: a partir del muro testero de la capilla se adecua su situación de altar mayor. En la figura de la planta, podemos observar que, los contornos de los pedestales se van resaltando en planos seriados, de los lados hacia el centro. Dado que los soportes laterales del cuerpo son pilastras, su respectivo pedestal está en un plano arremetido, mientras que en el siguiente plano, las columnas centrales se separan del paramento y dan cabida a sus trascolumnas, en consecuencia el basamento forma pedestales múltiples de sección escalonada. En los planos siguientes, es evidente como la calle central se resalta respecto de las laterales, por tanto la planta avanza en forma piramidal hacia el centro, mientras que es decreciente hacia fuera, mantiene una gradación rítmica del centro a la periferia, por tanto el alzado adquiere perspectiva y claroscuro.

### Alzado

El alzado hereda de la fachada clásica el empleo y distribución de sus elementos arquitectónicos. En sentido horizontal presenta un banco, una predela, un cuerpo y un remate; en sentido vertical está compuesto por tres calles. La calle central se define claramente, mientras que las laterales son entrecalles ocupadas por los nichos pilastra.

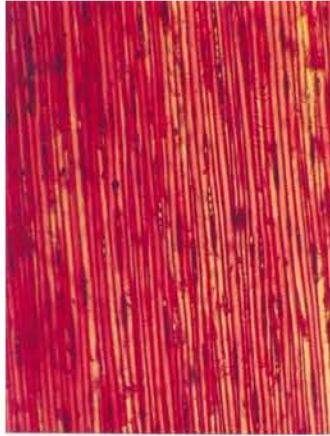
Esta estructura de pared es dinámica, dado que las calles laterales son estáticas, mientras

que la parte central es ascensional. Al trabarse los elementos del manifestador y el nicho entre las líneas horizontales de la predela y el entablamento, los dos nichos laterales mantienen el mismo nivel desplantado de la predela, en tanto que el manifestador, como pedestal, rebasa la horizontal de este nivel; elevando así al nicho y este a la vez sobrepasa la horizontal de la trabe y del friso. En consecuencia los elementos del cuerpo se traban con la predela y el ático; por tanto, las tres calles no comparten los mismos niveles horizontales marcados por la predela, cuerpo y ático.

La composición que presenta el retablo de Los Dolores es rítmica, dado que corresponde a una estructura de pared que va adquiriendo relieve hacia el centro, por medio de la superposición de planos seriados. A grosso modo veríamos un paramento con un salidizo al centro. Sin embargo la adición de los elementos decorativos adquiere aspectos perspectivas y de claroscuro que vale la pena analizar.

### Calle central

La traza ascensional del retablo no se adquirió por la disminución de los cuerpos superpuestos, como anteriormente se venía haciendo, sino por la elevación de los elementos de la calle central. El manifestador y el nicho de la calle central se desfazan respecto de los nichos laterales. Al centro, el manifestador actúa como un gran pedestal, sus molduras superiores rebasan los límites de los acentos horizontales de la predela, debido a que el cuerpo del manifestador abre una puerta de medio punto para guardar los ornamentos, la cual está encuadrada a manera de tabernáculo, el volumen de este elemento empuja hacia arriba el nicho de la titular, su puerta dintelada rebasa la horizontal de la trabe y el friso del entablamento, lo que provoca el repliegue de la cornisa en forma mixtilínea, donde se encuadra un medallón con un busto en relieve. Finalmente en el ático, el paño de la calle encuadra el Crucifijo enmarcado por molduras y una gran cornisa que remata el ático.



81. Muestra de madera tomada a la estructura, Cupressus Lindleyi

<sup>337</sup> Serlio, *Op cit*, Lib IV, Lam XXIII.



### **Banco**

El banco es muy similar a los otros retablos del conjunto, su función recuerda al podio romano que eleva al edificio para conferirle dignidad, se estructura a partir de cinco pedestales: dos en cada calle lateral y uno al centro; su forma prismática se adosa al paramento en planos seriados sobre una planta que se quiebra hacia delante, su cuerpo es una entablatura que sigue las aristas verticales de los planos, con un aspecto de basamento sólido y bien nivelado.

### **Predela**

Arriba del banco presenta una predela definida por su zócalo y por las molduras altas de los macizos, la sección de las calles laterales se estructura con cuatro macizos, que van unidos por dos compartimentos rectangulares, como tradicionalmente lo hacían los manieristas, costumbre mantenida en el retablo salomónico y retomada por el estípite, los macizos de los extremos son entablados, mientras que los centrales son reforzados con guardamalletas, a manera ménsulas.

Dado que la estructura del retablo incluye como soportes a los nichos pilastra, la prudencia del autor les otorgó su respectivo macizo, el cual lo aplicó en los compartimentos de la predela, sobre unas placas recortadas a manera de guardamalletas fueron adosados los pedestales, las molduras de su zócalo responden con quiebres al contorno de su volumen, independientemente de que el neto sobrepasa la horizontal de la predela sus molduras altas se plastifican para bordear la altura el neto. Dado que el pedestal está decorado con un medallón, los filos prismáticos del neto se modifican en un perfil de forma foliada.

Al centro de la predela se desplanta el manifestador con forma de pedestal, su complejo volumen es construido por la superposición de planos seriados, las molduras del zócalo se quiebran de acuerdo a los filos de sus cuatro placas. Las molduras superiores hacen un juego mixtilíneo ascendente que encuadra a la puerta del sagrario, su trazo piramidal es encuadrado por una peana horizontal que remata llanamente al pedestal y forma el piso del nicho.

### **Cuerpo**

El cuerpo está estructurado por dos soportes estípites, cuatro pilastras y dos nichos pilastras, los dos laterales son pilastras y los centrales son columnas separadas del paramento con sus respectivas traspilastras.

### **Calle central**

La calle central es un salidizo, que sobresale fuera de la pared maestra en la fábrica, refuerza el paramento como un contrafuerte, es decir se resalta en un plano frontal, que mantiene la estabilidad de la obra, este elemento hace auto portante a toda la fábrica; lo cual aligera las cargas sobre las columnas; como solución arquitectónica deja atrás el modelo reticulado, para dar paso a la estructura avanzada y trabada.

El salidizo está constituido por una porción adelantada del banco, que sostiene al manifestador elevado, ambos elementos forman un gran pedestal que soporta a la puerta principal o nicho que remata en el ático con un gran panel que encuadra al Cristo.

Sobre el manifestador se eleva el nicho central con gran dignidad, el cual tiene un arco de medio punto cubierto por un dosel o una cortina, este nicho custodia a la imagen titular.

### **Calles laterales**

Las calles laterales se forman por dos pilastras, la del extremo está recortada a la mitad y funciona como guardapolvo; mientras que la adyacente a la calle central es traspilastra, que respalda a su respectiva columna aislada estípite.

Las calles laterales del primer y único cuerpo se desplantan correctamente del basamento. La composición ascensional mantiene un sentido vertical que se acentúa por las columnas estípites. Los ejes verticales del retablo se prolongan con líneas que ascienden desde el banco, hasta el ático. En este sentido el conjunto goza de una gran continuidad y simetría.

### **Columnas y pilastras**

La estructura de los estípites consta de basa, estípite, cubo, cáliz o balaustre, manzana, y capitel. Este modelo es similar al de las columnas del retablo de la Virgen del Refugio. A pesar de que las columnas estípites no cargan

la pesada estructura, mantienen el orden visual del conjunto sin menoscabo de su equilibrio, puesto que no se ligan al entablamento con resaltos, sino que se anclan a la cornisa como botareles, lo que provoca el corte de los resaltos del entablamento, cuyos fragmentos aislados de trabe y friso se adicionan a la columna a guisa de capiteles, una vez superpuestos forman parte de la estructura de los soporte que rematan a la columna como un gran capitel.

En las calles laterales los vanos cegados fueron profusamente decorados a manera de nichos, constituidos por: repisa, peana, encasamento y alerón de arquivolta, estos elementos superpuestos están ligados por un eje vertical que corre desde la predela hasta las trabes; a todo esto se agrega un capitel corintio que unifica los elementos en un soporte, denominado actualmente “nichopilastra”, el cual se mantiene aplicado al plano de la entablatura. Como era de esperar el entablamento y la predela responden estructuralmente al soporte nichopilastra adecuando su respectivo resalto. El eje de simetría de la entrecalle comparte los elementos del banco, la predela, el nichopilastra, el entablamento y el ático.

El diseño de las calles laterales con nichopilastra es un modelo tradicional que se empleó en el retablo del de tal manera que esta solución se mantiene vigente en el estípite como es el caso de Tecámac y en las diferentes fases del barroco de la Nueva España.

### **Entablamento**

En las calles laterales los elementos arquitectónicos del entablamento están bien definidos y ordenados, se compone de trabe de tres fajas, friso llano y cornisa con talón, rudón corona y cimacio. En estas secciones no aparecen trabes rotas, cornisas enroladas, ni tímpanos recortados; en cambio en la calle central, por efecto de la puerta la trabe y el friso desaparecen, sin embargo la cornisa se repliega formando un pequeño arco mixtilíneo, el cual tiene por clave un medallón con el relieve del patrón.

### **Ático**

Finalmente el ático es un arco de medio punto, que se estructura por dos pilastras

estípites como péndolas decoradas con guardamalletas y flores, que flanquean el panel que enmarca al Cristo. Las pilastras se ligan por una gran cornisa que corona el panel de la calle central. En las calles laterales las enjutas del arco sirven de fondo para las esculturas, las cuales rematan los pedestales que forman los ejes de los nichos pilastra.

Independientemente del cambio de soportes estípites, el retablo conserva el formato tradicional manierista de fachada tetrástila, o sea que el uso del estípite no alteró el esquema tradicional; que mantenía alineadas las columnas en la línea recta. En este caso el pedestal del centro se requiebra hacia delante provocando un alzado de tipo “rítmico”, cuyo valor de relieve se acumula sistemáticamente por la adición de prismas en planos seriados, como consecuencia del relieve de las trascolumnas; así como por la separación de las columnas, cuyo avance escalonado enfatiza el salidizo de la calle central respecto de las calles laterales, donde la superposición de planos compone un paramento múltiple.

El hecho de que sólo sean dos columnas estípites y no cuatro como lo exige el pórtico de la fachada tetrástila, el diseño incurre en una falta de simetría, lo cual permite que ambas columnas se asocien enmarcando el intercolumnio a la calle central. Las dos columnas estípites adelantadas ocultan a sus trascolumnas, lo que da la sensación que las pilastras extremas sean sus pares en un plano arremetido, en consecuencia el intercolumnio lateral adquiere perspectiva, aspecto que se acentúa por el avance anterior de la calle central. Sin embargo los ejes de la fachada mantienen vigente su origen tetrástilo, distinguido por dos medias pilastras y dos estípites, que delimitan los intercolumnios. En esta distribución las entrecalles adquieren un ingrediente más: los nichos pilastras. Estos elementos forman parte de la estructura como verdaderos soportes, no obstante dentro de la composición siguen siendo modificaciones decorativas de la entablatura.

### **CONMENSURACIÓN**

La conmensuración del retablo de Los Dolores sigue patrones tradicionales y otros adecuados al espacio y composición propia. De

acuerdo a sus dimensiones 7.65m x 5.00m tienen una proporción sesquiáltera de 2 a 3, es decir existe una relación de alto por ancho de 1.5. La conmensuración general del retablo de Los Dolores está modulada en la basa del estípite que es de 0.24m, en adelante todas las dimensiones de los elementos arquitectónicos se rigen por este módulo o “tanto”.

Banco tiene una altura de 0.92m, cuya proporción se aproximada a 4 tantos. Más arriba los macizos de la predela miden 0.86m de alto con una proporción aproximada de 3 ½; donde están divididos 11 tantos como la columna, de los cuales 2 son para el zócalo, 1 para el plinto y 8 para el neto, el cual mide 0.64m, que equivale a 3 tantos de columna aproximadamente.

Las columnas del cuerpo miden 2.58m y su proporción aproximada es de 11 tantos, dimensión que sobrepasa los 10 tantos de las columnas compósitas de Viñola. Los estípites tienen la misma dimensión que las pilastras y las columnas “asomadas”, pero sólo las pilastras tienen el primer tercio a los 0.85m como marca, acentuada por una moldura que recorre el intercolumnio y encuadra esta porción del paño. En tanto que el entablamento mide 0.63m y su proporción aproximada es de 3 tantos.

Los intercolumnios laterales miden 1.45m de altura y su proporción es de 6 1/3, mientras que el intercolumnio central mide 1.94m y su proporción es de 8 ½ tantos. Lo que demuestra de nuevo que la amplitud de las calles no sólo se limita a la central, sino que también se ensanchan las laterales.

La altura del ático mide 2.66m de donde caben 11 ½ tantos. El banquillo del ático mide 0.45m con una proporción de 2 tantos aproximadamente. Las columnas del ático miden 1.73 y su proporción es de 7 ½ tantos.

En total el cuerpo considerando la predela 3 ½, más el cuerpo 11, más el entablamento mide 3 tantos tiene una proporción de 17 ½ tantos de alto por 21 ½ de ancho. Como podemos ver es más ancho que alto y sin embargo la percepción indica lo contrario, por lo que en este caso surte efecto el aspecto ascensional.

Como podemos ver los valores para los intercolumnios son muy amplios, así como la

altura de las columnas, sin embargo en las calles laterales vemos completo el entablamento, a diferencia de la ausencia de trabe y friso, en la sección de entablamento de la calle central; tenemos en consecuencia una obra bastante estable, la que puede mantenerse en pie por sí misma, es decir: es autoportante, pero además contiene una estructura extra oculta que la soporta, la cual está basada en dos potentes pies derechos a los que se ensamblan una serie de bastidores, todo esto evita la estática de la obra y eleva el movimiento hacia la bóveda, dicha condición fue favorecida por la creación plástica de los artistas barrocos novohispanos, los que especulaban en la arquitectura perspectiva.

Por todo lo anterior el barroco estípite no sólo se limitaba a buscar el movimiento ascensional piramidal y el claroscuro, sino que además mantenía el equilibrio de sus estructuras, la tecnología les proporcionaba nuevos recursos aunados a la nueva teoría de la perspectiva ficticia, estas obras podrían ser un buen antecedente de los novedosos rascacielos.

## **SISTEMA CONSTRUCTIVO**

La forma en que fue construido este retablo es similar al de la Virgen del Refugio, primero se trazaron los ejes de simetría y los niveles con un estarcido sobre el muro, en sus intersecciones se empotraron 14 canes los que se sujetan a 9 bastidores, posteriormente el banco fue montado sobre una plantilla de mampostería. Cabe mencionar que en el muro se encuentran varios canes recortados con los que probablemente se sujetaba otro retablo, el cual pudo haber sido el de Jesús Nazareno, que es más antiguo.

Al centro del banco se desplantaron dos pies derechos ensamblados con horquilla a dos canes perpendiculares ahogados en el muro, estos elementos dispuestos en forma de escuadra están a la altura del banco, soportan la calle central adelantada; el primer elemento que cargan es el manifestador y pedestal, sus caras corresponden a una entablatura de sección escalonada, ensamblada por sus cantos, está estructurada por dos bastidores durmientes horizontales, ensamblados a los verticales, este entramado sujeta al paño, en el centro tiene

adosada una caja prismática que sirve de manifestador. Los bastidores están hechos con barrotes de 1"x1" con madera identificada como *Cupresus Lindleyi*, sus dimensiones se ajustan a los niveles de cada sección.

Cada calle lateral del cuerpo se estructura con un bastidor vertical, que va desde el suelo hasta lo alto de la predela, en sus cabezales y en el travesaño medio se ensamblan, perpendicularmente, otros bastidores y unas plantillas de tablas recortadas, que perfilan la entablatura de los pedestales del banco y de la predela; por fuera, en su paño se adosan las molduras del zócalo, plinto y cornisa; además tiene ensamblados los macizos de los nichos pilastra, que son cajas hechas de tablas unidas por sus cantos.

En el caso de los retablos estípite la entablatura de la predela es una extensión de la del banco, ambos elementos utilizan como soporte al mismo bastidor. En cambio los retablos salomónicos, el banco y la predela se construyen de manera independiente, su estabilidad autoportante los mantiene unidos al estar superpuestos.

De la misma manera que el banco: el cuerpo y el banquillo de las calles laterales, están estructurados solamente por un gran bastidor, que sirve de soporte a la entablatura; su paño adquiere volumen por las caras de las pilastras, del nicho pilastra, el entablamiento y los pedestales del banquillo; estos elementos están contruidos como cajas verticales reforzadas por unas plantillas de tabla que perfilan sus secciones, estas plantillas están ensambladas perpendicularmente a los travesaños del bastidor.

El cuerpo tiene sólo dos columnas estípites separadas del paño, están apeadas sobre los macizos de la predela y se ligan al entablamiento por un arco botarel ligado a la cornisa. La estructura de estas columnas tiene el mismo sistema de construcción, hecho con tres tablas ensambladas por sus cantos, sobre las cuales se aplica toda la ornamentación, como molduras y

follajes. Por tanto es un elemento hueco, ligero, que no hace esfuerzo como columna.

En la calle central sobre el manifestador se desplanta el nicho de la titular; este elemento está construido con tablas que forman las jambas, un arco de medio punto y un encasamiento con fondo plano, todo está unido a un bastidor vertical que va del manifestador hasta el nivel superior del banquillo.

Finalmente el arco del ático, se desplanta encima del banquillo, está construido con tres bastidores, dos de ellos poligonales sustentan a las enjutas, las pilastras laterales son cajas hechas con tres tablas ensambladas por sus cantos y van directamente adosadas al paño de las enjutas. Mientras que el panel central, se estructura con un bastidor rectangular, el volumen del salidizo es una entablatura que bordea a los bastidores horizontales.

En general el sistema constructivo del retablo se puede sintetizar en dos estructuras: la primera es un esqueleto formado por la distribución de varios bastidores que forman una estructura de pared, en la que los cabezales de cada bastidor permiten el ensamble perpendicular de otros tantos bastidores horizontales que funcionan como costillas. Por otra parte este entramado es recubierto por la segunda estructura que es un tejido conjuntivo de entablaturas, de manera que el aspecto formal se constituye por un paramento plano modificado con el volumen de los elementos arquitectónicos como: pedestales, macizos, pilastras, tras pilastras, nichos pilastra, y el salidizo, el cual prolonga el paño hacia delante, dando la forma característica de la calle central.

Además de soportar a los elementos "constructivos," la entablatura incluye a toda la ornamentación como parte de su aspecto externo al que se adosan encuadramientos, guardamalletas, repisas, placas recortadas, relieves, y doseles, por lo que su función es de soporte adquiere el carácter decorativo en tanto que modifica la superficie de su paño.



82. Sección de la entablatura de la predela

## TÉCNICAS PLÁSTICAS

La técnica del retablo de la Virgen de los Dolores se identifica por lo escultórico; queda patente su fisonomía tridimensional, donde abundan los relieves, esculturas y talla ornamental exuberante; dado que, sus esculturas son notables como repertorio imaginero, la preferencia por esta técnica acentúa los volúmenes en una fachada de claroscuros, en sus calles espectan las imágenes policromadas, a manera de testigos vivos, que presencian los acontecimientos del pueblo, en el tabernáculo el divino pastor; al centro la imagen titular, flanqueada por sus padres, arriba el patrón de la orden, y todo culmina en el Calvario representación tan antigua como lo es el género del retablo.

### ESCULTURA POLICROMADA

Como se mencionó la técnica del retablo es puramente escultórica, todo su repertorio imaginero esta constituido por esculturas de bulto redondo, ricamente tallado en madera y policromado. El retablo consta de seis esculturas y tres relieves, excepto el Cristo, todas ellas contienen un sistema constructivo ensamblado y ahuecado; donde el embón es lo suficientemente masivo como para haber realizado una talla completa en un solo bloque, estas obras tienen un núcleo, al que se le agregaron dos cachetes a los lados y uno al frente para ampliar la magnitud del núcleo. Posteriormente el embón fue ahuecado en la parte posterior para evitar agrietamientos y para aligerar la pieza, las manos fueron talladas aparte y después fueron agregadas a la escultura. En el caso del Cristo su cuerpo fue tallado en un solo bloque, aparte, los brazos extendidos fueron tallados y posteriormente ensamblados con espigas.

La policromía de la obra, como se dirá en su análisis de laboratorio, está constituida por una base de preparación hecha con yeso muerto aglutinado con cola, lo cual, hace compatible la policromía con la madera, corrige las imperfecciones del grano de la madera y la superficie tallada, es decir le confiere una textura lisa. Sobre la preparación fueron



83. San Joaquín, lugares de muestreo

aplicados los colores lisos, en el caso del dorado y sus efectos decorativos consiste en: la aplicación del bol que es una arcilla roja que ayuda a adherir el oro. Este material es una fina hoja que se aplicó con agua y se bruñó con una piedra de ágata. Sobre el oro bruñido se aplicaron colores lisos los cuales fueron esgrafiados para lograr en negativo algunas formas de flores finalmente este decorado fue terminado con filetes pintados al óleo a punta de pincel.

Debemos señalar que este rico decorado está basado en las instrucciones del tratado de la pintura de Francisco Pacheco, a quien a la vez tomó las recomendaciones de Vasari, Durero, y Juan de Arfe; se le atribuye la normatividad del gremio de los pintores en el mundo hispano. Como dice: “*Viniendo, pues, a la práctica digo que los colores han de ser tales y tan escogidos como los que usa la iluminación y se ha de moler al agua, con la misma limpieza que hemos dicho*”<sup>338</sup> Esta técnica de tratar los colores es la preparación del color para el estofado, que como podemos ver se empleó desde el siglo XVI hasta el XVIII.

### ANÁLISIS DE TÉCNICA POLICROMA

**Los objetivos** de las muestras son identificar los materiales constitutivos de las esculturas; a fin de caracterizar la técnica policroma empleada en la escultura de San Joaquín, la cual se tomó como ejemplar del retablo.

**El muestreo** se realizó con 7 tomas localizadas dentro del esquema corporal de la imagen; con la ayuda de bisturí y agujas de disección se adquirió la muestra, además se utilizaron lentes de bajo aumento y cuentahílos, en zonas donde la escultura permitía separar una pequeña porción de capa pictórica con el menor de los daños, el tamaño de las muestras es menor de un milímetro cuadrado por lo que la pérdida es mínima.

**Análisis** Las Técnicas analíticas fueron por medio de pruebas microquímicas, microscopía, ensayos a la gota, a la mancha de

<sup>338</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Barcelona, LEDA, 1982, p 106



papel filtro, y tinciones con reactivos específicos para los medios.

Para las todas las muestras se realizaron un mínimo de 3 determinaciones, eliminando así, errores experimentales y de interpretación. Las muestras se incluyeron en resina sintética para analizar el corte transversal y poder determinar la estratigrafía y la técnica de elaboración. De los cortes transversales se tomaron microfotografías bajo el microscopio óptico a 30 aumentos, en las cuales se indican los estratos presentes.

#### **Análisis de la escultura de San Joaquín:**

Descripción de 7 muestras de la escultura de San Joaquín

Dimensiones: 1.25m x 0.50m x 0.36

Muestra No. 1 Pigmento verde pardo de la túnica.

Muestra No. 2 Pigmento rosa de las flores de la túnica.

Muestra No. 3 Pigmento blanco del interior de la capa.

Muestra No. 4 Pigmento rojo sobre dorado de la capa.

Muestra No. 5 Pigmento café de la barba.

Muestra No. 6 Encarnación de la cabeza.

Muestra No 7 Pigmento negro de las manchas de la capa.

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de madera, sobre el cual se aplicó una primera base de preparación hecha de yeso aglutinado con cola. Sobre esta preparación se aplicaron dos técnicas: una de los colores lisos mezclados con pigmentos y otra de estofados, la cual consiste en aplicar una capa bol rojo, que sirve para adherir la lámina de oro, sobre la que se pintó a punta de pincel, se esgrafió para sacar motivos dorados o se realizaron motivos decorativos con punzón. posteriormente aparece una capa de hematina y bermellón, ambas aglutinadas con cola animal. Los colores aplicados sobre la superficie dorada es una mezcla de pigmentos aglutinados con resinas naturales no identificadas. Finalmente la encarnación que es una mezcla de pigmentos con aceite secante.



84. Muestra 2, color rosa y oro del manto

El verde pardo de la túnica es parte de la técnica del estofado por lo que está aplicado sobre hoja de oro; el pigmento es resinato de cobre aglutinado con resinas naturales, probablemente aceite secante y damar.

El rosa de las flores de la túnica son pigmentos de hematina mezclada con de blanco de plomo y aglutinados con aceite secante.

El blanco del interior de la capa consiste en blanco de plomo mezclados con pequeñas cantidades de negro de humo.

El rojo es un color aplicado sobre dorado, es decir es parte del estofado de la capa; su composición es de minio, mezclado con blanco de plomo, aglutinado con aceite secante.

El café de la barba es un pigmento de tierra de sombra mezclado con blanco de plomo, aglutinado con aceite secante.

La encarnación de la cabeza es una mezcla de hematina con blanco de plomo, aglutinados con aceite secante.

El negro de las manchas del interior de la capa es un pigmento de negro humo mezclado con blanco de plomo aglutinado con aceite secante.

#### **TALLA ORNAMENTAL DORADA**

La decoración del retablo básicamente se compone de motivos vegetales, conchas, hojarascas, caritas de ángeles, medallones, corazones, capiteles corintios, guardamalletas simples y seriadas, repisas, cortinas placas, pilastras seriadas, guirnaldas verticales, tachones con flores y encuadramientos de molduras.

La decoración del retablo en general es fitomorfa, tomada de las hojas de acanto<sup>339</sup> por ser la más común y de mayor tradición.

Desde su introducción en el estilo griego se repite en todos los ornamentos de occidente, carece de toda significación y su éxito se debe a su propia belleza de perfil dentado y a su plasticidad figurativa. Existen dos tipos de acanto: el *acantus mollis* de hojas anchas o romas y el *acantus espinosus* que semeja al cardo. El acanto fue aplicado regularmente en

<sup>339</sup> F. S. Mayer, *Op cit*, p. 42

espacios bien delimitados y se adecua a las formas estructurales, nunca sobrepasa los límites de los encuadramientos ni invade los espacios de las formas lisas. Esto permite ver con claridad las aristas de los elementos arquitectónicos, sin que se perturbe la forma constructiva. En este sentido la decoración mantiene el orden de la composición, en consecuencia su aplicación es razonada y mesurada.

Como podemos ver algunos motivos decorativos fueron tomados de la arquitectura manierista nórdica e italiana como las guardamalletas y los alerones, que fueron aplicados en forma de placas recortadas cuyos filos mixtilíneos mantienen la figura básica de lambrequín.

#### **Banco**

La decoración del banco es muy sencilla, por tal motivo considero que su función representa al podio antiguo que elevaba el templo, en este caso, el banco no compite en la composición de la fachada, antes se anula para no distraer la atención de la portada, por tal motivo su presentación no corresponde a la decoración del conjunto, es decir: es más austera; presenta sencillas molduras de filete doradas, que enmarcan las aristas de los pedestales, en general su color es liso rojo distinto del conjunto dorado; sólo dos hojarascas están aplicadas, en las molduras altas de las calles, como arranque de las basas de los nichos pilastra.

#### **Predela**

En la predela vemos al centro dos los macizos reforzados con guardamalletas, que están decoradas con guirnaldas verticales, de las que se asoman cabezas de ángeles. A un lado, los pedestales de los nichos pilastra se adosan a las placas de guardamalletas seriadas; que están decorados con sendos relieves de bustos enmarcados por óvalos.

En la calle central, el nicho de la Virgen tiene un fondo plano enmarcado con filetes a

manera de puerta y una concha llena el arco de medio punto, las jambas están decoradas con guirnaldas verticales, mientras que las cortinas estofadas cubren el vano a manera de un doselete.

#### **Cuerpo**

La decoración del estípite consta de una basa toscana de Palladio; un fuste entablado con hojas y conchas, un cubo decorado con flores, un balaustre con cáliz, una manzana cuadrada, y su capitel corintio. La trabe es de tres fajas, mientras que el friso plano es decorado con guirnaldas, las ménsulas que sostienen la corona y cornisa son hojarascas perfiladas en roleos, en la clave de la calle central es una guardamalleta decorada con un medallón hojas enroscadas. La forma y la decoración de los estípites con cálices y las guardamalletas fueron empleados en el repertorio decorativo del retablo de los Reyes de Balbás. De la misma manera que emplearon las pilastras como placas rectangulares decoradas con guirnaldas verticales divididas en el primer tercio.

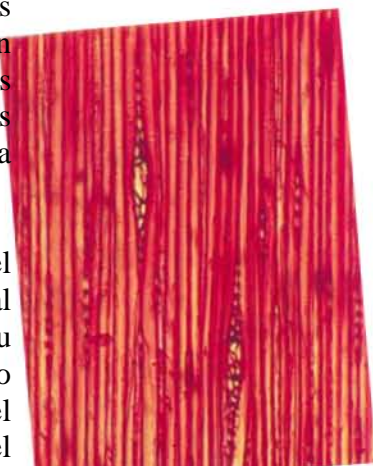
#### **Ático**

El ático carece de guardapolvo, por lo que el marco que bordea todo el conjunto se compone de la media pilastra recortada diagonalmente y por una moldura que sigue el contorno del arco de medio punto.

#### **LA MADERA**

La madera empleada para la talla ornamental según el registro y toma de muestras analizadas en el laboratorio<sup>340</sup> demuestran que se empleó *Pinus pseudostrobus* cuyo nombre común es ocote blanco, en particular esta madera es muy fácil de tallar ya que sus anillos de crecimiento no son tan marcados, es madera de lugares muy húmedos, en los que todo el año mantiene el árbol sus requerimientos básicos de agua, sin secas pronunciadas cambios severos que podrían repercutir en el endurecimiento de los anillos de crecimiento.

Por otra parte la madera empleada para la estructura fue de la especie *Cupressus lindleyi* mejor conocido como cedro blanco, esta madera



85. Corte transversal, Muestra de talla, *pinus patula*

<sup>340</sup> Biólogo Pablo Torres Soria, *Informe de laboratorio Resultados Identificación de maderas del retablo de Los Dolores. México, 2005*

No fue empleada para la talla dado que sus características de manejo no lo permiten, es decir se astilla mucho y no permite cortes con perfiles altos y delgados, tampoco permite cortes de cañón continuos porque su veta normalmente está “encontrada”.

En realidad lo que llamamos maderas finas son las que prefieren los talladores para realizar su labor con mayor comodidad, es más homogénea, tanto por su grano así como por su veta; su dureza es similar en todos sus cortes, ver anexo<sup>341</sup> Todos los elementos decorativos previamente fueron tallados en banco y posteriormente fueron aplicados, pegados con cola y clavados con espigas de madera.

## ICONOGRAFÍA

En general la iconografía del retablo se puede leer como Los Dolores de la Virgen, por la Pasión de su Hijo Jesucristo, lo que confirma el ánimo piadoso por la pasión redentora de Jesús y el intenso culto mariano en el lugar.

### La Virgen de los Dolores

Las más antiguas representaciones del arte cristiano sintetizaron los últimos acontecimientos de la vida de Jesús en un ciclo de imágenes conocido por la Pasión, la cual derivó en símbolos muy complejos, que pasan a transformarse en alegorías cristológicas y posteriormente marianas. El culto de la Virgen de los Dolores es el principal motivo por el que los fieles se identifican con su prójimo, en consecuencia tratan de alcanzar la virtud de la piedad como el amor que sintió la madre, copartícipe en la pasión de su hijo. La devoción a la Virgen de los Dolores fue instituida por los Servitas, una Orden italiana fundada, con la regla de de los agustinos en 1233; logran introducir este culto en los Países Bajos; de tal manera que, dicha tradición se confirma en Holanda por el secretario de Carlos V, Juan Coudenbergh. Más tarde esta tradición se

expandió hasta España donde tuvo su arraigo en Andalucía.<sup>342</sup>

La imaginería de la Pasión floreció en los pasos procesionales del siglo XVII, son aquellas manifestaciones de fervor popular, que se volcaban en las calles para representar los acontecimientos trágicos de la muerte de Jesús, las esculturas que componían la escena son personajes aislados de su contexto, que por su realismo adquieren la individualidad como las personas, con nombre y apellidos, el Señor del Buen Suceso y la Virgen de las Angustias de Gregorio Fernández son muestra clara de esa personalidad, así como la Virgen de los Cuchillos que hizo Juan de Juni para demostrar el dolor humano, en la madre que siente compungir su pecho.

En la Nueva España los escultores realizaron obras que motivaron la piedad religiosa, en la que el pueblo encontraba una muestra de emociones exaltadas, la devoción colectiva experimentaba fuertes sentimientos que sólo se expresan como signos en los dolores físicos, en este sentido, al ver a las imágenes como seres heridos, lastimados o conmovidos por la injusticia, evocaban recuerdos trágicos. Estas obras dejan de ser meras esculturas para trascender a la vida como personas místicas.

La Virgen Dolorosa como titular del retablo es acompañada de sus padres: San Joaquín y Santa Ana, el conjunto familiar sale a las puertas de la fachada, exponiendo su intimidad doméstica, demostrando los fuertes lazos que atan al hogar, donde se puede sentir dolor y a la vez sentir clemencia.

### San Joaquín

En la calle izquierda vemos la escultura de bulto que representa a un hombre viejo de barba larga y un poco, calvo; está vestido con túnica de rabino ceñida por una ancha faja y cubierto con un abrigo de pieles, su cuerpo lo apoya en un cayado. En general el arte plástico incluye a San Joaquín dentro de la Sagrada Familia, como esposo de Santa Ana y padre de la Virgen. Es el patrón de León X quién elevó su fiesta a doble



86. Virgen Dolorosa titular del retablo

<sup>341</sup> Biólogo Pablo Torres Soria, *Ibid*

<sup>342</sup> Gustavo Curiel, “Nuestra Señora de los dolores”, en *Juan Correa*, México, UNAM, 1994, p. 192

ritual, el 16 de Agosto; no se sabe lo suficiente de su vida, la Biblia no lo menciona, pero la fuente documental en la que aparece son Evangelios Apócrifos en particular el Protoevangelio de Jaime.<sup>343</sup>

### **Santa Ana**

En la calle derecha vemos una escultura de talla completa que representa a una anciana de rasgos faciales marcados, vestida con túnica y manto, se caracteriza por la toca que le cubre la cabeza como le correspondía usarla, es propia de una mujer casada y de edad avanzada. Lleva un libro en la mano como la responsable de la educación de su hija. Es madre de la Virgen y esposa de San Joaquín, por lo tanto está vinculada iconográficamente a esta Sagrada Familia. Su fiesta es celebrada el 26 de Julio,<sup>344</sup> por los mineros y los monteros; cuando llevaba en su vientre a María, semejava un bello bosque platórico de vida, igualmente figuraba el interior de una mina, que guardaba en su seno aquellos metales preciosos como el mismo oro del retablo.

Dividido el retablo en dos grandes bloques simbólicos, podemos advertir como en la madre la vida y arriba la culminación de los acontecimientos con la muerte en el Clavario: Jesucristo muerto en la cruz es acompañado hasta el último momento por la más devota penitente María Magdalena y San Juan el más querido discípulo.

### **Jesucristo**

La representación de Jesús en la Cruz está presente en el pensamiento cristiano, no sólo como la figura del sacrificio de Dios que redime a los humanos, sino también es un emblema de la fe en la salvación y la creencia en la vida eterna. En los primeros siglos del cristianismo no existían estas imágenes, sólo se evocaba mediante símbolos, a los paleocristianos les parecía inadmisibles ver a Jesús clavado en la cruz al lado de los ladrones, por lo que recurrían al símbolo del Cordeo Místico. Después de la persecución romana, la conversión de Constantino hizo emblemática la Cruz Gemada; en memoria del gran descubrimiento de Santa Elena. El Cristo en la Cruz aparece en el siglo

VI, después el Concilio Trullo o Quinisexto realizado en Constantinopla en el 692, aprueba la imagen del crucifijo aduciendo que los sufrimientos del Redentor no fueron vana gloria sino que realmente fue crucificado y muerto en la cruz.<sup>345</sup> En adelante los artistas hicieron imágenes de Cristo vivo, triunfante, monarca del cielo y de la tierra. A partir del siglo XII se reflexionó sobre su muerte no sólo como un proceso fisiológico sino como un acto de voluntad divina, por tal motivo aparecen los Cristos muertos en la Cruz. La obra de Gregorio Fernández fue el modelo que más se difundió en todo el mundo hispano, El Cristo del Pardo es uno de los Grandes aciertos de la imaginería del siglo XVII, el cuerpo desnudo ceñido por un cendal, muestra los estigmas con dignidad, casi impoluto; a diferencia el Cristo que aparece en el retablo de Los Dolores, muestra las llagas y la Preciosa Sangre que corre por su cuerpo como lo describe Santa Brígida o el Teatro de los Misterios.

### **San Juan Evangelista y María Magdalena**

En el ático del lado izquierdo la imagen de un hombre joven imberbe, está vestido con túnica y manto, lleva en la mano derecha un cáliz. San Juan como espectador es el único de los apóstoles que se mantiene al pie de la Cruz al lado de su maestro, es en suma: el discípulo predilecto de Jesús, a quien recomienda el cuidado de su madre, San Juan fue testigo de Cristo: *“Y él mismo es la víctima de propiciación por nuestros pecados; y no tan sólo por los nuestros, sino también por los de todo el mundo”*<sup>346</sup>. Del lado derecho una mujer de cabello largo, vestida con una túnica roja y un manto dorado, lleva en sus manos los clavos del Crucificado, en su situación expectante se lamenta como los otros santos del fallecimiento de su maestro. La Magdalena que lavó y perfumó los pies de Jesús, también se mantiene al lado de la Cruz. Después del Concilio de Trento, la simplicidad de la Crucifixión, se redujo el número de personajes en el monte Calvario a fin de mantener un

<sup>343</sup> Juan Ferrando Roig, *Op cit*, p. 150

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 37

<sup>345</sup> Louis Reau, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento, *Op cit*, p. 496

<sup>346</sup> San Juan, “Epístola a los hebreos” Cap. II, ver. 2

contexto escénico más concreto y fácil de comprender.

### **San Pedro y San Pablo**

En los medallones que decoran los macizos de los nichopilastras se encuentran, los bustos en relieve, de dos hombres, vestidos con túnica y manto; llevan un libro en la mano. El santo de lado derecho, más joven de barba oscura toma la empuñadura de una espada como San Pablo. Mientras que el santo de lado izquierdo de cabello cano, más viejo, sostiene en su mano un par de llaves que simbolizan las palabras de Jesús a San Pedro: “tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia...y a ti te daré las llaves del reino de los cielos”<sup>347</sup>. Es decir: para estar cerca del cuerpo de Cristo, por lo que el mismo Pedro promete: “*Alcanzando por premio de vuestra fe, la salud de vuestras almas*”<sup>348</sup>

Ambos hombres nos llaman a formar un solo cuerpo con Cristo y a vivir cerca de Dios, Normalmente se les representa en los pedestales de la predela por que se les considera tectónicamente los fundadores de la Iglesia Universal. En la carta de San Pablo a los Efesios nos recuerda: “que también los paganos son llamados a la misma herencia que los judíos, miembros del mismo cuerpo y partícipes de la misma promesa en Jesucristo mediante el Evangelio”<sup>349</sup>,

### **San Agustín**

En la clave del entablamento de la calle central, dentro de la cornisa quebrada que encuadra un óvalo, vemos el relieve en busto de San Agustín como fundador de la orden, cabe destacar, que en todos los retablos encontramos un motivo alusivo a los temas agustinos, este retablo no puede ser la excepción, el Patrón está vestido con su hábito talar negro, además como atributo particular lleva en la mano derecha un corazón flamante, esta vez no como fundador ni docto escritor; sino como orador efusivo, que impone en sus discursos o sermones toda la pasión que conmueve el corazón de los fieles.

San Agustín es considerado uno de los cuatro doctores de la Iglesia romana, nace en

Tagaste Argelia en el 354, hijo de Patricio un magistrado romano y de Santa Mónica una devota cristiana, Estudió en Cartago, donde fue maestro de retórica, posteriormente en 387 pasó a Milán donde continuó como profesor y conoce a San Ambrosio, quien lo convierte al cristianismo, cinco años antes de su muerte regresó a su tierra donde fue investido como obispo de Hipona.

Está representado como obispo con mitra y báculo; en este caso se le ve como simple monje agustino, su principal atributo es el corazón inflamado, a veces se le representa atravesado por una o tres flechas. El corazón es la figura principal de su iconografía, de la que habla constantemente en sus Confesiones: “*Cantando los Salmos graduales nos habías dado saetas agudas y carbones devastadores...tú nos habías flechado con tu amor*”<sup>350</sup> ...“*Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor: me has atravesado el corazón*”, por tal motivo lleva el corazón en la mano o pintado en el pecho.<sup>351</sup> Redundando en el tema cardiológico vemos en las claves de los nichopilastras dos corazones uno con la corona de espinas que nos recuerda a Jesús y otro con una daga nos remite a María. Los tres corazones forman un triángulo indisoluble de pasión y amor por un solo cuerpo divino. Embelezado por el amor a Jesucristo, San Agustín alaba a Dios repitiendo los Salmos: *Mi corazón te dice: busco tu rostro, tu rostro he de buscar, Señor Dios y Dios mio*”. En este sentido la Nueva Alianza une a todas las almas que buscan estar cerca de Dios, claman la vida eterna; sin embargo, quienes radican en el purgatorio o en el infierno, no gozan de la manifestación divina.

El retablo tiene una lección redentora, que por la muerte y sacrificio de Jesucristo; los Dolores de su madre; las oraciones de los santos, los fieles novohispanos acudían en rogativas tratando de curar sus almas antes de la muerte y rogar por la redención de sus queridos difuntos.

<sup>347</sup> San Mateo, Cap XVI, ver, 18, 19

<sup>348</sup> San Pedro, “Epístola a los Judíos”, Cap. I, ver 9

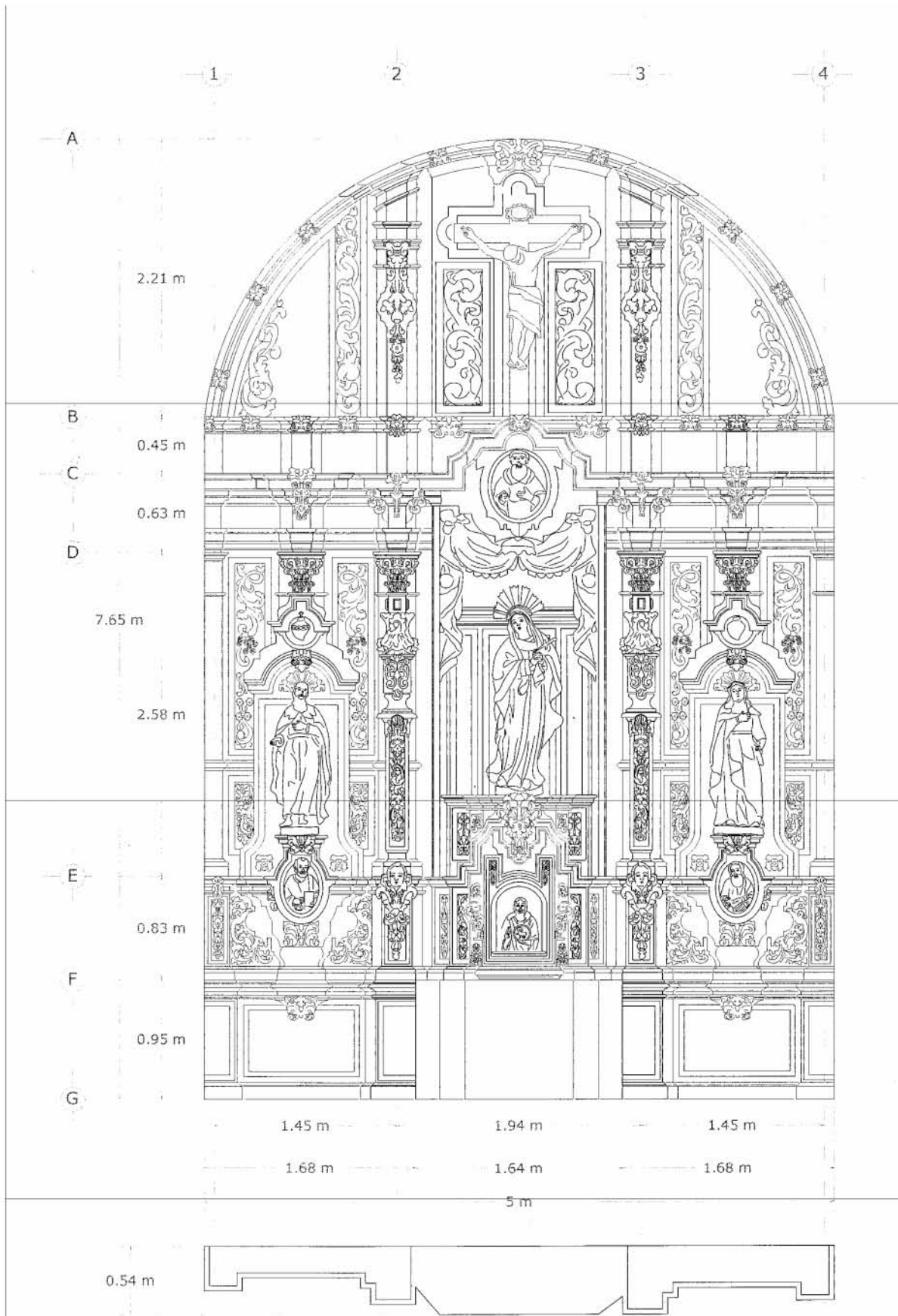
<sup>349</sup> San Pablo, “Carta a los Efesios”, Cap. III, ver. 6

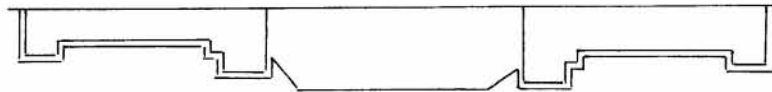
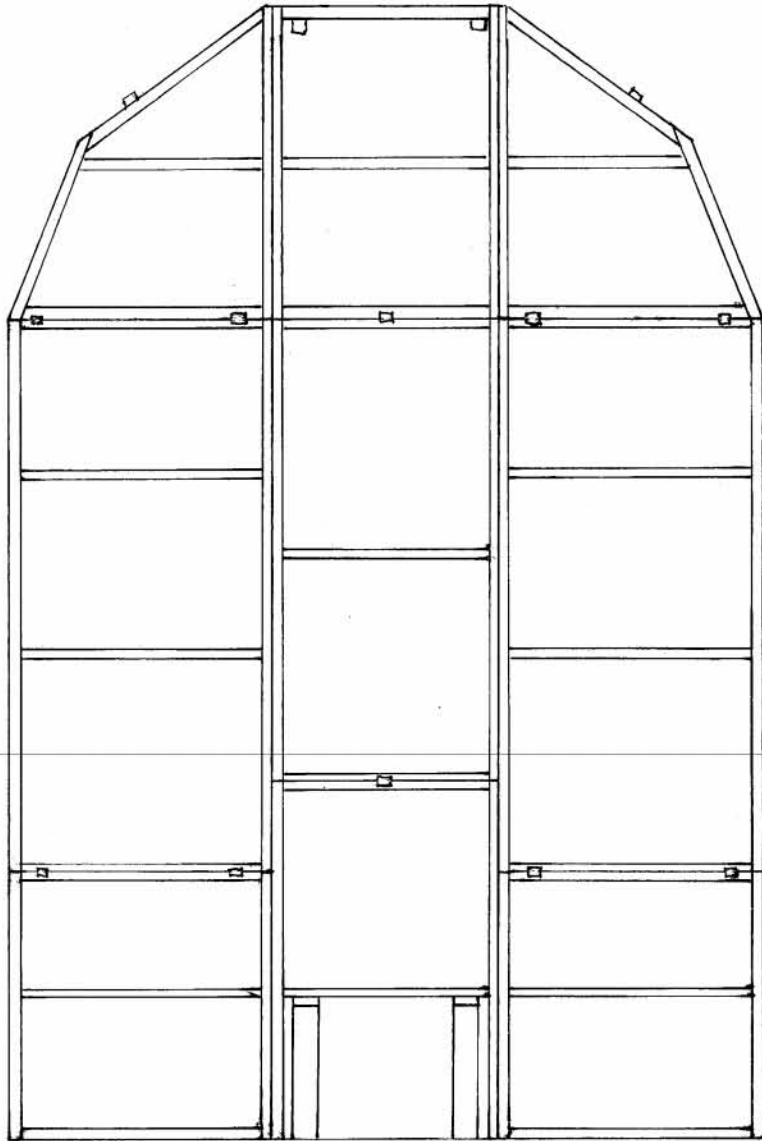
<sup>350</sup> San Agustín, *Confesiones*, Lib. IX, Cap. II. *Cfr* Salmos 119,4

<sup>351</sup> Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano*, Iconografía de los santos, *Op cit*, p. 38









Retablo de la capilla de la Virgen de los Dolores, vista anterior, entramado sobre bastidores

# RETABLO DE SAN FELIPE DE JESÚS

## DATOS GENERALES

El retablo de San Felipe se encuentra ubicado en el sotacoro adosado al muro sur; corresponde a la época novohispana del siglo XVIII. La autoría del retablo se puede atribuir al mismo artista que firmó la imagen titular, la cual ostenta el apellido Nadal, la firma se encuentra en la tabla que soporta sus pies. Esta obra fue hecha exclusivamente para el templo Tecámac, puesto que su composición se ajusta exactamente al arco formero del sotacoro. Un recorrido visual nos permite apreciar una buena trazada; sus dimensiones de 4.90m de alto, por 5.10 de ancho se ajustan a la forma del paramento que lo sostiene. La función de este retablo fue meramente devocional, dedicado al culto del titular motivo de un gran orgullo novohispano, por ser el primer mártir mexicano, su fiesta se celebraba el 5 de febrero.

## REFERENCIA DOCUMENTAL

En el “Inventario” antes citado, en su sección de Colaterales, leemos una descripción sucinta que describe a este retablo como:

*“El altar de San Phelipe de Jesús tiene tres santos de talla, y todo es nuevo”.*<sup>352</sup>

Como podemos leer este retablo contaba con tres esculturas más la titular o sean: Santo Tomás de Villanueva, Santa Inés de Montepulciano y San Felipe de Jesús, La otra escultura que correspondía a Santa Rita de Casia desafortunadamente no se encontró y fue restituida sobre la imagen de una fotografía. Como dice el documento: “todo es nuevo”, situación notable para la fecha de entrega del templo en 1767. Lo que permite inferir, dada su ubicación, que fue el último en realizarse, probablemente se haya realizado alrededor de 1760.

## ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA

El retablo de San Felipe de Jesús se construye a partir de una estructura de pared, con prismas adosados y varios planos dispuestos en serie; está compuesta dentro de una traza reticulada. En sentido horizontal presenta un banco, una predela, un cuerpo y un remate. En sentido vertical está compuesta por un solo cuerpo con tres calles: la calle central se define claramente por su cuerpo avanzado; mientras que las laterales se retraen hacia el paramento, mientras que adquieren relieve por los nichos pilastra. Como remate un ático cierra la obra con un arco rebajado, finalmente vemos el guardapolvo que bordea todo el conjunto como una banda calada con motivos de medallones rodeados de follaje.

Esta traza mantiene vigentes los motivos del modelo tradicional de estructura tetrástila; sus cuatro pilastras dividen la pared en tres intercolumnios que incluyen las calles, donde se marcan simbólicamente los vanos de puertas y ventanas. De manera similar, al retablo de Los Dolores, son muy llamativos los vanos cegados de las calles laterales, los cuales ligan algunos elementos decorativos, como: repisas, nichos y capiteles, que se agrupan en la unidad nicho pilastra, no obstante que son una serie de motivos decorativos, estos elementos se comportan visualmente como parte de la estructura.

### PLANTA

De planta recta, el retablo, responde a la forma del muro lateral, paralelamente al paño es recubierto por la entablatura, de donde resaltan dos pedestales laterales y uno central que llena el intercolumnio. A pesar que la calle central está adelantada, los pedestales laterales y el basamento central sobresalen alineados en línea recta. La fórmula de un pedestal que une las columnas centrales se encuentra también en los retablos Sur de San Nicolás y de Los Dolores.

---

<sup>352</sup> Archivo Parroquial, *Cuaderno de Inventarios*, Tecámac, 1777, fol. 18

## **ALZADO**

El alzado conserva de la portada clásica el esquema de la distribución de sus elementos arquitectónicos. En sentido horizontal vemos un banco, una predela, un cuerpo y un ático como remate; en dirección vertical está compuesto por tres calles. La calle central adelantada se muestra como un gran panel con sus aristas puras que corren desde el banco hasta el ático; mientras que las laterales están revestidas por entrecalles de nichos pilastra.

El retablo presenta una estructura de pared dinámica, en la que su diseño reticulado conserva las líneas horizontales con pocos quiebres; sus intercolumnios laterales son estáticos, donde las entrecalles están enmarcadas por elementos arquitectónicos, que se definen como pequeñas portadas, su forma rectangular las encierra de manera autosuficiente. Los dos encasillamientos laterales se desplantan de la predela al mismo nivel que el panel central; las tres calles comparten los mismos niveles horizontales acentuados por la predela, cuerpo y ático. La calle central de forma prismática, en posición vertical, asciende continuamente; carece de manifestador y puerta principal, en el lugar del nicho, vemos un panel que encuadra a la Cruz, por su gran altura penetra entre las líneas horizontales del entablamento; en consecuencia los elementos de la calle central se traban con el ático.

La composición del retablo de San Felipe de Jesús es de Crucifijo, por el tema encuadrado en el panel principal. Con esto el centro de la estructura adquiere mayor relieve, mediante la superposición de un prisma rectangular. A grandes rasgos vemos un paramento con un salidizo al centro, cuya solución se ha presentado en todos los retablos estípite, por este motivo la obra adquiere un aspecto perspectivo, aunados los elementos decorativos le otorgan mayores valores de claroscuro.

### **Banco**

El banco es muy similar a los otros retablos estípites del conjunto, su función recuerda al podio romano que eleva al edificio para conferirle dignidad, se estructura a partir de tres pedestales: dos en los extremos de cada

calle lateral y uno al centro; sus formas prismáticas se adosan al paramento en planos seriados sobre una planta que se quiebra hacia delante, su cuerpo es una entablatura que sigue los contornos de la planta, formando aristas verticales de planos sobrepuestos, en consecuencia vemos un basamento macizo definido por sus molduras del zócalo y plinto dispuestas en un solo nivel.

El banco se repliega en los pedestales, los cuales sostienen las pilastras y a la vez forman las calles laterales. En cambio la calle central adelantada presenta un basamento que corre en los entre ejes en un solo paño, pero además incluye un pedestal que carga la cruz. Su decoración y presentación es austera, presenta vestigios de color liso en rojo y molduras de bocel doradas.

### **Predela**

La predela presenta cuatro macizos múltiples que cargan a las pilastras y otro más que apoya el panel central. Al centro de los intercolumnios tres repisas apean a las esculturas; esta solución es muy similar a la del retablo de Los Dolores en la que se agregaron macizos a los nichos pilastra, en este caso sólo se aplicó la repisa como soporte de las esculturas. Las repisas laterales son más altas que la predela, por lo que, penetran en forma de peanas a los nichos; en consecuencia la moldura horizontal de la predela se repliega en torno al borde de la repisa. En cambio la repisa central se mantiene al mismo nivel de la predela, sobre la cual se desplanta la Cruz que sostiene a la imagen titular.

### **Cuerpo**

El cuerpo está estructurado por cuatro soportes estípites con traspilastras y dos nichopilastras. El sentido vertical del cuerpo es ascensional, marcado con líneas que se proyectan desde el banco, hasta el remate. En esta dinámica el conjunto goza de una gran estabilidad y continuidad.

### **Pilastras**

Sus cuatro pilastras múltiples estructuran visualmente la obra, están compuestas por una traspilastra y un estípite adosadas al paramento. Resaltan de la pared por su volumen en relieve; ponen los acentos de la estructura en sentido



vertical. Su composición consiste en una basa toscana, estípite, cubo, manzana y capitel corintio; estos elementos están sobrepuestos y se alinean en un eje de simetría. En realidad estos apoyos son sencillos, no vemos el cáliz, ni las orejas de marrano, incluidas normalmente en los estípites de esta época.

### **Nichos pilastra**

Un elemento más que se agrega a la fachada es, el nicho pilastra. En las calles laterales se disponen varios elementos decorativos que dominan la composición con una tendencia constructiva de pilastra; los cuales son: repisa, nicho, modillón, resalto, y un pedestal del ático. Todos ellos están ligados por un eje de simetría que va desde la predela hasta el banquillo del ático, lo que se podría denominar como “nicho pilastra”. El nicho se compone de dos jambas, un arco ochavado, un fondo liso y dos enjutas, todo esta elaborado sobre un panel encuadrado por molduras de filete.

### **Calle central**

La calle central adelantada se prolonga como un salidizo desde el banco hasta el ático, lo que constituye un elemento auto portante e independiente de las calles laterales, las cuales se construyen como portadas individuales, mientras que la altura del panel central, sobrepasa los límites del entablamento, lo que hizo necesario eliminar una porción de la trabe y el friso; sólo queda como liga la cornisa, la cual se repliega de acuerdo al contorno de la cruz, en consecuencia se forma un pequeño arco quebrado, el cual tiene una concha como clave.

En las composiciones los de retablos anteriores, vimos como se ve la portada con su puerta príncipe; representada ya sea con un lienzo o con un nicho, destinado al tema o imagen titular. En cambio, en el retablo de San Felipe, el vano central fue sustituido por un gran panel que patentiza la solidez del salidizo, el cual es similar al del ático del retablo de Los Dolores, que encuadra una Cruz. Debemos considerar que esta es una de las soluciones plásticas que tratan de disolver la estructura arquitectónica clásica, al otorgarle al paramento su valor de soporte más que el de portal ilusionista.

### **Calles laterales**

Las calles laterales del cuerpo se desplantan sobre la horizontal de la predela. Su composición es un módulo básico de portada, compuesto por un par de pedestales y pilastras, ligados por un entablamento, dentro de las que se disponen sendos nichos pilastra que dominan la atención lateral. Esta composición no alteró el orden del espacio, puesto que los nichos pilastra se ajustaron a los límites de los elementos arquitectónicos, los cuales no sobrepasan la línea horizontal del entablamento, y por lo tanto no fue necesario romper las traveses ni enrollar la cornisa, la traza se mantiene en el esquema de retícula. Entablamento se compone de trabe de tres fajas, friso llano y cornisa con talón cuadrado, rudón, corona y cimacio.

### **Ático**

El ático es un cerramiento con arco rebajado; se estructura por dos pilastras múltiples que funcionan, a manera de péndolas, para equilibrar las enjutas; estos elementos no presentan ventanas linternillas, ni encuadramientos que simulen algún encasamiento; flanquean el panel central, donde un nicho enmarca a un religioso con atributos de obispo.

### **Calle central**

El cuerpo de la calle central es una porción del salidizo que alcanza su límite en la periferia del ático, remata con una cornisa múltiple, que se repliega de acuerdo a las aristas de las pilastras, el salidizo y la repisa clave del copete. Su formato es un panel rectangular, al centro del cual se enmarca un nicho plano que sirve de fondo a la imagen de bulto. Finalmente el guardapolvo funciona como un marco que bordea todo el conjunto, desde la predela hasta la cornisa del remate.

### **Conmensuración**

El planteamiento plástico del retablo de San Felipe mantuvo algunas características del tradicional orden clásico. Es increíble encontrar un retablo en la segunda mitad del siglo XVIII con tanto orden y definición, como los retablos renacentistas. Podemos ver claramente que su proporción fue bien medida. Por ejemplo vemos como se ordenan los elementos arquitectónicos de trabe, friso y cornisa; sin embargo sólo existe

un cambio ligero en la calle central donde la trabe se repliega siguiendo la silueta de la cruz.

La conmensuración de este retablo sigue algunos patrones tradicionales y otros adecuados al espacio del sotacoro, en consecuencia la distribución de los elementos respeta el patrón de su propia composición. De acuerdo a sus dimensiones 5.11m de alto por 4.90m de ancho; tiene una proporción cuadrada de 1 a 1, donde existe una relación casi igual de alto por ancho. La conmensuración general está modulada en la basa del estípite que es de 0.16m, a partir de este módulo, o “tanto”, las dimensiones de los elementos arquitectónicos se proporcionan, distribuyen y auto regulan.

El banco tiene una altura de 1.14m, cuya proporción se aproxima a 7 tantos. Más arriba los macizos de la predela miden 0.49m de alto con una proporción aproximada de 3; los que están divididos en 9 tantos, como la columna, de los cuales  $1 \frac{1}{2}$  son para el zócalo, 1 para el plinto y  $6 \frac{1}{2}$  para el neto, el cual mide 0.36m, que equivale a  $2 \frac{1}{4}$  tantos de columna aproximadamente.

Las columnas del cuerpo miden 1.47m y su proporción aproximada es de 9 tantos, dimensión adecuada para una columna corintia según Serlio. El estípite se limita en la media del fuste, mientras que los demás elementos moldurados se distribuyen hacia arriba. El entablamento mide 0.34m con una proporción de 2 tantos aproximadamente.

Los intercolumnios laterales miden 1.23m de ancho y su proporción es de  $7 \frac{1}{2}$ , mientras que el intercolumnio central mide 1.54m y su proporción es de  $9 \frac{1}{2}$  tantos. Lo que demuestra nuevamente que la amplitud de las calles no sólo se limita a la central, sino que también se ensanchan las laterales.

La altura del ático mide 1.44m donde caben 9 tantos exactamente, como la proporción de la pilastra. El banquillo del ático mide 0.24m con una proporción de  $1 \frac{1}{2}$  tantos aproximadamente. Las pilastras del ático miden 1.14 y su proporción es de 7 tantos. Cabe mencionar que el rebajamiento del ático no está realizado a partir de la estética española, quienes acostumbraban aminorar este elemento; sino por las condiciones del sitio donde está colocado el

retablo, no obstante la proporción del ático obedece a su propia conmensuración la cual respeta el mismo módulo de la pilastra del cuerpo, así como para la del ático.

La proporción total del cuerpo es dupla horizontal de 14 tantos de alto, por 28 de ancho (sin considerar el guardapolvo) de donde la predela tiene 3 tantos de alto, más 9 del cuerpo, y 2 del entablamento. Como podemos ver en este caso el aspecto ascensional se marca sólo por el salidizo de la calle central, mientras que las calles laterales se comportan como portadas completas autosuficientes.

En este caso como en todos los retablos los valores para los intercolumnios son muy amplios, en las calles laterales las pilastras están bien proporcionadas, de altura normal, con un entablamento completo; a diferencia de la calle central donde se nota la ausencia de trabe y friso, pero mantiene la liga por la cornisa que en ningún momento se interrumpe. En consecuencia vemos una obra bastante estable, es decir: es autoportante, reforzada por una estructura interna que la equilibra, la cual está basada en dos potentes pies derechos a los que se ensamblan una serie de bastidores, todo esto estabiliza a la obra y produce el efecto ascensional, esta característica fue difundida como solución plástica, convenida por los entalladores novohispanos, quienes se adecuaban a las nuevas tendencias de la arquitectura dinámica.

## **SISTEMA CONSTRUCTIVO**

El sistema constructivo del retablo de San Felipe emplea la misma tecnología de los demás retablos estípites, fue construido con nueve bastidores, anclados a siete canes empotrados en el muro. Los bastidores están construidos con barrotes de 1"x1". La madera empleada para la estructura y para la talla es la misma es identificada como Pinus Pátula, lo cual explica que se queda atrás la costumbre de usar dos tipos de madera,

El montaje del retablo comienza con la instalación del banco: un bastidor por cada calle sostiene la entabladura replegada del banco y su prolongación en la predela, la parte de la calle central es un panel móvil independiente de la estructura interna.

Las calles laterales fueron construidas a partir de un bastidor que va del piso a la moldura alta de la predela; el intercolumnio es una entabladura clavada y pegada directamente sobre el bastidor, mientras que los pedestales y los macizos se ensamblan al bastidor vertical con unas plantillas que dan forma a las cajas hechas de tablas ensambladas por sus cantos.

El cuerpo de las calles laterales es un paño hecho de entabladura sujeto al bastidor vertical que va de la predela hasta el banquillo, en los extremos se forman unas cajas con paredes de tablas verticales, que constituyen las pilastras, los estípites, son meramente decorativos y están adosados a las cajas de dichas pilastras, de la misma manera los nichos pilastra están adosados al paño, los entablamentos y todas las molduras, sólo son elementos decorativos, pegados y clavados, aplicados a la entabladura.

Las enjutas del ático son paneles ensamblados con tablas clavadas al bastidor, sus dos pilastras, también son cajas verticales hechas de tablas ensambladas por sus cantos y posteriormente modificadas por la decoración aplicada. Por otra parte los pedestales del banquillo son cajas de tablas hechas aparte y ensambladas al paño.

El banco y predela de la calle central es un bastidor móvil que se puede desprender, no carga ni está sujeto al muro, funciona como puerta para hacer la limpieza interior, su bastidor va del piso hasta la predela, en su cara frontal lleva un salidizo que funciona como pedestal de la cruz titular, el retablo carece de manifestador y probablemente no tuvo altar.



87. Muestra de estructura, Pinus patula

El cuerpo de la calle central es un salidizo que se proyecta hacia el frente como un gran panel, esta construido con dos plantillas lineales dispuestas horizontalmente y ensambladas al bastidor vertical, el cual va de la predela hasta el nivel superior del banquillo. Las caras del cuerpo forman una caja cubierta por una entabladura llana, ensamblada por sus cantos; sobre ella están aplicadas las molduras y la cornisa que refuerzan las uniones.

Finalmente el ático continúa el formato del salidizo; está construido por dos plantillas horizontales ensambladas a un bastidor vertical, de tal manera que se forma una caja hecha de tablas ensambladas por sus cantos y clavadas al bastidor. Posteriormente los elementos de la cornisa y el remate están clavados y pegados a la entabladura.

## TÉCNICAS PLÁSTICAS

La técnica del retablo de San Felipe de Jesús es por excelencia escultórico en el que prodigan los relieves, esculturas y talla ornamental pictórica, dado que, sus esculturas son notables como repertorio imaginero, la preferencia por esta técnica acentúa una fachada tridimensional, de la que resaltan en su calle central: las esculturas policromadas de la imagen titular, y el generalísimo de la orden. En las Calles laterales se disponen dos esculturas de santas.

### ESCULTURA POLICROMA

Las formas que presentan las esculturas son estatuas con algunos movimientos de pose como el pie adelantado, las manos flexionadas hacia delante, con el rostro de frente. San Felipe es una escultura de talla completa y policromada cuya composición es crucial, misma que ha permanecido ahí desde su construcción, se encuentra de pie apoyado sobre el suppedaneum, con los brazos extendidos atados en la cruz, dos lanzas oblicuas cruzan sus costados; con el rostro hacia arriba. El sistema constructivo de estas esculturas es ensamblado y ahuecado con



88. Sección banco y predela calle central, bastidor y entabladura

algunas soluciones de lienzos encolados para resolver la forma de las mangas.

Para comprender la tecnología policroma se realizó el análisis estratigráfico y químico de una muestra representativa del retablo, con este estudio podemos ver el uso de los materiales tradicionales tanto de soportes como de pigmentos y de aglutinantes, así como de su aplicación. Los cortes estratigráficos de la capa pictórica demuestran el uso de la madera como soporte; sobre el cual aparecen dos capas de preparación una blanca, y otra roja, en las que se aplicaron dos una de oro y otra de óleo. Es importante señalar que el rojo en la preparación de las esculturas fue una costumbre novohispana que se asocia a la preparación del dorado de la talla ornamental y al estofado, por lo que podemos decir que esta obra probablemente fue estofada, y posteriormente repintada con el color café liso que vemos ahora.

## ANÁLISIS DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

**Los objetivos** de las muestras son identificar los materiales constitutivos de las pinturas; para poder caracterizar la técnica pictórica empleadas en la escultura de San Felipe de Jesús como ejemplar del retablo.

**Muestreo** se realizó con tres tomas localizadas en el esquema corporal con la ayuda de bisturí y agujas de disección se adquirió la muestra, además se utilizaron lentes de bajo aumento y cuentahilos, en zonas donde la pintura permitía separar una pequeña porción de capa pictórica con el menor de los daños, el tamaño de las muestras es menor de un milímetro cuadrado por lo que la pérdida es mínima.

**Análisis** Las Técnicas analíticas fueron por medio de pruebas microquímicas, microscopía, ensayos a la gota, a la mancha de papel filtro, y tinciones con reactivos específicos para los medios.

Para las todas las muestras se realizaron un mínimo de 3 determinaciones, eliminando así, errores experimentales y de interpretación. Las muestras se incluyeron en resina sintética para analizar el corte transversal y poder determinar la estratigrafía y la técnica de elaboración. De

los cortes transversales se tomaron microfotografías bajo el microscopio óptico a 30 aumentos, en las cuales se indican los estratos presentes.

### SAN FELIPE DE JESÚS:

Descripción de 3 muestras de la pintura de San Felipe de Jesús<sup>353</sup>

Dimensiones: 0.93m x 0.87m x 0.22m

Muestra No. 1 Encarnación del pie izquierdo de San Felipe

Muestra No. 2 Pigmento café oscuro del hábito

Muestra No. 3 Pigmento café de la cruz

En general los pigmentos y aglutinantes encontrados en estas muestras indican una estratigrafía diferenciada por un soporte de madera, sobre el cual se aplicó una primera base de preparación hecha de blanco de yeso, posteriormente aparece una capa de hematina y bermellón, ambas aglutinadas con cola animal. Las capas pictóricas siguientes se distinguen por sus colores locales compuestos de pigmentos y aglutinados con aceite secante:

La encarnación es una mezcla de hematina, bermellón, mezclados con blanco de plomo y aglutinados con aceite secante.

El café del hábito tiene pigmentos de tierra de sombra mezclados con blanco de plomo y aglutinados con aceite secante, sobre una capa de hematina y oro.

El café de la cruz consiste en tierra de sombra, negro humo, mezclada con blanco de plomo, aglutinados con cola animal.

Como podemos ver la paleta es muy simple, dada la condición iconográfica del santo, dado que su vestido es simplemente café por pertenecer a la orden de los franciscanos; sin embargo las muestras indican que la escultura fue estofada y posteriormente repintada con el color que vemos hoy. En cuanto a la encarnación sus matices se lograron a partir del rojo que hace colorear las mejillas, el efecto de acabado es brillante por el exceso de aceite secante y el pulimento de la vejiga.

---

<sup>353</sup>Químico Javier Vázquez, *Informe de laboratorio*, México, 2005

## TALLA ORNAMENTAL

La riqueza ornamental de este retablo es exuberante, en general es vegetal, aunque aparecen también: tachones adiamantados, conchas, rocallas, guardamalletas, medallones, encuadramientos, molduraciones, caritas de querubines, y ángeles de cuerpo completo, todo esto fue tallado previamente en el banco y aplicado al retablo como repertorio plástico, todas estas piezas, excepto los ángeles, fueron pegadas a la entablatura con cola y clavadas con espigas de madera.

### Banco

La decoración del banco es muy simple sólo se observan para el zócalo: una moldura cuadrada con escocia, y para el plinto un cuarto de bocel, en tanto que, las aristas de los basamentos laterales siguen sus trazos con molduras de filete doradas, las mismas fueron empleadas para marcar los centros de los intercolumnios con unos rombos casi dibujados. En general todo el banco fue pintado en rojo con el fin de distinguir su condición de soporte que eleva la parte más importante de la portada.

### Predela

En la predela comienza la portada, que se distingue por su capa dorada; sus macizos están decorados con placas recortadas en forma de guardamalletas revestidas con una rocalla rodeada de hojas. Los compartimentos de los intercolumnios enmarcan un panel compuesto por dos medallones incluidos en zarcillos; al centro de este compartimiento se adosa una repisa, formada por una guardamalleta múltiple, recubierta con un racimo de hojas, del que emerge un rostro de querubín, este elemento funciona como soporte de la estatua.

### Cuerpo

Los elementos decorativos del cuerpo están aplicados directamente sobre la entablatura, su relieve es homogéneo; sin embargo su distribución está regulada por los encuadramientos que forman las aristas de los paneles o por los límites de las molduras de filetes. Los nichos están hechos a partir de ornamentos geométricos estructurados en paneles o rectángulos o figuras limitadas, las divisiones de los espacios se construyen por una red auxiliar; el panel de la entrecalle se divide

verticalmente en tres secciones: la parte central es lisa, por lo se distingue de las laterales, las que a manera de jambas su ornamentación es plana, llena el espacio sin dirección alguna; sobre ellas un trapecio limita su extensión superior, de la misma manera su ornamentación plana es dominada por una gran concha.

Realmente los nichos no tienen la excavación que los caracteriza, se puede decir que están dibujados sobre el panel, como vanos formados por dos jambas y un arco ochavado, las molduras de filete recortan los espacios, los que se distinguen como elementos constructivos por su ornamentación vegetal, cuya posición y dirección indica su estructura tectónica; la ausencia de ellos evoca el vano.

Por otra parte las pilastras estípites se enriquecen por varios elementos como: las guirnaldas verticales, las molduras horizontales que marcan el límite y cintura de cada elemento en la basa, cubo, manzana y ábaco, su capitel es corintio dado que es el más empleado en el estípite y por que corresponde a los motivos vegetales de toda la obra.

El panel central de forma rectangular tiene adosada la cruz del titular la cual está enmarcada con molduras que siguen su contorno, mientras que los espacios verticales resultantes debajo de los brazos están encuadrados con medallones y zarcillos.

### Ático

El ático es similar al panel central, en su forma rectangular tiene enmarcado un nicho, sus espacios se dividen con molduras que se adecuan como: jambas, arco ochavado y enjutas. En las calles laterales se forman las enjutas como resultante del arco general; también son paneles encuadrados con molduras de filete decorados con zarcillos de hojas de acanto. Por último en el copete vemos un mascarón angelical adornado con una concha en medio de un racimo de flores.

## ICONOGRAFÍA

Retablo hagiográfico está dedicado a la vida de los santos religiosos y evangelizadores de la Nueva España. En general la iconografía del retablo se puede leer como la pasión religiosa por la conquista espiritual; la que se puede



llevar como un modelo de vida: llena virtud, heroísmo, disciplina, humildad, caridad y entrega a Cristo.

### **San Felipe de Jesús**

Este retablo está dedicado a San Felipe de Jesús: imagen que ostenta el panel de la calle central. El santo titular nace en 1572 y muere sacrificado en 1597. Poco se sabe de la vida del primer mexicano canonizado. Es probable que haya ingresado a los dieciocho años como novicio en el Colegio franciscano de Santa Bárbara, su práctica evangélica la llevó a Manila donde gastó gran parte de su caudal llevando una vida relajada. De pronto debe de haber experimentado la conversión, pues pidió el hábito de San Francisco en un convento de Manila y vivió desde entonces con gran recogimiento.



89. Retablo de San Felipe de Jesús. Firmado por Nadal,

Después de haber practicado el evangelio decidió ordenarse como sacerdote; al intentar volver a la Nueva España, zarpó de Cavite Manila, hacia Acapulco en 1596, una tempestad lo hizo naufragar hasta las costas de Shikoku en Japón, cuando reinaba Taico Sama. Sus hermanos franciscanos le dieron auxilio y lo alojaron en la provincia de su Orden en el convento de Meaco; con ellos tuvo la esperanza de ordenarse, sin embargo el 30 de diciembre fue apresado junto con sus hermanos y otros fieles, poco después el 3 de enero Taico Sama decretó su martirio y muerte, comenzando por cortarles la nariz o las orejas como símbolo de burlas; su camino al Calvario lo hicieron en una

carretas, pasaron varios pueblos donde los habitantes los recibían con insultos golpes y agravios; El 5 de febrero llegaron a Nagasaki, sobre el monte Tateyama plantaron 26 cruces, destinadas a los misioneros 6 de ellos franciscanos, 3 jesuitas, y 17 cristianos japoneses, 3 de ellos eran niños. A todos los prisioneros los ataron con argollas a la cruz, San Felipe resbaló del pedal y la argolla que le ataba el cuello casi lo ahogó, ante los aspavientos corrieron los soldados y le atravesaron dos lanzas en los costados, así murió en Nagasaki en 1597. En memoria de su valentía fue canonizado en 1862<sup>354</sup>. con el rostro hacia arriba ni le inmuta el martirio, está embelezado por la visión cercana a Dios; su acto heroico exime sus faltas mundanas para entrar al cielo, sin pasar por el purgatorio. En el retablo a los costados se encuentran dos religiosas que presencian su martirio.

### **Santa Inés del Monte Pulciano**

Santa Inés nació en Toscana en 1277 y muerta en Monte Pulciano en 1371. Cuando era niña viajó con sus padres hacia Monte Pulciano, en el trayecto una parvada de cuervos la picoteó hasta detenerla, esta señal la tomó como inspiración divina para fundar un convento de monjas dominicas. Otros episodios de su leyenda cuentan que recibió al niño Jesús de manos de la Virgen. En otra ocasión, mientras oraba, una lluvia de maná cayó sobre ella como copos de nieve en forma de cruz, por lo que su manto quedó tachonado de cruces como las estrellas de San Nicolás. Santa Catalina de Siena fue en peregrinación a su tumba, al besarle los pies Santa Inés se levantó para honrarla. En una ocasión Jesucristo le compartió un poco de su sangre divina. Fue canonizada en 1726, su fiesta se celebra el 20 de abril.<sup>355</sup>

Su presencia en este retablo probablemente conmemora la llegada de los primeros siete religiosos agustinos a la Nueva España, quienes fueron recibidos en la casa de los Dominicos.

<sup>354</sup> E Royston Pike, *Diccionario de Religiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p 188. Cfr, José Armando Espinoza, M.G., *Mártires mexicanos*, México, Librería parroquial de Clavería, 1992, p. 45

<sup>355</sup> Louis Reau, *Op cit* p. 108

Nos cuenta Grijalva: *“Llegaron como digo a México a siete de Junio, año de 33, fueronse derechos al convento de nuestro Padre glorioso Santo Domingo, porque enviaron al camino a pedírselo con encarecimiento; allí estuvieron cuarenta días con gran regalo que les hacían y gran consuelo que nuestros frailes recibían con la comunicación de tan santos, y tan espirituales religiosos, como en aquel convento había”*<sup>356</sup>.

### Santa Rita de Casia

En el nicho de la entrecalle izquierda vemos una monja vestida con el hábito agustino negro, con cinto de cuero y toca negra. Santa Rita de Casia o de Umbría vivió en el siglo XV, su nombre es una contracción en diminutivo de Margarita. Después de haber perdido a su esposo y a su hijo se retiró a un convento agustino de Casia. El episodio más famoso de su leyenda cuenta que un día al estar orando ante su crucifijo, se conmovió tanto por los sufrimientos de Cristo, que deseó sentir una porción de ese dolor, le pidió a Dios con padecer con él; en respuesta divina obtuvo una espina que se desprendió de la corona del Redentor, la que le infirió una profunda herida que nunca le cicatrizó, fue beatificada en 1627 y canonizada hasta 1900; su fiesta se celebra el 22 de mayo<sup>357</sup>; Su presencia en este retablo recuerda la coincidencia del día que se celebra su fiesta con el mismo día en que llegaron los agustinos a la Nueva España en 1533. Al respecto nos comenta Grijalva: *“...con próspero viento llegaron a los veintidós de mayo [año de 1533] día de la Ascensión de Nuestro Señor Jesucristo, al puerto de San Juan de Lua en la Nueva España. Tuvieron por afortunadísimo aquel día, levantaron los ojos al cielo,...oían en el alma: id y predicad el evangelio en las más remotas tierras; oíganle los más bárbaros de los nacidos...”*<sup>358</sup>

### Santo Tomás de Villanueva

En el nicho del ático vemos una escultura de bulto redondo que representa a un hombre

vestido con el hábito agustino, negro con cinto de cuero, además lleva capa, mitra, y báculo, en su condición de obispo. Santo Tomás de Villanueva nació en 1488, ingresó en su juventud a la orden de los agustinos. Fue predicador de la Corte de Carlos V, sus relaciones cortesanías y su disciplina le valieron para ser obispo de Valencia, lugar donde murió en 1555. En vida se distinguió por su gran caridad, por lo que se le conoce como “Tomás el limosnero”, fue canonizado en



Santo Tomás de Villanueva

1658 y su fiesta se celebra el 10 de octubre. Su iconografía se estableció por orden del papa Pablo V quien ordenó se le representara con vestiduras episcopales y con una bolsa en la mano dando limosnas.<sup>359</sup>

En este caso la presencia de Santo Tomás de Villanueva no se remite a su virtud caritativa, sino que nos recuerda al personaje encargado de gestionar las barcadas de religiosos, destinados a llevar el evangelio al Nuevo Mundo, en particular la segunda barcada destinada a la Nueva España.

A partir de la segunda barcada *“Santo Tomás de Villanueva, que era provincial de Castilla, enviaba a esta tierra: [seis religiosos] porque luego que se vio electo el año de 34, en un Capítulo que se celebró en Burgos, trató de despachar religiosos a estas partes, como en efecto lo hizo: con estos seis religiosos tuvo gran consolación nuestro Padre venerable Fray Francisco de la Cruz.”*<sup>360</sup>

En general la iconografía del retablo se puede leer como la pasión de la predicación religiosa, puede ser un modelo de vida, llena virtud, humildad y entrega a Cristo. El retablo nos recuerda la misión evangelizadora de los religiosos: agustinos franciscanos y dominicos; fue llevada hasta tierras tan lejanas, dirigida a gente completamente distinta, estaban concientes de los retos que les esperaban como de tan graves y duros trabajos.

<sup>356</sup> Juan de Grijalva, *Op cit*, p 34

<sup>357</sup> Louis Reau, Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos, *Op cit*, p. 136

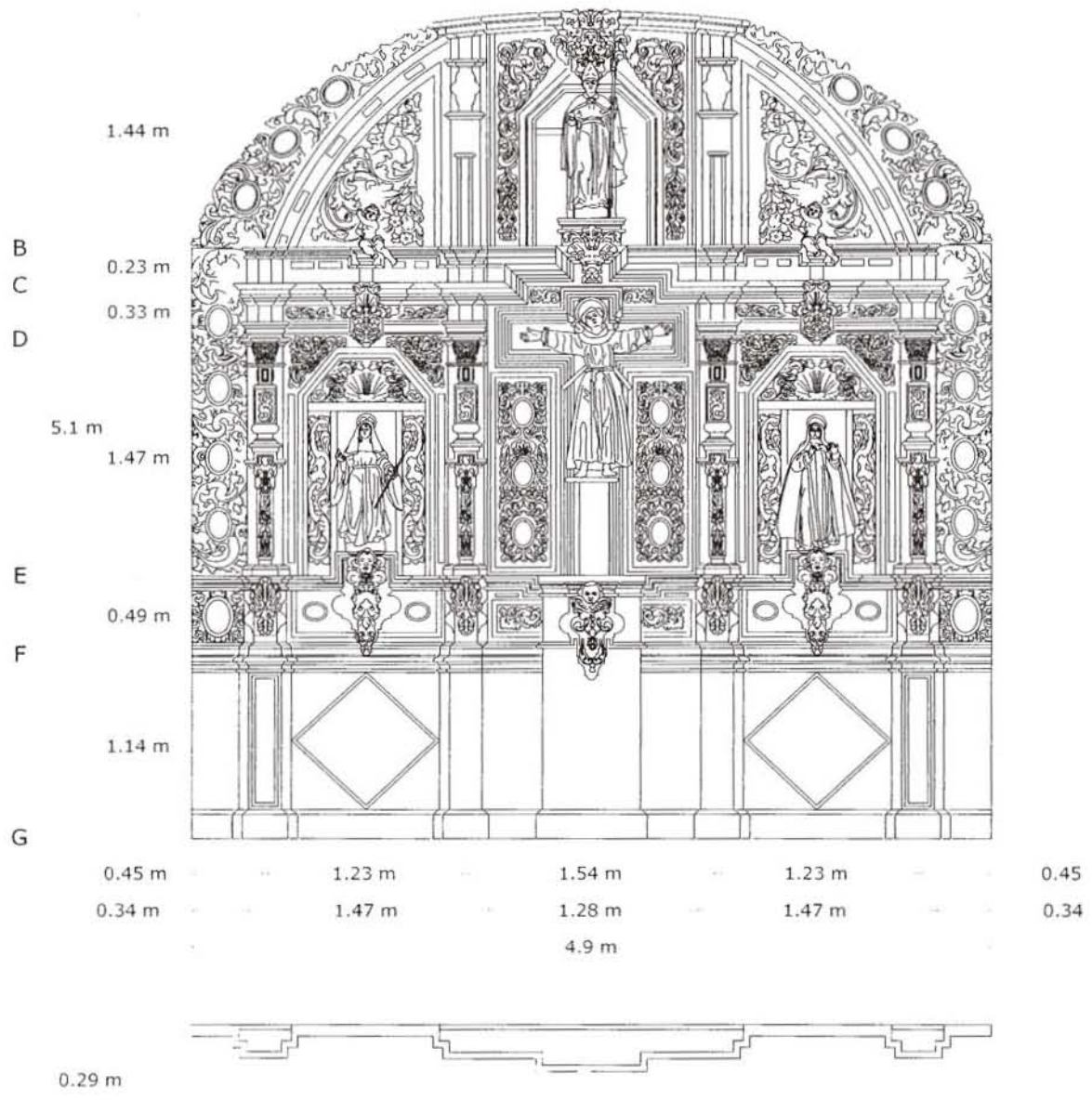
<sup>358</sup> Juan de Grijalva *Op cit*. p. 33

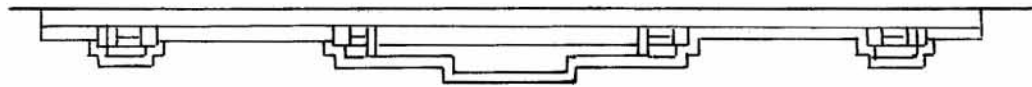
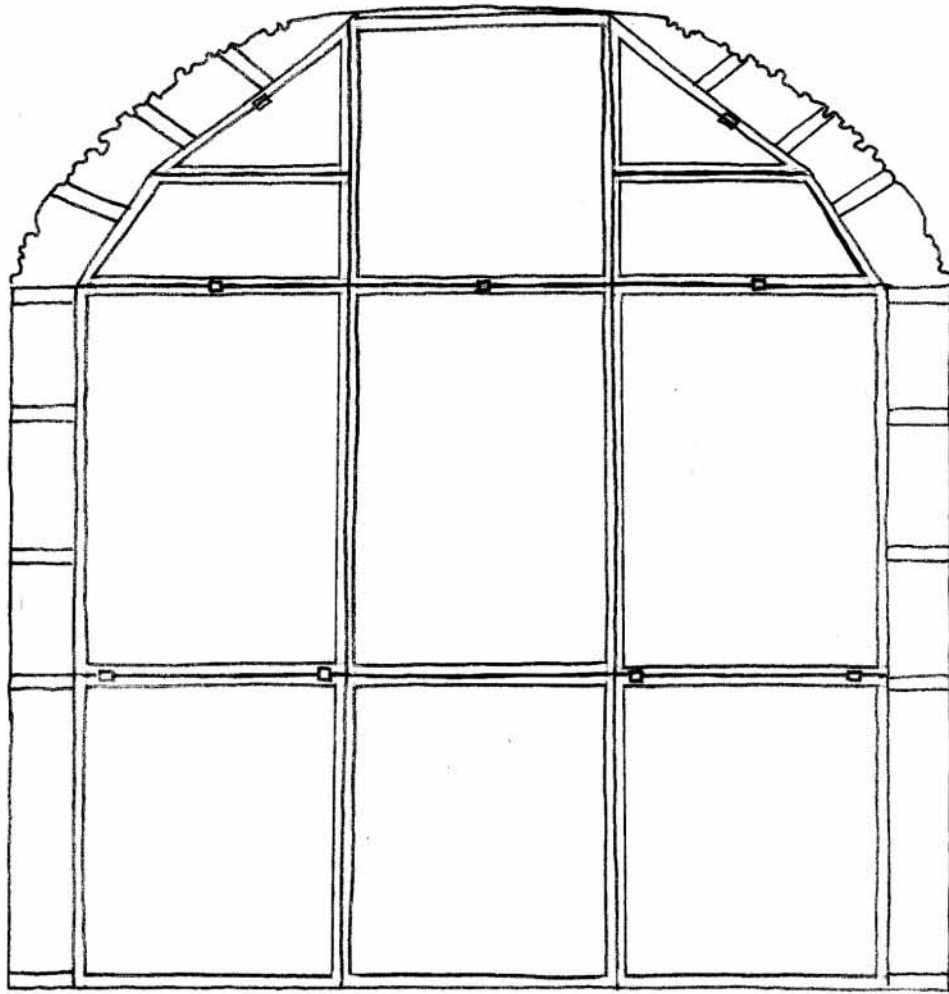
<sup>359</sup> Louis Reau, Iconografía de los santos, *Op cit*, p 285

<sup>360</sup> Fray Juan de Grijalva, *Op cit*, p. 56









Colateral de San Felipe de Jesús, vista anterior, sistema constructivo entramado sobre bastidores



# CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO RETABLÍSTICO

## MÉTODO DE INTERVENCIÓN

En la intervención de los retablos de Tecámac se pretendió llevar a la práctica un adecuado criterio como método para conocer verdaderamente el objeto de tratamiento, que en virtud del juicio o discernimiento de su naturaleza, se optó por el proceso operativo más adecuado; sólo un profundo estudio de estas obras permitió las opciones más adecuadas para los trabajos a seguir y un auténtico uso de criterio, la opción tomada no fue un mero impulso estético del gusto o de la norma escolar, ni fue la excusa para salvar la invención personal, sino que fue producto de un método sistemático de investigación y deducción.

Sabemos que no existen recetas para la intervención, por lo que se atendió la problemática de acuerdo a las características de cada obra, tampoco se pretendió salir de las normas establecidas en las cartas; por el contrario siempre se puso especial interés en revelar los valores artísticos e históricos, a fin de preservar a los retablos como testimonios originales de las culturas que nos precedieron.

El estudio del estado de conservación no sólo sirvió como un enlistado de agentes y efectos de deterioros, que incluye las observaciones en: estructura, talla ornamental, policromía y dorado, escultura policromada, pintura de caballete e iconografía; sino que fue el medio para conocer detalladamente a la obra, a saber como funciona, cuales son sus partes originales, sus agregados, su sistema constructivo, su estructura, composición, técnicas y materiales. De hecho esta tesis es producto del conocimiento del diagnóstico y de la parte operativa.

En cada retablo se realizó una inspección que reportó cada porción de la obra, la acumulación de datos cumplieron el diagnóstico, que fue analizado y evaluado para adoptar el esquema de procesos más adecuado.

Normalmente cuando trabajamos un retablo lo consideramos como unidad y esto es

verdad, porque son obras muy completas que incluyen arquitectura, pintura, escultura y decoración; pero en la medida en que encontramos un templo que ha conservado la mayoría de sus retablos, cada una de estas unidades se convierte en un elemento, de un sistema complejo, que los mantiene relacionados dentro de un programa definido.

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

El conjunto retablístico de Tecámac es una obra creada y finiquitada por sus autores agustinos; sin embargo después de la secularización perdió su sentido iconográfico, la mayoría de sus imágenes titulares fueron disociadas de su sitio original, ya sea por su reubicación en otros retablos; porque fueron aisladas de su contexto o por pérdida total. Desgraciadamente algunas imágenes de bulto y pinturas desaparecieron en detrimento de la lectura conjunta.

## PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Originalmente la iconografía se leía de acuerdo al programa establecido por la orden agustiniana, el tema principal era pasionario, versaba sobre la Santa Cruz, Jesús y la Virgen María como símbolos de la redención; acompañados de ejemplares santos agustinos. Después de la Secularización dicha iconografía cambió, por la principal figura de la Sagrada Familia cuyos actores son: el Sagrado Corazón, el patriarca José, y la Concepción de María. Por tal motivo, fueron disociadas las imágenes titulares, en consecuencia la lectura de cada retablo perdió sentido.

En el retablo de la Santa Cruz se adecuó un manifestador clasicista, como ciprés para exponer al Santísimo, por lo que, abrieron un gran hueco en la calle central, cortaron la cornisa lobulada, retiraron el tabernáculo salomónico, y el nicho de la Santa Cruz, con su fondo tallado en madera. La titular fue movida al encasamiento superior, que ocupaba la

imagen esculpida San Agustín, hoy desaparecida. Posteriormente retiraron el manifestador y en el hueco adecuaron a la Virgen de Guadalupe, como la vemos hoy, que se encontraba en el muro del lado del evangelio.



90. Foto familiar, 1950, Adecuación del manifestador y altar clasicistas al retablo salomónico de la Santa Cruz.

El retablo de la Virgen del Refugio también fue alterado, el cuadro de la titular fue retirado para adecuar un nicho que albergaba a una escultura de la Purísima Concepción, para esto cortaron el manifestador, el doselete, y las guardamalletas, al interior cortaron los bastidores de la estructura interna, provocando algunos movimientos estructurales de la predela.



92. Retablo del Refugio, adecuación del nicho del siglo XVII al retablo del XVIII para exponer a la Virgen de la Purísima Concepción

El retablo de Norte de San Nicolás Tolentino perdió dos imágenes: la titular y San Guillermo de Aquitania, en su lugar colocaron a San José y a dos esculturas que pertenecían al retablo de Los Dolores: los padres de la Virgen. En el ático retiraron un cuadro de la Virgen de Guadalupe y cubrieron el hueco con un cuadro de colgar, que representa a San Miguel, el cual no cabía en el vano, por lo que tuvieron que

recortar el marco para ajustarlo a la medida del hueco.



91. Retablo norte de San Nicolás, imágenes reutilizadas: ático, pintura de San Miguel; nicho titular religioso secundario; nichos laterales San Joaquín y Santa Ana.

En el retablo Sur de San Nicolás, disociaron la imagen de la Virgen de la Candelaria, la escultura y peana de plata del titular; el manifestador fue adecuado como nicho para exhibir a un Niño Dios. En la parte de la predela se perdieron tres pinturas sobre lámina y una sobre lino con la misa gregoriana. En el sitio titular se colocó a la Virgen de los Dolores, que perteneció al retablo de la capilla.



93. Retablo Sur de San Nicolás; nicho titular reutilización de la virgen Dolorosa está repintada; Niño Dios en el manifestador; En los tres marcos blanca pérdida total de las pinturas.

El retablo del Nazareno definitivamente desapareció sólo quedaron restos de él: seis de los siete cuadros, se guardaron en la sacristía dos de ellos conservaron sus marcos; las dos esculturas se encontraron en el templo: el Nazareno se ubicó aislado en una vitrina alcancía, el Santo Entierro con su urna se reutilizó para la mesa del altar mayor; los cuatro soportes salomónicos se emplearon como candelabros; el nicho con su imagen titular fue reciclado en el retablo del Refugio, algunos fragmentos de cornisa y pilastras y candeleros estaban guardados en cajas. En el sitio del retablo del Nazareno construyeron un altar de cemento rosa, para colocar el cuadro de la Virgen de Guadalupe; la misma que se encontraba en el presbiterio, del lado del evangelio y que ahora está en el altar mayor.



94. Demolición altar de cemento; 95 Nazareno en una vitrina

Al retablo de la capilla le retiraron a la titular Virgen Dolorosa y a sus padres, así como la puerta del manifestador. La imagen titular fue repintada y la cambiaron al retablo Sur de San Nicolás; San Joaquín y Santa Ana fueron trasladados al retablo Norte de San Nicolás. En el sitio de la Dolorosa colocaron al Sagrado Corazón.



96. Retablo de Dolores, Sagrado Corazón ocupa el sitio de la titular

Al retablo de San Felipe le mutilaron el basamento de la calle central para colocar el confesionario, además perdió las repisas de las esculturas de las calles laterales, dos ángeles y una imagen.

A todos los retablos les mutilaron las mesas de altar, probablemente con el fin de ampliar el espacio de la nave y para evitar el ritual; actualmente ya no celebran misa en cada uno de ellos, sólo el principal funciona para las celebraciones.



97. Confesionario frente al retablo de San Felipe

## ESTRUCTURA

La estructura de los retablos se encontró estable. Hasta ahora no se han detectado movimientos o desfases severos entre los elementos constructivos, sus niveles son correctos; se encuentran anclados perfectamente al muro. En algunos casos la carpintería negra no estaba completa; en consecuencia sólo se presentaron algunos desajustes locales, promovidas por mutilaciones o adecuaciones estructurales, sin menoscabo de la estabilidad total de la obra. En todos los casos se reporta como principal faltante: la mesa de altar, la que ha sido sustituida por puertas, para cubrir el hueco que dejó la mesa.

Se reporta ascenso de humedad en los muros sur y norte, lo que promovió la proliferación de insectos; afortunadamente no se



presenta deterioro por pudrición de la madera. Estos deterioros se han localizado principalmente en la parte posterior del banco, sin pérdidas graves de material, ni efectos de inestabilidad o fatiga.

### TALLA ORNAMENTAL

En todos los casos, se presentaron daños como: faltantes de molduras en ciertas zonas de del banco, la predela, cuerpo y ático; también han perdido algunos candeleros, rostros de querubines y angelitos de cuerpo entero. Además se reportan faltantes de grandes elementos como: repisas, roleos, placas recortadas, las guardamalletas, guirnaldas o motivos aparentes, así como partes de molduras de cerramientos. Estos deterioros se localizan en las cornisas, en el friso, en los pedestales, en la predela, y en los relieves más prominentes de la decoración.



98. Retablo Santa Cruz, restitución de corona, canecillo y modillón  
99. Retablo San Felipe, restitución de guardamalleta repisa



100. Retablo de V. del Refugio, restitución de corona de guardamalleta

### POLICROMÍA Y DORADO DEL RETABLO

La capa del dorado se encontraba deteriorada por suciedad de polvo, mugre de las manos, así como de hollín, cera evaporada de

las velas y por otros factores como chorreos de pintura de los muros, deyecciones de insectos y de palomas.

La superficie dorada erosionada fue otro problema localizado a lo largo de la predela y del banco, cuyos agentes de deterioro fueron: el polvo, los trapos húmedos y el contacto con las manos. El polvo es el agente más persistente, su acumulación es un problema permanente, cada un de sus partículas se convierten en abrasivos que al frotarlos erosionan la superficie dorada, de la misma manera que el contacto con las manos, su humedad y grasa acarrean partículas de oro. Peor aún, al tratar de eliminar el polvo o la mugre con trapo húmedo aumentaron la erosión.

El principal agente de deterioro de la capa pictórica ha sido la humedad, la cual se ha presentado como escurrimientos, brisa, condensación ambiental, capilaridad en los muros y por aplicaciones intencionales como lavados con trapo húmedo.



101. Resanes por pérdida de capa dorada debida a desprendimientos  
102. Resanes por pérdida de capa dorada debida a escurrimientos

Además los deterioros de la policromía, en los retablos han sido provocados por las fuertes corrientes de aire a veces con humedad o sequedad, dependiendo de las distintas épocas del año. Esta condición se ha acentuado de acuerdo a la ubicación de cada retablo, los más afectados se encuentran cerca de los accesos al templo. En estos casos el dorado se ha dañado en un 30% de la superficie, donde existían craqueladuras, enconchamientos y desprendimientos de la capa dorada, de las

zonas lisas, pero principalmente en las partes prominentes del relieve de las tallas como molduras, y follajes.

### ESCULTURA POLICROMADA

La escultura policromada presentó deterioros como: pérdidas de volumen en manos, dedos, fragmentos de ropa o atributos; en cuanto a su policromía también se afectó por manchas de humedad, desprendimiento local de la capa pictórica por craqueladuras, fisuras y agrietamientos; además del oscurecimiento por hollín y resinas quemadas; acumulación de polvo, suciedad por mugre, deyecciones de insectos y de palomas; chorreos de ceras o pintura. En casos particulares algunas esculturas presentaron repintes de materiales industriales en detrimento de su policromía.



103. Escultura Dolorosa, eliminación de repintes, abajo del repinte se encontró lijada la policromía del estofado.

104. Escultura Dolorosa, se eliminó completamente el repinte y se integró color

### PINTURA DE CABALLETE

En cuanto a las pinturas de caballete presentaron como deterioros: bastidores alabeados, quebrados o desajustados por la pérdida de sus ensambles, los lienzos se encontraban rasgados, quemados, o intervenidos con parches de papel y tela, algunos lienzos fueron parcialmente desprendidos de su bastidor, con la intención de sustraerlos de su sitio.

La capa pictórica presentó en algunos casos: craqueladuras, erosiones, pulverulencia, deslaves, manchas de pintura, cera, hollín deyecciones de paloma e insectos. En general sus barnices de las pinturas están reportados oscuros no permitían apreciar sus valores

cromáticos. No se encontró alguna pintura repintada.

### INTERVENCIÓN DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

La restauración ha pasado de ser un mero trabajo técnico a una disciplina que contribuye al conocimiento a través de la investigación. Cada proceso de trabajo implica la captura de información, con la que es posible acercarse más al retablo y dar explicación a muchos fenómenos que le suceden; en la medida que avanza la intervención se documenta más la obra, por tanto es posible aportar datos importantes para futuros estudios de la rama o de otras disciplinas.



105. Retablo Nazareno, La circuncisión, el bastidor perdió el cabezal inferior, con pérdida de material de lino y capa pictórica



106. Retablo Nazareno, La circuncisión, se corrigió el plano mediante la restitución del cabezal inferior, el lino, se integró el color con colores al barniz en regatito.

Al afrontar la responsabilidad de mantener vigente la historia del conjunto de retablos a veces se decide por eliminar o integrar, así como liberar o restituir. Por estos motivos antes de eliminar cualquier elemento que parecía ajeno se inspeccionó en su antigüedad, iconografía, forma, función, material y técnica. Por otra parte, respecto a los materiales originales se atendió a la propuesta de restaurar antes que eliminar, esto como solución a muchos casos en los que parecía irremediable su permanencia. En este sentido la mayoría de los elementos dañados fueron restaurados, para el efecto no se tuvo ningún



prejuicio respecto a su función, de estructura, decorativa o forma. En general no se sustituyeron elementos originales, por el contrario se restituyeron, reforzaron e injertaron las partes faltantes.

Casi todos los materiales tradicionales permiten la restauración siempre y cuando alguna intervención no los contamine; por esto cabe mencionar que no se empleó cera resina en contacto con la madera, ni barniz sobre la capa dorada, ya que impermeabilizan la superficie y hacen incompatible cualquier adhesión posterior.

En esta intervención se procuró utilizar las técnicas tradiciones de: carpintería, talla, escultura, pintura, policromía, dorado, a fin de no afectar la estructura, el sistema constructivo o el aspecto físico de la obra. Es decir la parte interna y externa de los retablos conservan su función, espacios y orden, por tanto este trabajo niega el fachadismo, no se oculta nada. Cada elemento agregado se diferencia de las partes originales, se distingue lo nuevo de lo viejo, tanto en madera como en policromía, pintura y dorado, se respeta el material original sin contaminar el aspecto general, con la confianza que el público pueda diferenciar y comprender estas normas.

La propuesta de conservación consistió en restablecer el orden del conjunto retablístico descrito en el Inventario de 1777, con el fin de reconstruir el tejido iconográfico que mantenía originalmente.

Los objetivos de la intervención fueron: revelar los valores artísticos e históricos del conjunto retablístico creado por sus autores agustinos; el proyecto comenzó por identificar los elementos originales del conjunto, para lo cual se realizó un levantamiento arquitectónico, con planos de la planta y del alzado, además de esquemas de los sistemas constructivos; se buscaron sus proporciones de acuerdo al estilo, a partir del cual se establecieron fechas aproximadas de su construcción. Por otra parte se realizó un análisis formal, además se practicó un análisis de los materiales constitutivos de la capa pictórica y de las maderas para identificar las diferentes técnicas y materiales de la obra; también se registró la obra con fotografías, antes

de la intervención, en proceso y fin del la restauración, con tomas en detalles y generales.

Para llevar a cabo la intervención de estos retablos se estableció un esquema de trabajo atendiendo a la naturaleza de cada elemento, de acuerdo a sus distintos procesos de manufactura, los que se dividieron en arquitectura del retablo, escultura policromada o pintura de caballete. Aunque el retablo es considerado como un sistema constructivo complejo; que incluye diversas técnicas; el retablo se consideró como la portada arquitectónica, la cual está constituida por sus elementos constructivos de estructura, tectónicos y de ornamentación; todo elaborado en madera y dorado. Por otra parte la obra escultórica policromada y la pintura de caballete, fueron tratadas de manera independiente del retablo, dichas técnicas se disociaron para intervenirlas con sus respectivos tratamientos de conservación y restauración.

En cuanto a las intervenciones anteriores se trató de localizar: las adecuaciones estructurales a la obra, ubicar los agregados que contaminaban a la obra, reportar la mutilación de los elementos decorativos y la reubicación de las imágenes o de las pinturas.

Por otra parte se localizaron los daños físicos que afectaban a la estructura, a la policromía, a la capa dorada o a los soportes de lino y madera.

La metodología de intervención partió del hipotético programa arquitectónico agustino, basado en las evidencias materiales, el análisis formal y en el documento histórico escrito como "Inventario de 1777", con todo se comprobó existencia de dicho programa; por tanto se argumentó la reconstrucción de los faltantes de elementos arquitectónicos, decorativos, iconográficos, incluso el retablo completo del Nazareno, a fin de unificar y resarcir el tejido semántico del conjunto retablístico.

Para la aplicación de los nuevos elementos agregados se consideró la forma, la proporción, y dimensiones de acuerdo a: el estilo, tipo de talla y policromía, incluso se procuró usar poco las herramientas eléctricas, a fin de que implementos tradicionales dejaran su huella irregular. En cuanto a la estabilidad y

funcionalidad de los agregados se seleccionaron materiales similares a los originales, puesto que en ellos se demuestra su permanencia, manejo, comportamiento como las maderas de pino y ciprés, reportadas en el análisis de laboratorio, así como la policromía hecha con oro de hoja de 23 k; pigmentos aglutinados en colas, resinas y aceites naturales, también reportadas en los análisis de laboratorio. Para la aplicación de estos elementos, se tuvo un especial cuidado, se trató de no invadir ni alterar la superficie original, en la que fuera notable la intervención, Finalmente se consideró la reversibilidad de cualquier elemento o material, para que se puedan retirar en cualquier momento que afecten a la obra.

### **RETABLO**

El primer proceso de conservación fue la limpieza general mediante la eliminación de polvo, tanto por la parte anterior, como posterior:

La limpieza de la parte posterior consistió en eliminar la gran cantidad de suciedad que se acumuló, con el fin de evitar la proliferación de microorganismos o reacciones degradantes sobre la madera. Después se realizó la limpieza de la capa dorada, en esta parte se tuvo un especial cuidado, con el fin de eliminar la excesiva suciedad, mugre de grasa, chorreos de cera o de pintura, así como deyecciones de insectos y de paloma, por tanto se limpió localmente con solventes orgánicos y mecánicamente con bisturí.

El ataque de insectos causó pequeños daños, se encontraron pequeñas zonas con galerías de Anobium, por lo que en general el estado de conservación de la madera es bueno, no se ha presentado un severo ataque de insectos o de microorganismos. En consecuencia se procedió a desinfectar cada retablo, para lo cual se emplearon fosforo de aluminio y piretrinas con fines preservativos y correctivos.

Los problemas de la base de preparación y de la capa pictórica dorada, se resolvieron mediante su consolidación y fijado: se adhirió la policromía nuevamente a la superficie de la madera, se corrigió su plano, cerrando las grietas y fisuras. Posteriormente se aplicaron resanes

como restitución de base de preparación: en grietas, fisuras y en lagunas de este material. Lo cual se realizó con el fin de darle continuidad a la superficie dorada o policromada. En general este fue uno de los mayores trabajos en cuanto a dimensiones y cuidados en la intervención, ya que se realiza con la mayor precisión, a fin de no invadir con nuevos materiales la superficie original.

Restitución de faltantes de talla: En cuanto a los faltantes de talla ornamental se restituyeron: molduras, roleos, follajes y faltantes anatómicos de los personajes tanto de los relieves; así como de las esculturas.

Restitución de faltantes de dorado y de color: Para la reposición de los faltantes de oro se tomaron en cuenta las pérdidas por craquelación, desprendimiento, erosionado, lavado, y de contacto, que se localizan principalmente a la altura de las manos, como lo es en las molduras del zócalo de la predela, y en las partes salientes de las columnas en sus flores. También se reintegró el color de las encarnaciones y de la policromía de los vestidos y accesorios de los santos.

Reestructuración del panel central del banco, lo cual requirió una adecuación de sus molduras sobre todo en su parte central. Por lo tanto fue necesaria una reestructuración de este elemento, ya que el entablero hace las veces de las puertas que eran las originales. Con este recurso se le brindó mayor estabilidad al conjunto y probablemente pueda retornar a su uso y función original. Lo mismo que se le dió un tratamiento limpieza y reintegración al color rojo del banco, que por cierto es el único de todos los retablos del templo que conservó su color original.

### **MADERA POLICROMADA**

En la escultura policromada se realizaron procesos similares a los tratamientos del retablo como: limpieza, fumigación, fijado de capa pictórica, resanes de faltes de preparación. A diferencia del retablo, la reintegración de color en la escultura fue más específica; la cual consistió en la aplicación de color adecuado a su textura mate o brillante. En esta obra se aplicaron pinturas especialmente elaboradas al barniz o al temple, sobre todo para las zonas

afectadas por faltantes de estofado o de encarnación. Cada escultura requirió de un tratamiento especial, dado que sus vestidos están estofados o policromados y su encarnación está maquillada. Cubrir con color las zonas afectadas permite al espectador apreciar cualquier parte de la escultura sin ningún problema. También se restituyeron completamente las esculturas de San José, la Virgen y Santa Rita, todas talladas en madera y policromada.

### **PINTURA DE CABALLETE**

En la pintura se realizaron tratamientos de conservación como: limpieza general, fumigación, eliminación de barnices oxidados, corrección del plano afectado por rasgaduras y orlas, posteriormente se resanaron las lagunas, se aplicó una reintegración de regatino con colores al barniz, además, de acuerdo a la investigación documental y a los testimonios de los sacristanes se restituyeron las pinturas de la Misa gregoriana, con dos angelitos, un Divino Rostro y una Huida a Egipto.

Después de la intervención de conservación y restauración de las imágenes tanto pictóricas como escultóricas fueron colocadas en el lugar que originalmente se encontraron, a fin de

contribuir en el discurso original del retablo. Todavía queda pendiente reubicar a la Virgen de Guadalupe que se encuentra en el retablo de la Santa Cruz, para colocarla en el sitio del presbiterio del lado del Evangelio, bajar la Cruz, adecuar su nicho y restituir la imagen de San Agustín. Por otra parte en el retablo de San Nicolás falta restituir a la titular y a San Guillermo de Aquitania. Con todo esto quedaría casi completo el conjunto retablístico como originalmente lo concibieron sus autores agustinos y la forma en que se encontraba todavía en el siglo XVIII.

La decisión que se tomó para restablecer la integridad del conjunto retablístico de Santa Cruz Tecámac, estuvo de acuerdo al orden que dejaron sus autores agustinos; por lo que se consideró el mensaje de la orden como lo más importante del templo; ya que la historicidad de la secularización no dejó ninguna aportación valiosa al conjunto, como parte de este momento histórico sólo se encontró la alteración del discurso original, disposición incoherente entre las nuevas imágenes y el conjunto.



107. Conjunto retablístico de Santa Cruz Tecámac

# CONCLUSIONES

## I. Origen y desarrollo de la Doctrina agustiniana

El pueblo de Tecámac se funda sobre un asentamiento nahua sin tradición Tlatoani; en el posclásico perteneció a los dominios acolhuas. Se constituye en 1522 como cabecera a partir de la encomienda a Juan Ponce de León.

Los religiosos agustinos llegan a la zona en 1536 para construir Acolman; desde donde visitan a Tecámac a partir de 1571; posteriormente se constituye como Priorato registrado en el Definitorio celebrado en Tlayacapan en 1582.

### Actividades civiles de los religiosos

Además de la evangelización los agustinos realizaron actividades comunitarias como: el censo de población, el padrón de la feligresía, la educación, la construcción de recolectores de agua pluvial, la cuenta calendárica y de las horas, así como las fiestas colectivas.

### La secularización

El programa arquitectónico originalmente planeado por sus autores agustinos, fue alterado después de la secularización en 1777; los seculares trastocan el orden iconográfico de la Santa Cruz, por su nuevo discurso Jesús, José y María.

## El programa arquitectónico

### Elementos constructivos del monumento

El programa arquitectónico del convento de Tecámac sigue los lineamientos tradicionales de las órdenes monásticas de la Nueva España que incluyen: atrio, capilla abierta, templo, convento, huerta, archivo, y el conjunto retablístico.

### Traza y ubicación de la doctrina

La traza de la doctrina de Santa Cruz Tecámac se rigió por los cánones arquitectónicos de la época, sigue las instrucciones de fábrica eclesiástica: la nave de la feligresía se orienta sobre el eje oriente a poniente, con el altar hacia el oriente.

## II. Función integral del conjunto retablístico

Se identifica al conjunto retablístico como parte del programa arquitectónico del edificio. Los conjuntos de retablos como el de Tecámac, constituyen un sistema de altares caracterizados por su forma, uso y significado, su creación es exclusiva para el sitio. Cada uno de sus elementos corresponde a un retablo; que se relaciona con los demás entorno a la unidad iconográfica, donde uno es referente del otro. El conjunto retablístico representa una calle cerrada en la que cada retablo es la portada de un templo.

### Dimensiones

Todos los retablos fueron realizados ex profeso para el templo, corresponden a las dimensiones del muro que los sustenta; se adecuan a la forma de los muros testeros o a los arcos formeros así como del sotacoro.

### Ubicación

La ubicación de los retablos les otorga jerarquía, simbólicamente se orientan de acuerdo a los puntos cardinales, los que forman una red de ejes referentes.

### Función

Cada retablo funcionaba de acuerdo a su tema propiciatorio, tenía su altar para celebrar el día de su dedicación; donde se ofrecía culto a la imagen principal a petición de dones e indulgencias, la imaginería colateral informaba, a los fieles, algunos acontecimientos particulares de la titular. Actualmente sólo el principal se emplea para todo tipo de ceremonias.

### Referencia documental histórica

Es posible interpretar la producción del conjunto retablístico a la luz de los documentos históricos; para lo cual nos servimos de obras generales como los tratados, ordenanzas y en particular los libros del archivo parroquial.

La fuente más directa para conocer el estado de conservación original del conjunto retablístico es el Inventario de Alhajas de la Parroquia de Santa Cruz Tecámac. El cual sirvió para identificar las imágenes titulares y

reubicarlas en su sitio e incluso reconstruir el retablo faltante.

### **Estructura arquitectónica**

#### **Planta**

La forma de las plantas varía de acuerdo al estilo constructivo: los retablos salomónicos mantienen planta recta con las columnas alineadas; mientras que en los estípites la calle central como salidizo adelanta y requiebra la planta en forma piramidal.

#### **Alzado**

Todos los retablos mantienen el tradicional formato de estructura tetrástila, dividida verticalmente en tres calles; en sentido horizontal se divide en: banco, predela, cuerpo y ático, excepto el principal que tiene dos cuerpos.

El retablo salomónico mantiene la tradicional estructura reticulada, pasiva y recta, mientras que el retablo estípite evoluciona hacia la estructura adelantada, dinámica, y trabada.

#### **Sistemas constructivos**

En el conjunto existen dos tipos de sistemas constructivos de retablos, los del siglo XVII salomónicos, presentan un sistema constructivo autoportante, mientras que los retablos estípites del siglo XVIII tiene un sistema constructivo entramado.

#### **Técnicas plásticas**

La técnica de los retablos se define por el mayor número de obras realizadas en escultura o pintura; el conjunto de Tecámac contiene cuatro retablos pictóricos y tres escultóricos.

La aplicación de técnicas y materiales empleados en los retablos de Tecámac corresponden a las indicaciones mencionadas en los Tratados y de las Ordenanzas.

Detrás de cada retablo se encontró su traza en el muro; donde aparecen dibujados el eje de simetría, los ejes de los intercolumnios y los niveles distinguidos por el banco, la predela, los cuerpos y el ático, en las intersecciones de los ejes empotran los canes que sujetan al retablo.

#### **Madera**

El análisis de las muestras tomadas del conjunto reporta dos tipos de maderas por cada retablo, generalmente se encontró una de cupresus para la estructura y otra de pino para la talla ornamental.

El empleo de dos especies de maderas distintas obedece a una tradición que aparece en la mayoría de los contratos. Una especie era usada para la estructura y otra para la talla; se emplearon maderas de la región, como el pino y el cedro blanco.

#### **Pintura de caballete**

La pintura de caballete, presenta bastidores de madera, con soportes de lino grueso. De acuerdo a los análisis de laboratorio realizados a las muestras, se reporta como constante el uso de técnicas y materiales siguientes: base de preparación de almagre, sobre la que se aplicaron los colores, a la prima, sin dibujo, sobre húmedo y con veladuras, en todas se encontró un barniz final. Los colores son mezclas de pigmentos hechos de minerales, sulfatos, carbonatos, y productos químicos como las lacas, todos aglutinados en aceite secante como medio.

#### **Escultura policromada**

La escultura presenta un sistema constructivo ensamblado y ahuecado, tallado en bulto redondo. El análisis de laboratorio realizado a las muestras reporta el empleo de técnicas y materiales siguientes:

Base de preparación blanca de yeso mezclada con cola,

Las técnicas pictóricas de la policromía son: para el estofado, dorado al agua, estofado con temple y óleo, colores lisos, encarnaciones y decoraciones a punta de pincel al óleo.

Los pigmentos son similares a los empleados en la pintura sobre lienzos, en ningún caso se reporta barniz final.

#### **Talla ornamental dorada**

La decoración de los retablos salomónicos es de tipo vegetal; mientras que la del estípite se enriquece además con placas recortadas, guardamalletas, querubines, orlas, festones, cortinas doseletes, rocallas.

Las técnicas de policromía y dorado del conjunto es similar en los estilos salomónico y estípite, esto es independientemente de su temporalidad; la madera se preparó con una base de preparación blanca; sobre la cual se aplicó la técnica del dorado al agua, en los casos donde se requirió policromía como en las cortinas o el vestido de los personajes representados en



relieves, se usó el estofado. En los rostros de los querubines o de los santos; así como en el cuerpo de los ángeles se empleó la encarnación pulimentada.

### **Iconografía**

El conjunto de retablos como el de Tecámac se construyó bajo el programa agustino de la Santa Cruz.

Los temas de dichos retablos están relacionados con el símbolo de la Cruz, que es el título de la parroquia, y el icono más significativo del cristianismo.

Los iconos de la Santa Cruz y el de la Virgen María fueron imágenes que se emplearon en los tiempos de la conquista como un emblema de victoria.

### **Iconología**

En todo el discurso retablístico de Tecámac los temas principales son: de tema mariano seguido del cristológico, ambos se complementan.

El lenguaje iconológico de los retablos de Tecámac es derivado de la iconografía agustiniana, de la Cruz y de la Virgen, en el que se contempla: la vida, las enfermedades y la muerte.

Existe un tejido semántico que vincula a los retablos en un conjunto completo. Cada retablo proporciona una lectura iconográfica que se liga con los demás en una dinámica discursiva, donde uno es referente de otro.

### **Tratados y ordenanzas**

En general todos los retablos del conjunto fueron construidos bajo las recomendaciones de los tratados manieristas, adecuadas al sitio, a los requerimientos de la orden y a las circunstancias del siglo; además en su construcción se atendieron las normas que se mantenían vigentes en las Ordenanzas de la Nueva España.

Los retablos barrocos emplearon con cierta regularidad algunos de los cánones arquitectónicos; mantienen una conmensuración basada en el módulo de la columna.

Los tratados arquitectónicos y eclesiásticos fueron las principales fuentes para la elaboración de los retablos. Por lo que los retablos salomónicos y estípites son variantes barrocas del manierismo.

## **III. Autores y patrocinadores de los retablos**

En general la producción artística del conjunto fue colectiva y anónima donde las aportaciones individuales no repercutían en la autoría de su factura, ni de su prestigio.

Existen dos firmas en una pintura y en una escultura, las cuales se encuentran sobre superficies repintadas, lo que genera suspicacias, que no permiten atribuir plenamente la autoría de los retablos.

La doctrina agustiniana de Tecámac se construyó dentro de un programa arquitectónico adecuado a las necesidades de sus promotores agustinos y al patrocinio de los donantes.

Dado que las doctrinas se construían bajo un programa adecuado a las necesidades de la orden, el proceso constructivo del programa se pudo realizar por etapas y continuó siendo vigente en periodos de más de cien años.

Existe cierta homogeneidad estética en el conjunto, no se presentan cambios drásticos en técnicas y materiales; mantienen el carácter integral en toda la decoración, que coexiste dentro de un mismo espacio ritual.

A pesar que el conjunto se realizó en un periodo de 100 años, entre 1670 y 1770, con la participación de varias generaciones, el programa arquitectónico alcanzó a realizarse por completo. Fue fundado y acabado por sus autores agustinos como producto del pensamiento y de los ideales de su regla.

El cambio de dominio en la posesión del convento, que pasó del clero regular al secular propició la alteración del discurso original.

La secularización de la doctrina no dejó alguna obra importante dentro del conjunto retablístico; afortunadamente se encontró más de 90% del material original, lo que permitió restablecer casi por completo el programa original.

# INDICE DE ILUSTRACIONES

## I. DOCTRINA AGUSTINIANA

### ORIGEN Y DESARROLLO DE LA DOCTRINA AGUSTINIANA

1. Parroquia de Sta Cruz Tecámac portada principal
2. Códice Xolotl, detalle del lago de Xaltocan, Apud, Códice Xolotl, ápuđ, facsímil, México, UNAM, 1980
3. Detalle Patrocinio de San José, Retablo de la Virgen del Refugio, Tecámac
4. Patrocinio de San Agustín exconvento de Actopan
5. Portada del Templo de Acolman
6. Mapa del Valle de México, Fco. Lagarto
7. Detalle Códice Xolotl, mano sobre piedra posible topónimo de Tecacman
8. Detalle Mapa del Valle de México, Fco Lagarto, ápuđ, Guillermo Tovar de Teresa, El arte de los Lagarto, México, Fomento Cultural Banamex, 1998
9. Señor Santiago, Escultura de caña, anónima, Chiconauhtla, Edo de México
10. Mapa de San Miguel Xaltocan, José Ramírez del Castillo, 1726, ápuđ Colección de mapas Princenton University
11. Diego López de Arenas Corregidor de Chiconauhtla, Indiferente 1529, Archivo General de Indias, Sevilla.

### ACTIVIDADES CIVILES DE LA DOCTRINA

12. Sol Poniente alineado con el eje de calle principal de Tecamac, el atrio y del templo el 3 de mayo
13. Rayo de Luz poniente sobre el Altar Mayor, el día 3 de mayo
14. Padrón de la feligresía, 1777, año de la entrega de la Doctrina, Pregón de la "División de Calidades" o segregación racial, Archivo Parroquial de Tecámac

### LA SECULARIZACIÓN DE LA DOCTRINA

15. Alonso Núñez de Haro y Peralta, José de Páez, siglo XVIII, Connecticut EUA, ápuđ, México en el mundo de las colecciones, Editorial Azabache, 1994
16. Portada del "Padrón de la feligresía" de la Doctrina agustiniana, Archivo Parroquial de Tecámac 1777.
17. "Inventario de alhajas" de la Doctrina agustiniana, Archivo Parroquial, de Tecámac 1777

### FUNDACIÓN Y FÁBRICA DE SANTA CRUZ TECÁMAC

18. Vista aérea de la Parroquia de Santa Cruz Tecámac, foto Nestor Granillo Bojorges
19. Fachada de la capilla abierta
20. Atrio con las actividades de los religiosos, Grabado de Fray Diego de Valadés, 1579, ápuđ, facsímil Fondo de Cultura Económica, 1989
21. Fachada de la arcada real del atrio
22. Tercera posa en el muro norte
23. Vista superior de la casa curial, antigua escuela de la parroquia
24. Planta del templo de Tecámac y Traza del templo de una sola nave, Rodrigo Gil de Ontañón, ápuđ, facsímil de Simón García, imprenta de Churubusco, INAH, 1979
25. Portada principal de acceso al templo

26. Interior del templo, perspectiva de la nave con sus retablos, foto Ricardo Castro
27. Portada principal y campanario
28. Fachada oriente de de la sacristía y muro testero del templo

## II. FUNCIÓN INTEGRAL DEL CONJUNTO RETABLÍSTICO

### EVOLUCIÓN DE LOS RETABLOS

29. Frontal de altar, Antipendio, San Martí Barcelona, s. XII
30. Pedro Berruguete, aparición de la Virgen, 1580. Antipendio e icono
31. Escenografía de una calle con telón Furttenbach 1631
32. Retablo de Siega, Huesca, Sierra, 1357
33. Serlio, Portada diástila, lib. IV, fol. XXX
34. Estimas de San Fco. Tecali, Puebla, s. XVI
35. C. Cesariano, Clases de estructuras diástila y tetrástila 1521
36. Diego Sagredo, Retablo diástilo, 1526
37. Retablo nicho, dedicado a Santiago apóstol, Xochimilco, s. XVI
38. Serlio, Portada tetrástila, Libro IV, lam. XXIX
39. Retablo San Diego de Alcalá Cuauhtinchan, Puebla, S. XVI
40. Serlio, Portada tetrástila, Lib.IV, fol. XXIII
41. Tecali Puebla, s. XVI
42. A Palladio, Portada múltiple Lib. II, Lam. LIII, 1570
43. Retablo, de San Bernardino, Xochimilco, S.XVI

### ORDEN DIVINO EN LOS RETABLOS SALOMÓNICOS

- \_Columna helicoide del Templo Apolo en Delfos, hoy se encuentra en el Hipódromo de Bizancio, Ápuđ, Historia universal, España, 1980, p 84
- \_Columna torcida, Durero, Instituciones de geometría, México, UNAM, 1979
- \_Columna Torza, Jacopo Vignola, Los cinco órdenes, 1562, ápuđ Colegio de Arquitectos de Murcia, 1996, Lam. 31, cfr, Traite des cinq ordres d'architecture, Paris, Editor, Hocquart, 1836.
- \_Arco triunfal salomónico ondulante, Juan Ricci 1655, apud Ricci, Juan, Tratado de la pintura Sabia, Madrid, Enrique Lafuente Editor, 1930
- \_Columna Mosaica, Juan Caramuel, 1678, apud, Caramuel, Juan, Arquitectura civil recta y oblicua, Madrid, Editorial Turner, 1984.
- \_Retablo de Jesús Nazareno, Capilla de la tercera orden, convento de San Francisco, Tlaxcala, siglo XVII, Ápuđ, \_Burke, Marcus, Pintura y Escultura en Nueva España, Italia, Editorial Grupo Azabache, 1992.
- \_Columna salomónica del baldaquino, Cátedra de San Pedro, Roma, Gianlorenzo Nacional Bernini, 1630. Ápuđ, Geográfic Image Coleccition, Washington, D.C.

\_Retablo de San Esteban, Salamanca, José de Churriguera, España, 1692. Ápud, Alfonso Rodríguez de Ceballos, Los Churriguera, Madrid, Gráficas Condor, 1971.

\_Diseño de los Retablos de los Reyes de Puebla, Grabado de Juan North. Apud, Efraín Castro Morales, Boletín de Monumentos Históricos, INAH, No 6, México, 1981.

\_Retablo de los Reyes, Catedral de Puebla, Lucas Méndez, 1649. Ápud, Elisa Bargas Lugo, México barroco, México, Hachette Latinoamericana, 1993

\_Panteón Romano, Apud, Bodo Cichy, Arquitectura in Europa, Italia, Instituto Geográfico de Agostini, 1960

\_Soportal, Sebastián Serlio, Tercer y cuarto libro de arquitectura, 1619. Facsímil, España, Alta Fulla, 1990

\_Teatro Olímpico Andrea Palladio, 1579, Apud, Paolo Marton, Andrea Palladio, República Checa, 1999

Giorgio Mgiore, Andrea Palladio, Ápud, ibidem

\_Retablo de la Virgen Dolorosa, Xochimilco, siglo XVII. ápud, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, Los Retablos de la Ciudad de México, 2005

### **RETABLO ESTÍPITE DEL ORDEN ATLÁNTICO**

\_Estípites del retablo de los Reyes, grabado de Juan North, Efraín Castro, ápud, Op cit.

\_Columna ática, Diego Sagredo, 1526, Medidas del Romano, ápud, Facímil, España, Albatros Ediciones, 1976

\_Cariátides, foto L. Hapsis, Dream Editions, 2005

Portada la libro IV, Sebastian Serlio, Apud, Op cit.

\_Columna del Orden atlántico, Juan Caramuel, ápud, Op cit

\_Columna de chimenea, Sebastián Serlio, ápud, Op cit

\_Templo con estípites en La Anunciación 1611, ápud, Guillermo Tovar de Teresa, 1998, Op cit

\_Altar de Baco, Alberti, Hipnerotomachia Pollifili, 1499, ápud facsímil, Massachussets Institute of Technology, 1997

\_Estípite del retablo de La Virgen, Tepepan Xochimilco, siglo XVII, ápud, Los retablos de la Cd de México, Op cit

\_Estípites en el retablo de San Bernardino, Xochimilco, 1602, ápud, Guillermo Tovar, loc cit

\_Columna Jónica, Dietterlin, 1598. ápud loc cit

\_Columna Compuesta, Dietterlin, 1598, ibidem

\_Columna compuesta, estípite y balaustre, 1570, Juan de Arfe, Varia conmensuración para la escultura y la arquitectura, 1570, ápud, 6ª impresión, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1773

\_Columna estípite con proporción, 1677, ápud, Luthner von Grundt, Abraham, Representación exhaustiva de las cinco columnas, facsímil, Marburg,a.d.L. 1998

\_Retablo de los Reyes, Jerónimo de Balbás, 1718, Catedral Metropolitana, Ciudad de México

\_Detalle de la columna estípite con un rey, Retablo de los Reyes, Los retablos de la Ciudad de México, loc cit.

Retablo mayor de Tepotzotlan, Higinio Chávez, 1753, ápud, Artes de México, No 106, año XV, 1968

### **RETABLO DE LA SANTA CRUZ**

44. Corte transversal Cupresus benthami, muestra de estructura

45. Primer cuerpo, entablamiento sujeto a al muro por el can

46. San alonso, localización de toma de muestras

47. Muestra 7, Blanco rompimiento de la gloria

48. Portada de la Crónica de San Diego, del Padre Medina, 1682

49. Imagen titular del retablo de la Santa Cruz, S.XVII.

\_Fotografía general del retablo de Jesús Nazareno, foto Ricardo Castro

\_Dibujo arquitectónico del retablo de la Santa Cruz

\_Dibujo del sistema constructivo del retablo de la Santa Cruz

### **RETABLO DE JESÚS NAZARENO**

50. Sección lateral de la predela, macizos en forma de cajas, con espigas para las columnas

51. Sección de entablamiento lateral caras anterior y posterior

52. Muestra de madera de estructura, Pinus Pseudostrobus; foto, corte e identificación: Biólogo Pablo Torres Soria

53. Muestra 1, Azul del Manto de la Virgen; foto, corte e identificación Químico Javier Vázquez

54. Calvario, localización de muestras

55. Cristo clavado en la cruz, Durero, 1511, ápud. Colección de grabados de madera, facsímil, N.Y. Dover Publications, 1963

56. Calvario, pintura mural, convento agustino de Acolman

57. Cristo es enterrado, Durero. Dover, ibidem

58. Retablo de la hacienda jesuita de Santa Lucía, Tecámac, Edo, de Mex. ápud. Clara Bargellini, México, Fundación Cultural Televisa, 1993

Fotografía general del retablo de Jesús Nazareno, foto Ricardo Castro

\_Dibujo arquitectónico del retablo de Jesús Nazareno

\_Dibujo del sistema constructivo del retablo de Jesús Nazareno

### **RETABLO DE LA VIRGEN DEL REFUGIO**

59. Trabe y friso separados como agregados a la columna y ligados a la trabe

60. Cupresus benthami encontrado en las muestras de estructura, foto, corte e identificación: Biólogo Pablo Torres Soria

61. Corte estratigráfico de capa pictórica, Muestra 1, manto de la Virgen, foto, corte e identificación Químico Javier Vázquez

62. Inmaculada, localización de muestras estratigrafía de la capa pictórica

63. Retablo con la Virgen del Refugio y el Nacimiento de la Virgen, foto Ricardo Castro

64. Patrocinio de San José, Miguel Cabrera, Museo Bello, Puebla, ápud, Guillermo Tovar de Teresa, Miguel Cabrera, España, Ediciones Espejo de Obsidiana

65. Patrocinio de San José, anónimo, Retablo de la V. del Refugio

Fotografía general del retablo de la Virgen del Refugio, foto Ricardo Castro

\_Dibujo arquitectónico del retablo de la Virgen del Refugio

\_Dibujo del sistema constructivo del retablo de la Virgen del Refugio

### **RETABLO NORTE DE SAN NICOLÁS TOLENTINO**

66. Juniperus de peana, muestra de la estructura, foto, corte e identificación: Biólogo Pablo Torres Soria

67. Columna adelantada estípite de estructura hueca

68. Trabe y friso funcionan como arco botarel

69. Bastidores horizontales que estructuran la calle central

70. Bastidores verticales tridimensionales con entablatura del banco

71. Corte estratigráfico de capa pictórica, muestra 3, negro del hábito, Santo agustino, foto, corte e identificación Químico Javier Vázquez

72. Santo Agustino, localización de muestras

73. Retablo de San Nicolás, relieve de San Agustín

74. Grabado de Francesco di Giorgio, s. XIV, Dinócrates, Fotografía general del retablo norte de San Nicolás Tolentino, foto Ricardo Castro

\_Dibujo arquitectónico del retablo norte de San Nicolás Tolentino,

\_Dibujo del sistema constructivo del retablo norte de San Nicolás Tolentino

### **RETABLO SUR DE SAN NICOLÁS**

75. Basamento del banquillo y el resalto del entablamento formados con una caja de tablas adosada al bastidor, sus molduras pegadas al borde

76. Bastidor del ático, su inclinación recuerda el techo de dos aguas

77. Miguel de Herrera, Animas, 1760, localización de muestras

78. Miguel de Herrera, 1760 "Animas", Muestra 5 ver las diferentes capas de dos pinturas superpuestas, foto, corte e identificación Químico Javier Vázquez

79. Muestra de la madera de estructura, se identificó Pinus patula, foto, corte e identificación: Biólogo Pablo Torres Soria

80. Imagen titular de San Nicolás Tolentino en hinojos, anónimo, s. XVIII

Fotografía general del retablo sur de San Nicolás Tolentino, foto Ricardo Castro

\_Dibujo arquitectónico del retablo sur de San Nicolás Tolentino,

\_Dibujo del sistema constructivo del retablo sur de San Nicolás Tolentino

### **RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES**

81. Muestra de madera tomada a la estructura, Cupressus Lindleyi

82. Sistema constructivo, sección de la entablatura de la predela

83. San Joaquín, lugares de muestreo

84. Corte estratigráfico de la capa pictórica, Muestra 2, color rosa y oro del manto, foto, corte e identificación Químico Javier Vázquez

85. Corte transversal, Muestra de talla, pinus patula, foto, corte e identificación: Biólogo Pablo Torres Soria

86. Virgen Dolorosa titular del retablo

Fotografía general del retablo de la Virgen Dolorosa, foto Ricardo Castro

\_Dibujo arquitectónico del retablo de la Virgen Dolorosa

\_Dibujo del sistema constructivo del retablo de la Virgen Dolorosa

### **RETABLO DE SAN FELIPE DE JESÚS**

87. Muestra de estructura, Pinus patula, foto, corte e identificación: Biólogo Pablo Torres Soria

88. Sistema constructivo, sección banco y predela, calle central, bastidor y entablatura

89. Retablo de San Felipe de Jesús Nadal, 1770, panel de la calle central

Fotografía general del retablo de San Felipe de Jesús, foto Ricardo Castro

\_Dibujo arquitectónico del retablo de San Felipe de Jesús

\_Dibujo del sistema constructivo del retablo de San Felipe de Jesús

### **CONSERVACIÓN DEL CONJUNTO RETABLÍSTICO**

90. Foto familiar, 1950, Adecuación del manifestador y altar clasicistas al retablo salomónico de la Santa Cruz.

91. Retablo norte de San Nicolás, imágenes reutilizadas: ático, pintura de San Miguel; nicho titular religioso secundario; nichos laterales San Joaquín y Santa Ana, al fondo el Nazareno en una vitrina

92. Retablo del la Virgen del Refugio, adecuación del nicho del siglo XVII al retablo del XVIII para exponer a la Virgen de la Purísima Concepción.

93. Retablo Sur de San Nicolás; nicho titular reutilización de la virgen Dolorosa está repintada; Niño Dios en el manifestador; En los tres marcos blancos pérdida total de las pinturas.

94. Demolición del altar de cemento

95 Nazareno aislado en una vitrina

96. Retablo de Dolores, Sagrado Corazón ocupa el sitio de la titular

97. Confesionario frente al retablo de San Felipe

98. Retablo Santa Cruz, restitución de corona, canecillo y modillón

99. Retablo San Felipe, restitución de guardamalleta y repisa

100. Retablo de Virgen del Refugio, restitución de corona de guardamalleta

101. Resanes por pérdida de capa dorada debida a desprendimientos

102. Resanes por pérdida de capa dorada debida a escurrimientos

103. Escultura Dolorosa, eliminación de repintes, como agregado al deterioro lijaron la superficie del estofado para aplicar el repinte

104. Escultura Dolorosa, se eliminó completamente el repinte y se integró color

105. Retablo Nazareno, La circuncisión, el bastidor perdió el cabezal inferior, con pérdida de material de lino y capa pictórica

106. Retablo Nazareno, La circuncisión, se corrigió el plano mediante la restitución del cabezal inferior, el lino, se integró el color con colores al barniz en regatito.

# BIBLIOGRAFÍA

## **TECNOLOGÍA**

Alarcón Cedillo, Roberto, Tecnología de la Obra de Arte en la Época Colonial, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993

Bierman, Verónica, Et. Al. Teoría de la arquitectura, del renacimiento a la actualidad, Italia, Taschen, 2003.

Carrillo y Gariel, A., Técnicas de la pintura de la Nueva España, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Castro Morales, Efraín, "La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, Vol. X, No. 38, pp.119-130.

Maquívar, María del Consuelo, El imaginero novo hispano, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995

Mayer, Ralph, Materiales y técnicas del arte, España, Editorial Blume, 1993.

Rivera Madrid, Luis Gabriel, Sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera, México, Tesis, Escuela Nacional de Conservación y Restauración, INAH-SEP, 1995.

Sánchez-Mesa Martín, Domingo, Técnica de la escultura policromada granadina, Granada, España, Universidad de Granada, 1971.

## **HISTORIA**

Amerlick, Ma. Concepción, "Pedro de Arrieta, su origen y testamento", en Boletín de monumentos históricos, No. 5, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Carrera Estampa, Manuel, Los gremios de la Nueva España, México, 1914.

Lira, Andrés, "Siglo de la integración", Historia general de México, México, Colegio de México, 1976. 371-465 pp.

Flores Cano, El ocaso de la Nueva España, México, Editorial Clío, 1996

Galeana de Valadés, Patricia, Las relaciones iglesia estado durante el segundo

imperio, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Gibson, Charles, Los aztecas bajo el dominio español, México, Editorial Siglo XXI, 2000

González Angulo Aguirre, Jorge. Artesanado y ciudad a fines del Siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Sep, No. 49, 1983.

Granillo Bojorges, Néstor, Tecámac páginas de su historia, México. Editorial Ducere, 1997.

Jaramillo Escutia, OSA, Roberto, Compilador, "Organización de los agustinos en América Latina". Agustinos en América Latina, Quito, Perú, 1987.

Rubial García, Antonio, El convento agustino y la sociedad novo hispana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. 1989

Ruiz Zavala, OSA, Fr. Alipio. Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús de México. México. Editorial Porrúa, 1984

Santiago Cruz, Francisco, Las artes y los gremios en la Nueva España, México, Editorial Jus, 1960.

Torres Durán, Baltasar, La orden de los agustinos en la evangelización fundante de México 1521-90. México, Editorial Kirios, 1991.

Vázquez Genaro, Legislación del trabajo en los Siglos XVI, XVII y XVIII, México, Departamento Autónomo del Trabajo, 1938.

Zavala, Silvio, Ordenanzas del trabajo en los Siglos XVI y XVII, México, CEHSMO, 1980.

## **HISTORIA DEL ARTE**

Alcolea, Santiago, Escultura española, Barcelona, Editorial Polígrafa, 1969

Anaya Larios, Rodolfo, Historia de la escultura queretana, Querétaro, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1987.



Angulo Iñiguez, Diego, Historia del arte hispanoamericano, Tomo III, Madrid, Salvat Editores, 1950.

Artigas, Juan Benito, Capillas abiertas aisladas de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Baird, Joseph A, Los retablos en el Siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987

Barguellini, Clara, "Escultura y retablos coloniales de la Ciudad de Durango", en Imaginería virreinal: Memorias de un seminario. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.47-61.

Berlin, Henrich, Historia de la imaginería colonial guatemalteca, Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.

Brown, Jonathan, et al, Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española, México, Fomento Cultural Banamex, 1997

Burke, Marcus, Pintura y Escultura en Nueva España, Italia, Editorial Grupo Azabache, 1992.

Curiel, Gustavo, "Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena", en Imaginería virreinal: Memorias de un seminario, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990. pp.119-139.

Chanfón Olmos, Carlos, "Retablos y reredos", Cuaderno de Culhuacan, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de catálogo, México, Vol. I, 1975

Fernández, Justino, "Retablo de los reyes", Estética del arte mexicano, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Fernández, Martha, Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Gómez Moreno, María Elena, Breve historia de la escultura española, Madrid, Editorial Possat, S.A., 1951.

Gómez Orozco, J., Mobiliario y decoración en la Nueva España SXVI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

González, Martín J.J., Escultura barroca castellana, Madrid, Fundación Lázaro Gladiano, 1971.

Herrera García Fco. Javier, El retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII, España, Diputación de Sevilla, 2001.

Kubler, George, Arquitectura mexicana del siglo XVI, México Fondo de Cultura Económica, 1992.

Macedo Ortiz, Luis, El arte del México virreinal, México, Secretaría de Educación Pública, 1972

Maquívar, María del Consuelo, Los retablos de Tepotzotlan, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 1976.

Martín González, Juan José, Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento, España. Universidad de Valladolid, Seminario de estudios de arte y arqueología.

Maza, Francisco de la, Los retablos dorados de la Nueva España, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

Moreno Villa, José, La escultura colonial mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Moysen, Xavier, Estofados en la Nueva España, México, Galería Comermex, 1974.

Olvera C., María del Carmen, "La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal en México", Boletín de Monumentos Históricos, No 6, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981.

Ramírez Montes, Mina, Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, Documentos de Querétaro, 1988

Romero de Terreros, Manuel, El arte en México durante el Virreinato, México, Eitorial, Porrúa, 1951.

Rodríguez G. de Cevallos, Alfonso, Los Churriguera, España, Instituto Diego Velásquez, Gráficas Condor, 1971.

Ruiz Gomar, Rogelio, Pintura religiosa de los siglos XVII Y XVIII, México en el mundo de las colecciones de arte, México, Grupo Azabache, 1994.

Salazar de Garza, Nuria. "Joaquín Benítez, maestro ensamblador" en Boletín de monumentos históricos, No. 3. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

Soria, Martín, Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500-1800, Great Britain, Penguin Books, 1969.

Toussaint, Manuel, Arte Colonial en México Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Tovar de Teresa, Guillermo, Pintura y Escultura en Nueva España. (1557-1640), Italia, Editorial Grupo Azabache, 1992.

Ussel, Alin, Escultura de la Virgen María. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975.

Vargaslugo, Elisa, Gustavo Curiel, Et al, Juan Correa su vida y su obra, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991

Wilder Weisman, Elizabeth, Mexico in sculpture (1521-1821), Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1971.

## ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

Álvarez Arévalo, Miguel, Iconografía aplicada a la escultura colonial de Guatemala, Guatemala, Fondo Editorial la Luz, 1990.

Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, España, Editorial Alianza forma, 1983

Maquívar, María del Consuelo. Los retablos de Tepotzotlán, México, INAH, 1984.

Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, España, Editorial Alianza universidad, 1972

Reau, Luis, Iconografía del arte cristiano, España, Ediciones Serbal, 1997

Roig, Juan Fernando, Iconografía de los santos. Barcelona, España, Editorial Omega, 1950.

Trens, Manuel, María. Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1947.

## TRATADOS Y ORDENANZAS DE ARTE

Ardemans, Teodoro Arq. Ordenanzas de Madrid y otras diferentes. Madrid, Diputación de Castilla, 1974.

Arfe y Villafañe, Juan de, Varia conmensuración para la escultura y la arquitectura, 1570, ápuđ, 6ª impresión, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1773

Barrio Lorenzot, Francisco del, Ordenanzas de los gremios de la Nueva España, México, Secretaría de Industria y Comercio, 1921.

Borromeo, Carlos, Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos, México, UNAM, 1985.

Caramuel, Juan, Arquitectura civil recta y oblicua, Madrid, Editorial Turner, 1984.

Caramuel, Juan, Filosofía de la matemática, Meditatio prooemialis, Barcelona, Editorial Alfa fulla, 1989.

Cennini, Cenino, El libro de arte, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1988.

Pacheco, Francisco, Arte de la pintura, Barcelona, Editorial Leda, Ediciones de Arte, 1968.

Dietterlin, Wendel 1550?-1599, The fantastic engravings, New york, Edition Dover, 1968.

Durero, Alberto, Instituciones de geometría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I.B., 1979.

Guarini, Guarino, 1624-1683, Architettura civile, Milano, Editor Polifilo, 1968.

León Batista, Alberti, Los diez libros de arquitectura, New York, Dover Publications, 1986.

López de Arenas, Diego, Primera y segunda reglas de la carpintería, España, Munilla-Lérida, 2001.

Paladio, Andrea, Los cuatro libros de arquitectura, España, Editorial Alta Fulla, 1993

Polión, Vitruvio, Los diez libros de arquitectura, España, Editorial Alianza Forma, 2002

Ricci, Juan, Tratado de la pintura Sabia, Madrid, Enrique Lafuente Editor, 1930

Sagredo, Diego, Medidas del romano, España, Ediciones Albatros, 1976.

Serlio, Sebastiano, Tercero y cuarto libro de arquitectura, España, Editorial Alta Fulla, 1990

Vignola, Giacomo Barozzi, 1507-1573, Traite des cinq ordres d'architecture, Paris, Editor, Hocquart, 1836.

Vinci, Leonardo de, Tratado de la pintura, México, Espasa-Calpe, 1947

### **HISTORIOGRÁFICA**

Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, Obras Históricas, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Alvarado Tezozómoc, Fernando, Crónica Mexicayotl, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Bravo Sandoval, Silvia, Raquel Pineda Mendoza, “Protocolos II”, Catálogos de documentos de arte, México, Archivo de Notarías de la Cd. de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, No 7, 1993.

Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Domingo Francisco, Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991

Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, México, Ediciones Océano, 1987.

Códice Aubín, México, Editorial Innovación, 1980.

Códice Xolotl, Estudio de, Dibble, Charles, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

López de Agurto, Sancho, Bartolomé de Vilches, Antonio Turcios, Libro de las Tasaciones de pueblos de la Nueva España

siglo XVI, México, Archivo General de la Nación, 1952.

López Reyes, José Luis, “Templos y conventos”, Catálogos de documentos de arte, No 17, México, Archivo General de la Nación, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2º parte, Vol. IV, 1993

Mendieta, Jerónimo de Fr, Historia eclesiástica indiana, México, 1975, Editorial Porrúa.

Molina Fray, Alonso de, Vocabulario en lengua mexicana, México, Editorial Porrúa, 1992.

Ramírez Montes, Mina, Catálogos de documentos de arte en el Archivo de Notarías de la Cd. de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, No 15, 1990

Sahagún, Fray Bernardino de, Historia general de las cosas de Nueva España, Introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, 1989.

Tezozómoc Alvarado, Hernando, Crónica Mexicana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994

Torquemada, Fray Juan de. Monarquía Indiana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977.

Valadés, Fray Diego de, 1579, facsímil, Fondo de Cultura Económica, 1989

Zorita, Alonso de, Historia de la Nueva España, México, Editorial Juan Pablos, 1999.

