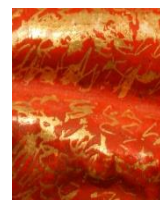
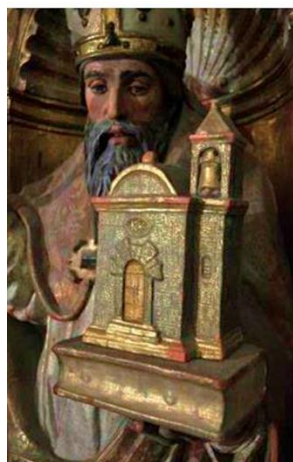


BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**EL RENACIMIENTO NOVOHISPANO A TRAVÉS DEL
ESTUDIO HISTÓRICO Y POLÍCROMO DE LOS
RETABLOS FRANCISCANOS DE PUEBLA**

ANDREA CORDERO ZORRILLA



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla por la oportunidad de haber estudiado en esta Institución, pero sobre todo a sus docentes; mis maestros que me acompañaron, enseñaron y guiaron en todo momento. Gracias a ellos por compartir su conocimiento y su peculiar forma de ver el mundo. A la Doctora Isabel por ser la guía y pilar de la Maestría y por haber tenido la oportunidad de que orientara mi investigación, proporcionándome oportunidades únicas para ello; al profesor Jesús Márquez por su enorme apoyo, conocimiento y su ser persona; al Profesor Patiño por su inteligencia evolucionada y grata camaradería y al Profesor Pérez Diestre por enseñarme que el saber histórico no es nada si no lo anclamos y reflexionamos con nuestro presente.

De manera especial quiero agradecer al CONACYT por la posibilidad de ser becaria y darme la oportunidad de seguir preparándome; a la Universidad de Sevilla por darme la posibilidad de ampliar mi investigación a través del intercambio académico y al INAH por otorgarme las facilidades para seguir desarrollándome intelectualmente en mi ramo y seguir trabajando por el patrimonio y la cultura en mi querida Puebla.

Especialmente y desde el corazón, quiero agradecer a mis papás Rosa María y Alfredo, a mis hermanos Pili y Alfredo, por hacerme la persona que soy e inyectarme desde siempre las ganas de ser mejor en todos los aspectos de la vida; por ser mi motor y ejemplo a seguir, amando, siendo íntegros y disfrutando la vida.

A mis amigos entrañables Iñigo, Luisa, Dany, Chava, Susana, Ericka, Pili, Chente, Jaime, Mariana, Azu y Carlos, por su cariño y por estar conmigo siempre, por ser mis cómplices y compañeros de vida.

A mis amigos de la Meya por su compañerismo y por compartir conmigo su conocimiento y sensibilidad, esperando que la vida nos vuelva a encontrar en este placentero camino.

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	21
LOS FRANCISCANOS EN EL VALLE DE PUEBLA DURANTE EL SIGLO XVI	21
La conquista militar del valle de Puebla.....	21
La llegada de los franciscanos al valle de Puebla	25
La filosofía franciscana	28
La labor evangelizadora de la Nueva España	32
El entorno laboral y el aspecto religioso.....	34
El arte promovido por los franciscanos durante el siglo XVI.....	35
La inserción del retablo en la Nueva España	39
CAPÍTULO II	41
ENTORNO SOCIAL Y PROFESIONAL DE LOS ARTISTAS DE RETABLOS DURANTE EL SIGLO XVI EN NUEVA ESPAÑA	41
Intercambios artísticos entre la Península Ibérica y Nueva España durante el siglo XVI	42
Los artistas emigrados a Nueva España durante el siglo XVI	47
Relación de artistas emigrados a Nueva España durante el siglo XVI.....	50
Los maestros de retablos emigrados a Nueva España: relaciones laborales, mercantiles y familiares	61
Ordenanzas y gremios de pintores-doradores en el siglo XVI en Nueva España	66
Los talleres de los artistas	69
CAPÍTULO III	73
LA GÉNESIS DE LA RETABLÍSTICA NOVOHISPANA: UN MODELO RENACENTISTA ESPAÑOL	73
La influencia italiana y norte europea en el arte del quinientos español y novohispano	74
El arte antes y después del Concilio de Trento	77
Las Escuelas peninsulares que influyeron en el arte novohispano de mediados del siglo XVI	79
Momentos estilísticos de la retablística hispana del siglo XVI.....	80
Estilos artísticos en la retablística del siglo XVI en Nueva España	89
La modalidad estilística de los retablos de Tecali, Cuahtinchan, Huaquechula y Huejotzingo	92
LOS CUATRO RETABLOS MAYORES DE LOS EX CONVENTOS FRANCISCANOS DE TECALI, CUAUHTINCHAN, HUAUQUECHULA Y HUEJOTZINGO	96

TECALI.....	97
HUAQUECHULA	103
Los Arciniega como probables autores de los retablos de Tecali y Huaquechula	105
CUAUHTINCHAN.....	115
HUEJOTZINGO	121
CAPÍTULO IV.....	134
LA POLICROMÍA DE LOS RETABLOS POBLANOS DEL RENACIMIENTO	134
I.- Técnicas de la policromía de los retablos	134
Aparejado	138
Metalización	142
Técnicas de decoración sobre metal	146
Motivos en relieve desde el aparejo	153
Otras técnicas de decoración.....	154
Encarnado	157
Efectos sobre la superficie dorada del retablo	159
II.- Repertorio iconográfico en la policromía de los retablos renacentistas poblanos	160
Simbología del retablo.....	161
Los retablos como la montaña de oro o caverna del mundo.....	163
Uso de metales y materiales pétreos.....	163
El Grutesco	168
CONCLUSIONES	193
ANEXOS	202
Los hermanos Arciniega en la Nueva España. Una cronología	202
Luis Arciniega	202
Claudio Arciniega	204
REFERENCIAS.....	206
ÍNDICE DE IMÁGENES	217

*Vamos a los retablos de su frente,
De Apeles y Parrasios propios nuestros;
Aquí el relieve y el pincel valiente
Vuelan a lo inmortal por sus maestros;
Del arte, en suma, son la esencia y ente;
Y muertos, y entre vivos, los más diestros,
Requena, Vázquez, Rúa, Prado, Herrera,
Franco, Echave, Perín (Pereyngs), Concha y Pesquera.¹*

Bachiller Arias de Villalobos

Capital de la Nueva España, 1603.

¹ Poema escrito por Arias de Villalobos, publicado en 1623. Se trata de un poema llamado “Mercurio” que incluye un verso descriptivo de la ciudad de México en el que se ensalza sus numerosas iglesias, pinturas y retablos y la labor de sus maestros artesanos.

INTRODUCCIÓN

En la región poblana se construyeron de los primeros y más fastuosos retablos dorados y policromados de la Nueva España. Estamos hablando de los retablos mayores de los ex conventos franciscanos de Huaquechula, Huejotzingo, Tecali y Cuauhutinchán. Desgraciadamente, de los múltiples retablos que pudieron haberse construido durante el siglo XVI en territorio novohispano, se conservan muy pocos; la mayoría de ellos fueron destruidos, renovados por las modas estilísticas o reducidos a simples fragmentos. Por fortuna, es en Puebla que se conservan estos cuatro majestuosos retablos que, durante muchos años, han llamado la atención del público y especialistas nacionales y extranjeros. Se trata de obras sumamente valiosas, no sólo por sus características plásticas, sino porque fueron manufacturadas en un contexto cultural único. Por esta razón hemos dedicado el presente estudio a los retablos renacentistas franciscanos de la región poblana, con la finalidad de conocerlos y valorarlos como las grandes obras que son.

La tesis se conformó con base en dos objetivos claros. Por una parte, profundizar en el estudio histórico dedicado a los aspectos relacionados con la génesis y concepción de los retablos desde diferentes perspectivas: el aspecto religioso, como parte del arte auspiciado por la orden franciscana que promulgaba el sincretismo del pueblo conquistado; el artístico, como retablos facturados por la primera generación de artistas emigrados de Europa a Nueva España; y el estilístico, teniendo como antecedente la retablística hispana del Renacimiento. Por otra parte, identificar la policromía que ostentan desde el punto de vista tecnológico e iconográfico; siendo esta policromía de características muy particulares por el periodo de transición histórica, conceptual y religiosa del momento.

El planteamiento central del presente estudio estuvo enfocado a analizar los retablos franciscanos de la región poblana construidos durante el siglo XVI, desde la esfera histórica por un lado y en relación a la tipificación de su policromía por otro, siendo estos retablos dorados y policromados construidos en el último tercio de la centuria. Los cuatro retablos pertenecen a conjuntos conventuales erigidos bajo el patrocinio de la orden franciscana, y fue en esta época que los frailes junto con el pueblo feligrés, beneficiaron la construcción de los retablos para los templos, contratando la obra con artistas de renombre recién emigrados de Europa, quienes habiendo trabajado en los principales talleres escultóricos hispanos vinieron al Nuevo Mundo a buscar un mejor futuro y a producir estas magnas obras. En cuanto a la policromía que ostentan los retablos digamos que, tecnológicamente, siguen una tradición plástica iniciada en la Europa medieval y que se solidifica fuertemente con el auge artístico de la Italia del Renacimiento, aunando a la experiencia de artistas procedentes del norte de Europa, hasta culminar en la Península Ibérica dónde sucede la gran explosión retablística del Siglo de Oro español. En cuanto al repertorio iconográfico presente en la policromía de los retablos del Renacimiento, hablamos de un periodo de transición entre la simbología tardo medieval y el pensamiento neoplatónico, a los conceptos puristas, italianizantes, y sobre todo contrarreformistas, impulsados por la Corona española y por la iglesia en el periodo quinientista europeo.

Como antecedentes bibliográficos enfocados en la retablística novohispana tenemos que se conforman en su mayoría por la apreciable labor de los historiadores del arte mexicano; de ellos se derivan infinidad de disertaciones muy valiosas que se dedican a los estudios estilísticos e iconográficos dentro de las diversas temporalidades de la retablística virreinal. Por mencionar algunos de ellos tenemos a los historiadores del arte mexicano

como Francisco de la Maza, George Kubler y Heinrich Berlin,² quienes se dedicaron a caracterizar y analizar tanto los fenómenos artísticos producidos en los retablos novohispanos, como estudiar las expresiones iconográficas-religiosas de los conjuntos escultóricos. Estas primeras disertaciones se han continuado mediante reconocidas investigaciones como las desarrolladas por Rogelio Ruiz Gomar,³ Martha Fernández,⁴ entre otros, quienes han inquirido en el análisis de escultura y retablos novohispanos. Muy importantes son las aportaciones de Guillermo Tovar y de Teresa quién profundizó en los estudios sobre escultura, artistas y retablos del siglo XVI en Nueva España;⁵ así como las contribuciones de Efraín Castro Morales,⁶ enfocado también al estudio de la escultura de la región poblana de esta época. Por otro lado, contamos con textos dedicados a las cuestiones gremiales de los escultores, pintores y doradores, en donde se explica la forma en la que se agrupaban los artistas y artesanos, así como la manera en que se legislaban y reglamentaban los oficios.⁷ Sin embargo, en cuanto a las técnicas, materiales y caracterización de la policromía de los retablos novohispanos la información es sumamente

² De la Maza, Francisco. *Los Retablos dorados de Nueva España*. México: Ediciones Mexicanas, 1950.

Kubler, George. *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Berlin, Heinrich. "The High Altar of Huejotzingo." En *The Americas*. Vol. XV. No.1 (July 1958): 63-73.

³ Ruíz Gomar, Rogelio: "El gremio y la cofradía de pintores en Nueva España." En *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos. Tomo III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

⁴ Fernández, Martha. "El retablo como imagen del paraíso." En *Investigaciones sobre escultura y pintura. Siglos XVI-XVIII*. Editado por Elisa Vargas Lugo de Bosh. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

⁵ Tovar y de Teresa, Guillermo. *Renacimiento en México: artistas y retablos*. México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1979.

Tovar de Teresa, Guillermo, Sergio Saldivar y Gabino Frag. *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*. México, Secretaría de desarrollo Urbano y Ecología, 1987.

Tovar de Teresa, Guillermo. "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII Y XVIII." En *Historia Mexicana* 5. No. 3 (1984): 5-40.

Tovar y de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artista en México*. México: Océano/Grupo financiero Bancomer, 1997.

⁶ Castro Morales, Efraín. "Luis de Arciniega. Maestro mayor de la Catedral de Puebla." En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. No. 27 (1958): 17-32.

⁷ Dentro de este rubro es indispensable referirse al documento de Francisco del Barrio Lorenzot, Manuel Carrera Stampa y Jorge González Angulo, ya que estos autores tratan la gestión de los gremios y sus ordenanzas, así como algunas cuestiones sociales dentro de la labor artesanal del periodo virreinal.

escasa, se ha dicho o escrito muy poco respecto al tema. En este punto es necesario destacar las contribuciones de María del Consuelo Maquívar,⁸ historiadora del arte mexicano, dedicada al estudio de la escultura policromada y retablística novohispana, quien además de hacer un excelente trabajo de investigación histórica, ha incursionado en el reconocimiento de materiales y técnicas escultóricas, convirtiéndose en una de las historiadoras pioneras en el estudio de la policromía en la Nueva España. Me permito exponer aquí mi trabajo de investigación anterior, por el cual obtuve el título de Licenciada en Restauración, con la tesis “Técnica de manufactura de los procesos de metalización y policromía de los retablos novohispanos: una revisión bibliográfica”,⁹ el cual compila una tipificación de los diversos procesos policromos involucrados en la factura de los retablos y su identificación en retablos novohispanos; trabajo realizado con base en fuentes documentales antiguas y contemporáneas, nacionales y extranjeras, dedicadas a los estudios de la retablística y la policromía.

Por parte de los historiadores del arte extranjeros, tenemos a Diego Angulo Iñiguez, quién fuera precursor en varios estudios sobre escultura y retablística en la Nueva España. Palomero Páramo, Francisco Herrera y Fátima Halcón,¹⁰ especialistas en retablística

⁸ Maquívar, María del Consuelo. “Los adoradores del credo divino: imagineros barrocos novohispanos.” En *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, editado por Jorge Alberto Manrique Castañeda. Sevilla: Universidad Pablo Olávide, Ediciones Giralda, 2001.

Maquívar, María del Consuelo. *Los Retablos de Tepetzotlán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.

Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero Novohispano y su obra, las esculturas de Tepetzotlán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

⁹ Cordero Zorrilla, Andrea. *Técnica de manufactura de los procesos de metalización y policromía de los retablos novohispanos: una revisión bibliográfica*. Tesis para optar a la Licenciatura en Restauración, Conservación y Museografía, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”. México, D.F. 2012.

¹⁰ Palomero Páramo, Jesús Miguel. “Retablos y escultura en América. Nuevas aportaciones.” En *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*. Vol. 2 (1983): 429-436.

Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983

Palomero Páramo, Jesús Miguel. “Definición,

hispana, sobre todo andaluza, pero que han incursionado en el análisis de los fenómenos artísticos y escultóricos de la Nueva España. Estos son sólo algunos ejemplos de los historiadores del arte que se han interesado en estudiar estos retablos, aunque es importante considerar que siempre surgen nuevas aportaciones que deben sumarse. Por otro lado, hoy día podemos contar también con los estudios surgidos de las intervenciones de restauración, que apoyados en la Historia del Arte y las Ciencias Exactas, sirven para generar discursos y conocimientos nuevos referentes a la producción y procesos policromos de los retablos.

El interés y la justificación por la cual se decidió dedicar esta investigación a los retablos poblanos franciscanos del Renacimiento, surgió a partir de la posibilidad de poder ampliar nuestro conocimiento sobre ellos e indagar en contenidos que han quedado pendientes, como por ejemplo, sus probables autorías, sus antecedentes estilísticos peninsulares, entre otras cuestiones; y en temas que han sido escasamente explorados, como lo referente a la policromía y la iconografía del corto periodo renacentista novohispano. Otro factor importante es que, como se indicó en líneas anteriores, los estudios sobre la tipificación y caracterización de policromía de retablos es un tema casi inédito en México, siendo que es indudable la relevancia artística e histórica de dicha labor en el arte virreinal mexicano. Por otro lado, las pesquisas aquí descritas pueden ser extrapolables a otros retablos, dispuestos en otras regiones del país, ya que fue durante el siglo XVI que se sentaron las bases para la vasta producción retablística del México virreinal. Huelga decir que conocer las particularidades históricas y la riqueza plástica de estos retablos poblanos

cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento." *Imafronte. El retablo español*. No. 3-5 (1987-1989): 51-84.

Halcón, Fátima. "El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII." En *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, editado por Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio. Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 2009.

puede ayudar a rescatar del olvido un legado artístico único, que sirva para revalorizar la labor de los primeros artistas novohispanos, conformadores de toda una larga tradición de más de trescientos años; labor que permeó profundamente en la sociedad mexicana del pasado y del presente.

Fuera de lo propiamente académico, el interés personal por estudiar la retablística novohispana proviene de la inquietud por revalorizar parte de nuestro legado cultural; considerando que a través de la investigación, estudio y preservación del patrimonio, contribuimos al conocimiento de la historia e identidad cultural de nuestro país, y para ello, es necesario resignificar, conocer, difundir y afianzar nuestra memoria histórica.

Desde sus primeras representaciones, la función de los retablos radica, desde el punto de vista religioso, en su carácter ritual, didáctico y propagandístico, al ser una herramienta para instruir a los fieles en el carisma y acontecimientos religiosos; por otro lado, incluyen un sentido artístico y estético, al fundarse como obras arquitectónicas y escultóricas con un valor cultural. Un retablo es un bien considerado patrimonio histórico y artístico, no sólo en México sino en muchos otros países en donde su producción se desarrolló ampliamente. Su inserción y evolución en la Nueva España mantuvo un lazo muy estrecho con las tendencias tecnológicas y estilísticas del viejo continente, sin embargo, el sincretismo cultural que se formó en la sociedad novohispana, le confirieron a este tipo de bienes culturales características formales y tecnológicas particulares.

Es necesario tomar en cuenta que los retablos, sustentan cualidades intrínsecas que pueden ser de carácter histórico, estético, histórico, funcional, etc., y que estas significaciones entran en relación e interacción con los “sedimentos de la memoria” para que

se constituyan como patrimonio en nuestro presente. Como menciona Sandra Cruz Flores “[l]a memoria es crucial para la identidad de los individuos, y que son los retablos, junto con los demás bienes culturales religiosos existentes en sus iglesias, los que los hacen conscientes de su continuidad como personas a través del tiempo.”¹¹

Compartiendo estas reflexiones es como se puede llegar a realmente apreciar los valores que circundan este tipo de bienes, como lo es su reconocimiento estético, la narrativa devocional que expresan y expresaron, la historia de la religión y de la sociedad de antaño, entre otras cuestiones.

La perspectiva teórica para desarrollar la tesis se basó en conjugar los conocimientos adquiridos desde la Historia del Arte, a través del análisis profundo de los sucesos históricos y artísticos de la época, enfocados en los fenómenos de culturización del Nuevo Mundo y centrados en la herencia artística, la cual promovió la retablística novohispana del siglo XVI. Por otro lado, se enlazó parte del conocimiento adquirido dentro del ámbito de la Restauración, como son la comprensión de las técnicas y elementos constitutivos de las obras artísticas, desde su composición físico química y procedimientos tecnológicos, así como el estudio de tratados artísticos de la época de pintura y escultura, en el terreno hispano y novohispano. De esta manera, se proyectaron las pesquisas de investigación para que, a partir estas dos visiones teóricas, se pudiera ir engranando la información.

¹¹ Sandra Cruz Flores, “Las comunidades y su patrimonio religioso: un compromiso conjunto para la conservación”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, ed. Martha Fernández (México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 387.

Algunos de los conceptos teóricos básicos que conforman esta investigación las presentaremos a continuación, principalmente la definición del retablo y sus orígenes, así como el periodo cultural del Renacimiento Hispano y Novohispano; que aunque es un término bastante amplio, trataremos de acotarlo al momento artístico correspondiente.

Los antecedentes del término *retablo* datan de finales del siglo XV, época en la que se encontraba en pleno apogeo la pintura hispano-flamenca. El sevillano Antonio de Nebrija (1495) argumentó que provenía de la palabra latina “retotabulum” o “tabla que se coloca detrás”, y especifica que se trata de una pintura decorativa que se ubica en la parte posterior del altar o ‘*mesa consagrada*’ en la que el sacerdote oficia la ceremonia litúrgica. Posterior a la reforma católica, hacia 1611, Sebastián de Cobarruvias, autor del primer diccionario en español, define al retablo como “la tabla en que es pintada alguna historia de devoción”.¹² Para 1737 se le considera al retablo como un “laboratorio de ideas”, de

¹² Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII Y XVIII”, *Historia Mexicana*, 5, núm. 3, (1984), 5.

La reforma católica tuvo una incidencia directa en las estructuras y formas de plasmar el arte sacro, fenómeno que influyó también en la retablística. La reforma surgió desde Trento (sesión XXV en el año 1563 presidida por Pio IV), como un conjunto de ideas y hechos que tenían como finalidad reestructurar la iglesia institucionalmente, para fortalecerse ante las ideas protestantes que surgían en el siglo XVI en Europa. La América virreinal también presenció y adjudicó estas prácticas denominadas “contrarreformistas”, que tiene como principales características el gestar y fomentar una iglesia altamente disciplinada, la lucha contra la idolatría, la herejía, el impulso a las órdenes religiosas, y en suma, el hecho de unificar la fe cristiana en el continente recién conquistado. Alicia Mayer, “El Culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana*, 26 (enero-junio del 2002, [citado el 28 de enero del 2012] Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México): disponible en <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn26/EHN02603.pdf>.

Los historiadores del arte mexicano tienen una postura divergente en cuanto al fenómeno contrarreformista en la Nueva España. Una vertiente opina que esta modalidad eclesiástica sí repercutió en las formas artísticas novohispanas; historiadores como Clara Bargellini, Francisco de la Maza, Tovar y de Teresa, entre otros, defienden esta postura. En cambio, existe una opinión encontrada que dice que el arte católico virreinal difiere mucho del europeo, y que no se le puede llamar contrarreformista, sino que nada más se trata de ciertas influencias o similitudes estilísticas; esta postura es defendida por Jorge Alberto Manrique y Xavier Moyssén. Es por esto que se ha decidido hablar de una “influencia” contrarreformista y no de un “arte”

experimentación de fórmulas estilísticas y modelos arquitectónicos; se concibe como “adorno de arquitectura magnífico con que se componen los altares”,¹³ mencionando que “suelen dorarse para más hermosura”.¹⁴ En 1788, dentro pensamiento neoclásico, se despoja al retablo de cualquier declaración valorativa y se dice que es un: “[a]dorno que consta de uno o más cuerpos de arquitectura para colocar dentro una imagen y darle veneración”.¹⁵

Algunos estudiosos determinan que la definición de “retablo” no ha recibido la correcta definición que estas obras merecen, aun siendo considerado uno de los modelos litúrgicos más importantes del arte del cristianismo. Hoy, cuando la imaginería y la retablística ya se han despojado de tendencias ideológicas y del reconocimiento puramente devocional, y se han transformado en bienes culturales que se valoran y estudian, se concibe al retablo como la conjunción entre la arquitectura, la pintura y la escultura, y por consiguiente, van más allá de ser simples contenedores de imágenes.¹⁶

Retablo: Del latín *retro tabularum*, o ‘tabla que se coloca detrás’, es una compleja estructura —en la que se conjugan la arquitectura, la escultura y la pintura—, dispuesta delante del muro de cierre de una capilla, encima del altar.¹⁷

como tal. Rie Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586). Estudio teórico-historiográfico.” Tesis de Maestría en Historia del Arte, (México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 42-43.

¹³ Jesús Miguel Palomero Páramo, “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento,” *Imafronte “El retablo español”* no. 3-5 (1987-1989): 52.

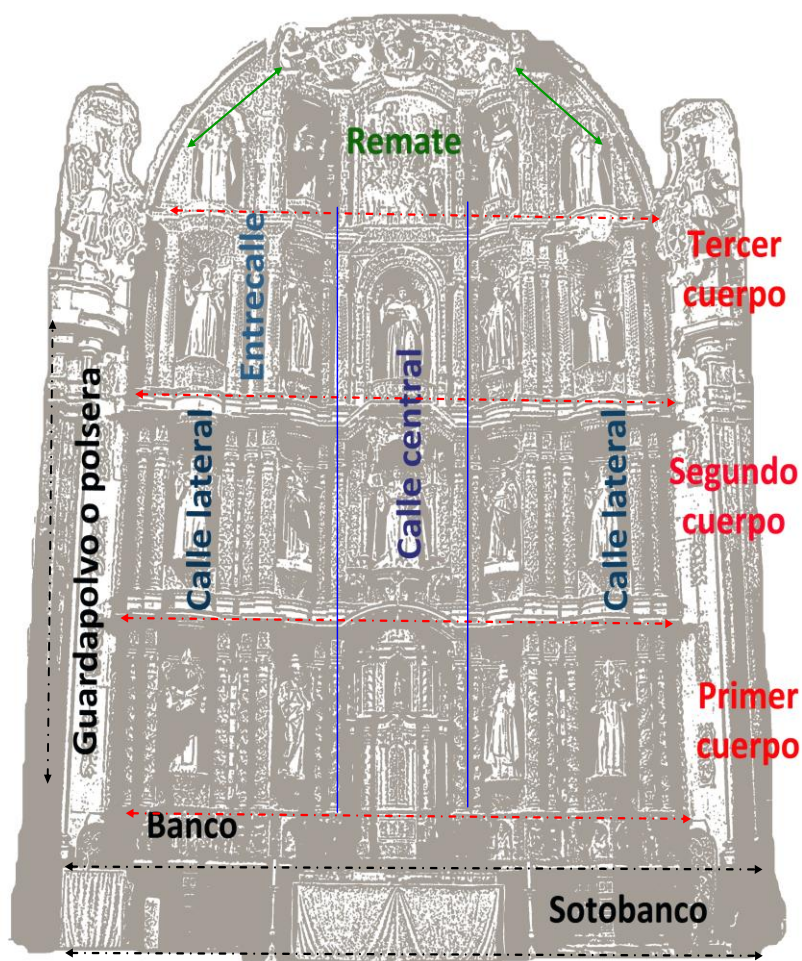
¹⁴ Palomero Páramo, “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, 52.

¹⁵ Palomero Páramo, “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, 52.

¹⁶ Palomero Páramo, “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, 51-53.

¹⁷ Instituto Cervantes España, “Retablos españoles, Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos,” Centro Virtual Cervantes (acceso: enero 19, 2012): disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

La definición anterior se complementa indicando que los retablos tienen su origen en la antigua costumbre de colocar sobre los altares reliquias o imágenes para su veneración. Se menciona que los materiales empleados en su construcción son la madera – de pino, roble, nogal, castaño- y la piedra –de mármol, alabastro, malaquita, entre otros. - Así mismo, se presenta el esquema estructural básico de un retablo.¹⁸



1.- *Composición básica de un retablo.* Esquema de la autora

¹⁸ Instituto Cervantes España, "Retablos españoles, Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos," Centro Virtual Cervantes (acceso: enero 19, 2012)

Francisco de la Maza, con su libro *Los Retablos Dorados de Nueva España*, explica claramente los orígenes del retablo, su llegada a Nueva España y su evolución estilística. Menciona que desde su origen europeo, se trataba de pequeños frontales ubicados en la parte posterior del altar, teniendo como objetivo exponer las reliquias de los mártires. Estos relicarios fueron evolucionando, hasta convertirse en los primitivos retablos bizantinos como la *Pala d'Oro*, de San Marcos en Venecia del año 976. Este retablo, que tuvo varias transformaciones a lo largo del tiempo, se manufacturó originalmente con tablas que se desdoblaron al estilo *tríptico* y fue en la época romana cuando se doraron y adornaron con pinturas y figurillas de marfil. Es así que en pleno apogeo de la arquitectura gótica, se convierten en altares y se les da formato monumental.¹⁹

Para los siglos XIII y XIV las catedrales se llenaron de altares con relieves y esculturas; algunos eran de mármol y otros de madera tallada y policromada. Su fabricación se extendió por todo el centro de Europa, sobre todo Alemania, Francia, Flandes y España, en donde los mejores pintores y escultores medievales producían retablos. A principios del Renacimiento estos países centro europeos van abandonando la tradición retablística, excluyendo a España y Portugal que continúan con esta labor. Es así que en el siglo XV empieza el apogeo de los retablos en madera, dorados y policromados del gótico peninsular y empiezan a producirse retablos con tendencia renacentista.²⁰

Ahora bien, como ya hemos mencionado, la tradición retablística probablemente tiene sus orígenes desde la época medieval, sin embargo, es durante el Renacimiento europeo que encuentra su máximo esplendor, siendo la Península Ibérica su principal

¹⁹ Francisco De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España* (México: Ediciones Mexicanas, 1950), 9-10.

²⁰ De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España*, 10.

exponente. Por ello es preciso contextualizar este periodo cultural aclarando sus particularidades peninsulares, siendo estos los antecedentes artísticos y conceptuales que dieron origen a los retablos novohispanos del siglo XVI.

En su acepción más básica se comprende al Renacimiento como la época en la que el pensamiento occidental se reencuentra con la cultura grecolatina, después de más de mil años de haber perdido contacto con esas raíces y sucede durante los siglos XV y XVI principalmente en Italia, para expandirse hacia otras regiones europeas y finalizar en los territorios conquistados como Nueva España. A partir de este momento en Europa permean los principios filosóficos humanistas adaptados al sistema de pensamiento de la sociedad cristiana. Sirva hacer mención de dos efectos del Renacimiento para mejor mostrar lo anterior; se tiene por una parte, el interés de filósofos, teólogos y artistas por la vida presente, todavía en conjunción con la esperanza en la vida futura; y por otra, la apertura intelectual hacia la naturaleza, el goce de los sentidos y el aspecto sensual de nuestra naturaleza humana; como indica Raymond Bayer “con el auxilio de los poetas antiguos se descubre la belleza de la naturaleza, que deja de ser un enemigo, un elemento aberrante, maldito y temible, pero no obstante se nos escapa y sigue sin someterse a nuestra órdenes.”²¹

Si bien, en términos generales, en el Renacimiento “el arte es una magnificación de todo el ser humano [...]”,²² el desarrollo de este principio se vivió de forma autónoma en cada región europea. Específicamente en España, tenemos que se adopta el espíritu renacentista italiano pero sin darle la espalda a la tradición medieval; estos dos sentimientos

²¹ Raymond Bayer, *Historia de la estética* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 102.

²² Bayer, *Historia de la estética*, 103.

coexisten y se identifican fuertemente con el catolicismo, aunado al hecho de que ocurren diversos sucesos históricos entre ellos el descubrimiento de América, con el cual la Península Ibérica se posiciona como el gran imperio europeo. En el campo de lo artístico también hay una fusión entre arte del medievo y las ideas renacentistas italianizantes; los momentos estilísticos, tanto de la arquitectura como de la retabística, obedecen a este trascurrir y se convierten en una mezcla del arte del medievo, del gótico y del mudéjar, en conjunción con el arte renacentista italianizante y centro europeo; todo ello ligado con un fuerte sentimiento religioso impulsado por los Reyes Católicos. Más adelante ahondaremos en esta idea, pero para ser más precisos, presentamos el siguiente diagrama.



La metodología aplicada para la conformación de la tesis se basó en un análisis de investigación histórico-artística, a través de una labor documental y de trabajo de campo. Este proceso se llevó a cabo por medio de la recopilación de estudios relacionados con el franciscanismo en Nueva España durante el siglo XVI; los intercambios artísticos entre la Península Ibérica y América; los artistas emigrados a Nueva España; y la retablística y policromía renacentistas, producidas tanto en España como en Nueva España, durante esta centuria. Por otra parte, el trabajo de campo consistió en registrar y documentar fotográficamente la policromía que prevalece en los cuatro retablos renacentistas de Puebla; gracias a ello, se pudieron analizar las características propias de cada ejemplar, tipificar su policromía, así como identificar el repertorio iconográfico que exhiben los retablos. Se tuvo la oportunidad de realizar parte de la investigación y del trabajo de campo en España, con lo cual, se enriqueció la información documental al tener mejor acceso a fuentes especializadas y a especialistas, así como ampliar el trabajo de campo al realizar observaciones y registros fotográficos en diferentes retablos, tanto castellanos como andaluces, manufacturados en España durante el siglo XVI; obras hermanadas por completo con los retablos renacentistas novohispanos.

Los capítulos en los que se divide esta investigación contemplan dos grandes rubros, en primer lugar, el entorno histórico, geográfico, religioso y artístico en el que se gestaron los cuatro retablos renacentistas poblanos; y en segundo lugar, los aspectos tecnológicos, plásticos e iconográficos presentes en su policromía. Para aclarar mejor cada uno de nuestros capítulos, comentaremos *grosso modo* la información contenida en cada uno de ellos.

En el capítulo I se mencionan los antecedentes históricos de la fundación de los conventos franciscanos del valle de Puebla; región que fue uno de los puntos clave para llevar a cabo la misión evangelizadora de la Nueva España en los albores de la conquista. Se explica la llegada de los franciscanos a la región, la filosofía doctrinal que profesaban, así como la importancia que tuvo la orden mendicante para congregar, en un nuevo pensamiento, a la población indígena, siendo el arte una de las herramientas principales para la conversión espiritual del Nuevo Mundo.

El capítulo II está dedicado al entorno social y profesional de los artistas de retablos durante el siglo XVI en la Nueva España. Se explican los intercambios culturales que sucedieron entre la Península y el Nuevo Mundo, siendo este fenómeno migratorio el que permitió la llegada de grandes maestros de la retablística, los cuales convinieron con las órdenes mendicantes la manufactura de obras artísticas para la ornamentación de sus conventos. Estos maestros emigrados a mediados del siglo XVI fueron los que sentaron las bases organizacionales y artesanales de la retablística novohispana; utilizando el mismo sistema gremial, legal y mercantil de la producción artística medieval europea.

El capítulo III explica la génesis de la retablística novohispana teniendo como antecedente el modelo renacentista español. Se explica la influencia de artistas y tratados italianos y del norte de Europa en la conformación del arte español del Siglo de Oro, momento en el que se vivió la gran explosión escultórica, siendo la retablística hispana el principal foco europeo y de donde surgieron dos grandes escuelas; la castellana y la andaluza. Por otra parte, se describen los momentos estilísticos de la retablística hispana, clasificación que nos ayuda a identificar las modalidades artísticas de las que provienen los retablos poblanos del Renacimiento. El final del capítulo se dedica a la descripción puntual

de cada uno de los retablos, abordando sus antecedentes históricos y artísticos; y se clasifican de acuerdo a su modalidad estilística. Así mismo, se hace una comparación de los retablos poblanos con retablos españoles muy semejantes, para establecer relaciones estilísticas, así como para proponer procedencias y autorías.

El capítulo IV se dedica por completo a la policromía, en primer lugar se presenta la tipificación de las técnicas polícromas de los retablos, tomando en consideración los materiales, herramientas y procesos tecnológicos en su facturación. Finalmente, se presenta el repertorio iconográfico que conforma la policromía de los retablos renacentistas poblanos, teniendo como antecedente la simbología del grutesco y las particularidades del arte contrarreformista como parámetros artísticos imperantes en el arte del Renacimiento español y novohispano. Para terminar, se presentan las conclusiones de la tesis apuntando las disertaciones más importantes de esta investigación.

CAPÍTULO I

LOS FRANCISCANOS EN EL VALLE DE PUEBLA DURANTE EL SIGLO

XVI

En este capítulo se abordarán *grosso modo* los temas relacionados con el franciscanismo en el valle de Puebla, desde los primeros años de la conquista hasta el culmen de su labor mendicante. Para entender el contexto evangelizador se hará referencia al pensamiento franciscano que imperaba en el momento, teniendo sus antecedentes en el legado de Erasmo de Rotterdam; pensamiento practicado y difundido por la orden en tierras novohispanas. Finalmente, se discurrirá acerca del arte promovido por los franciscanos como una de las principales herramientas utilizadas en la labor evangélica, para terminar centrando nuestra atención en los retablos auspiciados por la orden a los que dedicamos nuestro estudio.

La conquista militar del valle de Puebla

La localización geográfica de la región de Puebla fue un punto estratégico tanto para las culturas precortesianas como para el asentamiento de los primeros españoles llegados a Nueva España. Situado a las laderas de los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl por el norte y al este por la Malinche. El clima es el mismo que en el valle de México, los ríos que riegan sus tierras se conforman por el Zahuapan, San Martín y el Atoyac, promoviendo el cultivo de cereales y árboles frutales. Cabe destacar la importancia geográfica de la

zona, ya que beneficia el tránsito entre la Sierra Madre Occidental, la Altiplanicie, el Escudo Mixteca y el valle de Tehuacán.²³



2.- Ruta de Hernán Cortés a su paso por el valle de Puebla-Tlaxcala. 1519-1521. *The Conquest of México, 1519-1521* from *The Historical Atlas* by William R. Shepherd (1923).

Las ciudades prehispánicas del valle de Puebla eran predominantes en Mesoamérica, alcanzando su mayor esplendor durante el clásico y el postclásico. Estos pueblos destacaron por ser puntos comerciales estratégicos entre el Altiplano Central y el sureste mesoamericano, estando fuertemente vinculados con las grandes culturas como la teotihuacana, tolteca, maya, el reino mixteco, y más tarde, por la gran Tenochtitlán, con quién conformara alianzas pero a quien también rendía vasallaje. Se trataba de grupos bien constituidos, dedicados a la recolección, a la caza y a la agricultura, incluso, se regían por medio de señoríos desde épocas tempranas. Fray Bernardino de Sahagún indica que tenían sus propias repúblicas y que contaban con expertos en medicina, carpintería, pulido de piedra, pintura, entre otros oficios.²⁴

²³ Elena Vázquez Vázquez, “Capítulo III: Estudio geográfico, histórico y económico.” En *Investigaciones Geográficas. Instituto de Geografía UNAM*. No. 50, (abril, 2003): p. 92-120. (Acceso: febrero 14, 2014): disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=56905011>

²⁴ Baltazar Brito Guadarrama, “Huejotzingo en el Siglo XVI. Transformaciones de un altépetl mesoamericano”, *Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2011) 34-38.

Antes de la llegada de los españoles, el señorío de Cholula -enemigo acérrimo de los tlaxcaltecas- se mantenía como aliada especial de Tenochtitlán, pero no sin rendirle el debido tributo. La situación del valle de Atlixco y Huejotzingo no era favorable, ya que estaban sumidos en diversas guerras por la lucha hegemónica y el control político de la religión contra sus vecinos, siendo la más cruenta la llevada a cabo por la Triple Alianza a manos de los mexicas. Fue así que la cantidad de guerras y sacrificios que los del valle de Tenochtitlan infringieron en las culturas del valle de Puebla, sobre todo en Huejotzingo y Atlixco, terminaron por diezmar los señoríos.²⁵

El primer encuentro entre los huejotzincas y los españoles fue a través de los tlaxcaltecas, a los cuales estaban aliados, y junto con estos, cedieron a la negociación con los conquistadores. Es así que a partir de entonces Huejotzingo apoyó plenamente a Cortés, ya que los españoles representaban la viabilidad de quitarse de encima, de manera definitiva, a los mexicas. Más adelante, otros pueblos vecinos ofrecieron vasallaje a los conquistadores hasta que dominan Tenochtitlan; es en este punto donde inicia una serie de transformaciones radicales para las culturas mesoamericanas.²⁶

Hubo varios sucesos importantes y trascendentales en los primeros años de la conquista, el más importante fue la fundación oficial de la ciudad española de Puebla de los Ángeles en 1531; este nombramiento se prescribe por decreto Real y tenía dos objetivos claros, el primero de ellos sería asegurar la completa ocupación de la región Puebla-Tlaxcala, y el segundo, fundar una comunidad con exclusividad peninsular, con privilegios

²⁵ Brito Guadarrama, "Huejotzingo en el Siglo XVI. Transformaciones de un altépetl mesoamericano", 70-90.

²⁶ Brito Guadarrama, "Huejotzingo en el Siglo XVI. Transformaciones de un altépetl mesoamericano", 90-95.

económicos y sociales, bajo el protectorado del obispado de Tlaxcala. Así lo refiere la Carta de la Reina al presidente y oidores de México.

Que le parece bien lo que proveyeron de hacer la población de los Ángeles entre Tlaxcala y Cholula, por todas las razones que en su carta citan, en lo que han obrado prudentemente, demostrando el gran cuidado con que entienden en las cosas del servicio de S.M., (Su Majestad) de lo que se tiene por muy servido, y así les encarga que procuren llevarlo adelante, haciendo a los pobladores de la Puebla de los Ángeles, buen tratamiento, animándoles y ayudándoles en lo que hubiere lugar para que pueblen y permanezcan; que avisen de las mercedes que se les puedan dar, y con esta va una Cédula en que se da título de ciudad a Puebla de los Ángeles y se exime a los vecinos de ella del pago del alcabalas y pechos durante treinta años.²⁷

La región poblana tuvo un crecimiento económico y demográfico sustancial. Debido a esta situación privilegiada se convirtió en un territorio rico en cultivo de granos, frutos, trigo, en el desarrollo ganadero, etc., escenario que llevó a Puebla a alojar ricos artesanos y comerciantes, por lo que sería reconocida como un emporio novohispano. Un aspecto importante es su ubicación estratégica, ya que todos los productos que se producían abastecían a Oaxaca, Chiapas y Guatemala, y con ello, intercambiaban dos productos de alta apreciación como la grana de cochinilla, cultivada en Huejotzingo, y el añil. Otra ruta comercial era la que tenía rumbo al océano Pacífico, en el puerto de Acapulco, lugar al que asiduamente exportaba grandes cantidades de harina, bizcocho y obras artísticas que se enviaban a Filipinas; incluso se comerciaba con Perú productos como el cacao, piedras y metales. Pero la ciudad de Puebla no sólo abastecía al territorio americano sino que, desde

²⁷ Carta de la Reina al presidente y oidores de México. Archivo General de Indias, 23.10.1103//MEXICO,1088,L.2, Año 1532-3-20 Medina del Campo,F.32R-46V

finales del siglo XVI, suministraba gran parte de los requerimientos alimenticios de los marinos y soldados que se embarcaban rumbo a altamar en defensa de los intereses de la Corona, vía el puerto de Veracruz del lado del Atlántico y Acapulco en los límites del Pacífico. Era el propio virrey el que organizaba tal encomienda, dirigiendo personalmente el trabajo de los oficiales de la Real Hacienda, quienes organizaban y coordinaban la fabricación, compra y remisión de los alimentos y gran parte de esta labor se llevaba a cabo en las comunidades indígenas del valle de Puebla.²⁸

Una vez congregada la ciudad y agrupados los pueblos indígenas circundantes, la Corona buscó tener un mayor control administrativo de la localidad para la obtención del tributo y facilitar las labores de evangelización, promoviendo así el avance conquistador en tierras novohispanas. La llegada de las órdenes mendicantes a esta región fue un hecho crucial, ya que a través de ellas se convencía a los señores de los pueblos a mudarse a sitios con mejores tierras y mejores accesos. Este suceso también tuvo su contraparte, ya que se dice, provocó un trauma en las poblaciones de indios arraigados a sus tierras ancestrales, a tal grado que se tienen noticia de casos de suicidio por ahorcamiento o despeñamientos. Con todos estos acontecimientos, la manera de vivir de los indios cambió considerablemente y se ocasionaron importantes conflictos por la posesión de las tierras.²⁹

La llegada de los franciscanos al valle de Puebla

Los franciscanos fueron los primeros misioneros en llegar a América para realizar la labor evangelizadora. Su arribo data del 1523, año en el que llegaron a la Nueva España

²⁸ Gustavo Rafael Alfaro Ramírez, "Administración y poder oligárquico en la Puebla borbónica, 1690-1786.", *Tesis de doctorado en Historia*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2006) 22-28.

²⁹ Brito Guadarrama, "Huejotzingo en el Siglo XVI. Transformaciones de un altépetl mesoamericano", 109-111.

tres religiosos de la orden, procedentes de Flandes, con Fray Pedro de Gante a la cabeza; y un año después, llegaron otros doce de Castilla. Estos primeros misioneros se encontraban dotados de experiencias místicas medievales, eran doctos canonistas y teólogos escolásticos que habían sido preparados en las universidades de Salamanca y París.³⁰



3.- *Los doce frailes Franciscanos*. Siglo XVI. Sala de *Profundis*, Ex convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Pintura mural (fresco).

Estos misioneros dieron a conocer los símbolos cristianos; quemaron las imágenes y esculturas idolátricas de los indígenas ya que iban en contra de los preceptos católicos y eran considerados como heréticos. La consolidación de la nueva iglesia llevó casi toda la centuria quinientista, es aquí donde la labor de los franciscanos fue sobresaliente para tal

³⁰ Antonio Rubial García, “Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España y sus cambios estructurales durante los siglos virreinales,” en *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, ed. Martínez-López Cano, María del Pilar (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 216.

empresa, sobre todo en los primeros años, ya que se convirtieron en los mediadores y defensores de los indígenas frente a los españoles.³¹

Alrededor de los primeros treinta años de la conquista se levantó el Estado Virreinal, con el que se implantó un nuevo orden político y económico que mantuvo la riqueza y los privilegios a favor de la Corona y de las clases privilegiadas. Los conquistadores pretendían aprovechar el trabajo del indio y la Corona se empeñaba en mantener la integridad de sus tierras comunales; en esta lucha de poderes entre los caciques conquistadores y los intereses del reino estaban los frailes, y en oposición a ellos, se encontraban los sacerdotes provenientes de las órdenes seculares con jerarquía episcopal, quienes de cierto modo, habían sido desplazados por los regulares en la labor misionera de muchas comunidades. Con ello, tenemos que la Corona y los frailes se unieron para contraponerse a los intereses de los conquistadores, procurando la defensa y bienestar del indio y las rentas de la Corona.³² Sin embargo, posterior a 1550, la situación cambió para las órdenes mendicantes y se inclinó a favor del clero secular; este sector logró convencer y pactar con la Corona favoreciendo sus intereses y menoscabando la labor de proteccionismo y conversión que las órdenes profesaban en las comunidades con alta población indígena.³³

Es importante mencionar la forma en la que los frailes administraban los bienes eclesiásticos y las fuentes económicas que facilitaban la construcción y ornamentación de los conventos. Desde que se instauró el virreinato de la Nueva España, los indígenas tenían la obligación de pagar diezmos, a la usanza administrativa de la iglesia española y

³¹ Brito Guadarrama, "Huejotzingo en el Siglo XVI. Transformaciones de un altépetl mesoamericano", 221.

³² George Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 13.

³³ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 13.

conforme al pago tributario prehispánico. Sin embargo, las órdenes regulares habían obtenido por decreto papal el derecho de no cobrar el diezmo a los indígenas, las obras constructivas de los conventos y su ornamentación se hacía gracias a los donativos o diezmos que hacía la comunidad de naturales, sin la necesidad de que los mendicantes compartieran estos ingresos con las partes administrativas de la Corona. Esta absolución papal le dio a las órdenes regulares un poder administrativo y organizacional casi absoluto, lo que llevo a los religiosos a mantener una independencia de sus generales residentes en Roma.³⁴ Considerando la riqueza económica del valle de Puebla Tlaxcala en el último tercio del siglo XVI, no es de extrañar que los nativos indígenas hicieran fuertes donaciones para la construcción y ornamentación de sus conventos, y fue gracias a estos ingresos que se construyeron los retablos pertenecientes a los conventos de la orden franciscana que abordaremos con detalle en los siguientes capítulos. Como menciona Kamimura Rie, para cubrir el gasto de una obra tan costosa como lo es un retablo, solventar los gastos de la materia prima y mano de obra, los patrocinadores debieron ser personas de la alta nobleza con una situación económica acomodada.³⁵

La filosofía franciscana

Como hemos mencionado, la evangelización de la Nueva España comenzó formalmente en el año 1524 con la llegada de los doce, los dominicos le siguieron en 1526, y posteriormente, los agustinos en 1533. Todas estas órdenes mendicantes se regían por un patrón, que en principio, fue determinado y definido por la orden franciscana, encabezada

³⁴ Virve Piho, "La organización eclesiástica de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII," en *Estudios de Historia Novohispana*. Vol. 10, No 010 (1991): 15-19.

³⁵ Rie Arimura Kamimura, "El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586). Estudio teórico-historigráfico." *Tesis de Maestría en Historia del Arte Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México*, 2005, 38.

por fray Martín de Valencia, quién tuvo gran agudeza para misionar en los centros de población indígena de mayor importancia. Tomando en cuenta que el primer obispo de México, Fray Juan de Zumárraga, también fue franciscano, se conformó una extensa red de conjuntos conventuales que abarcaban las regiones circunscritas entre Durango, Tamaulipas y Tehuantepec, con ello, nos podemos dar idea de la basta labor de la orden franciscana, y con base en ella, es que podemos definir la espiritualidad y carisma misionero en el siglo XVI, que como observamos, fue conducida y apuntalada por el franciscanismo.³⁶

Como indica Kubler, es poca la información que se puede recabar respecto a la formación europea que recibieron los doce, pero de alguna manera se puede inferir que estaban influenciados por el pensamiento reformista de Europa del norte, encabezada por el cardenal Ximenez de Cisneros, quien fuera confesor de la reina Isabel la Católica, también protagonista de la *Philosophia Christi*, arzobispo de Toledo, primado de España, inquisidor y fundador de la Universidad de Alcalá de Henares. Cisneros promulgó la reforma al interior de las órdenes mendicantes, el fortalecimiento de la actividad catequizadora y el voto de pobreza. Esta filosofía permeó profundamente en Europa hacia el año 1500, lo que provocó movimientos reformistas y la expansión de las ordenes mendicantes, incluidos los franciscanos, dominicos, benedictinos, jerónimos, entre otros. Esta tendencia filosófica fue la que influyó fuertemente en la milicia espiritual durante los primeros años de la conquista del Nuevo Mundo.³⁷

Así mismo, se le adjudicó a Cisneros la conformación de una élite evangélica simpatizante con las ideas de Erasmo, al cual se le señaló de propiciar las prácticas

³⁶ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 16.

³⁷ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 16.

luteranas. Esta corriente de pensamiento que se dio en España, tuvo una profunda semejanza con el protestantismo y se vio reflejado en el pensamiento ascético y reformista de la orden franciscana. Debido a la presión que ejercían las órdenes mendicantes, para 1517, en Europa quedaron abolidas las residencias conventuales, sin embargo, el grupo de los doce que arribó a Nueva España ya se había formado bajo estas estrictas reglas.³⁸

Los reformistas, grupo al que pertenecían los doce, predicaban la pobreza, el retiro espiritual, ayuno, el silencio, la flagelación y el arduo trabajo manual; bajo estas normas, los frailes se prepararon para su misión en 1523. Gracias a ellos, se llevó a cabo el plan de Cisneros, y más adelante, fray Juan de Zumárraga, representó la ideología de Erasmo en Nueva España.³⁹

En 1527 Carlos V nombró a Zumárraga primer obispo de Nueva España, con lo cual, se tuvieron que analizar arduamente las propuestas y la filosofía de Erasmo. En esta asamblea, llamada *La Conferencia de Valladolid*, el emperador mostró gran inclinación hacia el pensamiento erasmista y se le unieron el arzobispo de Toledo y el gran inquisidor Manrique. Aunque no se tienen datos precisos sobre la formación de Zumárraga, se deduce que, si nació alrededor de 1461, es probable que haya tenido una formación erasmista, ya que muchas de las acciones llevadas a cabo durante su cargo como obispo de la Nueva España, mostraron un toque audaz y radical, basado en la *Philosophia Christi* escrita por Erasmo y difundida profusamente en España hacia 1525. Esta influencia erasmista en

³⁸ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 16,17.

³⁹ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 17, 20.

Zumárraga se puede constatar en sus impresos realizados en México bajo su cargo, como *Utopía* de Tomás Moro y la *Epigrammata* de Erasmo.⁴⁰

Los impresos que produjo Zumárraga fueron *La Doctrina Breve* que trataba de formar e instruir a los sacerdotes y *La Doctrina Cristiana*. Lo que realizó Zumárraga con sus tratados fue transformar la filosofía de Erasmo en doctrina católica, suprimiendo el nombre de su autor. Profesaba la difusión de las sagradas escrituras y omitió las opiniones poco favorables que Erasmo hacía sobre las órdenes mendicantes.⁴¹ La doctrina cristiana de Zumárraga contenía los parámetros para la catequización de los indígenas, obra con un alto contenido de filosofía erasmista, la cual tuvo gran difusión tanto en España como en Nueva España. Zumárraga se basó también en *Utopía* de donde retoma observaciones como la crítica respecto a la sed del oro, el trabajo, la organización social y política, así como la labor religiosa.⁴²



4.- Fray Juan de Zumárraga. Autor: Miguel Cabrera, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo de la Basílica de Guadalupe.

⁴⁰ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 20-22.

⁴¹ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 22.

⁴² Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 23.

Otro personaje importante en la conformación y ejecución del humanismo cristiano en Nueva España fue Vasco de Quiroga, nombrado obispo de Michoacán, muy cercano a Zumárraga y discípulo de Tomás Moro. La Audiencia lo delegó en 1531 para formar centros de educación indígena, fomentar el cultivo del cristianismo y disipar las costumbres paganas dentro del ambiente familiar; también fue fundador del Hospital de Santa Fe. La relevancia de estas instituciones es que fueron las primeras manifestaciones en Nueva España de corte social humanista y erasmista.⁴³ Con estos personajes y sus discípulos se podría afirmar que los frailes mendicantes fueron los militantes intelectuales de la conquista de Nueva España, implementando las ideas sociales, humanistas y religiosas más novedosas de la época, incluso más que en España, constituyendo así el Renacimiento tardío del Nuevo Mundo.⁴⁴

La labor evangelizadora de la Nueva España

Pensemos que en el siglo XVI sucedieron de manera vertiginosa una cadena de eventos y confrontaciones de índole religiosa, social, cultural, bélica, etc., que tuvieron como resultado destrucciones, sincretismo y nuevas construcciones culturales. Dentro de este contexto, España se asumió como líder y custodia de la fe católica, lo cual, implicaba la defensa a punta de espada del catolicismo, ejerciendo incluso sobre los disidentes y herejes el poder de la Santa Inquisición. La evangelización se esparció por todos los territorios conquistados y sobre todo en el Nuevo Mundo, en donde los pueblos sometidos poseían creencias sumamente enraizadas, con una visión de lo sagrado ligada a la vida cotidiana y que estaba íntimamente adherida a su entorno social, político y económico. La

⁴³ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 24,25.

⁴⁴ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 26.

llegada de los españoles fue la culminación de su cosmovisión apocalíptica y de sus presagios respecto a la llegada de nuevos dioses.⁴⁵

Mientras sucedía la ocupación de México, en España se perfilaban las políticas y mecanismos de evangelización. Para ello, Carlos V delegó a los religiosos de la orden mendicante franciscana la labor de guiar e instruir a los indios en las enseñanzas de la fe católica, y al mismo tiempo, permear en la vida cotidiana de los pueblos para que, a través de dichos preceptos, los naturales se incorporaran a las actividades políticas, sociales y culturales a favor de la monarquía.⁴⁶

Para 1524 los doce frailes optaron por que Huejotzingo junto con Tlaxcala, México y Texcoco, fuera una de las cuatro cabeceras religiosas en la labor evangélica del Nuevo Mundo. Se fundó entonces una iglesia episcopal para los pobladores de origen español, y para los indígenas, doctrinas de jurisdicción eclesiástica.⁴⁷ En poco tiempo la autoridad de los frailes fue casi absoluta; profesaban la doctrina de un Dios compasivo, la institucionalización de los sacramentos, el voto de pobreza, el colectivismo agrario; siendo estos preceptos apoyados, en un principio, por la Corona como manera de operar y evangelizar en las regiones indígenas recién conquistadas.⁴⁸

La función de la iglesia, vinculada a los intereses de la Corona, fue crear y fundamentar un pensamiento de “vivir creyendo”. Para lograr tal cometido fue necesario consolidar una identidad colectiva católica, siendo los frailes los que encabezarían el

⁴⁵ José María Gallegos Rocafull. *El pensamiento mexicano en los siglos xvij xvij*, (México: Ediciones del IV Centenario de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1951), 195,196.

⁴⁶ Ana Díaz Serrano. “Políticas de la conversión. Memoria, testimonio y materialidad de la hispanización en la Nueva España (siglo XVI)”, *Araucaria Universidad de Sevilla*, vol. 12, núm. 24, (2010): 80.

⁴⁷ Brito Guadarrama, “Huejotzingo en el Siglo XVI. Transformaciones de un altépetl mesoamericano”, 224.

⁴⁸ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 15.

desarrollo de esta nuevo *modus vivendi*. Esta conversión implicaba nuevas formas de interacción social y de expresiones culturales particulares, así como fomentar el respeto a las autoridades eclesiásticas y civiles; para ser buenos súbditos, los indígenas tenían que ser buenos cristianos y viceversa. Cabe señalar que para la región del altépetl de Huejotzingo y Tlaxcala esta subordinación fue más factible, considerando la anexión conveniente de estos pueblos a los conquistadores, en defensa de sus intereses contra la Triple Alianza. En un inicio, los indios mostraron resistencia para seguir manteniendo sus prácticas idolátricas, por esta razón, para 1527 y 1530, se tuvieron que endurecer las formas de instrucción y evangelización, instituyendo el bautizo de forma masiva, la destrucción ideológica y material de ídolos y templos prehispánicos.⁴⁹

El entorno laboral y el aspecto religioso

En épocas precortesianas en la vida cotidiana de las culturas indígenas no existía el sentido del trabajo como obligación, sino más bien como parte de la vida ritual para asegurar la subsistencia. A la llegada de los españoles, al eliminar las formas ceremoniales y rituales respecto al trabajo, los indios se mantenían físicamente activos, pero mentalmente ociosos, con lo cual, resultaba común que en estas horas de holganza realizaran actividades de disipación como la embriaguez. Por otro lado, los rituales ceremoniales de la cultura indígena estaban compuestos de complejas formas estéticas, que los hacían muy llamativos, en contraposición con la forma tediosa que implicaba la labor del trabajo con sentido obligatorio. Los frailes se dieron cuenta de tal situación e hicieron que los actos ceremoniales de la liturgia fueran exagerados, aplicando ciertas técnicas para atraer la atención de los fieles, como por ejemplo, introducir decoraciones suntuosas al interior de

⁴⁹ Díaz Serrano. "Políticas de la conversión. Memoria, testimonio y materialidad de la hispanización en la Nueva España (siglo XVI)", 81,82.

los templos, implementar la música y la danza, realizar peregrinaciones, escenificaciones teatrales de carácter litúrgico, entre otras actividades sensoriales; esta complejidad ceremonial resultaba extraña en la tradición católica, pero fue una fórmula que funcionó fehacientemente en la labor de evangelización.⁵⁰

A través de las cofradías es que se logró solventar la necesidad de crear una sociedad de convivencia estructurada y apegada a la fe cristiana, las fiestas patronales y la organización de ceremonias religiosas mantenían a los indígenas ocupados, y además, generaba en ellos el apego a la liturgia. En aquellas comunidades donde había conjuntos conventuales, eran los frailes los encargados de coordinar estas labores y fomentar el culto; a su vez, mantenían a los indígenas ocupados, evitando que se dispersaran en actividades ociosas o que volvieran a sus prácticas paganas.⁵¹

El arte promovido por los franciscanos durante el siglo XVI

Arquitectura conventual

En los primeros años de la conquista los franciscanos lograron poner a su disposición las organizaciones artesanales de época precortesiana, aprovechando así las habilidades de los indígenas y logrando monumentales proyectos sobre todo en la construcción de los conjuntos conventuales. Un flujo continuo de trabajadores se desplazaba a las grandes poblaciones para participar y entrenarse en los oficios artesanales, aprendiendo de las actividades artísticas de los europeos.⁵²

La transmisión del conocimiento artístico se realizaba a través de tratados, manuscritos u otro tipo de obra gráfica, sin embargo, en la Nueva España, estos escritos no

⁵⁰ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 54, 55.

⁵¹ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 55.

⁵² Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 58,59.

circularon sino a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando ya casi estaría concluida la labor de la construcción de recintos conventuales. Sin duda, los constructores mendicantes tuvieron alguna noción del modelo de construcción europeo, pero se podría decir que, en su gran mayoría, muchos de estos conventos se erigieron a través de un conocimiento neófito o poco profesional respecto a la comprensión de los problemas arquitectónicos; sin embargo, gracias a ello, encontramos en la arquitectura mexicana del siglo XVI múltiples variantes rodeadas de inventiva.⁵³



5.- Torre y parte lateral del Ex Convento de Huejotzingo, Puebla.

Siglo XVI

Placa Seca de gelatina

Waite/ W. Scott.

Fototeca INAH

La arquitectura religiosa incluía los conjuntos conventuales, que constan de la nave y del claustro, y además, las denominadas capillas abiertas y las capillas posas que fue una invención específicamente novohispana de gran relevancia en la historia de la arquitectura religiosa latinoamericana. El templo de una nave fue el estilo más socorrido durante el siglo XVI, este tipo de construcciones se esparcieron por diversos territorios y no sólo en el

⁵³ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 113.

altiplano central. Se trata de edificaciones estilo fortaleza, con un cierto carácter militar defensivo; presentan una disposición sencilla de una nave, en ocasiones con crucero o presbiterio poligonal. Se aprecia cierta influencia gótica, presente en las bóvedas de nervadura, como ocurre en los conventos de Huejotzingo, Cuauhitinchan y Huaquechula.* Dependiendo del tamaño de los templos, tenemos la existencia de contrafuertes en los muros. La estructura es simple, consta de una planta estrecha de gran altura y de proporciones sencillas y simétricas.⁵⁴

Pintura

Se pueden establecer tres periodos importantes de la pintura novohispana del siglo XVI. La primera fase comprende de la Conquista hasta 1550, dónde las decoraciones policromas se centraban sobre los relieves arquitectónicos y las paneles didácticos, probablemente manufacturados por los frailes o por mano indígena bajo la instrucción de los mendicantes. El segundo periodo comprende de 1550 a 1570, época donde migraron artistas europeos, se conformó el gremio de pintores y se reglamentó el oficio;* fue en esta época donde varios artistas europeos construyeron suntuosos retablos dorados, acompañados de esculturas policromadas y/o pintura sobre tabla. La tercera fase va de 1570 a fin de siglo, donde siguió predominando la producción retablística y se originó el auge de la pintura al óleo, que sustituyó por completo a la pintura mural.⁵⁵

* En el Capítulo III se presentan imágenes de los conventos mencionados y sus bóvedas nervadas.

⁵⁴ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 241-244.

* Este aspecto se explica más ampliamente en la última sección del Capítulo II en *Ordenanzas y gremios de pintores-doradores en el siglo XVI en Nueva España*.

⁵⁵ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 453, 454.

Pintura Mural

La producción de pintura mural se extendió considerablemente a lo largo de la centuria; la mayoría de los conventos se encontraban decorados con pinturas al fresco sobre muros, nichos y bóvedas, tanto en la nave como en el claustro. Los artistas estaban obligados a conocer las técnicas del fresco, óleo, temple, así como el manejo de la perspectiva y del diseño de la “pintura del romano” o “grutescos”. Las técnicas de la policromía varían mucho, desde el uso del óleo y del temple en pintura mural, de gran colorido y modelado, a los simples delineados en grisalla, como sucede en la mayoría de los recintos conventuales.⁵⁶

No se tienen noticias fehacientes de la producción artesanal indígena de la época, sin embargo, en muchas crónicas se hace mención de los pintores naturales, que seguramente fueron instruidos por los propios frailes en la labor de conocer y perfeccionar el oficio; desgraciadamente, no se han encontrado registros que hablen de la factura indígena, para diferenciarla de la mano de obra europea, pero es seguro que el artista nativo tuvo una labor muy activa en esta época.⁵⁷

La iconografía empleada en la pintura mural dependía de si el espacio era de uso público, es decir, para fines didácticos en la labor evangelizadora (naves de los templos, capillas abiertas, capillas posas), o de uso exclusivo de los frailes para fomentar la meditación y los ejercicios espirituales de manera interna (claustros, pasillos, sacristías).⁵⁸

⁵⁶ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 438-449.

⁵⁷ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 438-440.

⁵⁸ Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, 440.

La inserción del retablo en la Nueva España

En Nueva España esta tradición se introduce en el periodo posterior a la conquista. Se estableció como sucesor de la pintura mural con fines didácticos, y como el resto de las artes, funcionó como herramienta en la labor de evangelización de las órdenes mendicantes.⁵⁹ La influencia directa de los primeros retablos de los siglos XVI y XVII en México proviene de artistas castellanos, andaluces y flamencos emigrados, que empiezan a introducir el oficio de la retablística en el virreinato novohispano.⁶⁰ Esto se explicará detalladamente en los siguientes capítulos.

El primer retablo mexicano, según Bernal Díaz del Castillo, se erigió en Veracruz; se trataba de una sencilla mesa adornada con flores y se dice que en ella se ofició la primera misa celebrada por el fraile Bartolomé de Olmedo.⁶¹ Posteriormente, en la Ciudad de México, Cortés dispuso que se colocara un retablo fijo, construido por el carpintero Alonso Yáñez. Hincados ante este retablo oraban Hernán Cortes y sus soldados frente a los ojos de Moctezuma. Cuando fue conquistada la capital, se empezaron a construir las primeras iglesias, y con ellas, los primeros retablos; estos se edificaban por los indígenas, organizados por los frailes. Según el cronista Jerónimo de Mendieta, fray Pedro de Gante “ordenó se hiciesen aposentos o repartimientos donde se enseñase a los indios a pintar y allí se hacían las imágenes y retablos para todos los templos de toda la tierra”.⁶² Hacia 1528, menciona Motolinia que “al cuarto año de la llegada de los frailes franciscanos, por

⁵⁹ Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII Y XVIII”, 6.

⁶⁰ De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España*, 10-11.

⁶¹ De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España*, 13.

⁶² De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España*, 13.

todas partes comenzaron a ataviar sus iglesias y a hacer retablos y ornamentos”,⁶³ “...procuraron también los frailes que se hiciesen en todas partes y así ahora en cada provincia hay advocaciones de apóstoles, mayormente de San Pedro y San Pablo, los cuales, además de las iglesias intituladas de sus nombres, no hay retablo en ninguna parte donde no estén pintadas sus imágenes”.⁶⁴ Continúa Motolinia diciendo: “casi en todos los retablos pintan en el medio la imagen del crucificado y hasta ahora que no tenían oro batido en los retablos, que no son pocos, ponían a las imágenes diademas de hojas de oro”.⁶⁵ Este mensaje de los cronistas nos hace darnos una idea de más o menos cómo pudieron haber sido estos primeros retablos. Para esta fecha tan temprana (1528) ya se menciona de una labor pictórica y escultórica llevada a cabo por los indios, de la rápida propagación que tuvieron los retablos al ornamentar las iglesias, así como de algunos materiales esenciales en materia de policromía como la aplicación del oro. En 1588 la catedral metropolitana contaba con diez retablos de diferentes advocaciones y se tienen referencias de otros construidos a lo largo del siglo XVI; por desgracia, muchos de ellos ya no existen. Afortunadamente, en la región poblana se conservan la mayoría de los retablos construidos en éste periodo, sobre ellos ahondaremos en los siguientes capítulos.

⁶³ De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España*, 13-14.

⁶⁴ De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España*, 13-14.

⁶⁵ De la Maza, *Los Retablos dorados de Nueva España*, 13-14.

CAPÍTULO II

ENTORNO SOCIAL Y PROFESIONAL DE LOS ARTISTAS DE RETABLOS DURANTE EL SIGLO XVI EN NUEVA ESPAÑA

En el capítulo anterior discurrimos sobre el franciscanismo en la región poblana y el arte impulsado por la orden como medio de evangelización en los primeros años de la conquista. Ahora, acercándonos hacia la mitad de la centuria, abordaremos las disertaciones referentes a los artistas -y posibles artistas-involucrados en la manufactura y policromía de los retablos renacentistas de la región poblana. Para ello, se presentará un análisis documental y topográfico respecto al intercambio artístico entre Andalucía y América durante el siglo XVI, tomando en consideración la fuerte migración europea en este ramo. Se analizará la organización de sus gremios y ordenanzas, para entender cómo se reglamentaba el oficio; así como la distribución de las jerarquías laborales, mercantiles y corporativas que giraban en torno al arte, los artistas y el mercado de la época. Antes de abordar el entorno laboral y profesional de los artistas en territorio novohispano durante el siglo XVI es necesario remitirse al contexto europeo, sobre todo el hispalense, ya que muchos de ellos se gestaron o participaron de dicho entorno. Lo que sucedió en el ámbito artístico de la Nueva España del XVI tiene una fuerte reminiscencia de este sistema organizacional, mismo que se intentará desglosar desde su origen para esclarecer las redes artísticas que se anclaron en la región poblana, y de esta manera, entender la gestación de los retablos poblanos del siglo XVI.

Intercambios artísticos entre la Península Ibérica y Nueva España durante el siglo XVI

Como consecuencia del descubrimiento América hubo una movilización importante de individuos originarios de diferentes puntos de la Península Ibérica y de Europa que se trasladaron hacia la ciudad de Sevilla, ya sea para dedicarse al fructífera actividad comercial o incluso para emigrar al Nuevo Mundo en busca de oportunidades. Este incremento social y comercial influyó fuertemente en el ámbito artesanal, ya que la región andaluza se convertiría en el punto clave para el mercado artístico tanto local, como en territorios de ultramar. Las obras de arte producidas en América durante el siglo XVI dan testimonio del ideario cultural, social y religioso de la época, como son los retablos poblanos; fueron la materialización de una forma de pensamiento gestado en Europa, concentrado y potencializado en la península y trasladado hacia el Nuevo Mundo. Como se planteó en el capítulo anterior, la cristianización fue el anclaje cultural e ideológico que justificaba la proeza conquistadora, con lo cual, era necesario introducir y trasplantar los conceptos filosóficos y religiosos a la sociedades americanas, así como perpetuar el culto en los grupos hispanos emigrados hacia esos territorios.

Es así que durante el siglo XVI, en la Península Ibérica y sobre todo la ciudad de Sevilla, se experimentó un importante incremento mercantil en diferentes ámbitos, entre ellos el artístico. La fuerte demanda de materia prima y productos que exigían los territorios americanos llevó a Andalucía a vivir un momento de esplendor en su historia cultural y económica, convirtiéndose en una de las regiones más prósperas y cosmopolitas de Europa. Con este fenómeno, los gremios de artistas y artesanos se vieron obligados a reorganizarse para poder abastecer tales exigencias, los pedidos eran más numerosos que nunca y

provenían de todo el territorio americano conquistado, esto generó la implantación de una nueva red artesanal, fomentando un sistema a manera de corporación.⁶⁶

Para explicar este sistema es preciso señalar que, en la Península, sobre todo en la capital hispalense, a diferencia del concepto artístico italiano del Renacimiento, de ensalzamiento a la autoría y originalidad del artista, se practicaba el oficio con un carácter familiar, una actividad que pasaba de generación en generación y que consistía en el trabajo en equipo, es decir, en un mismo taller u obrador participaban el maestro, oficiales, aprendices y mercaderes, todos ellos engranados como si fueran una pequeña empresa manufacturera para producir a gran escala. Esta producción masificada no significó que la manufactura de las piezas fuera deficiente en todos los casos, pero sí se observa que, dependiendo del cliente y del monto a pagar, se ponía más o menos empeño en la calidad de la obra; en un mismo obrador se podía manufacturar alguna pieza o lote de piezas de excelente confección, pero por lo general, estos pedidos provenían de acaudalados locales o de ultramar que costeaban favorablemente estas obras. Por otro lado, existía la producción “en serie” que era destinada al mercado virreinal, el cual demandaba pedidos muy cuantiosos. Este método fue practicado por la mayoría de los artistas en Sevilla, incluso los de renombre como Martínez Montañez, Francisco Pacheco, entre otros. La cantidad de piezas pictóricas y escultóricas enviadas a América fue cuantiosa, este dato lo atestiguan los registros de los cargamentos que realizaba la *Casa de la Contratación de Indias*.⁶⁷

⁶⁶ José María Sánchez, “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano,” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 103 (2013): 177-181.

⁶⁷ Sánchez, “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI...,” 182-186.

Pese a este dinámico mercadeo y detrimento en la factura de las obras encontramos que hay sus excepciones, como se puede apreciar en el contrato estipulado para manufacturar el retablo mayor de la catedral de Chiapas en 1565 gracias a un donativo Real. En este contrato se pactan, de manera particular y escrupulosa, las características técnicas y materiales que debe cuidar el maestro; se hace hincapié en que se tendría que seguir fielmente el boceto trazado, en la preparación, aplicación y alta calidad de los materiales.⁶⁸ Por consiguiente, podemos distinguir que la producción artística sevillana estuvo fuertemente influenciada por el contexto americano convirtiéndose de un sistema artesanal medieval a un sistema “micro empresarial” de producción, mercantilización y exportación de arte, lo que supuso un florecimiento artístico y económico en la localidad, que se proyectó y trasplantó, con sus respectivas variantes, a Nueva España como veremos más adelante.

Como se mencionó, es a través de los registros de la *Casa de la Contratación* que se puede extraer información referente a las piezas, materiales y herramientas enviadas a América como parte del mercado del arte, mismo que se intensificó a mediados y finales de la centuria, época en que ya había una población migrante importante del otro lado del océano. Hubo un intercambio comercial de todo tipo, pero nos enfocaremos en las obras artísticas como la pintura y la escultura, así como en los materiales propios del oficio, ya que con el flujo migratorio, los artistas requerían materiales, herramientas, obra gráfica como estampas, bocetos, tratados, etc., para poder ejercer adecuadamente su trabajo. Recordemos que la demanda de dichas representaciones respondía, en un primer momento, a la necesidad de evangelización de los pueblos indígenas, y más adelante, al alto sentido devocional y decorativo de la nueva sociedad cristiana americana. Para darnos una idea de la magnitud de estos envíos, Quintana Echeverría

⁶⁸ Sánchez, “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI...,” 188-196.

presenta una relación proveniente de un embarque de obra con destino a México en el año de 1586.⁶⁹ En estos legajos quedó asentado que un mercader sevillano, de nombre Pedro de Morales de Mereta, envió un flete que sólo constaba de obras artísticas, en las que aparece un elevado número de pinturas, 106 en total, de las cuales 54 eran sobre lienzo y 54 retablos –esto probablemente refiere a que se trataba de pintura sobre tabla-. Los registros muestran que los envíos de escultura eran escasos y los de pintura de caballete notablemente abundantes, esto por la facilidad de transportación, disminución de espacio y reducción de peso, características indispensables en la travesía náutica.⁷⁰

No es de extrañar que a América hayan llegado piezas de manufactura flamenca, esto se debe a que Sevilla era una ciudad cosmopolita en la que residían artistas flamencos con talleres prestigiosos. El arte flamenco se instituyó en América de manera profusa debido a su alto aprecio peninsular, mismo gusto que se heredó e implantó en Nueva España. Así lo dejó ver Motolinía cuando hace referencia a la destreza que tenían los indígenas al reproducir las técnicas pictóricas. “Han salido grandes pintores después que vinieron las imágenes de Flandes y de Italia, y no hay retablo ni imagen por mui prima que sea, que no la saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que se lleva a Castilla ahora hacen tan buenas imágenes como en Flandes...”⁷¹ En este contexto es importante mencionar las estampas y grabados que fueron cruciales para la reproducción de las imágenes. No había embarcación que no llevase material gráfico, el cual era en su mayoría de carácter devocional y en menor escala de tipo histórico. La estampa era el medio a través del cual los artistas copiaban y representaban las imágenes devocionales y los modelos arquitectónicos; se

⁶⁹ Iván Quintana Echeverría, “Notas sobre comercio artístico entre Sevilla y América en 1586,” en *Anales del Museo de América*, (2000): 103-110.

⁷⁰ Quintana, “Notas sobre comercio artístico entre Sevilla y América en 1586,” 103-104.

⁷¹ Quintana, “Notas sobre comercio artístico entre Sevilla y América en 1586,” 108.

mantenían al tanto de los cánones estilísticos de la época, y sobre todo, se apegaban al “decoro”, condición importante dentro de los diseños eclesiásticos.⁷²

Como hemos visto, la importación de piezas artísticas de Europa a América fue abundante y pudieron acceder por distintas circunstancias, ya sea por donación directa de la monarquía (como el caso citado de la manufactura del retablo para Chiapas); por encargos realizados desde América a algún artista en particular u obrador de origen hispano; por traslado de obra en el séquito de algún virrey o altos funcionarios como los obispos; por la compra concreta entre alguna compañía mercantil y un particular; y finalmente, el establecimiento casi siempre definitivo de artistas formados en alguna escuela hispana, que migraron y se acondicionaron a la vida americana implantando e instituyendo el arte virreinal americano.⁷³

El envío de materiales artísticos a América fue muy habitual, ya que los artífices establecidos en esas tierras los requerían para ejercer su labor. Los comerciantes, al conocer la alta demanda consignaban un sinnúmero de productos, de los cuales obtenían un alto beneficio. No se trataba de un comercio especializado por lo que los materiales artísticos eran enviados en los fletes con todo tipo de productos, generalmente con los destinados a fines medicinales vendidos en las boticas, a no ser que se tratase de un encargo especial para manufacturar una obra de importancia y de manera específica. Los maestros pintores y escultores requerían una amplia gama de productos, como pinceles, pigmentos, barnices, lacas, panes de oro, además de las herramientas propias del oficio. Los pinceles, por ejemplo, tendrían que ser de ciertas características para desarrollar diferentes procesos, era importante el grosor, densidad, tipo de pelo, por lo que estos sólo podían ser de importación, ya que las cerdas de cierta especie animal

⁷² Quintana, “Notas sobre comercio artístico entre Sevilla y América en 1586,” 109.

⁷³ Jesús Miguel, Palomero Páramo, “Retablos y escultura en América. Nuevas aportaciones,” en *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, Vol. 2, (1983): 429-436.

no podían encontrarse en suelo americano; para la segunda mitad del siglo XVI se tiene registro de que, a Nueva España, se enviaban cañones de pluma y cerdas de diversos tipos para poder manufacturar pinceles. Por otro lado, el óleo y los aceites utilizados en la pintura, como el de linaza y nueces, no se producían en América, por lo que existen numerosos registros de cargamentos que los transportaban en botijas. Del mismo modo se enviaron cuantiosas cantidades de pigmentos, a pesar de que en América había una gran variedad, probablemente los artistas aún no sabían procesarlos y preferían los ya utilizados con anterioridad en sus ciudades de origen, también el cliente prefería la utilización de materiales traídos de España y otros puntos de Europa, esto se comprueba con la nominación de los pigmentos registrados en los documentos contractuales, en los que encontramos nombres como *colores finos de Castilla*, *carmín de Florencia*, entre otros.⁷⁴

Los artistas emigrados a Nueva España durante el siglo XVI

Como vimos en el capítulo anterior, en los primeros años de la conquista de México, fueron los frailes que impulsaron la creación de obras artísticas, junto con mano de obra indígena, que desde muy temprano se mostró con grandes habilidades para ejecutar las técnicas.⁷⁵ Ya bien entrado el siglo XVI, cuando se superaron los tiempos de desconcierto, rebeliones y situaciones agrestes producidas por la ocupación, y ya conformadas las grandes ciudades, los artistas peninsulares comenzaron a emigrar al nuevo continente a producir obra, y de esta manera, expandir su situación profesional y comercial. Antes de hablar de ellos, es

⁷⁴ José María, Sánchez- Cortegana, "Materiales pictóricos enviados a América durante el siglo XVI," en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 95 (2009): 47-52.

⁷⁵ De esta habilidad hablan los primeros cronistas como Sahagún, Fray Toribio de Benavente, Bartolomé de las Casas, entre otros. Todos ellos coincidían en que los indígenas eran capaces de hacer primores, que aprendían con gran destreza técnicas de la pintura, la talla, la policromía, el dorado, etc. Respecto a este tema María del Consuelo Maquívar presenta en su libro un apartado dedicado a ello: *El escultor mexicano a través de los cronistas novohispanos*. María del Consuelo, Maquivar, *El imaginero Novohispano y su obra, las esculturas de Tepotzotlán*. México, 1999, pp. 27-34.

preciso resaltar el hecho de que la conquista del nuevo mundo se trató de un fenómeno de aculturación importantísimo, que afectó de manera recíproca y que cambió el devenir de la historia mundial. La empresa ocupacional se logró a través de estrategias náuticas y militares; la labor evangelizadora gracias a las órdenes mendicantes, pero era necesario mantener y perpetuar ese ideario colectivo echando sólidas raíces y eso sólo se lograría remitiendo hombres y mujeres que diseminaran, a través del mestizaje, su cultura. Y fue justo en estas décadas de la centuria donde inició el fenómeno de aculturación permanente; como menciona Mario Sartor, "... [t]odos convenimos, que empieza hacia la segunda mitad del siglo XVI el verdadero internacionalismo de la cultura ibérica, bajo el signo de una ancha movilidad de recursos económicos, así como de hombres; y con los hombres viajan las ideas."⁷⁶ Y qué mejor que el arte para transmitir y fijar las ideas, doctrinas y creencias.

Este periodo de estudio suele ser complicado para la Historia del Arte novohispano, en el sentido de que contamos con pocos documentos que informen sobre la labor artesanal de la época. Muchas de las obras producidas no han llegado hasta nuestros días y es complicado rastrear las fuentes documentales originales que liberen la información, si es que aún existe. Sin embargo, tenemos algunas herramientas de las podemos echar mano, una de ellas es remitirse a los archivos notariales y eclesiásticos nacionales para tratar de localizar algún contrato o noticia que se relacione con el artista y su actividad; así como los documentos provenientes del *Archivo de Indias- Casa de la Contratación*, entidad administrativa que gestionaba todo lo referente a los registros de pasajeros a Indias y mercancías, así como los inventarios de bienes y testamentos. Por otro lado, muchos de estos artistas viajaban con los séquitos cortesanos de los virreyes para producir obra de carácter religioso o civil para las grandes élites clericales o

⁷⁶ Mario Sartor, "Andalucía, un puente hacia América," en *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América* Vol. II, (1985): 2.

gubernamentales. El catálogo que hasta hoy día tenemos sobre los artistas novohispanos del siglo XVI se lo debemos a excelentes historiadores del arte mexicano, como Manuel Toussaint, Francisco De la Maza, Guillermo Tovar y de Teresa, entre otros; relación que sigue abierta a nuevos hallazgos e interpretaciones. La tabla que se presenta a continuación, es una compilación de artistas activos en Nueva España en el último tercio del siglo XVI y que tienen que ver directamente con el oficio de la retablística; sobre esta relación se trabajarán varias ideas posteriormente.

Relación de artistas emigrados a Nueva España durante el siglo XVI

Nombre	Oficio	Origen	Ingreso a N.E.	Obras y lugares dónde laboró	Relación con otros artistas
Claudio de Arciniega	Arquitecto Escultor	Burgos	1554	En España trabajó en la restauración de los artesonados mudéjares del Alcazar de Madrid (1538-1541); en las obras de la fachada de la universidad de Alcalá de Henares (1542-1547) y en la factura de varios retablos: Iglesia de Santiago en Guadalajara (1548), Hontaba, Daganazo de Arriba, en las cercanías de Madrid y otros. En compañía de Luis, su hermano, viaja Nueva España hacia 1554. Ambos radican en la ciudad de Puebla, donde pudieron haber concebido los retablos de la vieja iglesia de Tecali. Sin embargo hasta ahora son más conocidas sus obras en la construcción. El virrey Luis de Velasco se da cuenta de su labor en la Angelópolis y lo llama a la capital para nombrarlo Maestro Mayor de las obras de México. A partir de ese momento su obra arquitectónica se extiende. Muere en 1593. ⁷⁷	Por la fecha de llegada a Nueva España, su origen burgalés y residencia en Puebla, debió ser del círculo de Pedro Brizuela y Nicolás Tejeda.

⁷⁷ Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*, (México: Océano/Grupo financiero Bancomer, 1997): 90.

<p>Luis de Arciniega</p>	<p>Arquitecto Escultor Ensamblador</p>	<p>Burgos</p>	<p>1554</p>	<p>Hermano menor de Claudio, avecinado también en Puebla, de él podría ser la autoría de las esculturas concebidas para los retablos aun existentes en Tecali. Hacia 1559 radica en ciudad de México. En 1574, lleva a cabo junto con Pereyng retablos en Tula y quizá Actopan. 1575-1576 contrata junto con Pereyng un retablo para Cuernavaca y otros para Cholula, Mixquic y Malinalco. En 1578 Pereyng y Luis hacen el altar del convento franciscano de Tlaxcala. En 1585 vive en Cholula, donde probablemente hace el retablo mayor de una iglesia franciscana. Para la misma orden contrata en 1595 la hechura de un retablo en Cuautinchán, que no alcanza a realizar, junto con Francisco Morales. Probable autor de arco triunfal para la entrada de Luis de Velasco II en la catedral poblana hacia 1592, donde también hiciera un cristo y el importante monumento de Jueves Santo en 1595. Muere en 1599.⁷⁸</p>	<p>Estrecha relación con Pereyng Francisco Becerra Claudio de Arciniega Francisco Gutiérrez Alonso Ortíz del Castillo También con Pedro Brizuela y Nicolás Tejeda</p>
---------------------------------	--	---------------	-------------	---	---

⁷⁸ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 92.

Nombre	Oficio	Origen	Ingreso a N.E.	Obras y lugares dónde laboró	Relación con otros artistas
Juan de Alcántara	Arquitecto	Extremadura	1527 1557	Vecino del valle de Oaxaca, trabajó en la Catedral de Puebla y en Mérida. Entre 1571-1573 arregla la casa donde vivirá De Concha en Oaxaca. Hay un Juan Alcántara activo en Sevilla y Granada en 1538, quién fuera autor de los templos de San Ildefonso y San Miguel (Granada) y la obra de cantería en la fachada del ayuntamiento hispalense (1537). Se creé que hizo dos viajes a N.E. y probablemente, a su vuelta a Andalucía, laboró en los lugares citados. ⁷⁹	Andrés De Concha
Francisco Becerra	Arquitecto	Trujillo, Extremadura	1573 1581	El virrey Martín Enríquez de Almanza lo nombra Maestro Mayor de la catedral de Puebla. Trazó la catedral antigua, trabajó también en Totimehuacan y Cuautinchán, así como en los templos de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín y el Colegio de San Luis (todos en Puebla), donde permaneció hasta 1576. En 1581 aparece ya en Quito y Lima donde moriría. ⁸⁰	

⁷⁹ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 46.

⁸⁰ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 150.

Nicolás Tejeda de Guzmán	Pintor	Probablemente oriundo de Guzmán, Burgos		Activo en las ciudades de México y Puebla. En 1571 contrató un retablo para San Francisco de Puebla (pintura de Nicolás Tejeda y Escultura de Pedro de Brizuela) probablemente el de Cuauhtinchan. En 1584-1585, renovación de la antigua catedral de México y en 1590 es veedor del gremio de pintores. ⁸¹	Pedro Brizuela y hermanos Arciniega
---------------------------------	--------	---	--	--	-------------------------------------

Nombre	Oficio	Origen	Ingreso a N.E.	Obras y lugares dónde laboró	Relación con otros artistas
Pedro de Brizuela	Escultor	Burgos	1554	Realiza con Nicolás Tejeda el retablo de San Francisco de Puebla en 1571. ⁸²	Nicolás Tejeda Francisco de Morales

⁸¹ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 326.

⁸² Tovar de Teresa Guillermo, Sergio Sladivar y Gabino Frag. *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987* (México, Secretaría de desarrollo Urbano y Ecología, 1987), 119.

Nombre	Oficio	Origen	Ingreso a N.E.	Obras y lugares dónde laboró	Relación con otros artistas
Francisco de Morales	Pintor	Toledo	1562	<p>Trabaja en Zinapécuaro, Michoacán, junto con Pedro Brizuela (escultor) y Pedro Rodríguez (quién solicita ser veedor del gremio de pintores para reconocer las figuras impropias que servían para el culto). En 1568 se vuelve el principal acusador en el proceso inquisitorial contra Pereyns. En ese proceso informa que realizó en mancomunidad los retablos de Tepeaca, Ocuilan y Malinalco. Morales informa que escuchó a Pereyns decir que no era pecado sostener relaciones entre soltero y soltera y que prefería pintar a personas que representaciones de culto. Esa fue la acusación contra el pintor.</p> <p>En 1576 aparece en la realización del retablo de Yuririapúndaro de los agustinos en compañía del escultor Juan Rodríguez y el dorador Nuño Gómez. Morales sería el autor de las pinturas.⁸³</p>	<p>Pedro Brizuela Pedro Rodríguez Juan Rodríguez Nuño Gómez</p> <p>Simón Pereyns (antes del pleito)</p> <p>En 1595 contrata junto con Luis de Arciniega un retablo que no llevaría a cabo; a cambio se prefirió el que remozaría Juan de Arrúe</p> <p>Su yerno Juan de la Torre dorador</p> <p>Y abuelo de Francisco de la Torre dorador.</p>

⁸³ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 380.

<p>Francisco de Zumaya (o de Gamboa)</p>	<p>Pintor Dorador Policromador (no se conoce su obra)</p>	<p>Zumaya, Guipuzcoa</p>	<p>1565</p>	<p>Se avecina en la Ciudad de México en 1565. En 1569 aparece en las cuentas de la catedral vieja de Guadalajara por dos imágenes que hizo (Virgen y San Miguel) y por el dorado de retablos. Aparece junto con Pereyns en 1572 para la obra de dos colaterales y retablos de la iglesia de San Agustín, ciudad de México. En 1579 continua con Pereyns en obras para la sacristía de Sto. Domingo de México. En 1580 se compromete a ejecutar el retablo mayor de la Concepción junto con Pedro de Requena, Andrés De Concha y Simón Pereyns. En 1584 aparece asociado con Alonso Franco para la elaboración de un retablo en el templo de los dominicos, México. En 1585 trabaja para la catedral obras de dorado, artesonado, sillería, pulpito. Realiza la pintura y dorado de una escultura de la Virgen del Rosario en la capilla de ese mismo templo. En 1590 se encarga con Baltazar Echave de la obra del retablo mayor de la catedral de Puebla, iniciado por Pereyns y de otro dedicado a San Miguel.⁸⁴</p>	<p>Su Yerno Baltazar Echave Orio y ambos descendían de Don Juan de Gamboa caballero mayor de los reyes católicos. Su otro Yerno el dorador Luis de Segura que era de Fuenterrabía. Simón Pereyns Pedro de Requena Andrés De Concha. Alonso Franco</p>
---	---	------------------------------	-------------	---	--

⁸⁴ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 440

Nombre	Oficio	Origen	Ingreso a N.E.	Obras y lugares dónde laboró	Relación con otros artistas
Andrés De Concha	Pintor Escultor Ensamblador Policromador Dorador	Sevilla	1568	Retablos en Teposcolula, Cohixtlahuca, Yanhuitlán, Tamazulapan, Achiutla. Todos entre 1576-1587. En 1578 trabaja con Pereyns haciendo retablos para el templo agustino de la capital. Huejotzingo (1584-1586), Oaxtepec (1593), Maestro Mayor de la Catedral de México (1601). Para los dominicos en Antequera, Oaxaca. (1611-1612). Se le atribuye el retablo de San Agustín de México (1595-1599). ⁸⁵	Probable discípulo de Luis de Vargas. Relacionado probablemente con Juan de Alcántara (arquitecto extremeño, en 1557 aparece como vecino de Oaxaca). Trabajó asiduamente con Pereyns. Pedro de Requena Marcos de San Pedro

⁸⁵ Fernández García, Martha Raquel. "El matrimonio de Andrés de Concha." En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*. Vol. 13. No. 52 (1983): 85-99.

<p>Adrián Suster</p>	<p>Escultor- Ensamblador</p>	<p>Amberes</p>	<p>1573</p>	<p>Aprendió el oficio de ensamblador con su hno. Enrique en Cádiz. Intervino en la obra de sillería de coro de la iglesia de Santo Domingo de México y realizó obras en Puebla, Michoacán y Tulancingo. En 1575 aparece entre los artífices que firman el informe sobre las obras del convento de San Agustín de la ciudad de México. Hizo la sillería de coro de la vieja catedral de México, que tazon Pedro de Brizuela y Juan Montaña (1584-1586). Según Efraín Castro, se encuentra en sociedad, en Puebla, con Francisco de Morales en la obra de un retablo para la iglesia de Santo Domingo. Andrés Pablo, su yerno, fue autor de un retablo para la iglesia del monasterio de San Luis de Huamantla, en 1609 hizo el monumento de Jueves Santo para la iglesia franciscana de Atlixco, así como el retablo mayor de los jesuitas de Puebla, contratado en 1615.⁸⁶</p>	<p>Familia de artesanos flamencos, su padre y su hermano hicieron obra de retablos, lo mismo que su hermano Juan, muerto en Sevilla hacia 1586. Adrián fue yerno de Andrés Pablos (Alemán) vecinado en Puebla. Su hijo Juan Suster (juan de Bruselas) participó junto con su tío Enrique en el retablo de la Concepción de San Francisco Moguer en Andalucía. Probable maestro de Lucas Méndez su fiador en varios contratos. En cuanto al hijo Juan, contrató en 1601 el monumento de Corpus de la misma Iglesia de los jesuitas en la Angelópolis y en 1604 labró tres escudos de piedra para la portada del seminario de San Juan Evangelista de Puebla.</p>
-----------------------------	----------------------------------	----------------	-------------	---	---

⁸⁶ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 308.

Nombre	Oficio	Origen	Ingreso a N.E.	Obras y lugares dónde laboró	Relación con otros artistas
Pedro de Requena	Escultor	Requena, Valencia	1577	<p>En 1580 contrata la escultura del retablo mayor de las concepcionistas de la ciudad de México, en sociedad con Francisco de Zumaya, Juan Gómez y Andrés De Concha. Ese mismo año contrata junto con Zumaya otro retablo para la sacristía del primitivo templo de Santo Domingo.</p> <p>Escultura del retablo de Huejotzingo 1585, es la única obra suya documentada que subsiste.⁸⁷</p>	<p>Francisco de Zumaya Juan Gómez Andrés De Concha (Huejotzingo) De Concha Simón Pereyns Marcos de San Pedro</p>

⁸⁷ Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México*: 132.

Este es el registro que más o menos hoy día completa la lista de los artistas europeos emigrados a Nueva España, que tuvieron que ver con la labor retablística y que estuvieron activos entre 1550 y 1600 aproximadamente. Como podemos ver, en la primera mitad de la centuria, hubo muy pocos artistas emigrados y los que arribaron eran, en su mayoría, maestros arquitectos que tenían la encomienda de levantar los primeros templos, monasterios y espacios civiles de las nuevas ciudades virreinales. Como ejemplo, tenemos el registro de Juan de Alcántara en su primer viaje a Nueva España, que data de 1527,⁸⁸ en donde para estas fechas está acreditado como maestro cantero “vecino de la ciudad de Tenochtitlán”, nótese que aún no se denominaba como “Ciudad de México” capital del virreinato, esto fue hasta 1535 que quedó oficializado. No fue muy frecuente, pero también se dio el caso de que las mismas órdenes mendicantes encomendaban en las flotas al Nuevo Mundo a frailes que tuvieran nociones de arquitectura o algún tipo de habilidad artística, tal es el caso de Fray Juan de Alameda que hacia 1550 construye Huejotzingo entre otros conventos mexicanos,⁸⁹ o del padre jesuita italiano Bernardo Bitti, quién hacía 1575 es enviado a Lima, introduce el manierismo italiano y comienza la escuela cuzqueña de pintura.⁹⁰

Como podemos ver en la tabla la fecha donde comienza la emigración más frecuente es la década de los cincuenta y de ahí continua acrecentándose. Sin embargo, esta cifra no es muy alta, lo que indica que la red de artistas avecinados en Nueva España debió estar muy por debajo del total de artistas respecto a la península, recordando que muchos de ellos se

⁸⁸ Henrich Berlin en Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio de artista en México* (México: Océano/ BBVA Bancomer, 1997), 46.

⁸⁹ George Kübler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 155.

⁹⁰ Luis Rafael Méndez Rodríguez, *Velázquez y la cultura sevillana* (Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abegona, 2005), 167-168.

congregaban y partían de Sevilla, pero provenían de otros puntos de España, Italia, Flandes, etc. Esta cantidad nos puede parecer poca, pero pensemos que el grupo de artesanos que decidían migrar no sólo elegían como destino Nueva España, sino que abarcaban otros virreinos como el del Perú y las diferentes Audiencias como la de Quito. Con ello, nos podemos dar cuenta que, en realidad, la migración de los artistas europeos a América durante la segunda mitad del siglo XVI fue profusa. Para un artesano el hecho de migrar al Nuevo Mundo era prometedor, podían acceder a una mejor situación económica, obtener mayor éxito laboral y reconocimiento social, y en efecto, la mayoría de ellos vivieron en un entorno acomodado.

Este incremento migratorio coincide con el auge económico, comercial y artístico que se vivió en España y más aún en Sevilla durante este periodo. La capital hispalense recibía los metales preciosos provenientes de América junto con otras materias primas, y de este mismo puerto, se repartían a distintos continentes. Esta situación que llevó a Sevilla situarse como la ciudad más cosmopolita de Europa durante el siglo XVI, también favoreció indudablemente al ámbito artístico, era aquí donde se congregaban los mejores talleres de pintores, escultores, arquitectos, plateros, etc., de donde surgía y abastecía la materia prima para la producción artística, y también, dónde se gestaban las vanguardias y corrientes intelectuales. No por nada es esta época la que lleva a España a experimentar su Siglo de Oro. Sin embargo, pensemos que el gremio artesanal también se veía inmerso en una competencia desmedida por la cantidad de artistas nacionales y extranjeros congregados, por lo que ampliar el campo laboral hacia el Nuevo Mundo no era nada desdeñable.

Otro detalle que podemos observar a través de la relación anteriormente presentada, es que el esquema establecido en la península fue el mismo que se implementó en Nueva España, y no sólo por la semejanza en las estipulaciones del gremio, como veremos más adelante en las

ordenanzas, sino como una forma de acción, a manera de corporación, en dónde pareciera que los artistas trabajan por grupos, se apadrinan y protegen entre ellos, incluso vemos como se entrelazan las familias de los artesanos a través de los nexos maritales; y como no podía faltar, las discusiones y pleitos que van desde un adeudo hasta un juicio inquisitorial por rencillas laborales.

Para ejemplificar la capacidad de intercambio humano y comercial entre ambos continentes, es pertinente traer a cuenta el caso de Adrián Suster, nacido en Amberes y proveniente de familia de escultores; él y su hermano viajan a Andalucía donde se dedican a la labor escultórica. Tiempo después, Adrián se muda a Nueva España, dejando a su hijo Juan de Bruselas trabajando con el tío en Cádiz. Ya estando en México, se tienen noticias de que Adrián labora con su yerno Andrés Pablos (de origen alemán) vecinado en Puebla.⁹¹ Esta red familiar de artesanos nos indica que había miembros de la misma familia en Amberes, Andalucía y América, lo que facilitaba el intercambio de materiales, herramientas, repertorios gráficos, incluso encargos de obra de un punto a otro, completando así una red comercial que abarcaba los tres focos mercantiles más activos del momento.

Los maestros de retablos emigrados a Nueva España: relaciones laborales, mercantiles y familiares

Utilizando la tabla como referencia y entrelazando los datos que hasta hoy día nos han proporcionado los historiadores citados en el esquema anterior, veremos cómo dentro del oficio de la retablística también se implementó esta manera organizacional de red artesanal a manera de corporación; en donde los artistas se conocían bien entre ellos, algunos probablemente desde

⁹¹ Méndez, *Velázquez y la cultura sevillana*, 167-168.

tierras europeas, contrataban obra de manera conjunta e incluso se unían en parentesco. Para entrelazar a nuestros personajes, utilizaremos la información hallada por los diferentes historiadores, proveniente de fuentes documentales derivadas de la contratación de diferentes obras, entre ellas, lo retablos poblanos que nos ocupan.

Es en el capítulo III en donde se especificarán los pormenores de los cuatro retablos poblanos y se presentarán datos más precisos respecto a las autorías y su factura. Las tablas y la relación que se presenta a continuación servirán para mostrar las relaciones laborales y comerciales entre los artistas; observar su movilidad y trayectoria dentro del territorio novohispano, siendo la región poblana uno de los centros artesanales de mayor relevancia y donde se gestó una profusa tradición retablística.⁹²

⁹² La información para presentar las tablas y el texto subsecuente se extrae de la tabla anteriormente referenciada, utilizando las noticias dadas principalmente por Tovar y de Teresa, Efraín Castro y Martha Fernández en relación a los artistas que laboraron en la producción retablística poblana.

**Retablístas que trabajaron en la región poblana
en la segunda mitad del XVI**

Hermanos Claudio y Luis Arciniega (arquitectos y escultores)

Oriundos de Álava (País Vasco) contigua a Burgos

Llegan a N.E. en 1554 y radican en la Ciudad de Puebla

Claudio Arciniega

- Maestro mayor catedral de México y obras arquitectónicas en la catedral de Puebla
- Su labor se extiende profusamente, siendo el arquitecto más renombrado del siglo XVI en Nueva España

Luis Arciniega

- Probable autor de las esculturas de los retablos que subsisten en Tecali
- Hechura de los retablos de Tula y Actopan junto con Pereyng
- Retablo iglesia de san Francisco, Cholula, Puebla
- Contrata un retablo para el templo de Cuautinchán junto con Francisco Morales (no se realiza)
- Probable autor arco triunfal de Luis de Velasco, Puebla, 1592
- Esculpe un cristo para el jueves santo en 1595

**Probables autores del retablo del ex convento de Tecali y Huaquechula
del círculo de Pedro Brizuela y Nicolás Tejeda**

RETABLO DE SAN FRANCISCO PUEBLA

(1571)

Pedro Brizuela (escultor)– Burgos

Nicolás Tejeda (pintor)- Burgos

RETABLO DE HUEJOTZINGO

(1584-1586)

Simón Preyngs– Amberes

Retratista de Corte (pintor)

Influencia– Martín de Vos

(Escuela flamenca)

Marcos de San Pedro

Natural de la Ciudad de México

Maestro dorador

RETABLO DE CUAUTINCHÁN

(1599)

Vendido y remozado por Juan de Arrúe

Mestizo, hijo de pintor Andaluz

Alumno de “De la Concha”

Escuela Sevillana

Andrés de Concha– Sevilla

Pintor, policromador, arquitecto

Alumno de Luis de Vargas (Pintor y retablísta de la Catedral de Sevilla)

(escuela sevillana)

Pedro Requena

Valencia

Escultor

De los primeros maestros de los que se tiene noticia dentro del oficio de la retablística, es decir, de entre los escultores, entalladores, pintores y doradores es de **Nicolás Texeda de Guzmán**, asociado con el retablo de Cuauhtinchan, -como probable maestro pintor-, junto con **Pedro Brizuela** –entallador-. Nótese los apellidos de ambos, Guzmán y Brizuela son dos poblados de la provincia de Burgos, en Castilla y León; lo que indica que ambos se formaron en la escuela castellana. No se sabe si desde tierras españolas laboraron para el mismo gremio, sin embargo, ya estando en Nueva España, ambos contratan la hechura de un retablo para el templo de San Francisco de Puebla (1571), que probablemente sea el que remozó años después Juan de Arrue (1597) y que ahora pertenece al convento de Cuauhtinchan. De Nicolás Texeda (pintor) se sabe que, además del retablo de San Francisco de Puebla, entre 1584 y 1585 participa en la renovación de la Catedral de México y en 1590 es veedor del gremio de pintores. De Pedro Brizuela (escultor) se sabe que trabaja junto con Francisco de Morales en Zinapécuaro Michoacán y también se relaciona con Adrián Suster (Amberes) y Juan Montaña en la tasación de la sillería del coro de la Catedral de México. Ambos artistas, Texeda y Brizuela, muy cercanos al círculo de Claudio Arciniega, maestro mayor de la Catedral, quien también estuvo activo en la ciudad de Puebla y, muy probablemente, oriundo de la provincia alavesa de Arceniega, limítrofe a la provincia de Burgos.

Pasemos ahora al caso de dos artistas de renombre, **Andrés De Concha** (escultor y pintor) y Simón Pereyns (pintor), quienes laboraron juntos en la hechura del retablo de Huejotzingo junto con Pedro Requena (escultor) y Marcos de San Pedro (dorador). Con este ejemplo veremos con más claridad los lazos laborales de nuestra red artesanal del siglo XVI en Nueva España. Andrés De Concha, oriundo de Sevilla, arriba a tierras novohispanas en 1568 para trabajar en la hechura del retablo de Yanhuitlán, entre otros retablos oaxaqueños

posteriores. En 1578 trabaja junto con Pereyns en un retablo para el templo agustino de la Ciudad de México. En 1584 vuelven a hacer mancuerna para la manufactura del retablo de Huejotzingo de Puebla. A De Concha se le relaciona en un primer momento con Juan de Alcántara, arquitecto extremeño de larga trayectoria en tierras andaluzas, que migrara a Nueva España y que en 1571 restaurara la casa que habitaría De Concha en Oaxaca. Para 1580 Andrés De Concha contrató la hechura del retablo de la Concepción junto con Francisco de Zumaya (vasco), Pedro Requena (burgalés) y Simón Pereyns (flamenco). Se dice que Andrés De Concha pudo haber sido el maestro de Juan de Arrue (mestizo mexicano), quien remozara el retablo de Cuauhtinchan que se conserva en la actualidad.⁹³

El pintor **Simón Pereyns** (Amberes), quién arriba a Nueva España en 1566 con el séquito del Marqués de Falces, además de laborar en numerosas ocasiones junto con De Concha, se le relaciona también con los hermanos Arciniega (Claudio y Luis) en la manufactura de retablos; Francisco Morales, con quién rompiera lazos laborales y se intrincaran en un pleito inquisitorial; con Francisco Zumaya, Pedro Requena y asociado también a los demás maestros que reformaron la Catedral Metropolitana en la década de los ochenta. Así mismo, se dice que Pereyns fue el probable maestro de Baltazar Echave Orio.

En la siguiente *Relación* escrita por el bachiller Arias de Villalobos en 1623, se hace mención a varios de los artistas activos en éste último tercio de la centuria, incluyendo a algunos de los autores de los retablos poblanos, en dónde se exalta y elogia su destreza artística y en donde, una vez, más podemos corroborar los lazos tan estrechos que existían entre ellos,

⁹³ Martha Fernández en su artículo *El matrimonio de Andrés de Concha* expone una síntesis biográfica bastante completa sobre el artista y su trayectoria. Martha Raquel Fernández García, "El matrimonio de Andrés de Concha," en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 13, Núm. 52 (1983): 85-99.

conformando así un gremio artesanal sólido y con una trayectoria importante en España y Nueva España.

Vamos a los retablos de su frente,
De Apeles y Parrasios propios nuestros;
Aquí el relieve y el pincel valiente
Vuelan a lo inmortal por sus maestros;
Del arte, en suma, son la esencia y ente;
Y muertos, y entre vivos, los más diestros,
Requena, Vázquez, Rúa, Prado, Herrera,
Franco, Echave, Perín (Pereyans), Concha y Pesquera.⁹⁴

Ordenanzas y gremios de pintores-doradores en el siglo XVI en Nueva España

El artista emigrado a América generalmente gozaba de una posición social y laboral privilegiada dentro del gremio; su trabajo se reconocía rápidamente y su estatus estaba por encima del indígena.⁹⁵ Esta diferencia se debía a un ideario social implantado desde los primeros años del virreinato, en el sentido de que la determinación étnica influía en la organización y distribución de la producción artesanal, “el color de la piel era quién daba o

⁹⁴ El texto original es del Bachiller Arias de Villalobos, “Canto intitulado Mercurio”, México 1623, en Documentos inéditos o muy raros para la historia de México publicados por Genaro García, t. XII, (México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1907): 100-102, 266. Se trata de un poema épico que elogia la labor del décimo virrey de la Nueva España Juan de Mendoza y Luna (1571-1628) el Marqués de Montesclaros. En este poema, Villalobos relata la opulencia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1623 y hace mención de los artistas que producían obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas en la ciudad. El fragmento del poema se tomó de: Nidia Pullés-Linares, “Laudes civitatis” y los hechos de la conquista de México en “Canto intitulado Mercurio” de Arias de Villalobos,” en *Calíope: journal of Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 16, núm. 1 (2010): 83.

⁹⁵ Fátima Halcón, “El Artista en la sociedad novohispana del Barroco,” En *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla. Giralda*, vol. 2 (2001): 102.

quitaba derechos y privilegios”.⁹⁶ Dentro de esta estratificación social prevaleció la defensa del dominio de la etnia española sobre las otras, teniendo sustento legal en las ordenanzas, en las que se prohibió a los indios ocupar títulos o posiciones importantes dentro de los gremios y sólo podían servir de mano de obra a los españoles. El puesto más elevado en la jerarquía laboral era ocupado por los artistas europeos, y las disposiciones por parte de la autoridad eran de tipo racial, ya que estos cargos sólo podían asignarse a aquellos individuos que fueran *cristianos viejos, libres de mala raza y españoles por los cuatro costados*.⁹⁷ Es decir, aquellos que podían comprobar provenir de una familia cristiana, desde los padres y abuelos, no ser judíos conversos o moros y mucho menos de raza indígena.

La producción artesanal en Nueva España se concentraba principalmente en la capital; es aquí donde operaban los organismos gubernamentales, los sistemas administrativos, los gremios; desde dónde gobernaba el virrey y donde se disponían las cuestiones políticas y religiosas. La red artesanal de la Ciudad de México era la que le daba el sentido de metrópoli, se trataba de todo un sistema económico, social y comercial siendo éste el sector más influyente del pueblo, no sólo de manera local, sino también en distintas provincias y en relación directa con la Corona.⁹⁸ Sin embargo, existían otras ciudades importantes como Puebla, la Antigua Valladolid (Michoacán) y la Antigua Antequera (Oaxaca) dónde existía una labor artística prolija; en estas ciudades los artistas solían itinerar con frecuencia o incluso asentaban

⁹⁶ Jorge González Angulo A., “Los gremios de artesanos y el régimen de castas,” en *Organización de la producción y relaciones de trabajos en el siglo XIX en México*, ed. Sonia Lombardo (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979), 148.

⁹⁷ González Angulo, “Los gremios de artesanos y el régimen de castas,” 148-149.

⁹⁸ Braulio Ramírez Reynoso, “El trabajo, las ordenanzas y los gremios en la Nueva España,” en *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano 1980* (1981), 350.

permanentemente sus talleres.⁹⁹ En las capitales provinciales el artista podía acceder a un estatus social de mejor rango y se les reconocía su labor intelectual y artística.

Las ordenanzas en el México virreinal eran muy similares a las que imperaban en el viejo continente, sobre todo en España y en el resto de la Europa medieval.¹⁰⁰ Las ordenanzas novohispanas se basaban en las peninsulares, extraídas de la *Recopilación de las Ordenanzas de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*;¹⁰¹ las mexicanas, contenidas en *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*.¹⁰² Las ordenanzas entre España y Nueva España eran muy similares, sin embargo, las novohispanas hacían señalamientos más precisos y comprendían mayor cantidad de cláusulas; la razón es que se añadió a la legislación el trabajo de los indígenas y mestizos, así como el hecho de que se debía procurar que se acataran con más exactitud las normas.¹⁰³ El objetivo fundamental de las ordenanzas era el establecimiento de un marco jurídico para la protección tanto económica, laboral y de competencias para el sano desarrollo de los oficios. No obstante, ya en la praxis influían otro tipo de cuestiones, como por ejemplo, las relaciones profesionales, los mecenazgos y sobre todo las consideraciones económicas.¹⁰⁴

Los gremios tenían personalidad civil y los artistas podían aspirar a la obtención de bienes patrimoniales; el ser un artesano agremiado y destacado les otorgaba beneficios sociales y económicos. Gracias a los expedientes de bienes difuntos, muchos de ellos localizados en el

⁹⁹ Halcón, "El Artista en la sociedad novohispana del Barroco," 91-92.

¹⁰⁰ Considerando las debidas adecuaciones al implantarse en la Nueva España por lo que cada estatuto que se presentara o acuerdo al que se llegara, debía ser revisado y aceptado por el Virrey y por el municipio.

¹⁰¹ María del Consuelo Maquívar, "Los adoradores del credo divino: imagineros barrocos novohispanos," *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla. Giralda*. 2 (2001): 469.

¹⁰² Maquívar, "Los adoradores del credo divino: imagineros barrocos novohispanos," 469.

¹⁰³ Maquívar, "Los adoradores del credo divino: imagineros barrocos novohispanos," 469-470.

¹⁰⁴ Luisa Elena Alcalá, "La obra del pintor novohispano Francisco Martínez," en *Anales del Museo de América*, no. 7 (1999): 178.

Archivo General de Indias, se sabe que podían ser propietarios de casas, tiendas, alhajas, pinturas, además de mantener el taller y hacerse cargo de la manutención de los aprendices.¹⁰⁵ Como hemos puntualizado en líneas anteriores, los artificios europeos llegados a Nueva España también solían agruparse y asociarse como ocurría del otro lado del océano, sobre todo cuando contrataban obra a gran escala como la construcción de un templo, un retablo, etc., e incluso se mudaban a producir a otras regiones también de manera grupal, como muy probablemente ocurriera durante la construcción de los retablos pertenecientes a los conventos franciscanos. Igualmente, se dio el caso de que un mismo maestro realizaba trabajos multidisciplinarios, ejerciendo el oficio de la pintura, como del dorado, entallado o ensamblaje de un retablo, para ejemplo de ello tenemos el caso de Andrés De Concha; por esta razón, sucedía que en ocasiones, existía confusión entre los mismos oficios, ya que las labores estaban estrechamente relacionadas.¹⁰⁶ También había la posibilidad de que un mismo artista se examinara en dos o varias especialidades del oficio, lo cual le daba derecho a trabajar en todo lo referente a su ramo.

Los talleres de los artistas

Si consideramos que en los talleres de los artesanos se debían guardar grandes cantidades de madera, los módulos de los retablos y las imágenes a policromar; suponiendo el espacio que ocupaban los bancos de trabajo y el sinfín de herramientas a utilizar en la labor, concluimos que estos lugares eran de dimensiones considerables.¹⁰⁷ En este punto, si pensamos que un mismo maestro podía ejercer diversos oficios relacionados con la pintura y la escultura, tenemos que

¹⁰⁵ Halcón, "El artista en la sociedad novohispana del Barroco," 95-96.

¹⁰⁶ Rogelio Ruíz Gomar, "El gremio y la cofradía de pintores en Nueva España," en *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, tomo III (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 213.

¹⁰⁷ José Javier Vélez Chaurri, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y la Rioja (1600-1780)* (Vitoria-Gasteiz, España: Diputación Foral de Álava, 1990), 73.

debieron contar con equipo, herramienta y materiales propios de cada oficio implicado; asociando a esta idea el hecho de que también involucraba el material y el espacio que podían utilizar la gente que estaba a su cargo, como los oficiales o los aprendices, y que generalmente, habitaban en la misma propiedad.

El maestro debía tener un local como taller que fuera amplio, luminoso, ordenado, libre de polvo; todos los talleres de artesanos tenían que tener acceso a la calle, para favorecer la inspección y el comercio. González Angulo comenta al respecto que, “[l]a instalación del taller no estaba sin embargo sujeta al árbitro del artesano: el obrador debía ser una “tienda llana”, es decir, debía tener acceso directo desde la calle, tanto para que los veedores en sus obligadas visitas pudieran sin obstáculos inspeccionar los productos, como para que el artesano trabajara a la vista del público, sin esconderse”.¹⁰⁸

Tenemos que dentro de las ciudades, al menos donde hubo mayor proliferación de los oficios, los gremios se agruparon en ciertas calles, plazas o barrios, como sucedía en las ciudades medievales españolas, esto hacía a los talleres fácilmente localizables. Por ejemplo, en la ciudad de México encontramos las calles San Francisco y Plateros (hoy Av. Madero) en donde se congregaban los plateros, batihojas, y tiradores de plata y oro.

Como hemos mencionado, los primeros y más importantes talleres de pintores, doradores, escultores y ensambladores comenzaron en México y ciudades como Puebla. El traslado y establecimiento de los artistas tenía que ver generalmente con el auge económico de la región, la demanda laboral o las necesidades particulares de cada taller. Podemos pensar que los obradores más importantes estaban en las grandes ciudades y los artistas sólo se trasladaban de

¹⁰⁸ Jorge González Angulo, *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 69-71.

una región a otra para realizar alguna labor en particular. Otros, por el contrario, se mudaban con todo y taller al lugar donde se fuese a realizar el trabajo, y si encontraban oportunidades de trabajo a largo plazo, optaban por residir definitivamente en el lugar. En general, el traslado se hacía en grupos casi siempre por familias y acompañando al maestro algunos oficiales.¹⁰⁹

Como se comentó al principio del presente capítulo, los artistas recibían constantemente mercancía de España y seguramente se la distribuían entre su red corporativa, con lo cual, podían aumentar el nivel de producción y mercantilización, abarcando no sólo las grandes capitales sino también regiones más alejadas. Como ejemplo de ello, encontramos que para 1584 Simón Pereyng y Andrés De Concha aparecen como maestros colaboradores para pintar y policromar el retablo mayor del Convento franciscano de Huejotzingo, sólo unos meses después, en 1585, con motivo de la celebración del Tercer Concilio de Trento, se manda a remodelar la Catedral Metropolitana;¹¹⁰ además de encontrar una amplia nómina de maestros peninsulares, localizamos nuevamente a Pereyng y De Concha como pintores encargados de los retablos de dicha Catedral. De esta misma manera podemos enumerar un amplio número de contratos de obra, en donde la misma plantilla de artistas va rotando de trabajos; seguramente, estas mancuernas laborales se hacían por una relación laboral y amistosa de años; por conveniencias económicas y por competencias dentro del mismo gremio.

En conclusión, podemos notar que los lazos entre España y Nueva España fueron sumamente estrechos en todos los sentidos; la herencia artística fue abundante y permeó en el ideario colectivo novohispano profundamente, siendo la última mitad de siglo XVI el periodo que instituyó e impulsó el arte hispanoamericano. Estas representaciones artísticas imprimieron

¹⁰⁹ Vélez Chaurri, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y la Rioja (1600-1780)*, 54-55.

¹¹⁰ Silvio Zavala, "Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585," en *Anuario de Historia de América Latina*, no. 20 (1982), 322-323.

en la sociedad una forma de pensamiento y acción que no sólo se perpetuó por más de trescientos años, sino que siguen vigentes como parte de un marcado fenómeno cultural e histórico en Iberoamérica. Fue gracias a estos primeros maestros emigrados que contamos hoy día con obras artísticas de gran calidad, como lo son los cuatro retablos poblanos de los ex conventos franciscanos, de los que hablaremos más ampliamente a continuación.

CAPÍTULO III

LA GÉNESIS DE LA RETABLÍSTICA NOVOHISPANA: UN MODELO

RENACENTISTA ESPAÑOL

En este capítulo se abordarán los aspectos teóricos referentes a la génesis de los retablos novohispanos que nos ocupan. Para ello, es necesario remitirse a la producción retablística peninsular del siglo XVI, como antecedente histórico y estilístico de los retablos de la región poblana, ya que como vimos en el capítulo anterior, fueron los artistas europeos emigrados a estas tierras que, durante la segunda mitad de la centuria, sentaron las bases de la producción retablística novohispana, introduciendo múltiples aspectos conceptuales, plásticos y tecnológicos, sistema que constituyó un oficio que se extendió y perpetuó en toda Nueva España.

Como se mencionó, para comprender el concepto artístico e histórico de los retablos poblanos renacentistas es fundamental detenernos a analizar las influencias artísticas, estilísticas e incluso las religiosas de la Europa del quinientos, para así comprender las raíces del retablo novohispano. El arte europeo del siglo XVI es sumamente complejo, y para adentrarnos en este contexto es necesario remitirnos a tres elementos decisivos, el primero es la influencia de la tratadística italiana; el segundo, el influjo de las diversas escuelas de Europa del norte como Flandes y Alemania y su asimilación en la península; y por último, la conformación de los centros artísticos hispanos más importantes de la época, como los de la región castellana y andaluza, para de esta manera derivar en la producción novohispana de la última era del Renacimiento.

La influencia italiana y norte europea en el arte del quinientos español y novohispano

El arte español de la primera mitad del XVI estuvo fuertemente vinculado no sólo con la tradidística italiana del Renacimiento, sino con la importación de sus artistas y adquisición de obras. Con el auge económico impulsado por la empresa conquistadora, España se volvió centro promotor de arte, de esta manera, numerosos retablístas italianos migraron a tierras hispanas y se asentaron en ciudades como Burgos, Sevilla, entre otras. Por otro lado, algunas minorías cultas dentro del ámbito nobiliario y artístico ibérico viajaban a Italia para instruirse, retornando con un bagaje artístico marcadamente italianizante. Este fenómeno perfiló el punto de inflexión que iniciaría un nuevo estilo en la retablística española del quinientos.

El influjo artístico del Renacimiento italiano provenía de sus artistas y de numerosos tratados de arte de la época, que marcaron pautas arquitectónicas, pictóricas y escultóricas. Los más importantes serían el tratado de Serlio, traducidas al castellano por el arquitecto español Hernán Ruiz el Joven, en su llamado *Manuscrito de Arquitectura*. Es así que numerosas estampas circulaban entre los grupos de intelectuales y artistas de la época provenientes de Italia, Alemania y Flandes. Recordemos que el comercio hispalense era sumamente activo, en tanto que intercambiaban todo tipo de materiales y documentos para la actividad artística,

“[p]ero no sólo los tratados de arquitectura constituyeron la única fuente de inspiración sino también los manuscritos y las imágenes que acompañaban la publicación de estos tratados en los cuales, a veces, se incluían perspectivas de edificios notables de otros países –fundamentalmente Italia- que transmitieron a los artistas locales el interés por emular los a

los grandes artífices del renacimiento italiano. La circulación de estampas y varios manuscritos debió de ser moneda común de los talleres sevillanos.”¹¹¹

Pensemos que la capital hispalense, la nueva ciudad cosmopolita europea del siglo XVI, ostentaba un copioso mercado artístico donde se congregaban pintores, arquitectos, escultores y demás artistas, convirtiéndose en un centro de vanguardia artística e intelectual. Trasplantando este fenómeno a la realidad americana, observamos que los artistas emigrados a Nueva España, a partir de la segunda mitad de la centuria, surgieron de este contexto, con lo cual, estaban empapados de este bagaje formativo, por lo que llevaron consigo las imágenes y fuentes documentales esenciales para la producción retablística; dato que se puede corroborar a través de los registros de la Contratación en la relación de envíos, como algunos ejemplos vistos en el capítulo anterior. Todo taller, iglesia o convento americano requería este tipo de material, tanto para el estudio como para conocer los cánones estilísticos del momento. Los libros llevados a América podían ser de varios tipos, empezando por los tratados de arte que durante el siglo XV y XVI fueron escritos por artistas europeos y que, mediante este intercambio comercial vía Sevilla, permearon en las formas artísticas americanas. Entre los libros registrados en territorio americano está el tratado de “Los Diez Libros de Arquitectura” de Vitrubio, en su traducción al castellano de Miguel Urrea (1582); “El Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura” junto con el “Extraordinario Libro de Arquitectura” de Serlio, también traducidos al castellano (1560-1563); “Los Diez Libros de Arquitectura” de Alberti; el de Vignola “Regla de los cinco órdenes de Arquitectura”; estos documentos pormenorizaban los cánones arquitectónicos del Renacimiento con comentarios, gráficos y estampas. Por otro lado, están los tratados que contienen representaciones o historietas como “La Metamorfosis” de Ovidio y “Las Fábulas” de Esopo,

¹¹¹ Fátima Halcón, “El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII”, en *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, ed. Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio (Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 2009), 131.

que resultaban fuentes indispensables para las representaciones mitológicas tan socorridas en el Renacimiento.¹¹² Más adelante, en el capítulo IV, ahondaremos en el repertorio fantástico que podemos observar claramente en los retablos y que provienen de la influencia de dichos tratados.

Con contenido meramente religioso tenemos las biblias traídas de los Países Bajos y de Alemania que contenían un sinfín de gráficos, estampas y grabados interpretando al Antiguo y Nuevo Testamento. También encontramos registro de libros de carácter ascético y místico en estrecha relación con el discurso tridentino; libros de los principales santos contrarreformistas como el de Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, entre otros documentos alusivos a la pasión y vida de Cristo; todos ellos con representaciones gráficas de los pasajes, visiones, etc. Estas fuentes documentales dotaban a los artistas de creatividad para sus representaciones artísticas en apego a los cánones estilísticos y al decoro de la época.¹¹³

Además de la circulación y exportación de la tratadística arquitectónica, estampas y libros teológicos tridentinos hacía América, para el caso específico de la retablística, es preciso mencionar la influencia del tratado escurialense, ya que marca una pauta importantísima en la producción retablística del último tercio del quinientos. Éste contenía diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo del Real Escorial, que incluía los trece diseños de Pedro Perret (grabador flamenco) sobre las obras originales de Herrera; compendio que resumía la estética oficial de la corte de Felipe II destinada a sus reinos, incluida por supuesto Nueva España.¹¹⁴

¹¹² Pedro José González García, "Algunas fuentes bibliográficas para el arte hispanoamericano en el siglo XVI," en: *Andalucía y América en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, vol.2, (1983): 467-469.

¹¹³ González García, "Algunas fuentes bibliográficas para el arte hispanoamericano en el siglo XVI": 469-472.

¹¹⁴ Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)*, (Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 63-64.

El arte antes y después del Concilio de Trento

El arte renacentista europeo y americano de la segunda mitad del siglo XVI estuvo fuertemente influenciado por las disposiciones tridentinas, concilio celebrado entre 1545 y 1563, hecho histórico que incidió en temporalidad y estilo a la concepción de los retablos novohispanos que nos ocupan. Existen dos momentos que es necesario identificar, ya que influyeron en el arte en general. El primero de ellos es la reminiscencia tardo medieval y la segunda la contrarreformista; el paso de un momento a otro marcó pautas estilísticas e iconográficas, llevado del ámbito religioso al campo artístico. La corriente tardo medieval estuvo ligada con los textos evangélicos apócrifos, las narraciones de la *leyenda dorada*¹¹⁵ y algunas meditaciones sobre la vida de Cristo, encabezada principalmente por artistas italianos y, más tarde, por los grabadores flamencos y alemanes. Con base en sus aportaciones formales es que se configura el lenguaje artístico del Renacimiento, que como explicamos, permea profusamente en la península ibérica. Para la segunda mitad del siglo XVI son las estipulaciones contrarreformistas las que imperan en el ámbito artístico, dictan normas respecto al culto, tipo de imágenes y maneras en que las obras de arte debían reproducirse, siendo la principal exponente la escuela boloñesa de los Carracci, que desde Roma publican los rigurosos cánones estéticos del decoro.¹¹⁶

La iglesia se dio cuenta del poder que ejercía la imagen en los feligreses para la mejor comprensión de las escrituras y para instruir al pueblo en las historias de salvación, más aun tratándose de la empresa evangelizadora americana. A través de la imagen se lograba persuadir al infiel, imbuir sentimientos de piedad y alimentar el apego a la iglesia y a los preceptos

¹¹⁵ Compendio hagiográfico del siglo XIII que se propagó durante la Edad Media, que influyó fuertemente en la forma de concebir las vidas de santos y la manera de representarlos en el arte cristiano de occidente.

¹¹⁶ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 99-100.

cristianos que de ella emanaban. Los artistas se veían obligados a ejecutar las obras de carácter sacro bajo estos cánones, los cuales, trataban esencialmente de la exclusión de la desnudez; de hacer énfasis en los contenidos catequéticos por encima de los aspectos formales; la exaltación de los temas hagiográficos, pasionarios y martiriológicos.¹¹⁷ El cardenal Paleotti, personalidad destacada de la contrarreforma y muy dedicado al arte menciona, “no hay que temer pintar los suplicios de los cristianos con todo su horror, las ruedas, las parrillas, los potros, las cruces. La Iglesia quiere de la misma manera glorificar, el valor de los mártires, pero quiere también inflamar el alma de sus hijos.”¹¹⁸ Es así que los retablos cumplieron un papel fundamental en este hecho, a través de las representaciones artísticas se promovía la defensa de la doctrina cristiana, la exaltación del misticismo, la lucha contra la herejía y el freno al protestantismo, además de fomentar un estilo de vida en torno a las celebraciones litúrgicas y las costumbres sociales en apego a la religión.

Más adelante ahondaremos en los pormenores iconográficos que marcan estos dos momentos y que son perceptibles en la retablística novohispana que estudiamos. Sin embargo, es necesario mencionar que la introducción de la corriente tridentina no fue inmediata, más aun considerando que el Concilio Provincial Tercero Mexicano, que recogía estas reglas, ocurrió hasta 1585. Como sucede con todas las etapas estilísticas, los momentos transitorios del arte se entremezclan entre sí y es necesario tomar en cuenta el desfase temporal estilístico del arte novohispano en comparación con lo que ocurría en Europa.

¹¹⁷ Emile Male, *El arte religioso de la contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Encuentro, 2001), 15-19.

¹¹⁸ En: Male, *El arte religioso de la contrarreforma*, 116.

Las Escuelas peninsulares que influyeron en el arte novohispano de mediados del siglo

XVI

Como hemos visto, el pensamiento e incidencia del arte italiano en la península permeó profusamente, sin embargo, hasta bien entrada la centuria, siguió vigente la tradición artística medieval. La evolución escultórica española del medievo al Renacimiento surge en Castilla, donde a principios de siglo confluieron un nutrido grupo de artistas provenientes de Italia, Flandes, Francia, etc., haciendo de éste un periodo muy sugestivo para la retablística española, donde se entremezcló el estilo sobrio y austero castellano del medievo, con las nuevas tendencias renacentistas que, posteriormente, se expande a otras regiones como Andalucía. El oficio de la retablística floreció y adquirió una madurez con características fuertemente hispanas, que estuvieron marcadas por tres elementos; el primero es un resquicio gótico en las formas austeras y alargadas; el segundo, dejes italianizantes por la influencia del nuevo estilo, y el último, la fuerte carga religiosa en el arte, dejando a un lado los temas profanos.¹¹⁹

Las regiones castellanas más importantes en la producción retablística fueron Burgos, Valladolid, Toledo y Palencia teniendo como principales exponentes a Juan de Juni y Berruguete. A partir de 1560 los artistas se desplazan al sur y establecen la escuela sevillana de imaginería, entendiendo a ésta como la escuela de toda la región andaluza.¹²⁰ Por esta movilidad de artistas provenientes de diversas regiones es que se explica el hecho de que la retablística novohispana tenga fuertes reminiscencias castellanas, italianizantes y flamencas.

¹¹⁹ Marcos Ríos, José Antonio "La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI-XVII." p. 81-83.

¹²⁰ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 38.

Momentos estilísticos de la retablística hispana del siglo XVI

Para comprender la retablística novohispana es necesario hacer un breve recorrido por las modalidades estilísticas de los retablos castellanos y andaluces del Renacimiento español, ya que como se mencionó, fue primero en Castilla y después en Andalucía que se conjugaron las diversas escuelas europeas, que marcarían las pautas para la producción de retablos en el Nuevo Mundo. Hay tres modalidades identificables en la retablística española del XVI y principios del XVII, estas son el plateresco, manierista o romanista y purista; estas fases nos ayudarán a tipificar los retablos poblanos, con la finalidad de hacer un análisis más certero respecto a su génesis, tendencia estilística, temporalidad, entre otras cuestiones, y de esta manera clasificar su policromía.

El retablo Plateresco

Vale la pena hacer mención de un desfase estilístico temporal, primero entre las dos escuelas retablísticas peninsulares –Castilla versus Andalucía- y una resonancia tardía respecto a Nueva España de veinte años aproximadamente. Para explicar mejor este concepto digamos que, a inicios de la centuria, sucedió primero el auge escultórico en Castilla, lugar dónde concurrían artistas provenientes de diversos puntos de Europa, como Francia, Flandes, entre otros, y que conformaron importantes escuelas escultóricas en la región (Burgos, Toledo, Valladolid y Palencia). Podríamos aproximar este momento entre 1530 y 1560. En este lapso se impuso el plateresco en la retablística castellana que aún contenía evocaciones góticas y fuertes influjos italianos. Es en Castilla dónde el estilo se nacionaliza y adquiere una sensibilidad propia; se caracteriza por tener severidad, pero se contrarresta con la armonía

clásica.¹²¹ El plateresco andaluz se dio aproximadamente entre 1560 y 1580 se caracteriza por el abigarramiento y mezcla ornamental de motivos vegetales; la inclinación por las estructuras segmentadas del mudéjar y las reminiscencias del gótico nacional impulsado por los Reyes Católicos, gusto que en Sevilla se extiende hasta el último tercio del siglo XVI, algo similar a lo que ocurre en Nueva España. Recordemos que España, a diferencia del resto de Europa, se resistió a la implementación del estilo marcadamente renacentista, con lo cual, el plateresco español tiene un sello regional muy característico. Esta modalidad pretendía recuperar el lenguaje arquitectónico clásico haciendo uso profuso del grutesco en los repertorios ornamentales, pero siempre con un dejo del gótico Reyes Católicos o isabelino y del mudéjar, sintetizándose en una simbiosis entre el arte del medievo y lo renacentista italianizante.¹²²

Durante la evolución del retablo plateresco, tanto castellano como andaluz, sucedieron dos etapas, el retablo plateresco pictórico y el escultórico. El retablo pictórico tiene su apogeo en el segundo tercio de la centuria (como ejemplos tenemos los retablos toledanos y leoneses); trascendiendo paulatinamente al plateresco escultórico, con la introducción del manierismo florentino (ejemplo el retablo de la Catedral de Astorga) y teniendo como principales exponentes a Gaspar Becerra en Castilla y Juan Bautista Vázquez el Viejo en Andalucía. Este aspecto es importante ya que los retablos poblados en cuestión oscilan en estas dos fases, entre el plateresco pictórico y la trascendencia entre el plateresco y la modalidad romanista. A continuación se presentan ejemplos de retablos del plateresco pictórico castellano.

¹²¹ José Antonio Marcos Ríos, "La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI-XVII," *Tesis de doctorado*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, 1998) 85.

¹²² Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 112, 113.



Ávila



Ávila



Valdescapa, León



Tordesillas, Valladolid



Yugueros, León

6.- Ejemplos de retablos del plateresco pictórico castellano

Fue a partir de 1560, con la llegada de Vázquez el Viejo a Andalucía, que se comienza a implementar la modalidad escultórica, sustituyendo la tendencia nórdica pictórica, por las formas escultóricas del manierismo florentino. En este momento, los maestros escultores comienzan a ganar terreno sobre los pintores, que deriva en el auge escultórico de la etapa plateresca andaluza; incluso este hecho influye en que, anteriormente en España, los contratos de retablos se estipulaban con el maestro pintor, y posterior a este evento, fue con el maestro escultor con quien se oficializaron los convenios. Como ejemplo de ello, tenemos el retablo de Santa Ana de Triana de Nufro Ortega, Nicolas Jurate y Pedro de Campaña.¹²³

¹²³ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 113.



Santa María ,1547-51, Cáceres



Santa Ana de Triana, 1557, Sevilla



Santa María de la Asunción

1558, Astorga

7.- Ejemplos de retablos del plateresco escultórico

En términos generales, el retablo plateresco, ya sea de una modalidad u otra, se caracteriza por la estructura modulada, siguiendo los patrones de la retablística gótica; sin embargo, se eliminan los baquetones y se sustituyen por la pilastra abalaustrada. Otro rasgo característico es que entran en desuso los doseletes y se reemplazan por frisos decorados con grutescos, se descartan por completo los pináculos que se reemplazan por niños o motivos vegetales.¹²⁴ Donde hay que poner mayor atención es en el uso de grutesco, elemento decorativo que veremos presente en los retablos novohispanos, siendo este un elemento ornamental en la mazonería y policromía del retablo que nos ayuda a tipificar y fechar las obras. Del grutesco hablaremos ampliamente en el Capítulo IV, siendo parte fundamental del repertorio iconográfico en la ornamentación de los retablos platerescos.

El retablo Romanista

Esta modalidad se caracteriza por desplazar las formas de lo gótico tardo medieval y mudéjar del plateresco, para centrarse plenamente en el manierismo italiano; se eliminan por completo los motivos fantásticos y fabulosos como el grutesco. Esta influencia estética venía regida por la tratadística italiana con sus diversas traducciones e interpretaciones al castellano, como el libro *De varia commensuración para la escultura y la arquitectura* de Juan de Arfe. La corriente se oficializa con las obras de los artistas de la corte de Felipe II, con el espíritu renovador que vivía el arte en España, tendiendo al clasicismo; así lo indica este pasaje de Arfe refiriéndose a Gaspar Becerra,¹²⁵ “traxo de Ytalia la manera que ahora está introduzida entre los más artífices, que es la figura compuesta de más carne que las de Berruguete...y estos dos singulares hombres –concluía Arfe- desterraron la barbaridad que en España avía, dando nueva

¹²⁴ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 113-114.

¹²⁵ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 192.

luz a otras habilidades que después sucedieron y suceden”¹²⁶ Lo mismo ocurre con el tratadista Francisco Pacheco, quién menciona el marcado desdén por el plateresco diciendo “Gaspar Becerra quitó a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido[...]por haber seguido a Micael Angel y ser sus figuras más enteras y de mayor grandeza. Y así imitaron a Becerra y siguieron su camino los mejores escultores y pintores españoles.”¹²⁷

Estos predicamentos van de la mano con la constricción tridentina respecto a las imágenes y formas artísticas, los cánones contrarreformistas se agudizaron y permearon de manera oficial en el arte de la corte de Felipe II, desterrando de manera contundente lo abigarrado, mudéjar, grotesco o gotizante. Aquí es preciso hacer un paréntesis ya que esta modalidad que pretendía “depurar” el arte, desde la clausura de Trento en 1563, no tuvo una rápida recepción en Andalucía, aspecto importante a considerar en el tránsito de tendencias artísticas hacia América. Para ejemplificar este desfase basta comparar un retablo contratado en Navarra hacia 1563, donde se estipulaba la prohibición rotunda en el uso de grutescos y motivos fantásticos sustituyéndolos por la decoración romana,¹²⁸

“que en todo cuanto dicha obra, donde quiera que hubiere necesidad de talla, como es en las columnas y frisos y otras partes, no puedan poner sino es ángeles y serafines y niños con alas y cabezitas y ojos y frutas naturales, y *no caballos, ni bestiones, ni brutescos* ni otra cosa fuera de lo susodicho, so pena que todo lo que otra manera se pusiese se quitara de dicha obra”.¹²⁹

En Sevilla, el cambio se vislumbra hasta 1581 en la construcción del retablo de Santa María de las Dueñas, en donde se prohíbe que se plasme “ningún mascarón, ni bestión, ni otras

¹²⁶ Tomado de: Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 192.

¹²⁷ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 192.

¹²⁸ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 192-193.

¹²⁹ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 193.

figuras y rostros monstruosos, más sean de labores romanas y de figuras de ángeles y niños y rostros de serafines y otras obras onestas y de buena gracia y perfección”¹³⁰ Un ejemplo de esta modalidad la encontramos en el retablo de Santa María de la Asunción en Arcos de la Frontera Cádiz.



8.- Retablo de Santa María de la Asunción

Arcos de la Frontera, Cádiz

1585

Autor: Andrés de Ocampo y otros

¹³⁰ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 193.

El retablo Purista

Esta modalidad está claramente influida por la construcción del retablo mayor escurialense, pero no fue hasta veinte años más tarde que se introduce en Sevilla con la manufactura del retablo del hospital de las cinco llagas de Diego López Bueno (1604), el conjunto retablístico del jesuita Alonso Matías en la casa profesa de Madrid (1607) y el colegio de la encarnación de Marchena (1607). Esta modalidad se caracteriza por ser más estricta que la romanista en cuanto a la geometrización y armonía de las formas, eliminando la ornamentación de la superficie dorada del retablo; se sujeta a las leyes de la simetría y equilibrio. Esta variante encontró resistencia en la clientela sevillana, la cual estaba sumamente acostumbrada al abigarramiento ornamental imperante en años anteriores, y es hasta 1636, con la introducción de la columna salomónica, que se incorpora por completo esta tendencia. Como menciona Kubler, los hábitos del plateresco estaban fuertemente arraigados en Sevilla, por lo que esta fase purista encontraría cierta oposición; este fenómeno desfasó los patrones plásticos entre las dos regiones peninsulares, encontrando remanentes del plateresco en Sevilla hasta entrado el siglo XVII.¹³¹ No es de extrañar que para el caso novohispano se haya replicado el mismo fenómeno, Palomero Páramo habla de un desfase de aproximadamente veinte años en la inclusión de las modalidades en la escuela sevillana, hecho que habrá que tomar en cuenta para el análisis de los retablos poblanos y que abordaremos más adelante.

¹³¹ Palomero, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 432 y 495.



9.- Retablo mayor del Hospital de las cinco llagas, Sevilla. 1600

Diego López Bueno y Alonso Vázquez

Estilos artísticos en la retabística del siglo XVI en Nueva España

Hablar de estilos en el ámbito mexicano representa un problema terminológico, en el sentido de que los preceptos están contruidos desde una visión europea y no propia. Por otro lado, la clasificación de las etapas y fenómenos culturales no suele ser tan sencilla, ya que ciertas tendencias se pueden suscitar “fuera de tiempo” o se entremezclan durante los periodos de transición. Otro punto a considerar, es el hecho de que cada historiador establece diferentes parámetros para la clasificación.¹³² Nueva España refleja toda esta confusión y mezcla estilística, es un estilo adaptado y con sus propias definiciones y variantes respecto a la península. Podría considerarse que en Nueva España se dieron los últimos destellos de

¹³² Rie Arimura nos plantea el caso del historiador Diego Angulo Iñiguez, que toma en cuenta únicamente el tipo de columna y sus ornamentos para establecer las tendencias estilísticas; en cambio, Guillermo Tovar y de Teresa considera diversos elementos arquitectónicos, así como la pintura y la escultura. Rie Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586). Estudio teórico-historiográfico.” Tesis de Maestría en Historia del Arte, (México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 263,264.

Renacimiento, un Renacimiento tardío que se conformó no sólo por la herencia europea (que contenía aún rasgos góticos y mudéjares), sino que sumaron profusas representaciones indígenas e incluso orientales (Filipinas) a su historia y quehacer artístico. Nosotros le llamaremos retablística renacentista novohispana, pero es importante considerar toda esta amplia gama y amalgama donde todo se fusionó y se gestó un estilo propio. En el caso del arte español y el arte novohispano, el estilo renacentista se ha considerado también como manierista, plateresco, clasicista, purista, sin embargo, como ya mencionamos, estos no son estilos, son modalidades del Renacimiento.¹³³ En Nueva España el Renacimiento comprende los retablos producidos en el siglo XVI y primera parte del XVII. Algo parecido a lo que ocurrió en Andalucía a diferencia del resto de la Península ibérica.

Como vimos en párrafos anteriores, durante el siglo XVI el intercambio cultural entre España y América fue muy activo en todos los ámbitos, artísticos y comerciales; migración de artistas y de arte, de herramientas y materiales; en importación de esquemas mercantiles, legales y civiles, entre otras cuestiones. Un aspecto fundamental de este intercambio fue la imprenta, la cual permitió que el conocimiento se transmitiera eficientemente aún en contexto de ultramar; esto benefició a la producción artística novohispana permitiendo que los virreinos progresaran poco más o menos conforme con la vanguardia peninsular. En el caso de la retablística, no es de extrañar que los artistas emigrados hayan viajados con planos, bocetos, trazas y grabados, como material de apoyo en su nueva encomienda, y más tratándose de artistas provenientes de la Corte que venían acompañando a los virreyes o condes.

¹³³ Guillermo Tovar y de Teresa. *Renacimiento en México: artistas y retablos*, (México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1979) 25-29.

Los artistas viajeros instruidos en las diversas escuelas tanto peninsulares como de Italia, Flandes y Alemania, arribaban a América con todo el bagaje artístico asimilado y experimentado desde Europa, donde se gestaba el conocimiento desde las primeras universidades y bibliotecas, permitiendo un amplio desarrollo de la vida cultural. En este contexto llegan los primeros artistas emigrados a Nueva España, donde se desarrolla el último sople del Renacimiento. En este periodo “renacentista tardío novohispano” se replican las tendencias europeas, donde se entremezclan diversas modulaciones artísticas movidas dentro de este espíritu renacentista, lo que resultó en un quehacer cultural muy peculiar.

Por desgracia el arte renacentista novohispano conservado es escaso y los retablos no han estado exentos a la destrucción. Hoy día son muy pocos los ejemplares existentes, por lo que nuestro campo de estudio se reduce considerablemente. Es por ello que es necesario remitirse a las fuentes europeas y a los estudios comparativos con los retablos españoles, para ir identificando temporalidades, autorías, estilos, técnicas y materiales, entre otras cuestiones que pueden surgir de esta aproximación.

Un aspecto que fundamenta estas disertaciones es el hecho de que a partir de la segunda mitad del siglo XVI, época en la que inicia la migración artesanal, los artistas comienzan a producir retablos utilizando técnicas de manufactura netamente peninsulares, indudablemente con antecedentes de otros puntos de Europa. A diferencia de la pintura mural y algunas obras arquitectónicas que se comenzaron a producir en los primeros años de conquista, sobre todo bajo auspicio de las órdenes mendicantes, la retablística novohispana comenzó hasta que estos personajes instruidos y experimentados en el oficio arribaron a estas tierras. Al menos hasta bien entrado el siglo XVII, que comenzó el “mestizaje artístico” y se forjó un estilo claramente mexicano, como lo es el barroco, no se libera la producción retablística de su condición

peninsular. En palabras más claras, los retablos producidos durante la segunda mitad del siglo XVI, como los retablos renacentistas de la región poblana, resultan casi como un duplicado de la retablística española; considerando claro está, el desfase temporal en los estilos o cánones artísticos y las particularidades de cada una de las obras y de los artistas.

La modalidad estilística de los retablos de Tecali, Cuauhtinchan, Huaquechula y Huejotzingo

Cuando se habla de arte novohispano del siglo XVI es común remitirse a Andalucía, esto indudablemente por las marcadas similitudes entre ambas regiones, y por el intercambio social, artístico y comercial que prosperó durante tantos años. Sobra decir que la retablística andaluza adoptó características muy peculiares debido al crisol plástico y estético que confluyó en la región; sin embargo, para aclarar la génesis de los retablos poblanos, es necesario apuntar hacia otros centros escultóricos peninsulares, principalmente Castilla, ya que gran parte de la plantilla de artistas emigrados a Nueva España y que manufacturaron estos retablos se formaron en dicha escuela; recordemos a Luis y Claudio Arciniega, Nicolás Tejeda, Pedro Brizuela, entre otros. A pesar de que los retablos de Tecali, Cuauhtinchan y Huaquechula se manufacturaron alrededor de 1570, los ubicamos dentro de la modalidad del Plateresco en su vertiente pictórica. Los artistas que produjeron estos retablos, casi con seguridad derivan de la escuela castellana y de centros escultóricos como León y Guadalajara. A continuación presentaremos imágenes de los tres retablos poblanos en contraposición con los retablos hispanos castellanos de la modalidad pictórica plateresca para identificar las aproximaciones.



10.- Retablo de Yugueros,
León.

Autor Juan de Angers

1553



11.-Retablo de Tecali

Autor: anónimo

1570 aprox.



12.- Retablo de
Nuestra Señora de la
Asunción, Ávila.

Autor: Pedro de
Salamanca

1563



13.-Retablo de
Cuauhtinchan

Autor: Pedro Brizuela,
Nicolás Texeda
(atribuido)

1571 aprox.



14.-Retablo de Huaquechula

Autor: Anónimo

1570-80 aprox.



15.-Retablo de Mondejar , Guadalajara.

Autor: Alonso Covarrubias

1554-1555

16.- Retablo de Tarancón. Cuenca.

Autor: Pedro de Villadiego

1548

El modelo de Huejotzingo es distinto, se percibe una clara influencia andaluza, probablemente por la presencia de Andrés De Concha, quién se formó en la escuela sevillana y Pedro Requena también educado en el sur. Además calculamos alrededor de quince años de diferencia entre la manufactura de los tres anteriores y el de Huejotzingo.¹³⁴ En este retablo podemos observar más claramente el gusto artístico de lo romano, de la Italia de Miguel Ángel; estilo impuesto en España por Gaspar Becerra y llevado Andalucía por Juan Bautista Vázquez. Se podría decir que el retablo de Huejotzingo oscila entre el plateresco pictórico y escultórico, tiene mayor tridimensionalidad que los retablos anteriores, de antecedentes castellanos, y se distingue una clara influencia andaluza en su manufactura. Es probable que Andrés de Concha antes de arribar a Nueva España (1568), haya visto ya construido retablos como el de Santa Ana de Triana en Sevilla (1542-1565), o el de Santa María, Carmona, Sevilla (1559-1569), retablos que fueron construidos por los principales exponentes del plateresco escultórico, como Juan Bautista Vázquez el Viejo. No es desatinado pensar que, muy probablemente, Andrés De Concha estuviera inmerso dentro del gremio de escultores andaluces o que incluso participara como aprendiz en su manufactura. A continuación, se presentan los retablos que más se asemejan a la manufactura del retablo de Huejotzingo, para que a través de las imágenes visualicemos estas similitudes.

¹³⁴ En el apartado siguiente se explica a detalle la participación de Andrés De Concha en la factura del retablo de Huejotzingo.

17.- Retablo de Santa Ana de Triana, Sevilla.

Autores: Nufro Ortega, Nicolas Jurate (escultura) y Pedro de Campaña (Pintura).

1542-1565



18.- Retablo de Santa María Carmona, Sevilla.

Autores: Nufro Ortega (Pintura), Juan Bautista Vázquez el Viejo (escultura)

1559-1569



19.- Retablo de Huejotzingo, Puebla.

Autores: Simón Pereyns, Andrés de Concha, Pedro Requena

1584- 1586



20.- Retablo de Santa María de Arcos de la Frontera, Cádiz.

Autores: Andrés de Ocampo y otros.

1585

LOS CUATRO RETABLOS MAYORES DE LOS EX CONVENTOS FRANCISCANOS DE TECALI, CUAUHTINCHAN, HUAUQUECHULA Y HUEJOTZINGO

A continuación, se presentará un cuadro descriptivo de los cuatro retablos mayores que nos ocupan ubicándolos en temporalidad, historicidad y momento estilístico. Para ello se contrastarán documentos originarios, como los contratos; indagaciones recientes; la relación geomorfológica de la retablística española versus la novohispana del siglo XVI, entre otras recapitulaciones. Todo ello con la finalidad de contextualizarlos en tiempo, espacio y raíces artísticas, elemento que nos llevará a definir con más claridad el tipo de policromía que ostentan.

TECALI

Contexto histórico de Tecali durante el siglo XVI

Desde la época prehispánica los señoríos asentados en Tecali conformaban una fuerte fuerza política y comercial, en constante pugna con el imperio mexica y los pueblos aledaños como Cuauhtinchan, Tepeaca y Tecamachalco. Como parte de la estrategia militar, los conquistadores llegados a estas tierras aprovecharon la organización territorial y social de los asentamientos poblacionales y las reajustaron bajo los intereses de la Corona y en beneficio de la empresa evangelizadora; es así que Santiago de Tecali se constituyó, desde los primeros años virreinales, en cabecera doctrinal dirigida por los franciscanos. El año de construcción del gran convento de Tecali es una fecha que no se sabe con certeza, George Kubler la calculó hacia 1554 como año de inicio y su conclusión veinte años después. Este dato es una conjetura que

el historiador lanzó gracias a una piedra hallada en la esquina noroeste en dónde está labrado el año de 1569, como fecha probable de su conclusión.¹³⁵



21.- Ex convento Franciscano de Tecali

La traza del convento se atribuye a Claudio Arciniega,¹³⁶ máximo exponente de la arquitectura del Renacimiento en Nueva España y seguramente apoyado por su hermano Luis. Antes de pasar a temas específicos del retablo de Tecali, es importante mencionar que el convento llegó a ser de suma importancia para el franciscanismo en la región, en él moraron importantes frailes mendicantes como el beato Fray Sebastián de Aparicio, quien sirvió en el convento entre 1575 y 1576 y quien probablemente viera ya construido el retablo. En este

¹³⁵ Gustavo Rafael Alfaro Ramírez, *Historia parroquial de Tecali de Herrera Puebla*, (México: Fundación Alfredo Harp Helú/apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas, 2008), 8-21.

¹³⁶ Remitirse a ANEXOS. *Los hermanos Arciniega en Nueva España. Una cronología.*

espacio conventual muchos frailes trabajaron, estudiaron y evangelizaron la comarca y su labor fue altamente reconocida por los pobladores indígenas, aún después de la secularización impuesta por Palafox y Mendoza en 1641, ya que los franciscanos siguieron ocupando el convento después de este evento.¹³⁷

En el trabajo que recoge Alfaro Ramírez, como parte del proyecto de conservación de archivos y bibliotecas de la *Fundación ADABI*,¹³⁸ se menciona que en el archivo parroquial no se encontraron datos sobre la fecha en la que se abandona el convento, ni el momento en el que los retablos son trasladados a la nueva parroquia; damos por sentado que tampoco se encontró registro contractual de los mismos, ni algún dato que nos haga referencia a ellos; hasta la fecha ninguna noticia de esta índole ha salido a la luz.

El retablo

El retablo de Tecali ha permanecido en el anonimato debido a que no se ha encontrado una referencia fehaciente respecto a los maestros que participaron en su manufactura. No obstante, a pesar de que no se cuente con información documental primigenia, podemos analizar sus características formales e iconográficas para asirlo a cierta temporalidad, relacionando estos datos con los artistas activos en el último tercio del quinientos en la región poblana.

El retablo dedicado a Santiago Apóstol, que actualmente se encuentra del lado derecho del crucero de la nueva parroquia, era el que figuraba como retablo mayor del convento; hasta hoy día, se distinguen en las ruinas del templo tanto el muro testero, algunos anclajes o polines que sujetaban el retablo al muro e incluso restos de pintura mural.

¹³⁷ Alfaro Ramírez, *Historia parroquial de Tecali de Herrera Puebla*, 23, 28.

¹³⁸ Gustavo Rafael Alfaro Ramírez. *Historia parroquial de Tecali de Herrera Puebla*. México: Fundación Alfredo Harp Helú/apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas, 2008.



22.- Detalle de muro donde originalmente se colocó el retablo. Fotógrafo: Salvador Robles.



23.- Retablo de Tecali. Época: posterior a 1570. Dedicado a: Santiago Apóstol Ubicación original: Ex Convento Franciscano de Santiago Apóstol (el cual fue abandonado por los frailes en 1643). Autores: Anónimos

Se trata de un retablo plano en su estructura, con poca tridimensionalidad y volumen en sus formas escultóricas. Está conformado por una predela, donde descansan los cuatro doctores de la iglesia; tres cuerpos y cinco calles, donde figuran escenas de Santos, de la Virgen María e infancia de Cristo. Los dos nichos centrales contienen esculturas de bulto dedicadas al apóstol Santiago y San Francisco. En el remate figuran a los extremos las virtudes teologales, San Esteban y San Lorenzo, y al centro, la escena del bautizo de Jesús rematado por el Padre Eterno. El sagrario se localiza en la calle central a la altura de la predela y está conformado por cuatro pequeñas columnas abalaustradas.

Es importante añadir que, también en la nueva parroquia, existe otro retablo que muy probablemente sería coetáneo al colateral mayor. Ostenta una morfología, pintura y policromía renacentista, y según una observación de Tovar y de Teresa, es indudable que sea del mismo artista o artistas del retablo mayor; posiblemente se trate de una manufactura simultánea en una idea de remozar el templo de Tecali, recién concluido hacia la séptima década del siglo XVI.

Es indudable que este San Francisco es obra del mismo artista del retablo contiguo y compañero de Tecali; si en el retablo grande el artista sujetó la composición a ciertas normas, aquí hizo lo mejor que le pareció y el resultado es que nos dejó una obra bien original. Los demonios animales, aves y personajes de esta obra son encantadores.¹³⁹

¹³⁹ Guillermo Tovar y de Teresa, *Renacimiento en México: artistas y retablos*, (México: México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1979), 261.



24.- Retablo de San Francisco (lateral). Ex Convento Franciscano de Tecali, Puebla.

HUAQUECHULA

Contexto histórico de Huaquechula durante el siglo XVI

Durante el siglo XVI, en la región Atlixco-Huaquechula, también se suscitaron eventos similares a los de Tecali, ya que los pueblos originarios igualmente se aliaron a las tropas españolas para derrotar a los mexicas. En este punto geográfico, que es la puerta de la Mixteca, se llevaron a cabo nuevas alianzas, no sólo con las poblaciones de la región Puebla-Tlaxcala sino con otras comunidades mixtecas como Coixtlahuaca y Tamazulapan, quienes también se aliaron a los conquistadores. Esta comarca fue especialmente apetecida por los españoles para asentarse desde épocas tempranas, incluso este territorio se comparaba con Burgos, gracias a sus fértiles y provechosas tierras. Un ejemplo de ello, es el hecho de que el propio Motolinía, en el año de 1540, manifiesta la importancia del cultivo de trigo en la región de Atlixco, de dónde se distribuía a toda la Nueva España; esto, aunado a la fuerte práctica ganadera en el valle, lo que lo llevó a ser el centro lanero más importante del reino novohispano; importantes empresas agrícolas, comerciales y fuentes de abastecimiento manaban de esta comarca.¹⁴⁰

25.- Ex convento Franciscano de Huaquechula



¹⁴⁰ Carlos Paredes Martínez, *La región de Atlixco, Huaquechula y Tochimilco: la sociedad y la agricultura en el siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 37-42.

El retablo

De la construcción del convento y del retablo no se tiene información alguna; se dice que el convento fue erigido por a Juan de Alameda, fraile que participara en la manufactura de varios conventos de la región, entre ellos Huejotzingo. Del retablo, de lo único que se tiene noticia, es que las pinturas originales del siglo XVI fueron sustituidas y rehechas en el siglo XVII por Cristóbal de Villalpando.¹⁴¹ Sin embargo, sobre los autores de la traza, arquitectura, talla y policromía del retablo no se tiene dato alguno. Por esta razón, a continuación se presentará una disertación respecto a la temporalidad y autoría del retablo de Huaquechula, tomando como referencia documentos históricos, la morfología y estilo de nuestro retablo; ya que una de las hipótesis que más adelante presentaremos es que fue manufacturado por los hermanos Arciniega, muy probablemente por Luis.



26.- Retablo de Huaquechula

Época: posterior a 1570 (1575?)

Dedicado a: San Martín de Tours

Ubicación original: Ex Convento Franciscano de San Martín de Tours, Huaquechula

Autores: Anónimo

¹⁴¹ Arimura. "El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)," 36, 281.

Los Arciniega como probables autores de los retablos de Tecali y Huaquechula

Es posible que el autor o autores de la traza y talla de estos retablos hayan sido los hermanos Claudio y/o Luis de Arciniega. El más afamado de los dos fue indudablemente Claudio, quién llegó a ser el arquitecto más reconocido en este periodo en Nueva España. Sin embargo, la labor retablística de su hermano Luis fue profusa, y aunque hasta la fecha no subsista o conozca obra alguna de él, los documentos notariales contractuales nos revelan una labor incomparable a cualquier maestro escultor de la época en territorio poblano.¹⁴²

Sobre los Arciniega, se sabe que se instruyeron junto con su padre Juan de Miaux, quién formara parte del taller de entalladores franceses, representado por Juan de Juni, Guillén Doncel y Juan de Angers, personajes que laboraron principalmente en la región leonesa. Para comprender la trayectoria de los Arciniega es importante recordar sus antecedentes artísticos así como su labor en la península. Se dice que Claudio nació alrededor del 1524, probablemente en Arceniega (hoy provincia de Álava, País Vasco) o en Burgos; su hermano Luis en 1537 en la misma región (Álava o Burgos). Aunque Luis era más chico que Claudio por más de diez años, es probable que desde temprana edad haya acompañado a su hermano Claudio a trabajar a la Villa y Corte de Madrid,¹⁴³ o que naturalmente se haya educado desde pequeño en el oficio de la retablística como parte de la actividad familiar.

Las noticias de los trabajos realizados por los Arciniega en la península únicamente refieren a Claudio: no obstante, siguiendo su trayectoria, nos podemos dar cuenta de los pasos que pudo haber seguido Luis antes de que arribaran a Nueva España. La primer noticia que se tiene de la labor artística de Claudio es que trabajó junto a Guillén Docel y Juan de Angers la

¹⁴² Remitirse a ANEXOS. *Los hermanos Arciniega en Nueva España. Una cronología.*

¹⁴³ Efraín Castro Morales, Luis de Arciniega. "Maestro mayor de la Catedral de Puebla," en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, no. 27 (1958): 17.

sillería de San Marcos (León) y en la obra de trascoro de la catedral de esa misma ciudad.¹⁴⁴ Para 1541 se sabe de su presencia en el Real Alcázar de Madrid y en 1542 a 1548 se encuentra trabajando en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, como cantero entallador, “[...] digo yo Claudio, entallador, vo de Burgos que he rescibido de Pedro de la Cotera 20 ducados los cuales son para en parte de pago de las piezas que labró de talla y para los pilares que están concretados.”¹⁴⁵

Ahora bien, la pregunta es ¿Cuál fue su labor como entallador de retablos? Luis Javier Cuesta arguye que algunos de los historiadores del arte, como Berlin y Toussaint, dudaban de su faceta como entallador, sin embargo, cada vez son más las noticias que nos confirman este hecho. La primera es sin duda la idea de que, si Claudio fue entallador de cantera, no es insensato pensar que también se dedicó a la talla en madera; es el propio Berlin quién encontró un documento inquisitorial que se refiere a Claudio como maestro de retablos trabajando en Guadalajara (España), “[...] lo conocerá de cuando hacía el retablo de Santiago de la ciudad de Guadalajara”.¹⁴⁶ Este dato es importante retenerlo ya que, más adelante, ahondaremos en la relación que existe entre el trabajo de Arciniega en la región de Guadalajara (España) y los retablos poblanos. Continuando con las disertaciones respecto a la labor de Claudio como entallador de retablos, tenemos que en 1973, gracias a Marco Dorta, se dio a conocer otra noticia que proviene del archivo de protocolo de la ciudad de Sevilla de 1553, en el que consta que Arciniega le concede el poder a su vecino Felipe Ortiz, entallador en Alcalá, para que cobre un retablo que había manufacturado en la villa de Hontova (Guadalajara); más tarde, Tovar y

¹⁴⁴ Luis Javier Cuesta Hernández, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España: Claudio de Arciniega, Maestro Mayor de la obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México*, (México: Universidad Iberoamericana, 2009): 57-58.

¹⁴⁵ Hoag John en: Cuesta, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, 65.

¹⁴⁶ Henrich, Berlin en: Cuesta, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, 67.

de Teresa menciona otro retablo contratado por Claudio antes de 1555 en Daganzo (Madrid);¹⁴⁷ y otro más en Hontanar, dato proveniente de un relato del mismo Luis -hermano de Claudio-, quien declara en México en 1598, “q los conosco en la villa de yunquera y en el hontanar, porque este tso residió en el dho pueblo y villa tpo de una a [...] a los quales conosco en el hontanar en el tpo que allí vivio en la obra de un retablo que allí hacia un hermano de este que declara”.¹⁴⁸

De esta manera tenemos que Claudio, muy probablemente junto con Luis, antes de arribar a la Nueva España, tuvo una constante producción dentro de la retablística; tomando en consideración el hecho de que en la región castellana se estaba viviendo un momento cúspide en el oficio, siendo este momento artístico castellano el que sentó las bases de toda una escuela y un estilo que, posteriormente, se trasplantaría a Andalucía como ya explicamos en líneas anteriores. Fue precisamente en Castilla donde el retablo plateresco se encumbró y se comenzaron a gestar las nuevas tendencias estilísticas en la búsqueda de lo racional del manierismo. Como menciona Cuesta Hernández, Claudio e indudablemente Luis, estuvieron inmersos en este contexto, produciendo retablos bajo ambos momentos estilísticos, de lo tradicional del plateresco a lo purista.

De esta forma, los retablos de Arciniega probablemente no carecerían de grutescos pero quizá se reducirían ya a partes concretas de la estructura. Tal vez no presentarían aún características clásicas tales como la superposición de órdenes o el respeto al canon, pero quizá ya no presentarían tampoco la confusa amalgama de menudos encasamientos

¹⁴⁷ Cuesta, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, 67-68.

¹⁴⁸ Tomado de: Cuesta, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, 68.

típicos de los retablos anteriores frente a una estructura más clara y con lugares para imágenes más reducidos en número y más amplios en dimensiones.¹⁴⁹

Se sabe que en el año de 1553, Claudio Arciniega, antes de llegar a Indias, como es innegable pasó por Sevilla; aunque su estancia fue corta en la capital hispalense, cuestión de meses, muy probablemente se refrescó de lo que se estaba produciendo en esta ciudad efervescente, y como lo refirió Angulo al mencionar la portada de Acolman -autoría de Arciniega-, rememora “los platos con frutas de intradós del arco [...] están inspiradas en los de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla, y los mismo cálices del friso son también consecuencia de los grutescos cristianos empleados en el mismo monumento”¹⁵⁰

De acuerdo a la reseña anterior podemos concluir que la labor de Claudio en la península se basó principalmente en la talla de cantera, probablemente de madera (sillería) e indiscutiblemente de retablos; en donde seguramente incursionó en labores propias de la arquitectura como dibujo y trazas. Pudiera ser que en sus primeros años en Nueva España, además de su profusa labor como arquitecto, tuviera participación en el diseño de retablos, haciendo mancuerna con su hermano Luis y trabajando con un grupo más amplio de artistas entre pintores, entalladores, escultores y el personal necesario para erigir un retablo. Es viable que, de 1554 que llegó a vivir a Puebla hasta 1558 que pasa a la capital, se haya dedicado junto con su hermano Luis a hacer labores dentro del campo de la retablística.¹⁵¹ En estos años, como se discutió en el Capítulo II, en Puebla se encontraban activos Nicolás Tejeda (pintor) y Pedro Brizuela (escultor), este último también llegado a Nueva España en 1554, quizás en el mismo barco que los Arciniega. Coincidentemente, los cuatro artistas antes expuestos fueron

¹⁴⁹ Cuesta, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, 69.

¹⁵⁰ Cuesta, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, 71.

¹⁵¹ Remitirse a ANEXOS. *Los hermanos Arciniega en Nueva España. Una cronología.*

oriundos de Burgos, no es desatinado pensar que se conocían desde España, e incluso que formaron sociedad laboral en la región poblana para las diversas actividades de la retablística.

Pero volviendo al rastro de los Arciniega en la península, más de Claudio que de Luis - ya que al llegar a México Luis tendría la edad de 17 años y su hermano mayor 30-recordemos que arribaron a Nueva España habiéndose formado y trabajado como entalladores en al menos dos centros escultóricos castellanos y leoneses importantes; hasta hoy día, se tiene registro de cuatro retablos en los que participó Claudio antes de su partida a Indias, que son el de la Iglesia de Santiago en Guadalajara, Hontaba, Daganazo y Hontanar. A continuación se presenta el mapa comarcal respecto a los retablos registrados.



27.- Lugares donde Claudio Arciniega pudo realizar trabajo de retablos

Como podemos observar la comarca es relativamente pequeña, por lo que muy probablemente, Claudio laboró dentro del taller de escultores, entalladores y pintores de retablos en la región, haciendo trabajos de talla o traza. De estos cuatro retablos en los que participó Claudio, construidos antes de 1554 en tierras españolas, -fecha en la que Claudio parte a Indias-, no se conserva ninguno, sin embargo, hemos encontrado una referencia esclarecedora de la retablística arriacense que nos remite indudablemente al retablo de Huaquechula. Este retablo perteneció al templo de María Magdalena de Mondejar, Guadalajara; desgraciadamente se destruyó en los conflictos beligerantes de la Guerra Civil española de 1936. Sin embargo, hoy día existe una réplica de él y algunas fotos blanco y negro antes de su destrucción. Las imágenes nos muestran un fuerte parecido entre el retablo de Mondejar y el retablo de Huaquechula, considerando sus salvedades –en el caso de Mondejar se trata de una réplica y el de Huaquechula ha sido intervenido en varias ocasiones-.



28.- Retablo de Huaquechula y retablo de Mondejar (Guadalajara)



29.- Retablo de Mondejar antes de su destrucción. Fotografías producidas por Fondo Layna Serrano. Centro de la fotografía de la imagen histórica de Guadalajara.

Cuesta Hernández menciona a un grupo de maestros relevantes que sirvieron de antecedente y modelo artístico a Claudio Arciniega, además de su padre y Juan de Juni, pondremos atención en dos personajes; el primero Juan de Angers y el segundo Alonso de Covarrubias.¹⁵² Coincidentemente, en el retablo desaparecido de Mondejar, participó Covarrubias (traza), junto con Juan Correa (pintor), Nicolás Vergara y Bautista Vázquez (escultor). El retablo data de entre 1554-1555, misma fecha en la que embarcan los Arciniega a Nueva España, por lo que pudieron llevar consigo la traza o algunos modelos de este retablo como referencia.¹⁵³

Las coincidencias entre ambos retablos, Mondejar y Huaquechula, se vierten desde varios puntos. En primer lugar, la morfología del retablo junto con su repertorio pictórico y polícromo; la coincidencia geográfica en la zona de producción de Claudio como maestro entallador en la región de Guadalajara; la proximidad temporal entre los años que estuvo activo

¹⁵² Cuesta, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, 12, 56, 288.

¹⁵³ Mateo Gómez, Isabel, *Juan Correa de Vivar*, Madrid: Instituto Diego Velázquez del consejo superior de investigaciones científicas, 1983.p. 82.

en Guadalajara respecto a la factura del retablo de Mondejar (1554-1555) y la fecha en la que se embarca a Nueva España; y finalmente, la influencia artística de Covarrubias en Arciniega. Con esto, no estamos aseverando una autoría directa de Claudio Arciniega en el retablo de Huaquechula, pero en efecto, este retablo procede del taller o escuela que arrancó en Guadalajara, por lo que se intuye una relación muy directa entre el retablo de Huaquechula y Claudio Arciniega, o en su defecto, su hermano Luis como su pupilo más cercano. Más adelante se presentará una cronología de las noticias que hasta la fecha se tiene de los hermanos en territorio novohispano, existe un registro de la presencia de Luis en la Villa de Carrión (Atlixco), que quizás se trate de un asunto relacionado con Huaquechula.

Ahora bien, ¿Por qué se considera que los Arciniega también tuvieron injerencia en el retablo de Tecali? La fecha que apareció en una piedra labrada en la iglesia de Tecali refiere el año de 1569 y la construcción del templo se le adjudica a Claudio (atribución hecha por Toussaint y Mc Andrew).¹⁵⁴ Este dato nos da lugar a pensar que el retablo se construyó posterior a esta fecha, alrededor de 1570, como parte inaugural del templo.¹⁵⁵

En cuanto al retablo de Tecali encontramos también coincidencias estilísticas y temporales que nos acercan a los hermanos Arciniega como coautores del retablo. Por un lado, la casi segura participación de Claudio en la traza del templo; la labor de Luis como entallador en la región poblana y las semejanzas estilísticas del retablo de Tecali con la retablística plateresca castellana de mediados del siglo XVI, sobre todo en la región leonesa. Un ejemplo de ello es el retablo de Yugueros de 1553 en el que participo Juan de Angers como maestro escultor; artista con el que Claudio tuvo vínculos mientras se formaba como entallador.

¹⁵⁴ Luis Javier Cuesta Hernández, "Sobre el estilo arquitectónico en Claudio Arciniega. Su participación en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztitlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI," en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*, no., 76 (2000): 75.

¹⁵⁵ Remitirse a *Anexos. Cronología de los Arciniega en territorio novohispano.*



30.- Retablo de Yugueros. Autor Juan de Angers, 1553



31.- Retablo de Santiago Apóstol. Parroquia de Tecali. Antes retablo principal del Ex convento

Conclusiones respecto a la participación de los Arciniega en los retablos de Tecali y Huaquechula

Tomando en cuenta que el retablo de Yugueros y el de Mondejar se construyeron antes de 1554, época en la que floreció la modalidad pictórica del plateresco sobre todo en la región castellana, se puede sospechar que Claudio obtuvo conocimientos dentro del ámbito de la retablística de estos dos centros escultóricos, el leonés (Juan de Angers) y el taller de Guadalajara (Covarrubias). Si a la llegada de los Arciniega a la Nueva España (1554) Claudio dejó a un lado las labores de la retablística y se dedicó más a las labores de cantería y arquitectura, se puede inferir que fue Luis el que continuó con el oficio, pero siguiendo los parámetros teóricos y prácticos de su hermano Claudio, quien quizá viajara a Nueva España con algunos esbozos o grabados de las trazas de la vanguardia retablística que sucedía en Castilla a su partida hacia el nuevo continente.

Por otro lado, las fechas probables de construcción tanto del retablo de Tecali como el de Huaquechula giran en torno a la década de los setenta; época en donde Claudio ya se había encumbrado como arquitecto y su hermano Luis iniciarían su larga trayectoria como maestro escultor dentro de la retablística.¹⁵⁶ Cabe destacar que el desfase estilístico-temporal entre los retablos castellanos del plateresco pictórico de -1540 a 1555- y la producción de retablos como Tecali, Cuauhtinchan y Huaquechula -1570-, se explica con el hecho de que la referencia de los artísticas era la que habían absorbido antes de su partida al Nuevo Mundo, trayendo consigo material gráfico y bibliográfico como las bases de sus producción; un tanto desfasados de las tendencias o novedades estilísticas del Viejo Continente. He aquí que lo último que vieran los ojos de los hermanos Arciniega fuera la modalidad de la retablística del plateresco castellano; huella que es indudable en los retablos poblanos de Tecali, Cuauhtinchan y Huaquechula.

Hablando de Luis, existe un vacío de información respecto a su producción entre 1570 y 1574, ¿será acaso que en estos años se dedicó a laborar en estos retablos? No es desatinado pensarlo considerando que el templo de Tecali se concluye hacia 1569 y que existe una muy probable participación de su hermano Claudio en la construcción del templo. Para el caso de Huaquechula, la fecha en la que Luis se traslada a la Villa de Carrión (Valle de Atlixco) a recibir un dinero y donde permanece varios meses en el año de 1579,¹⁵⁷ nos habla de probables trabajos anteriores en la región, posiblemente haciendo mancuerna con Pereyns, quien llegara en el año de 1566 a Nueva España y se alojara en casa de los Arciniega en sus primeros días.

¹⁵⁶ Remitirse a ANEXOS. *Los hermanos Arciniega en Nueva España. Una cronología.*

¹⁵⁷ Se tiene registro de que en septiembre y octubre 1579 Luis de Arciniega se traslada a la Villa de Carrión para disponer de un dinero, ya que había sido delegado para realizar un trabajo de mantenimiento en el fuerte de San Juan de Ulúa, por órdenes del Virrey. Es así que para trasladarse a Atlixco, suspende un trabajo que tenía contratado con Pereyns en la ciudad de Tlaxcala, probablemente la erección de un retablo. Hacia 1579, por mandato real de Felipe II, se funda la Villa de Carrión, que llegó a ser la comarca más importante de la región y comprendía las poblaciones pertenecientes al Valle de Atlixco (entre las que se encontraba Huaquechula)

CUAUHTINCHAN

Contexto histórico de Cuauhtinchan durante el siglo XVI

La conquista del territorio de Cuauhtinchan la podemos remitir hacia el año de 1520. Esta ocupación inició desde Tepeaca, que era un punto estratégico como puerta de entrada hacia la mixteca, a Veracruz, y sobre todo, proximidad hacia el valle de México. Es allí donde Cortés avanzaba, desde este punto de partida, acompañado de los tlaxcaltecas, hacia el valle de Puebla y México.¹⁵⁸ En cuanto a la evangelización, los frailes llegaron hacia 1527 y 1528, con fray Juan de Rivas a la cabeza, y fue para 1554 que se empieza a construir el convento. De la iglesia se sabe que comenzó a edificarse hacia 1569 y se terminan las obras hacia 1593-1599. Como dato relevante sobre la construcción del convento, se sabe de la participación del arquitecto Francisco Becerra antes de 1580, quién seguramente iniciaría la hechura de la nave de bóveda de cañón corrido, haciendo una marca del gótico al Renacimiento novohispano presente en Cuauhtinchan.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Tovar de Teresa Guillermo, Sergio Sladivar y Gabino Frag. *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987* (México, Secretaría de desarrollo Urbano y Ecología, 1987), 21-22.

¹⁵⁹ Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 25,26, 28.



32.- Ex convento Franciscano de Cuauhtinchan

El retablo

Se trata de un retablo estilo renacentista y de modalidad plateresca pictórica como ya hemos explicado. En sentido vertical consta de tres calles y dos alerones; y en sentido horizontal, de una predela, tres cuerpos y un remate. La separación de los cuerpos se logra a través de entablamentos dorados y policromados; y la separación de sus calles conformada por pilastras jónicas de fuste estriado. El discurso iconográfico está presentado principalmente de manera pictórica, aunque como imagen principal del retablo observamos una escultura de la Inmaculada Concepción, y por supuesto, el sagrario. En la predela vemos representados a los doce apóstoles, como sustento y soporte de la Iglesia; el discurso más importante está sobre las pinturas de formato rectangular, que van en sentido ascendente relatando los pasajes más importantes de la vida de Cristo, desde su infancia a su crucifixión, con el padre eterno por remate. Como era común en los retablos auspiciados por las órdenes mendicantes, observamos sobre los alerones todo un repertorio de santos relacionados con la orden franciscana, así como las devociones particulares como la veneración a los arcángeles.

Como menciona Jorge Olvera,¹⁶⁰ la portada del convento es marcadamente purista, con reminiscencias herrerianas provenientes del Escorial, ¿cómo se explica entonces que el estilo de la portada del convento sea casi treinta o cuarenta años posterior al plateresco pictórico del retablo? Esto se debe a que, en efecto, el retablo es anterior a la construcción del convento de Cuauhtinchan; y como mencionó Tovar y de Teresa, estamos ante uno de los retablo más antiguos de América, si no es que el primero de ellos. Esto es gracias a una información proporcionada por Efraín Castro y provista por Tovar y de Teresa; en adelante explicaremos en qué consistió el intrincado devenir de nuestro vetusto retablo. En este relato vale la pena

¹⁶⁰ Jorge Olvera en: Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 30

atender a la plantilla de artistas que se van mencionando, ya que son los mismos que estuvieron involucrados en la producción retablística de la región poblana, y no es de extrañar que también estuvieran involucrado con este convento y su retablo.



33.- Retablo de Cuauhtinchan

Época: Se traslada de Tehuacán en 1599, pero es anterior.

Dedicado a: La Purísima Concepción

Estilo: renacentista castellano

Ubicación: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista de Cuauhtinchan

Autores: Probablmente Nicolás Texeda (pintor)

Pedro Brisuela (escultor)

Anteriormente se pensaba que la manufactura del retablo de Cuauhtinchan se debía al pintor Juan de Arrúe, quien estuviera activo a finales del siglo XVI y primer tercio del XVII. Sin embargo, como podemos observar, la tipología del retablo no corresponde a este periodo. Hoy día se ha podido esclarecer que Arrúe únicamente lo remozó y lo vendió, pero que el retablo había sido construido probablemente treinta años atrás. Se dice que Arrúe (mestizo, nacido en tierras novohispanas) pudo haber sido pupilo de Andrés De Concha, y de su padre, un escultor de origen andaluz. En 1597 Arrúe era el propietario del retablo, probablemente como pago de algún servicio, y acuerda venderlo al convento franciscano de Tehuacán; un fuerte sismo arruina este templo y el retablo es vendido al pueblo de Cuauhtinchan.¹⁶¹

Pero la historia aún va más allá, Del Paso y Troncoso en el año de 1892, menciona que encontró un documento de 1601 que refería a un contrato anterior -1594- que se había llevado a cabo con Luis de Arciniega –escultor- y Francisco de Morales –pintor- para manufacturar un retablo destinado a permanecer en el templo de Cuauhtinchan. Este retablo jamás se llegó a construir probablemente por no contar con el consentimiento del virrey Luis de Velasco. Es en este mismo documento que Del Paso y Troncoso exhibe las líneas donde se encuentra asentado el traslado del retablo de Tehuacán a Cuauhtinchan, en donde se menciona que el retablo se estaba deteriorando en el convento Franciscano de Tehuacán, debido a las obras de reconstrucción causada por el temblor, y que por esta razón, se decidía trasladarlo a Cuauhtinchan ya habiéndose pagado por él todos los pesos de oro que costó la hechura (o remodelación de Arrúe).¹⁶² Durante muchos años se tuvo la idea errónea de que entonces el retablo era obra de Juan de Arrúe y que había sido construido a finales de la centuria, pero fue gracias a Castro Morales, quién da cuenta de que Arrúe únicamente remozó el retablo. En el

¹⁶¹ Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 126.

¹⁶² Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 17

año de 1599, en Tehuacán, Arrúe declara que él “[...] tenía el retablo que estaba en el altar mayor de la iglesia del señor de San Francisco de la ciudad de los angeles, e por ser tal que convenía para la iglesia deste pueblo, me trataron de que vendiese la hechura del.”¹⁶³ Y continúa diciendo que “por cuanto el dicho retablo es viejo y antiguo, me obligo a renovar todas las figuras, así los rostros como los ropajes, columnas y todo lo demás”.¹⁶⁴ Es en este mismo escrito que Arrúe se dice autor de dos retablos laterales que acompañarán el mayor, de los cuales sólo se conserva uno de ellos, el retablo dedicado a San Diego de Alcalá ahora también en Cuauhtinchan.¹⁶⁵

Se ha resuelto ya el hecho de que el retablo de Cuauhtinchan estaba destinado a pertenecer al templo franciscano de Tehuacán, pero por el deterioro que sufrió este templo debido al sismo, se decidió vender. Ya sabemos que antiguamente pertenecía al templo de San Francisco de la Ciudad de Puebla, pero la pregunta es ¿alrededor de qué fecha se construyó y quienes pudieron ser sus probables autores? Es el mismo Castro Morales quién nos da una probable resolución, este retablo ya identificado para finales de siglo como viejo y antiguo, se pudo haber construido alrededor de 1570, ya que para 1571 se mandan a construir los retablos de capillas (debía estar ya manufacturado el principal) de San Francisco de Puebla. Para estas fechas se encontraban trabajando en dicho templo Nicolás Tejeda –pintor- y Pedro Brizuela –escultor- quienes perfectamente pudieron ser mancuerna para la hechura de este retablo, como bien afirma Tovar y de Teresa.¹⁶⁶ Nicolás Tejeda aparece vecinado en Puebla para 1558 y permanece allí hasta 1575, firmando un contrato con Diego Serrano para manufacturar un retablo en 1571, que incluiría seis tablas y tallas hechas por Brizuela para una de las capillas de

¹⁶³ Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 118

¹⁶⁴ Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 118

¹⁶⁵ Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 118-119.

¹⁶⁶ Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 119.

San Francisco de Puebla. Por desgracia, no se tiene registro fehaciente de alguna pintura hecha por Tejeda, con lo cual, es imposible realizar un análisis comparativo con las pinturas del retablo de Cuauhtinchan y aseverar tal autoría.¹⁶⁷ Sin embargo, la probabilidad de que ambos hayan participado en la manufactura es alta; recordemos que ambos fueron oriundos de la provincia de Burgos y se puede observar una fuerte marca castellana en el retablo; esta atribución, comenta Tovar y de Teresa, se hace sólo porque en esa fecha -1570- Tejeda y Brizuela hacían retablos para el templo de San Francisco de Puebla.

HUEJOTZINGO

Uno de los inmuebles más emblemáticos de Huejotzingo es sin duda su convento, que fue construido por los franciscanos e indígenas en épocas muy tempranas, entre 1544 y 1560. En su interior alberga el retablo mayor dedicado a San Miguel Arcángel, dicho retablo fue financiado por los indígenas ya adoctrinados, y su suntuosidad nos habla de la prosperidad de la población. Como menciona Clara Bargellini “...en los retablos se conjugaban las capacidades y aspiraciones de la sociedad”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*, 119, 121.

¹⁶⁸ Bargellini en Rie Arimura Kamimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586). Estudio teórico-historiográfico.” *Tesis de Maestría en Historia del Arte Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México*, 2005, 38.



34.- Ex convento Franciscano de Huejotzingo

El retablo

La planta del retablo tiene forma poligonal. La base o sotabanco topa con el muro del fondo del presbiterio y su remate alcanza la bóveda nervada. El retablo está compuesto de banco y sotabanco; cuatro cuerpos, tres calles, cuatro entrecalles y remate. Su forma es tipo biombo por estar seccionado en partes como si fuesen “compartimentos abatibles”, los extremos laterales del retablo se abren hacia el frente, como si se tratase de alerones.¹⁶⁹

El retablo se puede considerar de tipo mixto, ya que está compuesto de pintura y escultura. Las imágenes pictóricas se pueden dividir en cuatro grupos de acuerdo a la representación. En la parte inferior, tenemos dos pinturas rectangulares que representan a

¹⁶⁹ Arimura. “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586).”, 117.

María Magdalena y María Egipciaca penitentes; vale la pena apuntar que fue en el lienzo de la *Magdalena* que se encontró la firma de Pereyns y la fecha en que se finalizó el retablo “1586”. En el cuerpo 1 y 2 encontramos las pinturas que representan la infancia de Cristo, con cuatro escenas características de su niñez, en compañía de sus padres, estas son: *Adoración de los pastores, Adoración de los reyes, Circuncisión y Presentación en el templo*. En el tercer cuerpo observamos las escenas de la *Resurrección* y la *Ascensión* del Señor (la crucifixión está en un nicho superior pero en forma escultórica). Y en el cuarto grupo, flanqueando los laterales superiores encontramos dos pinturas en forma de medallón representando al *Cristo de la columna* (lado izquierdo) y al *Señor de las tres caídas* (lado derecho).



35.- Retablo de Huejotzingo

Época: 1584-1586

Dedicado a: San Miguel
Arcángel

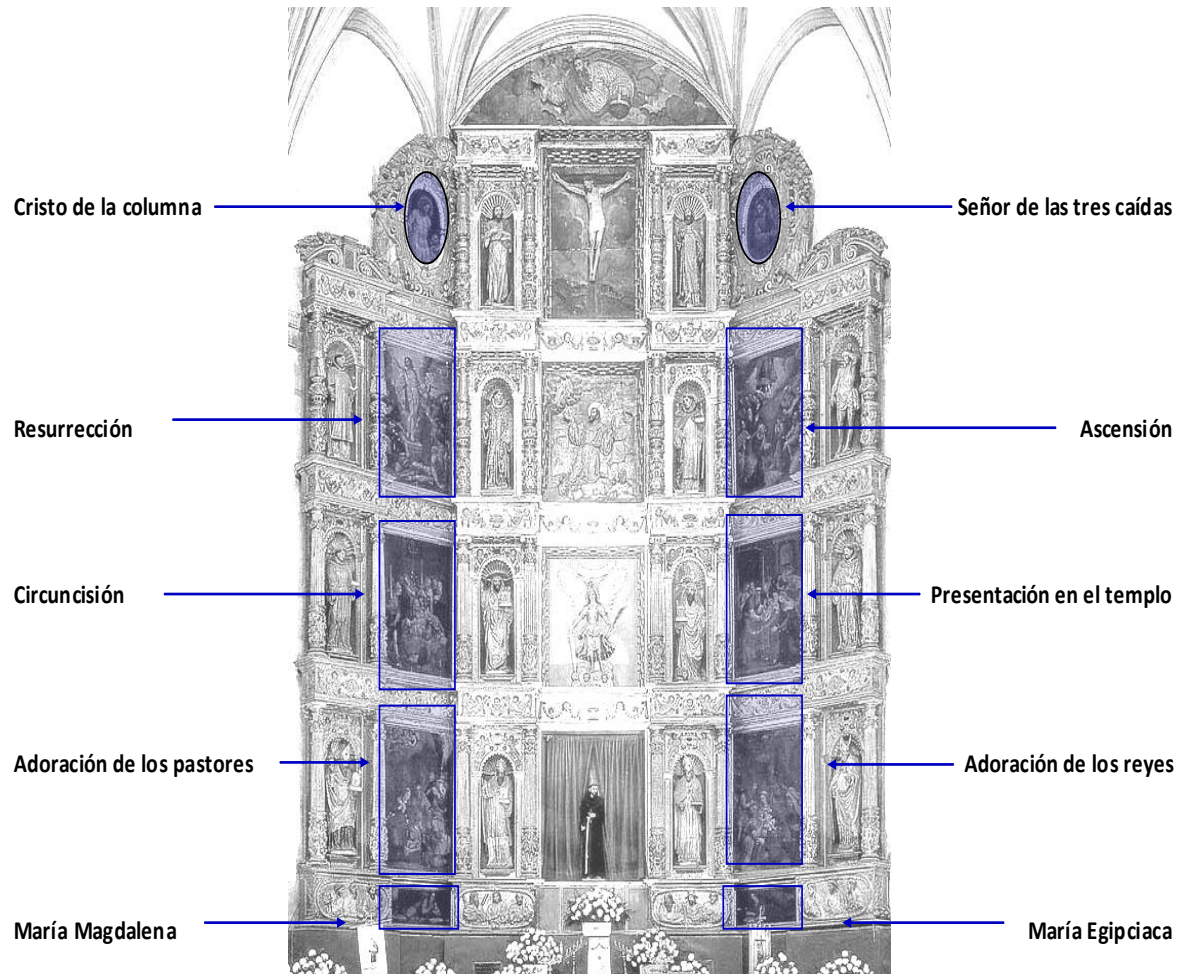
Ubicación: Ex Convento
Franciscano de San Miguel
Arcángel de Huejotzingo

Autores: Simón Pereyns
(pintor) y Andrés De Concha
(colaborador) Pedro de
Requena (traza)

Las imágenes escultóricas de bulto están ubicadas en las cuatro entrecalles. En el primer cuerpo tenemos a los cuatro doctores de la iglesia que son: *San Agustín, San Gregorio, San Jerónimo y San Damiano*. En el primer y segundo cuerpo de las entrecalles, observamos un grupo de ocho santos que principalmente son de advocación franciscana, estos son: *San Lorenzo, San Bernardo, San Antonio de Padua, San Buenaventura, San Sebastián, Santo Domingo, San Bernardino de Siena y San Jerónimo*. En el cuarto cuerpo observamos a *San Juan Bautista y a San Antonio Abad*, flanqueando a Cristo Crucificado.

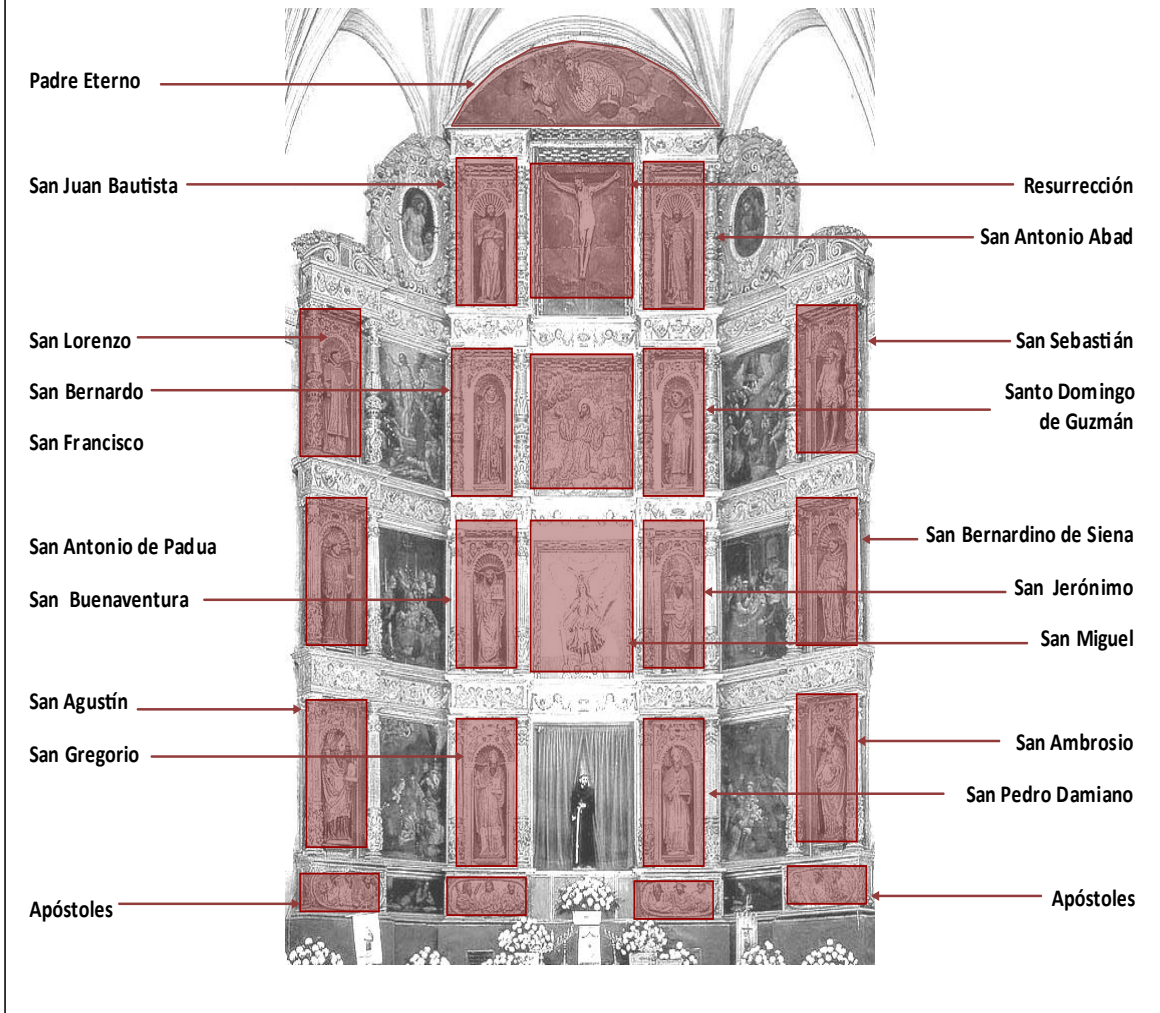
El friso inferior, la calle central y el remate están ornamentados con medios relieves. En la parte inferior del arranque de las entrecalles observamos a los doce apóstoles, divididos en cuatro grupos. En el primer nicho de la calle central es dónde presuntamente se colocó el *San Miguel Arcángel* (desaparecido); en el segundo nicho de la calle central probablemente sustentaba una imagen de la Virgen María (también desconocida); en el tercer nicho se ubica *San Francisco de Asís* recibiendo los estigmas. En el cuarto observamos la *Crucifixión* para finalizar en el remate en el cual se representa al *Padre Eterno* con el mundo en sus manos.

Pintura



36.- Ubicación de las pinturas sobre tabla del retablo Mayor del Ex Convento de Huejotzingo

Escultura



37.- Ubicación de las esculturas en el retablo Mayor del Ex Convento de Huejotzingo

Autoría

Fue en la tercera etapa constructiva del templo que se edificó el retablo mayor de Huejotzingo. La fecha exacta data de entre 1584 y 1586. Esta noticia se puede corroborar en el contrato original donde aparecen los nombre de los artífices: Simón Pereyns y Andrés De Concha como pintores, Pedro Requena como maestro entallador y Marcos de San Pedro como dorador.¹⁷⁰ “(...) la pintura de todo el retablo ha de ser de manos del dicho Simón Perinez y Andrés De Concha y no de otros ningunos aunque ellos quieran (...)”¹⁷¹

A nivel historiográfico existe la duda respecto a la participación de Andrés De Concha como pintor. Probablemente, Pereyns pudo haber realizado las pinturas sobre tabla y De Concha la policromía, ya que al primero se le conoce obra de pintura y a De Concha obra polícroma, como la del retablo de Coixtlahuaca. Por otra parte, es importante agregar el carácter polifacético que tuvo Andrés De Concha como artista, por haber realizado obras diversas en el ámbito de la pintura, escultura y arquitectura. La firma de *Perines* y la fecha 1586, fueron encontradas en la pintura sobre tabla de *Santa María Magdalena*, la cual, forma parte del retablo; no así la de Andrés De Concha, pero esto no significa que no haya participado en los procesos de factura. Sin embargo, es importante tomar en cuenta una de las hipótesis formuladas por Martha Fernández, en cuanto a que Andrés De Concha no es “un artista polifacético” sino que puede tratarse de dos personajes distintos con el mismo nombre, dedicados a oficios similares y coetáneos.¹⁷²

¹⁷⁰ Heinrich Berlin. “The High Altar of Huejotzingo,” en *The Americas. Academy of American Franciscan History*, vol. XV, no. 1 (July, 1958): 69.

¹⁷¹ Berlin. “The High Altar of Huejotzingo,” 71.

¹⁷² Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)”, 87-89.

En cuanto a la talla de las esculturas, un detalle al que apunta Berlín, es que aunque aparezca Pedro Requena como maestro escultor, el diseño de las esculturas de bulto y el relieve de San Francisco probablemente fueron esbozados por Pereyng, tomando en cuenta que las pinturas que el artista realizó se proyectaron bajo un patrón extraído de sus propios grabados,¹⁷³ no sería extraño pensar que las esculturas también hayan sido sugeridas por él, talladas por Requena y policromadas por De Concha.

Encontrados los datos de los artistas y analizando las características estilísticas, formales y tecnológicas del retablo, podemos determinar que tuvo influencia española, flamenca, e incluso, alemana; ya que sus autores se educaron en el viejo continente, influenciados por artistas provenientes de estas regiones; se basaron en las obras gráficas que en aquella época circulaban entre los maestros y en las cuales se apoyaron muchas obras hispanas y novohispanas. Concretamente, se dice que Pereyng tuvo influencia directa de Martín de Vos, quien fuera su contemporáneo y coterráneo, ambos nacidos en Amberes. Para entender la influencia directa de Vos en Pereyng hablaremos de dos características bastante claras en su técnica. En primer lugar, el colorido “veneciano” y la monumentalidad de las formas; se piensa que Vos obtuvo tales habilidades durante su estancia en Venecia y por la influencia que tuvo de su maestro Franz Floris. Otra particularidad de la influencia de Vos en Pereyng está en la acentuada iconografía contrarreformista.¹⁷⁴

¹⁷³ Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)”, 89.

¹⁷⁴ Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)”, 68-70.

Contratos

Existen dos documentos contractuales,¹⁷⁵ el primero llevado a cabo el 4 de febrero de 1584 entre Simón Pereyns y el pueblo de Huejotzingo y el segundo el 30 de noviembre del mismo año.¹⁷⁶ Se expondrán ambos contratos para determinar cuál es el equivalente al retablo construido.

Documento I. Con fecha del 4 de febrero de 1584

En este texto se establecen algunas características formales que el retablo debía poseer, así mismo, se hace referencia a las imágenes y algunas descripciones formales, como se muestra en el siguiente fragmento:

(...) toda calle del medio del dicho retablo ha de ser toda de bulto: primeramente el sagrario y encima del sagrario a San Miguel y las otras dos piezas que quedan de arriba han de ser de los bultos y santos que le fueren señalados que ponga. Y asimismo el Dios Padre ha de ser de medio talle.¹⁷⁷

La información extraíble de este párrafo es que, en primer lugar, se exige que todas las imágenes de la calle central sean esculturas de bulto. También se puede inferir que el retablo consta de cuatro cuerpos, el sagrario, el bloque dedicado a San Miguel y otros dos que le continúan por encima sin especificar. Se especifica que la imagen del Dios Padre ha de ser de medio relieve o media talla; y aun cuando no se puntualiza su ubicación, de acuerdo a la

¹⁷⁵ Estos documentos fueron localizados y publicados por Heinrich Berlin. "The High Altar of Huejotzingo," en *The Americas. Academy of American Franciscan History*, vol. XV, no. 1 (July, 1958): 63-73. El original se encuentran en el Archivo General de Tlaxcala, ubicado en el palacio de gobierno de la misma ciudad.

¹⁷⁶ Arimura, "El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)", 134.

¹⁷⁷ Rodolf Wittkoer en: Arimura, "El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)", 101.

tradicón retablística de la época, el Dios Padre se ubicaba siempre en el extremo superior central del retablo, en el módulo correspondiente al remate.¹⁷⁸

Primeramente ha de tener un banco de altura con su friso y molduras y arquitrabe; ha de tener de alto tres pies y medio y ha de tener labrado los frisos de dicho banco los 12 apóstoles de medio talle conforme están en Otocpa. Encima de este banco vienen 6 columnas y 6 trascolumnas de altura de 9 pies y las columnas lo propio de alto los dichos 9 pies; y de grueso ha de tener por el plinco un pie y un cuarto; los 4 bancos que vienen sobre las columnas a 2 pies y medio de cana banco. Son las columnas por todas 22, y 22 traspilares. Las columnas de abajo del primer cuerpo han de ir labradas el tercio de debajo del talle y que tenga cada columna 3 muchachos asidos de manos con otros, y ha de ser todo lo demás estriado hasta arriba, salvo arriba junto al capitel ha de ir labrado un serafín con sus paños y frutos y colgajes. Y todas las otras 16 columnas han de ir balaustreados,¹⁷⁹ labrados de talle de arriba abajo, en partes donde lo pidieren y como uso y costumbre en partes donde sean labrado. Todos los frisos de los bancos han de ir revestido de talle de serafines, escudos, paños y frutos.¹⁸⁰

En la cita anterior procedente del mismo contrato se describen los componentes del retablo en cuanto a su estructura así como las medidas y proporciones que debía contener. De ello podemos deducir que, de origen, el retablo estaba compuesto por tres calles y dos entrecalles (en sentido vertical); y el banco más cuatro cuerpos (en sentido horizontal). También se hace referencia a las figuras en media talla que debían estar adosadas a los frisos, como en el banco, en donde debían posicionarse los doce apóstoles. En las entrecalles se colocaron las esculturas exentas, que en total fueron ocho, mientras que las calles fueron

¹⁷⁸ Arimura, "El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)", 101.

¹⁷⁹ "Balaustreado" indica columna candelero.

¹⁸⁰ Berlin. "The High Altar of Huejotzingo," 69-70.

decoradas con pintura sobre tabla, seis de un lado y seis del otro. Por otra parte, vemos como en el mismo contrato se estipula algunos detalles en cuanto a la policromía y el repertorio iconográfico que el retablo debe poseer. En esto ahondaremos con detalle en el siguiente capítulo.

Documento II. Con fecha del 30 de noviembre 1584

Entre Simón Pereyns y Pedro Requena

Primeramente por 15 figuras de bulto para las entrecalle de dicho retablo me han de dar y pagar 55 pesos por cada una de hechura, y ha de tener cada figura de las entre calles 6 pies y 4 dedos de altura, y que entre en esta cantidad de altura la peana de cada una de ellas, y el San Miguel ha de tener 4 dedos más que las arriba dichas y no ha de tener demonio a los pies.¹⁸¹

Si comparamos ambos documentos podemos observar que en el primer contrato no se precisa la cantidad exacta de esculturas exentas, pero por la descripción, se puede inferir que se tenía pensado colocar ocho figuras de bulto. Nueve meses después, la cantidad aumentó, con lo cual, se puede determinar que también el formato del retablo se amplió; el número de cuerpos se queda igual, pero no así el número de calles. En el primer documento se contempla que el retablo tenga tres calles y dos entrecalles; en el documento II la estructura tendría tres calles y cuatro entre calles. Otro dato que se puede inferir de la descripción del contrato es el tamaño aproximado de las esculturas, de aproximadamente 1.74 metros; y la imagen de San Miguel, que sería un poco más grande, de 1.81 metros; además se aduce al hecho de que no debería

¹⁸¹ Berlin. "The High Altar of Huejotzingo," 72.

portar al demonio a sus pies.¹⁸² A continuación se hace referencia al medio relieve del tercer cuerpo, calle central; nicho ubicado arriba de San Miguel, que corresponde a la imagen de San Francisco.

Item he de hacer la historia del Señor San Francisco, que ha de ser de más que medio relieve, de como recibió las llagas, con su compañero el serafín y sus cejos,¹⁸³ y el tamaño de la figura ha de ser un poco mayor que las de las entrecalles, y me hade dar y pagar por la hechura de esta historia 110 pesos.¹⁸⁴

Lo importante de este fragmento es que se determina la identidad del santo representado en el tercer nicho central, se trata de la imagen de San Francisco, así mismo, se puntualiza que no será una escultura de bulto, sino una talla en medio relieve, “más que medio relieve”, indicando mayor volumen.¹⁸⁵ El siguiente texto hace alusión a los frisos o tableros del retablo:

item por los 4 tableros de los 12 apóstoles que he de hacer asimismo que han de caer debajo de las entrecalles, y ha de llevar en cada tablero 3 apóstoles de medias figuras y media talla, me ha de dar y pagar por la hechura 160 pesos, y han de estar de forma que se puede poner después de hechos los dichos apóstoles un compartimento a la redonda, el cual es a cardo del dicho Simón Perines, que ha de ser de forma obada.¹⁸⁶

Desde el documento I se estipula que las figuras de los doce apóstoles deberán ser de media talla y adosadas a los tableros debajo de las entrecalles. En el documento II se especifica

¹⁸² Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)”, 110-113.

¹⁸³ “Cejos” significa bruma o cielo nuboso.

¹⁸⁴ Berlin. “The High Altar of Huejotzingo,” 72.

¹⁸⁵ Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)”, 113.

¹⁸⁶ Berlin. “The High Altar of Huejotzingo,” 72.

de manera puntual que, “(...) ha de llevar en cada tablero 3 apóstoles (...)”.¹⁸⁷ Para concluir el análisis formal del retablo comparado con los textos del contrato de hechura, podemos observar que del documento I al II, sí se produjeron cambios, y es el texto del documento II el que se acerca más a la obra. Esto quiere decir que, en un lapso de nueve meses, el artista o los artistas, junto con el pueblo de Huejotzingo consensuaron el formato y características que su retablo debería poseer.

Aquí terminan las disertaciones del presente capítulo, en el cual se aclaró de manera más precisa el antecedente estilístico hispánico y la región peninsular de la cual provienen. Se puntualizó con mayor exactitud la modalidad renacentista a la cual pertenecen, en relación a sus probables antecedentes plásticos y en correspondencia con sus probables autorías. Así mismo, se expusieron las peculiaridades de cada uno de estos retablos, contextualizándolos en los conventos a los cuales pertenecen.

¹⁸⁷ Arimura, “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)”, 114-115.

CAPÍTULO IV

LA POLICROMÍA DE LOS RETABLOS POBLANOS DEL RENACIMIENTO

En este capítulo se analiza la policromía de los retablos poblanos del Renacimiento desde dos vertientes; por un lado, los procesos de manufactura de la policromía, y por otro, el repertorio iconográfico que ostentan. En el primer apartado se esbozan las distintas fases de la policromía de un retablo; consiste en una tipificación de técnicas, identificación de materiales, herramientas y procesos tecnológicos. En el segundo apartado, se presenta parte del repertorio iconográfico presente en la policromía de los retablos poblanos del Renacimiento; periodo cultural europeo, que influyó en las primeras representaciones artísticas novohispanas, entre ellas, la forma de manufacturar y policromar los primeros retablos construidos en tierras poblanas para la orden franciscana.

I.- Técnicas de la policromía de los retablos

En este apartado se presentan las técnicas de la policromía de los retablos novohispanos del Renacimiento; clasificación que incluye la extensa y diversa gama de labores artísticas que están implicadas en la policromía de un retablo. El estudio tecnológico de los retablos se vuelve indispensable para advertir los procesos artísticos que se conjugan en su facturación, y es relevante no sólo desde el punto de vista material, sino para apreciar en su justa medida la riqueza histórica y artística que poseen. Como mostramos en el capítulo segundo, la labor del maestro pintor-policromador se posicionaba en el puesto más alto de la red gremial artesanal, y podía ejercer como tal, una vez habiendo superados varios años de aprendizaje y habiendo

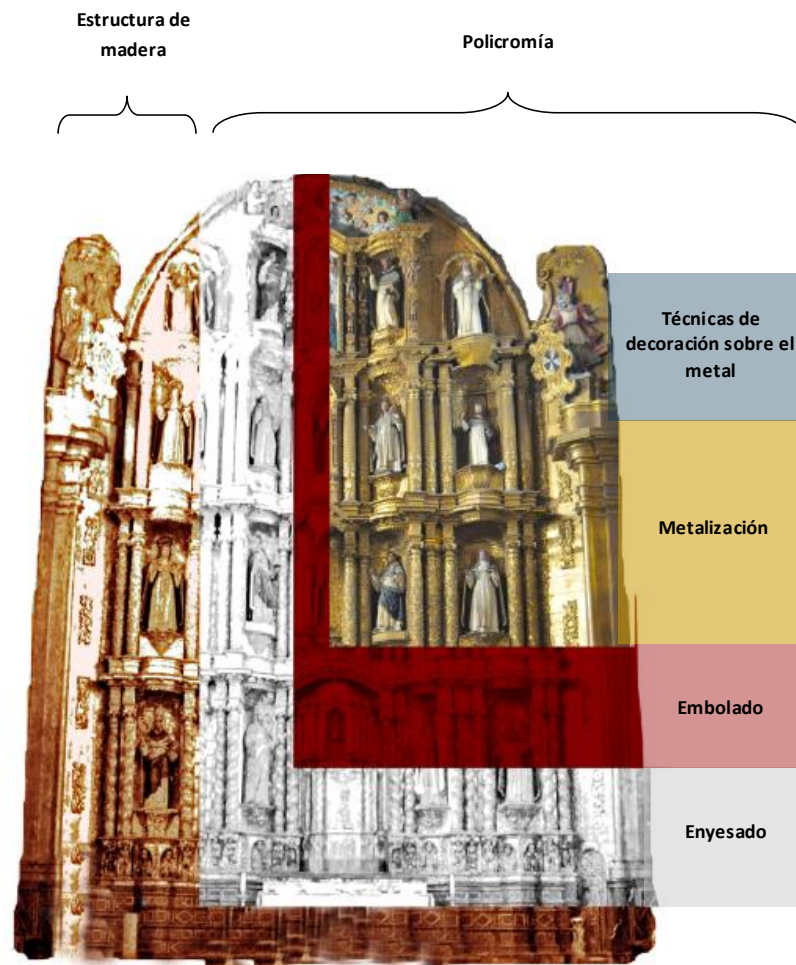
comprobado dicha maestría ante veedores y autoridades. La labor del pintor-policromador fue sin duda uno de los oficios más sobresalientes del tejido socio-artesanal del México virreinal.

Para aclarar el análisis tecnológico que se presenta a continuación, es preciso mencionar que, desde el punto de vista material, los retablos se estudian a partir de dos aspectos: por un lado, la parte estructural; y por otro, la policromía. Ésta última definida como la capa de color, con o sin preparación, que recubre las formas, las tallas y volúmenes de un objeto, y que dota, enriquece y embellece al cuerpo escultórico.¹⁸⁸ Una vez trazado el retablo, se constituía arquitectónica y escultóricamente, para pasar a manos del grupo de maestros que se encargarían de su policromía.

Algunas de las fuentes documentales que ayudan a identificar la policromía de los retablos son, en primer lugar, los tratados artísticos antiguos que describen los procesos de elaboración; principalmente, el de Cennino Cennini (ca. 1410, Italia) y el de Francisco Pacheco (1649, España). Hoy en día existen diversos estudios realizados por especialistas, dedicados a analizar tanto la escultura como la pintura; así como los estudios surgidos de la Restauración, que apoyados en la Historia del Arte y en las ciencias básicas, sirven para generar conocimientos nuevos referentes a los procesos policromos de los retablos.

¹⁸⁸ Definición aceptada por el grupo Latino de Trabajo sobre Escultura Policromada en la reunión del 3 de diciembre de 1993 en Lisboa, Portugal. Ver www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/download/102/102. Ion Berasain Salarredi y Maite Barriola Olano, "Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)", *Revista Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Donostia, no. 17 (1998): 378.

Como hemos apuntado en los capítulos anteriores, la construcción de estas complejas máquinas recaía en manos de un grupo amplio de artesanos: el sistema constructivo correspondía a los maestros arquitectos, entalladores y ensambladores, quienes eran los encargados de edificar y dar cuerpo a la forma escultórica. La policromía incumbía al maestro pintor-dorador, siguiendo las normativas establecidas por el gremio y las ordenanzas de la Nueva España. Una vez concluida la erección y talla del retablo existían dos opciones para policromarlo: la primera era transportar el retablo al taller del maestro pintor-policromador; y la segunda, realizar los procesos dentro del templo.



38.- Esquema de la composición de un retablo

Tipificar la policromía de un retablo puede parecer una labor compleja, considerando las múltiples posibilidades que conlleva dicho proceso. Por otro lado, las fases policromas se interrelacionan entre sí pudiendo generar un sinnúmero de variantes; sin embargo, la prevalencia y buena factura de los retablos permite establecer distinciones en los procesos policromos y definir clasificaciones para su descripción y estudio. Con base en lo anterior, se han determinado siete grandes fases en la policromía que facilitan su comprensión, estas son: aparejado, metalización, técnicas de decoración sobre el metal, motivos en relieve desde el aparejo, otras técnicas de decoración, encarnado, y efectos sobre la superficie dorada del retablo.

APAREJADO	PREPARACION DE LA TALLA Y ENCOLADO	ACUÑADO Y ENLENZADO	ENYESADO	EMBOLADO	
	Eliminación de polvo	Aplicación de lascas de madera y cola	Yeso vivo (grueso)	Bol rojo	
	Extracción de nudos	Aplicación de retazos de lienzo y cola	Yeso fino (mate)	Bol amarillo	
	Aplicación de gíscola			Bol gris	
METALIZACIÓN	DORADO		PLATEADO		
	Dorado al agua * Dorado Bruñido		Aplicado con la misma técnica del oro bruñido y cubierto con alguna laca o barniz.		
	Dorado a la sisa * Dorado al mixtión				
	Dorado en polvo				
TÉCNICAS DE DECORACIÓN SOBRE EL METAL	ESTOFADO	CINCELADO O PICADO DE LUSTRE	CORLADURAS		
	Punta pincel	- Delineado - Repicado - Graneado	Generalmente sobre plata, ocasionalmente sobre oro y estaño: - Imitación de oro - Imitación de objetos plateados - Efecto "tornasolado" sobre la superficie.		
	Esgrafiado	- Cincelado/troquelado			
	MOTIVOS EN RELIEVE DESDE EL APAREJO	BROCADO DE TRES ALTOS / PASTILLAGES O BARBOTINA	BROCADO APLICADO	BROCADO ALTO	PICADO DE LUSTRE
Pastillages planos		- Brocado aislado	Efecto pictórico, no escultórico. Se realiza sobre la superficie ya metalizada.	- Repicado - Graneado - Cincelado o troquelado	
Pastillages volumétricos por modelado					
Pastillages volumétricos por moldeado					
OTRAS TÉCNICAS DE DECORACIÓN	COLORES LISOS O TONOS PLANOS	MOTIVOS POLICROMADOS Y ADHERIDOS	PAISAJE A PUNTA PINCEL	EFFECTO PLATEADO CON "BISMUTO"	TELAS ENCOLADAS
	Directamente sobre el aparejo			Objetos pintados con "bismuto"	
	ENCARNADO	AL PULIMENTO	MATE	MIXTA	
EFFECTOS SOBRE LA SUPERFICIE DORADA DEL RETABLO	BRONCEADOS	MOTIVOS DECORATIVOS FUSIONANDO ORO BRILLANTE Y ORO MATE		JÁSPES	ORO "AGRIETADO" CON EFFECTO MARMOLEADO

39.- Esquema de las fases de la policromía

Aparejado

Llevar a buen logro la factura de la policromía de un retablo dependía del conocimiento de los materiales, las preparaciones y las técnicas de aplicación. El aparejado es la fase primaria que sostiene al resto; permite que los materiales no se repelan entre sí y que se “anclen”; prepara y nutre a la madera para recibir la policromía. Esta fase ayuda a la impermeabilización y allanamiento de la superficie, evitando el resquebrajamiento de las capas polícromas. Se trata de un estrato que sustenta y ennoblece el asentamiento del dorado, procurando su permanencia a través del tiempo.¹⁸⁹ El aparejado consta a su vez de cuatro etapas:

Preparación previa de la talla y encolado: eliminación de polvo acumulado en todo el retablo y extracción de los nudos de la madera por medio de gubias. Los más grandes se punzaban, se untaban con ajos o se quemaban con hierros, con el propósito de evitar la exudación de resinas que posteriormente podían alterar la policromía.¹⁹⁰ Se procedía con el “acuñado”, que consistía en encajar lascas de madera bañadas en cola fuerte en las grietas pronunciadas de la madera. Después de esto, se llevaba a cabo “enlizado” que consiste en cubrir con retazos de lino, cáñamo, ropa vieja o estopa en tiras, las zonas de unión entre los módulos; igualmente bañadas con cola animal, como lo expone Cennini en su tratado:

Tras aplicar la cola, toma una tela de lino viejo, fino, de hilo blanco, sin ningún vestigio de grasa en ella. Coge tu mejor cola; corta o rasga a tiras grandes o pequeñas de esta tela; imprégnales con esta cola; ve extendiéndolas con las manos sobre los planos del retablo; quita antes las costuras, alísalas bien con las palmas de las manos y déjalo secar durante

¹⁸⁹ Pedro Luis Echeverría Goñi. “Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos”. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, No. 45 (Año XI, 2003): 100.

¹⁹⁰ María Enriqueta González-Alonso Martínez, *Tratado del dorado, plateado y su policromía* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de conservación y Restauración, 1997), 144.

dos días. Y has de saber que tienes que el encolar y enyesar cuando el tiempo seco y ventoso.¹⁹¹

El tratadista Abelardo Carrillo y Gariel,¹⁹² menciona los procesos y materiales utilizados en la pintura novohispana sobre tabla y observa que, por la parte posterior de los entablamentos, las uniones están cubiertas por una especie de “maraña de fibra vegetal encolada”, utilizada para prevenir la separación y la deformación de las tablas causada por los movimientos de la madera. Este mismo sistema es el que se puede observar en las uniones de entablamentos de los retablos. Una vez colocadas las tiras o marañas de fibras encoladas se aplicaba la gíscola, la cual está conformada por una mezcla de cola, ya sea de oveja, conejo o pergaminos, cocida con ajos, *acíbar sucotrino*¹⁹³ y hiel de vaca o buey.¹⁹⁴ Esta mixtura tenía como finalidad cerrar los poros de la madera, servir como repelente de insectos xilófagos gracias a las propiedades antisépticas del ajo y ayudar al anclaje de las capas subsecuentes. Se aplicaba bien caliente, fluida y siguiendo la beta de la madera para favorecer la penetración por los poros.¹⁹⁵

Enyesado: consistía en cubrir con dos tipos de yeso la superficie a policromar. Las cargas del enyesado estaban constituidas por lo general de yeso (sulfato de calcio bihidratado, $\text{SO}_4 \text{Ca}_2 \text{H}_2\text{O}$) o cal (carbonato de calcio, Ca CO_3). Su función consiste en sellar los poros de la madera para generar un perfecto asentamiento o estrato, que reciba al resto de las capas policromas; allana las texturas y amortigua los movimientos de la madera.

¹⁹¹ Cennino Cennini, *El libro del Arte*, trad. Fernando Olmeda Latorre (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009), 154.

¹⁹² Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de la Nueva España*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946), 89.

¹⁹³ Planta perenne, de la familia Liliaceae, con hojas largas y carnosas. Los maestros doradores extraían su jugo, mezclado con hiel y ajos, para proteger la madera del ataque de insectos xilófagos y asegurar los aparejos. Fernando R. Bartolomé García, *Policromía Barroca en Álava* (Álava, España: Diputación Foral de Álava, 2001), 75.

¹⁹⁴ Fernando Bartolomé García, *Policromía Barroca en Álava*, 75.

¹⁹⁵ Domingo Sánchez Mesa Martín, *Técnica de la escultura policromada granadina* (Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1971), 38.

En la primera capa se aplicaba yeso vivo, también conocido como yeso grueso. Se distingue por ser de tono grisáceo y de tamaño de partícula de grano grueso. Se debían aplicar en todo el retablo de tres a seis capas, intercalando los sentidos vertical y horizontal. La aplicación del enyesado correspondía al maestro pintor, el de más pericia, ya que dicho proceso requería de una mano experimentada y con un alto sentido de la plástica.¹⁹⁶ A continuación se colocaban las capas de yeso fino o yeso mate, éste se caracteriza por ser más blanco, purificado y con menos cola. En esta aplicación el grosor de las capas tenía que decrecer para lograr poco a poco un acabado más refinado.¹⁹⁷

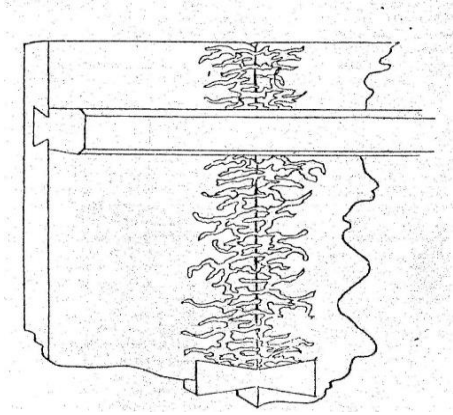
Una vez seco el enyesado se continuaba con el pulimentado. Este proceso consistía en lijar y alisar la superficie con diversas herramientas, empezando por las más toscas como limas, piedra pómez y escofinas, y terminando con talcos o retazos de tela hasta alcanzar una textura tersa, sellada y totalmente llana.

Embolado: El bol es una arcilla proveniente de los óxidos de hierro, de textura muy fina, que generalmente se presenta en tono rojo o amarillo y, en casos aislados, en color gris cuando se relaciona con la plata. Este mineral, bien molido y libre de impurezas, se aglutina con agua-cola o con temple de clara de huevo, se aplica con un pincel de pelo suave disponiendo la templa con un trazo suelto y aumentando la carga respecto al aglutinante, hasta completar cuatro coberturas.¹⁹⁸ El proceso finaliza con el pulimentado con el propósito de cerrar el poro y disminuir la capacidad de absorción de la templa al dorar, así como también para dotar de luminiscencia y calidez al oro bruñido.

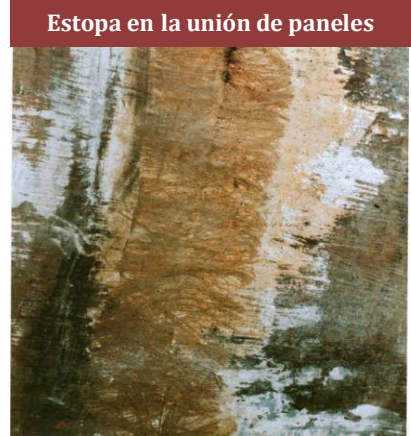
¹⁹⁶ Bartolomé, *Policromía Barroca en Álava*, 76.

¹⁹⁷ Pedro Luis Echeverría Goñi, *Policromía del Renacimiento en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990), 192.

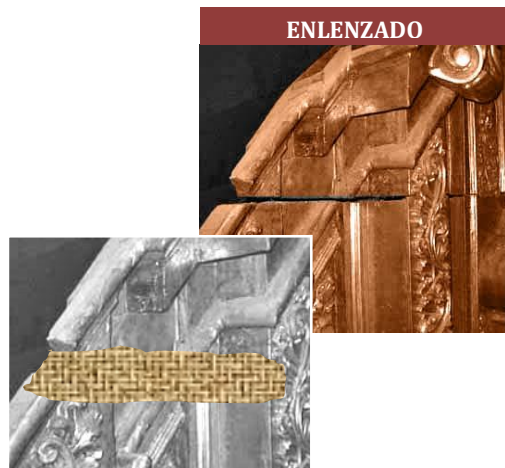
¹⁹⁸ Cennini, *El libro del Arte*, 166-167.



Aspecto de la "estopa" por la parte posterior



40.- Detalle de los procesos del Aparejado



Metalización

En los retablos, el oro es el metal por excelencia y lo encontramos habitualmente presente en su tradicional “oro bruñido”; sin embargo, también puede encontrarse el uso de plata, aleaciones de cobre o incluso de estaño. La función básica del uso del oro en los retablos está en resaltar su magnificencia, tanto en el sentido material como simbólico. Las propiedades físico químicas de este metal favorecen a la protección de los estratos policromos, ya que al ser totalmente inerte impide el ataque de insectos xilófagos o la proliferación de microorganismos.¹⁹⁹

El dorado de un retablo se hacía mediante la aplicación minuciosa de panes de oro, que se obtenían previamente a través del batido o golpeteo constante de monedas o doblones, con mazos de hierro, hasta lograr aproximadamente 8 micras de espesor. Las láminas median alrededor de 20 cm y se guardaban en librillos para facilitar la labor del maestro dorador, también para evitar el deterioro de los panes considerando el alto costo del metal. Para su aplicación, estas hojas eran cortadas en trozos más pequeños, entre seis a ocho centímetros por lado.²⁰⁰ La reglamentación exigía que el oro fuera del mejor quilataje, entre 23 o 24; sin embargo, en muchos casos se han encontrado aleaciones de plata o cobre, en mayor o menor cantidad. Respecto a este detalle es preciso mencionar que no siempre se trataba de un afán de reducir costes, sino que estas aleaciones permitían diferentes tonalidades, obteniendo diversos efectos y vibraciones en las superficies doradas.²⁰¹ De una aleación de oro y cobre resulta un

¹⁹⁹ Echeverría, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, 187.

²⁰⁰ Bartolomé, *Policromía Barroca en Álava*, 78.

²⁰¹ Ana Carrassón López de Letona, “Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera”, *Retablos. Técnicas, materiales y procedimientos*, ed. Grupo Español del IIC (España: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2006), 5-6.

tono más cálido e intenso, mientras que de una aleación de oro y plata resulta un tono más frío y sobrio.

Dorado al agua o dorado bruñado: método de recubrimiento metálico más utilizado en los retablos, que generalmente cubre la mayor parte de su superficie. Es la técnica más compleja, delicada y costosa de la policromía, por lo tanto, requería la pericia de un maestro altamente especializado al que se le denominaba *dorador*. El proceso consistía en extraer una a una las láminas del librillo, depositándolas en el pomazón, para luego cortar el pedazo de oro que iba ser adherido:

(...) con el pincel en la mano derecha moja el bol en la superficie que habrá de ocupar el pan de oro que tienes en la mano. Y mójalo todo uniformemente, de forma que no quede más agua en unas zonas que en otras. Luego acerca suavemente el pan de oro al agua que hay sobre el bol.²⁰²

La templa que humectaba el bol antes de aplicar una a una las láminas de oro también podía ser coleta de conejo, cola de pergamino o temple de huevo, utilizando brochas de pelo muy fino. Durante la colocación era necesario cuidar los empalmes de las cuadrículas metálicas, ya que podían encimarse o quedar espacios sin cubrir, dejando ver el tono rojo del bol; si esto ocurría, era necesario rellenar los huecos con pequeños fragmentos de oro. Una vez adherida la hoja se dejaba reposar unas cuantas horas antes del bruñado para no raspar o provocar rayones en la superficie. El proceso del bruñado se realizaba con piedras ágatas,

²⁰² Cennini, *El libro del Arte*, 169.

aplicando cierta presión y frotando la lámina de oro; debía ser en el momento en el que, al rozar la piedra sobre el oro, se produjera un ligero chasquido.²⁰³

Dorado a la sisa o dorado mate: También conocido como dorado al mordiente o al mixtión. En este tipo de dorado se utiliza como mordiente una mezcla de aceite de linaza y barniz con pigmentos molidos para adherir las hojas.²⁰⁴ Solía aplicarse comúnmente sobre bol amarillo y, a diferencia del dorado al agua, había que dejar secar o reposar el mordiente al menos un día antes de aplicar los panes de oro. La utilización del dorado al mixtión sirvió para decorar cabellos, así como algunos elementos decorativos de los vestidos, cuerdas, varas y medallones, entre otros.²⁰⁵

Plateado: El empleo de la plata es muy frecuente, más aun considerando la abundancia del metal en Nueva España. Es común localizarla en los enveses de las vestiduras como mantos y capas, y en otros complementos de tono argentino como lanzas, campanas, etc. Las láminas se obtenían igual que el oro, por medio del batido de fragmentos metálicos o monedas. Para fijarse a la superficie se aplicaba la misma técnica del dorado bruñido, utilizando agua-cola como mordiente. La plata tiene una desventaja respecto al oro y es que al reaccionar con el medio ambiente se oxida produciendo una pátina de tono negro tornasolado, que se conoce como óxido de plata o argentita. Por esta razón, es habitual encontrarla cubierta con barnices o lacas coloreadas a las que se les denomina “corladuras”.²⁰⁶

²⁰³ Bartolomé, *Policromía Barroca en Álava*, 80.

²⁰⁴ Cennini, *El libro del Arte*, 188.

²⁰⁵ Berasain y Barriola, “Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón...”, 381.

²⁰⁶ Echeverría Goñi, Pedro Luis y Javier Martiarena Lasa. *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati, historia y restauración* (Oñate, Guipuzcoa, España: Universidad de Oñati. 2006) 130-136.



Detalle de los procesos de la metalización

Técnicas de decoración sobre metal

Cuando se observa un retablo es común cautivarse por el efecto deslumbrante que tiene el oro, el cual inunda casi toda la superficie. Sin embargo, existe una amplia variedad de técnicas polícromas que pueden convivir con el metal. Los colores utilizados en la policromía de retablos podían ser de origen mineral, conocidos como pigmentos; de origen vegetal, denominados colorantes y de origen animal como la cochinilla.²⁰⁷

Entre los rojos cabe citar los carmines de Indias, Florencia y el de Honduras, también llamado cochinilla, bermellón, almagre de Levante, minio y diferentes tierras rojas. Los azules más mencionados son el fino de Sevilla, los de cenizas, esmalte, cabeza y en el s. XVIII el ultramarino, las cenizas de Hungría y de Prusia, que hace su aparición a fines del primer tercio de 1700. El añil es el más citado entre los violáceos. De los verdes se repite el montaña claro, vejiga, tierra, verdacho, cardenillo y el verde esmeralda (s. XVIII). Entre los amarillos encontramos una mayor variedad de colores como el ancora oscuro de Flandes, genolí, jalde u oropimente, gutiámbar, ocre claros y ocre de Holanda (s. XVIII). Se citan también diversos pardos y tierras como la sombra de Venecia. El azarcón de Levante mostraba un matiz anaranjado. El negro aparece sin calificativos y, puntualmente, como humo de pez, y nunca falta en los talleres de los pintores un buen número de libras de albayalde o blanco de plomo.²⁰⁸

El término más socorrido para indicar alguna técnica de decoración sobre metal en la escultura es “estofado”, y es común que se mencione como tal a cualquier tipo de talla en madera que contenga dorado y presencia de color sobre la superficie metalizada. La

²⁰⁷ Bartolomé, *Policromía Barroca en Álava*, 84.

²⁰⁸ Echeverría, “Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos”: 102-103.

designación no es errónea, así se encuentra referenciado desde los tratados antiguos; no obstante, es importante hacer notar que el estofado incluye un abundante repertorio en cuanto a técnicas, materiales, efectos y diseños. En ocasiones, dos o más técnicas se fusionan entre sí, las encontramos asociadas en un mismo espacio, donde se combinan diferentes materiales, planos pictóricos, transparencias y luminosidades.

Estofado: Se le conoce como estofado a la técnica o conjunto de técnicas de la policromía que se utilizan para realizar decoraciones sobre una superficie metalizada y que tratan de imitar los bordados de las estofas o telas de moda de la época. El medio pictórico más utilizado en su elaboración es el temple de huevo, al cual se le agregan pigmentos, bien molidos, de diversas tonalidades. Con esta mezcla se plasman diversos motivos como rameados, follajes, encajes, paisajes, etc., que pueden ser realizados con o sin plantilla. Con posterioridad se puede o no raer la película pictórica para descubrir, de acuerdo al diseño, el brillo metálico, generando un efecto óptico singular. En consecuencia de ello el estofado se puede clasificar de dos maneras: por un lado están las labores hechas a *punta pincel*, y por el otro el denominado *esgrafiado*.

El estofado a *punta pincel* implica que los diseños eran pintados de modo directo sobre el oro, a mano alzada (con o sin plantilla) y originando algún motivo decorativo. Se puede encontrar sobre los ropajes de las esculturas, vanos de nichos y frisos de los retablos, entre otros elementos arquitectónicos. Conforme avanzan los estudios polícromos, se han encontrado cada vez más evidencias en cuanto a la utilización de plantillas o calcas conocidas en las artes plásticas como “estarcidos”.²⁰⁹

²⁰⁹ González-Alonso, *Tratado del dorado, plateado y su policromía*, 152-153.

El estofado realizado con la técnica de *esgrafiado* consistía en rascar la película coloreada con alguna herramienta puntiaguda, con el objetivo de eliminar el color, descubrir el oro y generar un diseño. Cennini menciona que una vez estarcido o calcado el dibujo se toma un estilete de abedul, madera dura o hueso que sea apuntado por un extremo y plano por el otro; con la punta se dibuja la línea de puntos de la estofa y con el extremo plano se va raspando el color.²¹⁰ Se puede “rascar” lo que se desee, los fondos, los mantos, etc. Y “(...) lo que descubres granéalo después con la roseta o el punzón de grabar. Y de esta manera empezarás a saber granear y estofar los vestidos de oro.²¹¹ También suelen encontrarse esgrafiados sobre hoja plata y se logra siguiendo el mismo método que con el oro: “(...) si quieres conseguir un brocado de plata, tendrás que seguir el mismo orden y procedimiento que empleaste para el oro. Es más, si quieres enseñar a los aprendices jóvenes a dorar, haz que utilicen plata para que vayan obteniendo un poco de práctica (...)”.²¹²

Cincelado: Esta técnica se puede encontrar como cincelado, picado de lustre, punzonado, graneado o labor de buril. Consistía en hundir levemente el oro junto con el aparejo, a través del golpe sutil del martillo y punzón, con el objetivo de generar un diseño en hendidura sobre la superficie metálica. Los motivos suelen ser muy diversos, en formas de estrellas, flores, puntos, entre otros. El cincelado se aplicaba únicamente sobre oro bruñido, nunca se realizaba sobre el oro mate.²¹³ Según sea la incisión que se genera sobre la superficie metalizada se pueden clasificar en delineado con hendidura, repicado, graneado o cincelado; este último, también denominado troquelado.²¹⁴

²¹⁰ Cennini, *El libro del Arte*, 177.

²¹¹ Cennini, *El libro del Arte*, 177.

²¹² Cennini, *El libro del Arte*, 177.

²¹³ Carrassón, “Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera”, *Retablos*. 11-12.

²¹⁴ González-Alonso, *Tratado del dorado, plateado y su policromía*, 179-182.

Existen dos versiones de cincelado: la más común consistía en realizar la incisión una vez dorada la superficie, con ello la forma quedaba registrada tanto en la delgada lámina de metal como en la capa superficial del aparejo que está debajo, formándose un ligero “bajo relieve”. La otra modalidad era hacer las hendiduras antes de dorar la superficie, es decir, de manera directa sobre el aparejo, al cual se le aplicaba sucesivamente el bol y la lámina metálica, la cual, al asentarse, tomaría la forma de la incisión realizada previamente. A esta técnica se le conoce también como picado de lustre²¹⁵.

Corladuras: Se conoce como corladura al barniz coloreado, aplicado sobre una pieza previamente plateada y bruñida, con la finalidad de imitar oro, asemejar el brillo de las piedras preciosas o proporcionar al metal un efecto tornasolado. Por lo general esta técnica se asocia con la plata, aunque también se puede encontrar sobre oro y, más antiguamente, sobre estaño. Los colores más comunes de las lacas eran el verde, azul, ámbar y rojo. En cuanto al procedimiento, Pacheco lo describe de la siguiente manera:

(...) se puede estofar sobre plata bruñida haciendo que parezca oro; la cual, poniéndola al sol se le darán dos, o más manos de doradura, hasta que imite el color subido del oro; y, después de seca la pieza, con una brocha blanda se les dará una mano de orines (...).²¹⁶

²¹⁵ Algunos autores consideran el picado de lustre como sinónimo del cincelado. Por ejemplo, Echeverría y Martiarena (2006) señalan que la técnica del cincelado consiste en el hundimiento de la superficie lisa dorada, o bien, de la masa de estuco; es decir, contempla ambas posibilidades. En cambio, González-Alonso (1997) sí hace una distinción y menciona que el picado de lustre, del mismo modo que la técnica de barbotina, es la que se hace directamente sobre el aparejo de preparación.

²¹⁶ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1990), 508.



41.- Paleta cromática de la policromía del siglo XVI



42.- Detalles de las decoraciones sobre el dorado





43.- Detalles de las decoraciones sobre el dorado



Motivos en relieve desde el aparejo

Para la ejecución de los motivos en relieve se manejaba una técnica que conocida como “brocado”, mediante la cual se lograban efectos tridimensionales, ya sea en relieve o pictóricos, que trataban de imitar los bordados de las telas finas, tejidas con hilos metálicos. El sistema de brocado realizado desde la base de preparación es poco mencionado en la literatura, posiblemente, debido a que al tratarse de elementos añadidos que después se recubren y policroman, pueden pasar inadvertidos, o bien, ser confundidos con la propia talla en madera. Para la retablística novohispana se han distinguido tres tipologías: el brocado de tres altos, brocado aplicado y brocado alto.

Brocado de tres altos: imitación de los textiles brocados por medio de la aplicación de pastillajes o barbotina, dando el efecto tridimensional desde el aparejo. Se pueden formar trencillas, gotas de estuco o embutidos, que con posteriormente se lijan, embolan, metalizan o policroman según sea el efecto que se quiere dar.²¹⁷ Estos se dividen en pastillajes planos y pastillajes volumétricos por modelado.²¹⁸

Brocado aplicado: Se estima que la técnica del brocado aplicado se originó en Flandes y se extendió por España a mediados del siglo XV, incluyendo gran parte del siglo XVI. Por esta razón temporal respecto al uso de la técnica en el viejo mundo, su empleo en la policromía novohispana aún está por confirmarse. A grandes rasgos consistía en embutir en una placa fina de estaño, previamente grabada, una masilla formada con una mezcla de carga, cola, resinas y aceites secantes. Esta placa flexible, que contenía el motivo estampado, se adhería a la

²¹⁷ Constantino Gañán Medina, *Técnicas y evolución de la imagerie policroma en Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 216.

²¹⁸ González-Alonso, *Tratado del dorado, plateado y su policromía*, 117.

superficie escultórica, ya sea de forma aislada o generando patrones. Posteriormente, se doraba al mixtión y se coloreaba con una laca de color; algo parecido a lo que hoy conocemos como “repujado”.²¹⁹

Brocado alto: Esta técnica se realizaba de modo directo sobre la superficie metalizada y no es escultórica sino pictórica. No obstante, se ha asociado a esta categoría, ya que, por una parte, tradicionalmente se le ha denominado “brocado” y es habitual encontrarla con ese nombre en la literatura. La otra razón es por el efecto volumétrico que adquiriría. Como se mencionó, la técnica se realizaba a través de diseños pictóricos, pero simulando tridimensionalidad; estando la pieza ya dorada se aplicaban diseños coloreados que imitaban, mediante efectos de luces y sombras, los relieves textiles. Se estima que esta técnica pudo ser utilizada en la policromía de indumentarias de bajo presupuesto o en esculturas secundarias dentro de un retablo, o simplemente porque el tipo de ropaje a imitar no implicaba un diseño tan ostentoso.

Otras técnicas de decoración

Colores lisos o tonos planos: Técnica que se destinó para decorar elementos como túnicas, mantos, velos o enveses de las esculturas. Se colocaban de manera directa sobre el aparejo; en pocas ocasiones aparecen sobre la hoja metálica. Se trata de tonos densos, mates y opacos. El medio pictórico podía ser una emulsión de temple de huevo, con algún aceite o barniz y pigmentos molidos, o bien, aplicando pintura al óleo, con diversos efectos de luces y sombras en los pliegues de los paños.²²⁰

²¹⁹ María Asunción Arrazola Etxeberría, *Retablo renacentista de Bidaurreta* (San Sebastián, España: Diputación Foral de Guipuskoa, 1991), 65.

²²⁰ Arrazola, *Retablo renacentista de Bidaurreta*, 60.

Motivos policromados y adheridos: Son motivos recortados en papel o cartón que se policromaban y adherían a la superficie. Generalmente son de formato pequeño, conformando elementos como estrellas y botones, entre otros complementos.

Paisaje a punta pincel: Consiste en la elaboración de vistas aparentes o paisajes, realizados a mano alzada, como si se tratase de una pintura sobre los elementos arquitectónicos del retablo, comúnmente localizados en frisos o nichos. También se destinaron a las partes bajas de los retablos como cajas, columnas y capiteles.²²¹

Efecto plateado con “bismuto”: El bismuto es un semimetal de brillo similar al de la plata y se utilizó para policromar formas escultóricas que imitan objetos metálicos, tales como lanzas, campanas, y otros.²²² Es una técnica poco usual, localizada en retablos españoles, aún no se registra en retablos mexicanos pero se registra la técnica ya que cabe la posibilidad de que en algún momento se identifique.

Telas encoladas: El aparejado podía continuar con la aplicación de telas encoladas, es decir, fragmentos de tela de lino recubiertos con una mezcla de yeso y cola, y policromados de distintas maneras. Estos encolados se utilizaban por lo general en elementos escultóricos como ropajes, mantos y túnicas de los personajes para otorgarles volumen y movimiento o también en cortinajes de los nichos de los retablos.

²²¹ Fernando R. Bartolomé García, “La policromía Barroca en la Rioja Alavesa.” *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa, -cultura, arte y patrimonio-*, Editado por Felicitas Martínez de Salinas Ocio. (Vitoria-Gasteiz, España: Diputación Foral de Álava, 2005), 97.

²²² Echeverría y Martiarena, *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati...*, 130.



44.- Detalle de punta pincel

Encarnado

Se puede definir al encarnado como aquellas técnicas de enmascaramiento, que con un fin realista, tratan de simular la piel humana con la mayor fidelidad posible. Para ello se apela a las facultades tanto de la talla como de la policromía que, por medio del manejo de diversas texturas y efectos polícromos, logran conmover al creyente.²²³ Existen tres tipos de encarnaciones que se dividen de acuerdo al efecto final que logran, estas son:

Al pulimento: Se empleaba una imprimación de albayalde y cola sobre el aparejo del rostro; superponiendo una capa de color carne, preparado al óleo, con gotas de barniz y con un trazo suelto, dando toques y sin repasar la superficie.²²⁴ Se entremezclaba el rubor en las mejillas, barba y nariz, y de ser preciso, se aplicaban tonos azulados para las heridas, llagas, etc. Se dejaba reposar la película pictórica, esperando un lapso determinado para pulir con una vejiga de buey húmeda. Con esta víscera se lograba ir estirando la capa oleosa y difuminando los trazos, hasta conseguir un acabado perfectamente liso. Una vez seca la superficie, se realizaban a punta de pincel los detalles, como cejas, labios, pelo, rugosidades y ojos.²²⁵

Mate: Es la técnica que más se asemeja al efecto natural de la piel, es Pacheco quien la introduce en Sevilla y se vuelve promotor de su uso.²²⁶ Para su aplicación se sugería que las capas de yeso estuvieran perfectamente lijadas; se colocaban tres capas de albayalde molido al agua mezclado con cola; estando secas, se pulían pródicamente hasta que la superficie quedara tersa. Luego se aplicaba la capa de color al óleo como el mismo Pacheco lo describe:

²²³ Gañán, *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla*, 159.

²²⁴ Echeverría, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, 210.

²²⁵ Carrassón, "Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera", 12.

²²⁶ Pacheco, *Arte de la pintura*, 497.

(...) lijar una o dos veces hasta quedar todo, cabello y barba y todos los altos y hondos, sin un granito, y muy amoroso y liso al pasar de la mano; emprimando encima con colores a olio de carnes, y un poco de azarcón o litargillo²²⁷ por secante, todo lo que ha de ser encarnado mate.²²⁸

Mixta: Esta técnica del encarnado permite el mismo efecto que la mate pero con mayor estabilidad; esto se debe a que las capas policromas son más elaboradas y, por medio del pulimento, se asientan mejor los estratos. El proceso consistía en aplicar una capa de encarnación “al pulimento” y sobreponer pinceladas con óleo pero sin bruñido. El pintor se valía de los retoques a pincel para caracterizar a cada figura de acuerdo a su fisonomía.²²⁹



²²⁷ El azarcón y litargillo son derivados de los óxidos de plomo, de color anaranjado y con lustre vítreo, usados en la época para fines pictóricos.

²²⁸ Pacheco, *Arte de la pintura*, 499.

²²⁹ Bartolomé García, *Policromía Barroca en Álava*, 99.



45.- Detalle de las encarnaciones

Efectos sobre la superficie dorada del retablo

Bronceados: Su uso se extiende a partir del siglo XVIII; esta moda proveniente de Italia y se difunde en España y Nueva España. Se trata de veladuras en tono bronceado o rojizo sobre el oro, que en asociación con el brillo metálico, hace que los adornos sobre la talla destaquen y parezcan de oro macizo.²³⁰ Los bronceados están conformados por una mezcla de aceite, huevo o cola, con pigmentos molidos en tonos pardos. Se aplicaban en baños muy ligeros, para lograr diferentes tonalidades en el dorado, generar contrastes y diversos matices.²³¹ Es común que estas veladuras pasen inadvertidas debido a su sutileza, lo que origina que desaparezcan por los efectos de la abrasión generada por el polvo o limpiezas mal asistidas.²³²

Decoraciones que fusionan oro brillante y oro mate: técnica que consiste en alternar el oro mate y el oro brillante sobre la superficie del retablo. El oro adherido con la técnica del

²³⁰ Echeverría, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco...", 100.

²³¹ Carrassón, "Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera", 10.

²³² Teresa Gómez Espinosa, "La policromía de los retablos. Estilo y Evolución." *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos* (Valencia: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2004) 14,15.

mixtión vibra de manera distinta al oro bruñido, lo que genera efectos de textura y luminiscencia disímil. La técnica consistía en que, habiendo ejecutado un estarcido previo que delimite la figura (sobre el bol), se empapaba el motivo con el mordiente graso (dorado al mixtión) y el resto de la superficie con medio acuoso (dorado al agua). Las hojas de oro se situaban de manera regular sobre toda la superficie y se bruñía únicamente el fondo, con ello los motivos al mixtión destacarían por su brillo y textura del resto de la superficie luminosa.

Jaspes: Se trata de imitaciones pétreas hechas a base de óleo combinado con resinas, con esto se reproducían de manera pictórica las vetas blancas u oscuras que poseen los mármoles. Los barnices utilizados en los jaspeados tenían como finalidad formar una película brillante en superficie y, al mismo tiempo, preservar los aceites de la oxidación y de la suciedad.²³³

Oro agrietado con efecto marmoleado: Teresa Gómez Espinosa menciona que recientemente se ha observado una nueva técnica de marmoleado. Ésta corresponde a la etapa del Rococó y consiste en que, a través del desgaste intencionado de las láminas de oro, combinado con veladuras o aguadas de barniz, se logra el efecto de veteado para imitar el material pétreo.²³⁴

II.- Repertorio iconográfico en la policromía de los retablos renacentistas poblanos

En el apartado anterior se describieron y tipificaron las técnicas de la policromía de un retablo, con la finalidad de comprender los complejos procesos de facturación, incluyendo los materiales, herramientas y métodos plásticos necesarios para llevar a buen fin su etapa policroma. Como pudimos observar, este oficio requería un amplio conocimiento de la labor, no sólo escultórica si no también pictórica. No obstante, el artista debía estar capacitado no

²³³ Bartolomé, *Policromía Barroca en Álava*, 87.

²³⁴ Gómez Espinosa, "La policromía de los retablos. Estilo y Evolución." 14-15.

únicamente para llevar a cabo la labor plástica, si no que debía ser docto en muchos otros ámbitos, como lo es en el campo del conocimiento simbólico e iconográfico de lo que pretendía expresar en la obra; debía estar al tanto de los cánones plásticos, estéticos e ideológicos del momento, para no exclusivamente representar si no expresar algo. A continuación, se describe parte del repertorio simbólico e iconográfico propios de la retablística renacentista, motivos que podemos ver plasmados en los cuatro retablos poblanos del siglo XVI.

Simbología del retablo

Los retablos fueron de suma importancia dentro del repertorio artístico-religioso del periodo virreinal, emulando la figura del paraíso celestial. Todo templo edificado bajo los preceptos cristianos se funda sobre la piedra angular, elemento arquitectónico que simboliza el principio y sobre el cual se sostiene la iglesia. A este cimiento o base se le conoce como la piedra fundamental, que tiene su correspondiente en la piedra angular que se coloca en línea vertical ascendente, en el remate o cúpula, ésta es la piedra clave o arco del triunfo.²³⁵ El lugar más importante dentro del templo es el altar, que justamente se coloca por encima de la piedra fundamental y en el eje vertical de la clave o piedra angular; era frecuente que el altar estuviera adosado a algún retablo, como se menciona en el siguiente pasaje.

En la Nueva España el tercer Sínodo Provincial de México,...marcó efectivamente como objetivo principal la puesta en vigor de las resoluciones de Trento. En...sus promulgaciones recomendó con especial énfasis la veneración y custodia del

²³⁵ Martha Fernández, "El retablo como imagen del paraíso", en *Investigaciones sobre escultura y pintura. Siglos XVI-XVIII*, ed. por Elisa Vargas Lugo de Bosh (México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 14.

Santísimo Sacramento en el lugar principal y más decente de las templos,..[al] centro del altar mayor y del retablo.²³⁶

El altar, en unión con el retablo, congrega las significaciones más importantes del cristianismo, ya que es el lugar dónde se lleva a cabo el sacrificio divino transfigurado en la Eucaristía. Es este el sitio dónde se unen lo celestial y lo terrenal, Dios y los hombres; dónde se enmienda lo profano para ser convertido en sagrado; dónde ocurre el regreso del alma al plano celestial tras la muerte terrenal.²³⁷

Los retablos que flanquean la mesa de altar acogen también un significado simbólico importante dentro del templo, como imagen de la “Jerusalén Celeste” y lugar dónde habita Dios. Su referencia bíblica la encontramos en el libro del Éxodo XXIV, 4, dónde se menciona que cuando Moisés recibió las tablas de la ley en el monte Sinaí construyó una mesa de altar con doce estelas que refieren a las doce tribus de Israel. Todos los retablos representan la casa de Dios y la puerta del cielo, y su luminosidad destellante proveniente de su policromía dorada, que referencia al sol, símbolo de Cristo. Es importante considerar que en el Renacimiento, las teorías heliocentristas cobran suma importancia, con lo cual, se suele vincular a Dios con el sol que se considera el centro del universo.²³⁸

A su vez, los retablos tienen una significación particular desde su morfología, composición y escenografía. La mayoría tiene una forma cuadrada o rectangular y cúbica en su tridimensionalidad, estas formas geométricas representan la tierra pero también a la Jerusalén o a la casa de Dios. Las cúpulas y remates semicirculares simbolizan la bóveda celeste, esto

²³⁶ Alonso Rodríguez F. de Ceballos en: José Antonio Terán Bonilla, “El simbolismo del templo Cristiano Novohispano”, *Xiloca* 16 (1995): 225.

²³⁷ César García Álvarez, *El simbolismo del grotesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001), p. 174.

²³⁸ Fernández, “El retablo como imagen del paraíso”, 15, 16.

refiere al cielo o al paraíso. En Nueva España muchos de estos retablos tienen una planta ortogonal, forma cúbica y se rematan en un tímpano o semicírculo, siguiendo la curvatura de las bóvedas, de manera que estos retablos, como por ejemplo el de Huejotzingo y el de Tecali, representan la tierra rematada por la bóveda celeste.²³⁹

Los retablos como la montaña de oro o caverna del mundo

Otra aproximación simbólica consiste en equiparar los retablos con la idea de “la montaña”, en algunos textos novohispanos se hace referencia a los retablos como “la montaña de oro”. Además de representar la tierra y el cielo, también imitan una montaña. Desde la antigüedad, las montañas han sido consideradas como la morada de los dioses, por su magnitud, altitud y la unión de la tierra con el cielo. Por otra parte, las montañas remiten a las grutas o cuevas que hay en ellas, las cuales poseen un significado dicotómico, puesto que se les relaciona con la muerte, la oscuridad, el infierno o purgatorio, pero también representan la unión entre la tierra, el cielo y el infierno como “caverna del mundo”. En los retablos, la idea de la cueva la encontramos en los nichos, que son una forma de *Sancta Sanctorum* de la epifanía divina. Recordemos que en la tradición católica Cristo nació dentro de una cueva, con ello, tenemos que al reproducir este espacio arquitectónico, se hace referencia al origen y a la creación del universo.²⁴⁰

Uso de metales y materiales pétreos

En muchos retablos es frecuente encontrar el uso de piedras nobles como el mármol, o imitación de éste a través de los “jaspes”, un ejemplo muy claro es el retablo de los reyes de la catedral de Puebla hecho de ónix. Los retablos que utilizan o refieren este tipo de elementos

²³⁹ Fernández, “El retablo como imagen del paraíso”, 17, 19.

²⁴⁰ Fernández, “El retablo como imagen del paraíso”, 19,22.

reproducen el carácter simbólico de la piedra, como punto de unión entre el cielo y la tierra, emulan la muralla de jaspe de la Jerusalén celeste o el paraíso de los cristianos.²⁴¹

El oro

En el Apocalipsis de san Juan se dice que la Jerusalén celestial era de “oro puro” siendo este metal el más importante en la policromía de los retablos. El oro también remite al templo de Salomón, el cual tenía el interior cubierto de oro de Parvain.²⁴² Otro significado en el uso del metal es la vinculación entre Dios y el sol, principalmente desde que se desarrollaron las teorías heliocéntricas de Copérnico y Galilei. El oro en los retablos, además de cumplir un papel importante en el aspecto artístico y estético, simboliza a la Jerusalén celeste y a Cristo en potestad, rodeado por los ángeles, arcángeles y santos, quienes tienen mayor autoridad para estar cerca del astro rey o más cerca de Dios.²⁴³

Piedras

En el Apocalipsis de San Juan, encontramos que los cimientos de la ciudad sagrada estaban conformados por hileras de piedras preciosas de todos colores. En la retablística del periodo Renacentista es muy frecuente encontrar la imitación de estas piedras, ubicadas sobre los entablamentos, cornisas y nichos. Este efecto de luminiscencias y coloridos característicos de las gemas se lograba a través de las “corladuras”.²⁴⁴ Por otro lado, la representación de las piedras preciosas emula también a los doce apóstoles, a los evangelistas, santos, a la Virgen, y por supuesto, a Cristo.

²⁴¹ Fernández, “El retablo como imagen del paraíso”, 24.

²⁴² Región de la cual Salomón obtuvo oro para la decoración del templo.

²⁴³ Fernández, “El retablo como imagen del paraíso”, 24-25.

²⁴⁴ Remitirse al primer apartado del presente capítulo. Técnicas de decoración sobre metal. *Corladuras*.

Los tratados de piedras preciosas o “lapidarios” se difundieron ampliamente durante la Edad Media, fue el llamado *Liber lapidum, seu de gemmis* el más conocido. En este tratado las piedras no se abordan desde el punto de vista químico o mineralógico, sino desde un enfoque religioso y moral, como símbolo de Cristo y las virtudes. Cada uno de los minerales descritos tiene su significación. Entre ellos encontramos por ejemplo al **oro**, elemento esencial en los retablos, como símbolo de los tesoros espirituales otorgados por Cristo. El **diamante**, significa literalmente el “indomable” o sea incorruptible; su dureza es símbolo de las virtudes heroicas y su brillo ahuyenta enfermedades y demonios. La **sardónice**, una especie de ágata, representa el color rojo de la sangre que derramó el Salvador en la pasión. La **amatista** prevenía los excesos en el consumo de bebidas alcohólicas, la **crisolita** apaciguaba la cólera. El **zafiro**, de un azul muy subido, ayudaba a vencer las tentaciones de la lujuria y ahuyentaba las tristezas. La **esmeralda**, con su característico tono verde, era el símbolo de la esperanza. Muchos de estos minerales también eran utilizados como remedios homeopáticos, moliéndose hasta convertirlos en polvo, con lo cual, también tenían una connotación sanadora para erradicar enfermedades y otras vicisitudes. Con ello, tenemos que el significado de las piedras preciosas mediaba en el pensamiento colectivo, con lo cual, es profusa su utilización en el arte.²⁴⁵ Con estos símbolos presentes en los retablos, podemos inferir que la conjunción de todos estos elementos referencia al paraíso, el cual está comprendido en el abanico discursivo del retablo, en el que también habita Cristo, acompañado por su séquito celestial.²⁴⁶

²⁴⁵ Louis Reau, *Iconografía del Arte Cristiano. Introducción General* Trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: ediciones Serbal, 2000), 164-165.

²⁴⁶ Fernández, “El retablo como imagen del paraíso, 26-27.

Los colores

Las tonalidades más comunes en las imitaciones de piedras preciosas en los retablos son el azul, rojo y verde. A estos colores se les considera benéficos porque despiertan alegría y son utilizados frecuentemente en la simbología litúrgica. El **rojo** es el color de la sangre y del elemento fuego; en el cristianismo significa el amor divino, también es el color de San Juan (el discípulo amado), el de los mártires por la sangre derramada y el de los Santos Inocentes. El **verde** es el color de la naturaleza, símbolo de la esperanza y del amor naciente. El **azul** es el color de la Virgen.²⁴⁷

²⁴⁷ Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, Introducción General*, 91-92



46.- Imitación de piedras preciosas

Retablo de Huejotzingo





47.- Imitación de piedras preciosas
Retablo lateral de Cuauhtinchan, Puebla.

El Grutesco

Para entender el repertorio del grutesco en los retablos renacentistas poblanos es preciso remitirse al contexto sociocultural europeo, y sobre todo al español, de los siglos XV y XVI. El grutesco llegó a España procedente de Italia, pero fue en la península que obtuvo nuevas vertientes representacionales y simbólicas, hasta conformarse lo que conocemos como el Plateresco.²⁴⁸ El grutesco vio su fin a la llegada de la Contrarreforma, aproximadamente hacia 1570, con la implantación de la corriente purista o herreriana.

²⁴⁸ Remitirse al primer apartado del Capítulo II. *LA GÉNESIS DE LA RETABLÍSTICA NOVOHISPANA: UN MODELO RENACENTISTA ESPAÑOL*. Aquí se explican ampliamente la modalidad estilista en la que se inserta el grutesco.

El desarrollo del grutesco en el arte del Renacimiento se originó gracias al descubrimiento del *Domus Aurea*, siendo ésta una edificación construida en Roma en tiempos de Nerón. El conjunto arquitectónico con el tiempo fue abandonado y sepultado hasta convertirse en ruina, y fue hacia 1480 que parte del edificio, junto con las decoraciones hechas en pintura mural, se redescubrieron; de ahí su nombre grottheschi o decoraciones que proceden de las grutas. Diversos artistas de la época fueron inspirados por estas decoraciones a las que rodeaba un halo de misterio, muchos de ellos las visitaron con la finalidad de reproducir en dibujo o tomar notas de los diseños que ahí observaban.²⁴⁹ Fue así que las decoraciones de grutescos se instalaron en el seno del arte del Renacimiento, impulsados por los humanistas y neoplatónicos italianos; extendiéndose más adelante a otras partes de Europa y alcanzando los confines novohispanos, como se observa en la policromía de los retablos poblanos del siglo XVI, gracias a las estampas, tratados y grabados que los artistas traían consigo.

De esta manera España acepta, con cierto retraso, el grutesco. Pero sucede que en la Península el contexto sociocultural era distinto, por lo que se desprende de su vertiente italiana. Por un lado ocurre la política unificadora de España impulsada por los Reyes Católicos; la expulsión de los musulmanes, quienes habían dejado una fuerte influencia artística y el descubrimiento de América, potenciando así la conformación de la Corona Imperial. Por otra parte, el fuerte sentimiento religioso del pueblo en oposición rotunda hacia cualquier manifestación herética o pagana que atentara contra las creencias, tal como se manifestaba en la Santa Inquisición. La concepción del grutesco en España remite al carácter puramente fabuloso de los personajes mitológicos, deslindándolos de su posibilidad divina, para así evitar favorecer las prácticas paganas. Era la actitud cristiana la que debía imperar y más aun tratándose de las

²⁴⁹ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, p. 25.

condiciones sociales por la que atravesaba España; entre ellas, la expulsión de judíos, musulmanes, la evangelización de América y la lucha contra el protestantismo.²⁵⁰

La decoración grotesca va más allá de un ornato fantástico. En la arquitectura española se entremezclan significados mitológicos y fabulas poéticas propias del neoplatonismo, con escenas o personajes bíblicos, tomando un sentido moralizante, propio del cristianismo.²⁵¹ Estas decoraciones tienen un significado dicotómico, ya que combinan lo real con lo fantástico, lo imposible con lo certero, lo caprichoso con lo formal, lo vegetal con lo animal, lo bestial con lo humano, lo ambiguo con lo indudable, lo hecho con lo inacabado, etc. El grotesco remite a la metamorfosis, a lo fantástico y a lo real, en ellos se combina una serie de elementos fabulosos sin una lógica aparente. Suelen estar localizados sobre fustes, cornisas, pilastras, contribuyendo a anular el carácter rígido de la arquitectura; haciendo uso de estos elementos fantásticos organizados es que se logra el equilibrio compositivo.²⁵²

Las decoraciones de grotescos no son simple ornamentación, también plantan la manifestación de una vitalidad frenética, una dialéctica entre lo falso y lo verdadero, que contienen simbolismos de carácter religioso o mitológico particulares. Estas características un tanto misteriosas en su simbología, han despertado la curiosidad de los teóricos por develar sus secretos. Lomazzo en su *Trattato della Pittura* (1584) los describe como figuras llenas de significado, al estilo jeroglíficos, que en conjunto designan algún concepto o pensamiento. Como se dijo anteriormente, los grotescos vitalizan las superficies imperturbables de la

²⁵⁰ José Fernández Arenas, "La decoración grotesca. Análisis de una forma," en *D'art*, no. 5 (1979): 5-7.

²⁵¹ Fernández Arenas, "La decoración grotesca. Análisis de una forma", 10.

²⁵² Ávila. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, 107.

arquitectura, dotándolas de esta curiosidad y angustia por las formas de la naturaleza.²⁵³ Así las define Vasari en el capítulo XIV de sus *Vite*:

Los grutescos son una clase de pintura libre y divertida inventada en la Antigüedad para decorar los muros donde únicamente se podían situar formas suspendidas en el aire. En ellas, los artistas representaban deformidades monstruosas, hijas del capricho de la naturaleza o de la extravagante fantasía de los pintores: inventaban esas formas fuera de toda regla, colgaban de un hilo muy delgado un peso que jamás habría podido soportar, transformaban en hojas las patas de un caballo y las piernas de un hombre en patas de grulla, y pintaban también una gran cantidad de diabluras y extravagancias. El que tenía la imaginación más desbordante parecía el más capacitado. Después se introdujeron las reglas y se limitó la maravilla a los frisos y a los compartimentos a decorar.²⁵⁴

Estos motivos se despliegan generalmente en sentido horizontal o vertical sobre frisos, pilastras o columnas de los retablos. A continuación se presenta parte del repertorio ornamental del grutesco localizado en la policromía de los cuatro retablos poblanos de Cuauhtinchan, Tecali, Huejotzingo y Haquechula.

²⁵³ Ávila. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, 108.

²⁵⁴ Carlos Nodal Monar, *Policromía de los Retablos en el Norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII* (Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014), 154.



48.- Grutescos
Retablo de Tecali

Motivos vegetales

Los motivos vegetales son bastante recurrentes en la decoración de los retablos renacentistas, particularmente en el ámbito hispano y novohispano. Estos motivos cubren profusamente los muros, pilastras, enjutas, frisos, etc., son utilizados como un recurso estilístico e iconográfico apto para cubrir las superficies arquitectónicas. Algunos de los elementos vegetales que ostentan los retablos renacentistas poblados son los siguientes.

La Palmera

Está considerado un árbol cristológico, ya que sugiere la idea de la inmortalidad o de la resurrección. Es el árbol que remite al paraíso y hace referencia al paso de la Sagrada Familia en la huida a Egipto, con San José alcanzando sus dátiles y dándoselos de comer al niño. Así mismo, alude la entrada de Cristo en Jerusalén, en donde los hebreos esparcen palmas en el suelo al paso del asno de los ramos. Las representaciones de la palmera suelen acompañarse de un oasis y en medio del desierto, es el emblema del paraíso que simboliza la recompensa prometida a los mártires.²⁵⁵

Canasto de frutas

Es frecuente localizar el canasto de frutas, el cual hay que analizar icónicamente como un todo integrando sus elementos. Las frutas en general son símbolo de la caridad, abundancia y amor al prójimo. Se opta por la utilización de aquellas frutas de forma redondeada como las manzanas, granadas o peras; con frecuencia están acompañadas de racimos de uvas. Las frutas

²⁵⁵ Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, Introducción General I*, 161.

se presentan en guirnaldas y canastillas –como alegoría de las virtudes- que acompañan los programas ornamentales con *candelieri*.²⁵⁶

El fundamento literario se encuentra en las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, obra difundida por el pensamiento humanista del Renacimiento. Esta escena proviene de un capítulo dedicado a Eros, en dónde se narra el momento en el que un grupo de puttis recogen frutos de los árboles para ofrendárselos a la diosa Venus. Identificar cada una de las frutas que aparecen en las escenas de los grutescos renacentistas suele ser complejo, pero es muy probable que entre ellas se encuentre la manzana, fruto relacionado con Venus y el amor, en la mitología clásica. En el cristianismo, la manzana tiene un sentido dicotómico, por un lado hace alusión al pecado original cometido por Adán y Eva al desobedecer las órdenes y comer el fruto prohibido del árbol de la Ciencia. En las devociones cristianas aparece acompañando a la Virgen María, haciendo alusión a que ella nació libre del pecado original. Por otro lado, dentro del pensamiento humanista, se considera que la manzana de Venus representa la redención del hombre, a través de transformar la rebeldía o el pecado en amor o belleza trascendente.²⁵⁷

La presencia de las frutas en los retablos renacentistas es bastante frecuente, se les puede observar en elementos arquitectónicos tales como entablerados, alerones, cornisas, etc. Es común encontrarlas asociadas con otros objetos que aluden al amor como guirnaldas, cornucopias, o sostenidas por puttis. Además de su significado iconográfico, son una solución decorativa bastante favorecedora en la composición polícroma, ya que rellena espacios de manera armoniosa, con formas y tonalidades que ornamentan la mazonería de los retablos.

²⁵⁶ Ávila. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, 151.

²⁵⁷ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 168-170.



49.- Detalle de frutas
Retablo de Huaquechula

Detalle de frutas
Retablo de
Huejotzingo



Detalle de frutas
Retablo de Tecali

Las guirnaldas

La guirnalda se puede definir como el conjunto entrelazado de flores, frutos y otros motivos vegetales, fue una solución decorativa bastante socorrida en los grutescos del siglo XVI, sobre todo en monumentos funerarios como el del cardenal Cisneros y en el de los Reyes Católicos; también fueron plasmados en el trascoro de la catedral de León y en la sillería del coro de San Marcos. Las guirnaldas remiten simbólicamente a la paz, a la abundancia y a la conclusión de un ciclo, ya sea de una etapa cósmica o humana, teniendo como resultado de este proceso fecundador, el fruto.²⁵⁸

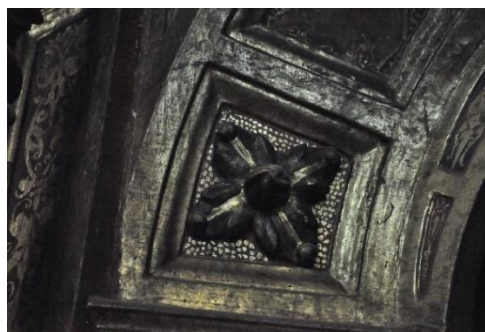
La vid

La vid o el racimo de uvas está relacionado con Cristo, también es la imagen de la Iglesia y el símbolo pasionario de la sangre de Cristo convertida en el vino eucarístico.²⁵⁹

Otros motivos ornamentales

Rosetas

Con influencia del arte renacentista italiano encontramos que las molduras de los arcos aparecen decoradas con rosetas, hojas, roleos, etc., lo mismo sucede en el intradós.²⁶⁰



50.- Rosetas. Retablo de Tecali

²⁵⁸ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 170-171.

²⁵⁹ Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, 161.

²⁶⁰ Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, 101.

La cratera

La cratera es una especie de copa que generalmente está acompañada de otros elementos, a esta composición se le conoce como grutesco a *candelieri*. El significado de la copa ostenta todo un valor intrínseco, asociado a aspectos positivos que remiten al amor y a la sabiduría. Es común que en los grutescos dónde aparece la cratera se le acompañe de puttis, frutas, guirnaldas, y entrelazadas con cortinajes, colgaduras o follajes. Iconográficamente, la copa se le suele identificar con el descenso del alma del plano celestial al plano material; es una alegoría del cuerpo humano como receptor de una naturaleza supra terrenal, una dualidad y unidad entre el cuerpo y el alma. En la tradición cristiana se le asocia directamente con el cáliz o el Grial, como recipiente de la sangre de Cristo, es el contenedor por medio del cual se lleva a cabo la redención del hombre y la inmortalidad espiritual. En asociación con seres virtuosos, remite a la idea de alcanzar el estado puro del alma, mientras que ligado a seres monstruosos se vuelve una advertencia de peligro o poner en riesgo el camino del bien,²⁶¹ “[I]a copa es un símbolo para el espectador culto, educado en el pensamiento neoplatónico y conocedor de las reflexiones humanistas, un símbolo más del ser humano en el contexto de la teología platónica del amor.”²⁶²

51.- Crátera
Retablo de Tecali



²⁶¹ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 171-174.

²⁶² García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 174.



52.- Pintura de San Lorenzo. Detalle de copas y jarrones en candelieri (policromía)
Retablo de Tecali

Los Candelieri

Es un tipo de decoración inspirado en el arte antiguo, pueden estar constituidos por hojas de acanto, cortinajes, cintas, roleos, etc. Se ubican sobre pilastras, columnas o alerones de los conjuntos arquitectónicos; generalmente estos follajes, frutas, cortinajes, emergen y cuelgan de un candelabro o copa de donde brotan el resto de los elementos, de ahí su nombre *candelieri*.

El candelabro tiene su antecedente simbólico en el fuego, que por su luminosidad y resplandor es signo de vida y remite a la visión de Moisés de la zarza ardiente. Este a su vez soporta las velas y los cirios pascales del *fuego nuevo* que simboliza a Cristo resucitado. El candelabro fue utilizado principalmente en las ceremonias litúrgicas y se colocaban preferentemente encima del altar; el número de candelabros situados sobre la mesa dependía de la ceremonia a oficiarse, seis por misa cantada, cuatro y dos para la rezada y siete para la pontifical. Durante el gótico y sobre todo en el Renacimiento, la morfología del candelabro se enriqueció volviéndose más suntuosos, hasta adoptar decoraciones cada vez más complejas.²⁶³

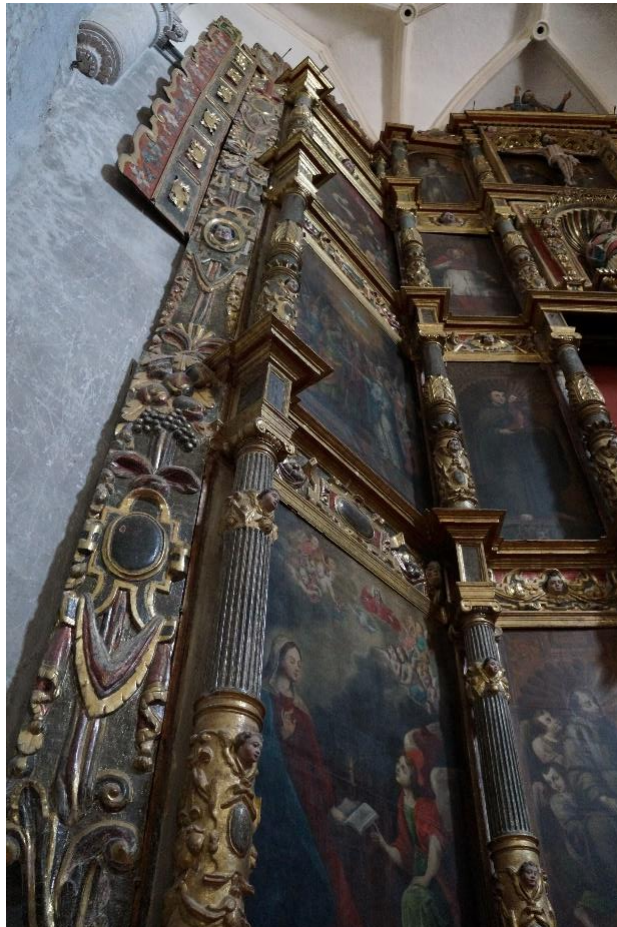
Cintas, draperies, cadenas y lazos

Son motivos muy socorridos en la retablistica ya que por su movimiento y naturaleza ligera acompañan muy bien al resto de los elementos. Las cintas se usan para atar las guirnaldas, y en ocasiones, de ellas cuelgan frutas, escudos, cabecillas, etc., ayudan a aumentar el movimiento y teatralidad de la composición.²⁶⁴

²⁶³ Rosa Giorgi. *Símbolos, protagonistas e historias de la Iglesia. Los Diccionarios del Arte*. Trad. José Ramón Monreal (Barcelona: Electa, 2004), 31-32.

²⁶⁴ Ávila. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, 155.

Los elementos que entrelazan a otros objetos también tienen un significado iconográfico dentro del grutesco, relacionados con la *cadena áurea* que une el cielo y la tierra generando un vínculo universal. Este símbolo proviene de la cadena dorada de Homero, con la que se según la mitología, Dios ordenó al poeta que uniera el cielo y la tierra; dentro del neoplatonismo, esta cadena alude a la unión entre todas las criaturas del universo.²⁶⁵ En la tradición cristiana, significa la unión entre lo espiritual y lo terrenal. En los retablos, podemos observar que estos motivos inundan la superficie policromada, entrelazando a otros seres u objetos que remiten al virtuosismo y al amor de Dios.



53.- Candelieri
Retablo de Huaquechula

²⁶⁵ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 144-145.



54.- Candelieri
Retablo de Tecali



55.- Candelieri
Retablo lateral de San Francisco Tecali

Cartelas

Las cartelas son muy recurrentes en la decoración arquitectónica renacentista y en ocasiones están relacionadas con los grutescos. Algunos tipos de cartelas siguen la tradición manierista al estilo de Miguel Ángel. Diseños de este tipo de cartelas aparecen en el libro cuarto de Arquitectura de Serlio (1552).²⁶⁶



56.- Cartelas
Retablo lateral de Cuauhtinchan. Siglo XVI.

El mascarón

La máscara es un elemento muy usado en el grutesco, en ocasiones tiende a lo fantástico o monstruoso, otras veces, se representa con características antropomorfas remitiendo a la separación o aislamiento del rostro humano. El antecedente del uso de las máscaras reside en el mito dionisiaco, significando la muerte de la materia en estado de éxtasis. Por este momento extático es que las máscaras se suelen representar con el gesto de dolor que se produce al alcanzar el arrobamiento. El cristianismo adoptó este concepto neoplatónico para representar la

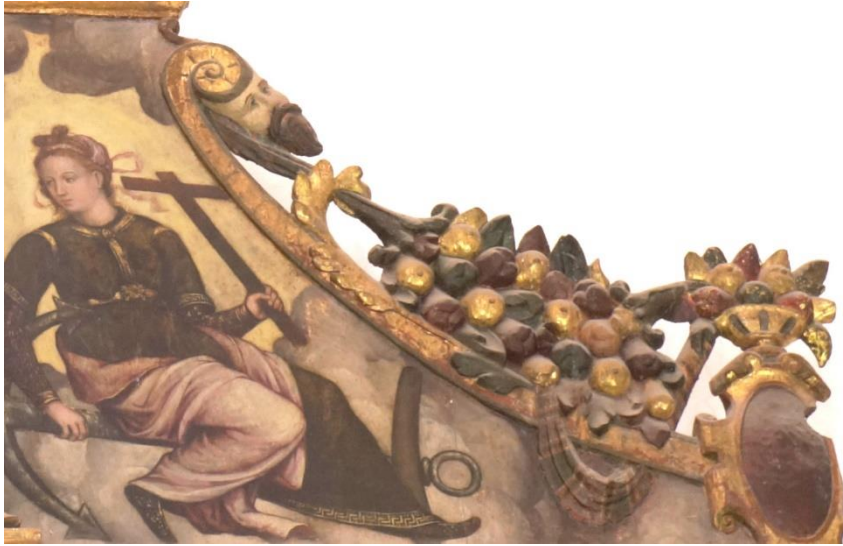
²⁶⁶ Ávila. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, 155.

muerte, el éxtasis y la corruptibilidad de la materia; la máscara refiere al despojo del origen perecedero del hombre para ser perpetuado e inmortalizado en la espiritualidad y el amor de Dios. El gesto de éxtasis que se plasma en los mascarones alude a uno de los objetivos de la vida ascética, en donde a través de este estado de suspensión, el yo se pierde fusionándose con lo divino y alcanzar la plenitud, esto requiere atravesar un lapso de sufrimiento como prelude de la inmortalidad, ocasionado por el dolor que se provoca al abandonar el cascarón del cuerpo. El mascarón, como muchos otros símbolos, tiene un efecto ambivalente. Por un lado, puede connotar en su aspecto negativo la “fealdad” del plano terrenal, recordando al hombre que no ha superado la condición humana y material, y en su fase positiva, puede significar el proceso a través del cual el hombre purifica su alma y accede a la inmortalidad.²⁶⁷



57.- Mascarones
Retablo de Huejotzingo

²⁶⁷ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 145-147.



58.- Mascara
Retablo de Tecali

La calavera

La calavera es un símbolo sumamente difundido durante la Edad Media y el Renacimiento, su significado está claramente relacionado con la muerte. Desempeña un papel fundamental en el pensamiento contrarreformista impulsado por la iglesia católica, y especialmente en la doctrina de los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola, quién vierte todo un culto acerca de la meditación sobre la muerte, lo efímero de la vida y la importancia de dejar la vanidad a un lado para buscar la vida eterna en Dios. Este elemento es una constante en la pintura y escultura renacentistas, especialmente en España. La idea de la muerte en el cristianismo tiene también sus fundamentos en el neoplatonismo, de la asociación del Eros y Thanatos; la muerte es la liberación de las ataduras del alma. El pensamiento renacentista lo convierte en un concepto positivo más que tétrico, ya que es a través de la muerte que se puede alcanzar la vida ultraterrena, como si fuera un tránsito que permite conseguir la eternidad. La

idea de la muerte junto con la del amor, se convierten en los dos pilares de la teología de la vida espiritual del Renacimiento.²⁶⁸



59.- Calavera
Retablo de Tecali

La cornucopia

El origen de este símbolo también se encuentra relacionado con el neoplatonismo, remite al cuerno de la abundancia del que se hace mención en las obras de Ovidio. El cuerno envuelve un significado positivo relacionado con la fertilidad, la abundancia, la paz y la vida plena. Generalmente, de la cornucopia emergen flores, frutos y en ocasiones las sostienen los putti, que son los guardianes y recolectores de gracia. Esta composición alude a los conceptos de amor y abundancia del espíritu humano y de Dios; el perfeccionamiento del alma, da frutos y permite la consumación del amor. El cuerno de la abundancia se vuelve un símbolo muy socorrido en el grutesco Renacentista, en el trascoro de la Catedral de León se puede observar un putti sosteniendo una cornucopia, al lado de una calavera; esto remite al concepto de inmortalidad, al superar la muerte a través del amor. La cornucopia aparecerá frecuentemente

²⁶⁸ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 147-150.

vinculada con otros símbolos virtuosos, aludiendo a la facultad generadora de amor celestial y al término glorioso del camino espiritual.²⁶⁹



60.- Cornucopias
Retablo de Tecali



61.- Cornucopias
Retablo de Huejotzingo

²⁶⁹ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, 167-168.

Angelología

Las funciones de los ángeles en la tradición católica son diversas, pero *grosso modo* podemos decir que ellos son “la mano de Dios” o *Manus Domini*. Sin embargo, simbólicamente no sólo están al servicio de la divinidad, sino que también están al servicio del hombre como mediadores e intercesores.

Los ángeles al servicio de Dios

De acuerdo a su etimología los ángeles son mensajeros de Dios. Poseen los mismos atributos que el dios griego Hermes o Mercurio de los romanos. La función de estos seres no sólo consiste en llevar mensajes, advertencias o amenazas -recordemos que fue un ángel el que detuvo el cuchillo de Abraham cuando iba a matar a su hijo.- sino que también tributan a Dios fungiendo como la corte o milicia celestial; rinden homenaje a Dios Padre y también a Cristo, acompañándolo desde su nacimiento hasta su muerte. La Virgen María también es honrada por estos seres y la acompañan en sus aflicciones como madre y en su ascensión y coronación, son sus custodios y guardias de honor. Los ángeles son los ejecutores de la justicia divina, es uno de ellos quien expulsa a Adán y Eva del Paraíso; en el juicio final, son los ángeles los que rodean a Cristo con los instrumentos de su pasión; y ellos tocarán sus olifantes en la resurrección de los muertos eligiendo a aquellos que irán al paraíso y desterrando a aquellos que irán al infierno.²⁷⁰

Los ángeles al servicio de los hombres

Los hombres que tienen derecho al servicio de los ángeles son los santos, profetas o mártires. Los ángeles son los protectores del hombre contra las tentaciones y acompañantes de

²⁷⁰ Louis Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia- Antiguo testamento*. Tomo I. Vol. I. Barcelona: ediciones Serbal, 2000. 53-55.

los mártires y santos durante la muerte; los guían hacia el cielo para recibirlos y coronarlos como elegidos. También se extiende la protección de los ángeles a los pecadores, a través del amparo del ángel guardián. Como se mencionó, durante el juicio final, ellos ayudarán a los muertos y justos a salir a sus tumbas y acompañarlos al cielo.²⁷¹

Aunque la jerarquía angelical es muy diversa, nos centraremos únicamente en los *ángeles niños* ya que son éstos los que aparecen decorando la arquitectura de los retablos. El auge de sus representaciones sucedió con el arte italiano del *Quattrocento* cuyos modelos se encontraban en el arte romano. Son mejor conocidos como *putti*, que son similares a los niños Eros o cupidos, muy socorridos en el arte del Renacimiento por artistas como Rafael, Coreggio, entre otros. A partir del Renacimiento y el Barroco es común encontrar únicamente las *cabezas aladas*, y dependiendo del número de éstas se les puede clasificar como querubines o serafines. La cabeza junto con las alas, bastan para plasmar sus características simbólicas esenciales que son la inteligencia y la velocidad en sus movimientos.²⁷²

Serafines y querubines

Ambos están en la categoría más alta de la jerarquía angelical, no son ángeles mensajeros, sino que están alrededor del trono de Dios. Son figuras tomadas de la mitología babilónica, y personifican la luz de las tormentas o relámpagos; y como las nubes, ocultan la morada de Dios con sus alas desplegadas. Los *serafines* tienen la particularidad de tener seis alas oceladas (hexápteros), mientras que los querubines sólo tienen cuatro. El origen de esta iconografía se remite a la visión del profeta Isaías (6:2) donde se menciona que, “[a]lrededor de él solo estaban los serafines, cada uno de ellos tenía seis alas: con dos cubrían sus rostro, con

²⁷¹ Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia- Antiguo testamento*, 55-56.

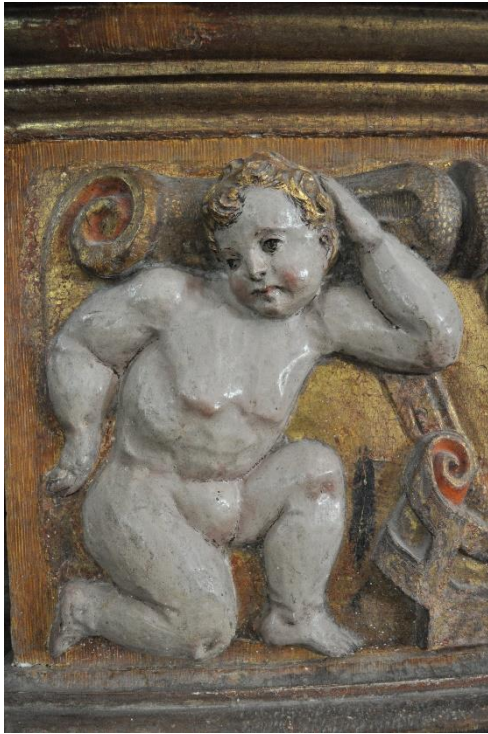
²⁷² Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia- Antiguo testamento*, 58.

dos cubrían sus pies y con dos volaban”. Los serafines se diferencian de los querubines, por el número de alas, pero además, por el color; los querubines las portan en tono azul como el cielo y los serafines en tono rojo como el fuego.²⁷³



62.- Detalle de putti
Retablo de Huejotzingo

²⁷³ Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia- Antiguo testamento*, 64.



63.- Detalle de putti y serafín
Retablo de San Francisco
Tecali siglo XVI



64.- Putti, serafines y querubines
Retablo de Tecali



65.- Putti, serafines y querubines. Retablo de Cuauhtinchan



66.- Rostros de serafines y querubines
Retablo de Huaquechula

CONCLUSIONES

Como conclusiones destacaremos los puntos más importantes de esta investigación, subrayando aquellas que se consideran observaciones relevantes o novedosas, con un aporte diferente a lo ya dicho en ocasiones anteriores por otros especialistas, y finalmente se presentará un balance final del trabajo de investigación.

1.- Como hemos visto en líneas anteriores, la labor mendicante fue crucial para la conversión espiritual de la población indígena, así como para favorecer los intereses de la Corona. Esto no fue tarea fácil, había que transformar todo un ideario cultural y religioso del pasado en una nueva forma de concebir la vida, tanto en el sentido práctico como en su nivel espiritual. De esta manera, la orden franciscana fue la encargada de ejecutar, desde raíz, la conquista del Nuevo Continente. Es aquí donde toma un papel primordial el arte, como la herramienta más efectiva para permear en el pensamiento de una sociedad. Es por ello que los frailes, desde los primeros años del virreinato, introdujeron representaciones artísticas diversas en la instrucción espiritual de los feligreses, entre ellas, los retablos dorados y policromados.

Sin lugar a dudas fue la región Puebla Tlaxcala un punto geográfico y poblacional estratégico para llevar a cabo la empresa conquistadora. Los retablos dorados y policromados de este periodo son un reflejo del ideario social, cultural y religioso del momento, incluso de la riqueza material de la región. Como se mencionó en el primer capítulo, el valle de Puebla Tlaxcala gozaba de una bonanza comercial y económica importante durante el siglo XVI, y no es de extrañar que las comunidades de indígenas, nobles, caciques y frailes, que se conglomeraran en las poblaciones principales de la provincia, tuvieran sus iglesias bien

ornamentadas, incluso con obras escultóricas de primer nivel como lo son los retablos a los que dedicamos nuestra investigación.

2.- Un aspecto que es necesario hacer notar, es que las primeras representaciones artísticas orquestadas por los mendicantes, eran generalmente dispuestas en un sentido empírico y espontáneo, haciendo partícipes a los indígenas en su facturación y haciendo uso de los conocimientos artísticos que estos poseían desde épocas precolombinas. Recordemos la existencia de los tlacuilos, quienes eran hombres y mujeres instruidos en el calmecac, que se preparaban específicamente en las actividades artísticas como el dibujo, la escultura, entre otras y se dedicaban a producir diversas representaciones artísticas basadas en la cosmovisión prehispánica. Estamos hablando de que el lenguaje artístico de las culturas mesoamericanas, estaba bastante desarrollado a la llegada de los españoles. Los frailes utilizaron esta habilidad para instruir al indio no en el sentido plástico, si no en las nuevas concepciones y representaciones artísticas acordes a la doctrina de la fe católica. Estos primeros vestigios artísticos fueron principalmente arquitectónicos, como la construcción de conventos, capillas posas, capillas abiertas y la factura de pintura mural; arte escenográfico y efímero utilizado en las celebraciones litúrgicas y obras escultóricas procesionales, que fusionaban técnicas prehispánicas con las hispánicas, como lo fue la escultura ligera de caña en la producción de imágenes procesionales. Todas estas expresiones fueron orquestadas por los frailes, quienes participaban activamente junto con los indígenas en la facturación de obras artísticas de los primeros años de la conquista.

Retomemos el párrafo anterior para hacer hincapié en el hecho de que no fue hasta mediados del siglo XVI que comienza el arribo de los primeros artistas europeos a tierras novohispanas. El interés de la Corona era que sus virreinos se poblaran de ciudadanos

peninsulares para realmente trasladar la cultura y religión a sus territorios. Es así que se impulsó el traslado de personas, desde soldados, civiles, cortes imperiales, y con ellos, los primeros artistas emigrados a América. Esta generación estaba conformada por artesanos que habían sido instruidos en las diversas escuelas españolas y del norte de Europa, tanto de pintura, escultura y arquitectura, que migraron al Nuevo Mundo para producir su obra e implantar el sistema gremial artesanal de la Nueva España. Estamos hablando de un periodo comprendido entre 1550 y 1600, época en la que los primeros artistas emigrados conformaron una red artesanal relativamente corta, pero lo suficientemente experimentada como para bonanza comercial y económica importante durante el siglo XVI que perduró durante más de trescientos años. Podemos apuntar que es a partir de la segunda mitad del siglo XVI que se empiezan a conformar las escuelas novohispanas de pintura, escultura, arquitectura y retablística, concentrándose en las grandes ciudades como México y Puebla.

De esta manera podemos inferir que la orden franciscana y el pueblo feligrés del valle de Puebla-Tlaxcala, al tener un alto poder adquisitivo y tener la capacidad de pagar obras tan costosas como la construcción de un retablo, conciertan con los apreciados artistas, asentados en las grandes ciudades, el traslado temporal de ellos y de su gente a los conjuntos conventuales para manufacturar los retablos. Esto nos da una idea de las implicaciones humanas, en cuanto al traslado y al número de personas participantes en la fabricación; la cantidad y tipo de materiales utilizados, muchos de ellos accesibles sólo por comercio de ultramar, y la capacidad adquisitiva de las comunidades de civiles y mendicantes de la provincia poblana, para la construcción, remozo y ornamentación de sus conventos.

3.- Como pudimos constatar a lo largo del Capítulo II, la nómina de artistas de la segunda mitad del siglo XVI fue muy activa; efectuaron el mismo sistema organizacional

gremial, basados en las ordenanzas peninsulares y manteniendo un mercado artesanal corporativo, no sólo a nivel regional si no conservando lazos comerciales con diferentes puntos de Europa. Para ejemplificar este punto, traigamos a colación el caso de Adrián Suster, quién fuera maestro escultor de origen flamenco y vecino en Puebla de los Ángeles; yerno de Andrés Pablos (alemán) y con familiares escultores activos en Andalucía. Esto nos habla de que el intercambio artístico de la época era bastante dinámico; la Nueva España era un destino prometedor para los artesanos europeos, en donde podían acceder a una mejor situación laboral, económica y social. La plantilla de artistas emigrados a Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVI fue muy próspera, se dedicaron a decorar los templos de las grandes ciudades y de las regiones con un flujo económico importante, como lo fueron los conventos de la región Puebla Tlaxcala y los de la mixteca oaxaqueña. Muchos de estos artistas tuvieron trabajos multifuncionales en las distintas ramas del gremio, como lo fue el caso de Andrés De Concha, quién se dedicara no sólo a la pintura, sino también a la escultura y su policromía. En el caso de Claudio Arciniega observamos que, en sus años de trayectoria artística en la Península, se dedicó principalmente a la cantería y a la retabística, una vez asentado en Nueva España, su trabajo se inclinó más hacia la arquitectura, llegando a obtener el título de Maestro Mayor de la Ciudad de México y de su Catedral, participando no únicamente en obras artísticas sino también en obras hidráulicas.

Con estos ejemplos, y analizando la movilidad y dinamismo de los artistas en la Nueva España del siglo XVI, podemos concluir que gozaban de gran libertad de actuación en su quehacer artístico y dentro de su gremio. Podían contratar una gran cantidad de obra, destinada a remozar los templos de mayor renombre, no sólo de las grandes ciudades, si no de regiones más remotas como los conventos franciscanos; inferimos que gracias a esa libertad profesional,

podían obtener una posición social y económica importante, en estrecha relación con las autoridades eclesiásticas y políticas, e incluso, con el medio mercantil novohispano e hispano gracias al activo intercambio cultural y material entre ambos continentes.

4.- Recordemos que la forma de acceder a las noticias en relación a las autorías, manufactura y demás detalles respecto a la construcción de los retablos, es a través de la localización de documentos contractuales, y en el caso de los cuatro retablos poblanos, únicamente se han localizado dos, el que corresponde a Huejotzingo y algunas noticias sobre el traslado del retablo mayor de Cuauhtinchan. Es por ello que a través de las comparaciones morfológicas, estilísticas e históricas, se pudo ir confrontando y rastreando información; no sólo desde el punto de vista documental, sino también el material. Probablemente, es difícil encontrar una fuente documental fehaciente que nos hable sobre los retablos, su autoría, temporalidad, etc., pero tenemos el objeto material presente, el cual se vuelve también un “documento” y en donde podemos hallar que los retablos nos hablan sobre sí mismos, desde múltiples aspectos.

Utilizando este método multifacético de investigación, el histórico y el material, es que se logró profundizar en el análisis y estudio de los cuatro retablos poblanos del Renacimiento. Desde el aspecto histórico-estilístico, se logró rastrear que los retablos poblanos construidos para los ex conventos franciscanos, pertenecen al Plateresco, primera de las tres modalidades arquitectónicas en las que se divide la arquitectura renacentista hispana y novohispana. Tres de nuestro cuatro retablos, Tecali, Cuauhtinchan y Huaquechula, forman parte del Plateresco pictórico, modalidad que se reprodujo ampliamente en la región castellana y de la que encontramos una fuerte influencia en estos tres retablos; probablemente esto se deba a la intervención de los hermanos Arciniega y el grupo de artistas burgaleses activos en la región

poblana que pudieron participar en su construcción. El retablo de Huejotzingo, pertenece también estilísticamente a la modalidad del Plateresco, pero en su etapa escultórica y sus antecedentes pudieran ser más andaluces que castellanos, probablemente por la participación directa de Andrés De Concha en su manufactura. Este fue un avance sustancial en la investigación de la tesis, ya que hasta hoy día, no se había logrado tipificar con detalle la modalidad estilística a la cual pertenecen estos cuatro retablos, ni se había profundizado en el antecedente regional-estilístico del cual provienen; teniendo por un lado la referencia de la escuela castellana y por otro la andaluza.

Un dato que es importante apuntar, es el desfase temporal entre lo que se estaba produciendo escultóricamente en la Península y lo que sucedía en Nueva España. Mientras en España el Plateresco escultórico y pictórico sucedió más de veinte años atrás, en Nueva España se reproducía entre 1570 y 1590 aproximadamente, periodo en el que se produjeron los cuatro retablos poblanos. Esto se debe al fenómeno migratorio, en tanto que la fecha en la que los artistas abandonan la Península, ésta era la modalidad artística del momento, y con seguridad, se basaban en trazas, bocetos e información recogida de su experiencia laboral peninsular. Lo mismo ocurre con el tipo de ornamentación, policromía y repertorio iconográfico plasmado en los retablos.

En cuanto a las autorías respecto a los retablos que permanecen anónimos nos acercamos con mayor claridad al grupo de artistas castellanos al que pertenecieron los hermanos Arciniega. De este punto podemos concluir que los retablos de Tecali, Cuauhtinchan y Huaquechula, ostentan en su arquitectura y policromía una fuerte huella castellana, de la Alcarría (región de Guadalajara) y de la región leonesa. Para el caso de Huejotzingo, observamos una fuerte reminiscencia andaluza. En palabras más concretas, los cuatro retablos

poblanos del periodo renacentista novohispano se hermanan con los más sobresalientes puntos escultóricos peninsulares, y por otro lado, observamos la influencia flamenca, italiana y alemana traída por los artistas procedentes del norte de Europa que estuvieron vinculados con la manufactura de estos retablos, como el controversial y prolífero artista Simón Pereyus.

En este punto es importante comentar que fue de gran provecho para la elaboración de la tesis, el poder realizar la estancia de estudios e investigación dentro del *Master en Patrimonio artístico andaluz y su proyección en Iberoamérica* de la Universidad de Sevilla, como parte del intercambio académico de la Maestría en Estética y Arte. Ya que además de retroalimentar los estudios con materias muy afines a la investigación, se logró realizar un trabajo de campo exhaustivo sobre varios retablos andaluces y castellanos del periodo renacentista español, que como mencionamos en líneas anteriores, están completamente vinculados con los retablos poblanos del siglo XVI.

5.- Hablando propiamente de la policromía de los retablos podemos establecer que los materiales y las técnicas utilizadas en la España imperial, llegaron al virreinato como parte del legado artístico, y una vez aplicadas por los maestros europeos del siglo XVI, perpetuaron a lo largo de todo el periodo virreinal. Los materiales y las técnicas de la policromía fueron *grossomodo* los mismos durante casi trescientos años de producir retablos dorados y policromados en Nueva España, ya que la mayoría de las técnicas descritas se pueden localizar en los retablos mexicanos datados en diferentes épocas.

Las primeras labores policromas plasmadas en la retablística novohispana presentan una clara similitud con las escuelas escultóricas y pictóricas españolas, tanto en la parte técnica, como en el uso de materiales y diseños policromos; esto se puede entender ya que la producción de los primeros retablos novohispanos se realizó por maestros europeos de primera

generación, que después de ejercer en España su labor artística, llegaban a Nueva España a reproducir sus técnicas y a plasmar su experiencia y conocimientos adquiridos. Sabemos que la mano de obra indígena fue fundamental, sin embargo, al menos en la última mitad del quinientos, era en los artistas “españoles por los cuatro costados” en quienes recaía la labor de contratar, trazar, tallar, dorar, policromar y coordinar las labores. Poco a poco conforme avanza el siglo XVII, mientras el mestizaje empieza a aumentar y el número de peninsulares disminuye, esta influencia directa del oficio se va diseminando y comienza a forjarse un estilo propiamente novohispano.

Los cuatro retablos de Tecali, Cuauhtinchan, Huejotzingo y Huaquechula, ostentan una policromía renacentista española, con reminiscencias tardo medievales del gótico y mudéjar; y una directriz contrarreformista en su discurso. El repertorio utilizado en la policromía de estos retablos proviene claramente de la decoración del grutesco, simbología utilizada en el Renacimiento para las decoraciones arquitectónicas y escultóricas. Este tipo de ornamentación descansó en las ideas humanistas y neoplatónicas del momento, repertorio que la iglesia absorbe y las resignifica con contenidos cristianos.

Con base en lo anterior, es importante mencionar que este tipo de policromía desaparece por completo al finalizar el Renacimiento novohispano. En España, comienza a diseminarse el plateresco desde mediados de la centuria y con él, el repertorio del grutesco. La modalidad purista implantada en el retablo de San Lorenzo del Escorial y las disposiciones tridentinas terminan para siempre con las reminiscencias del Plateresco, tendencia que poco a poco se adopta en Nueva España; los retablos se empiezan a limpiar de color y de ornamentación en su superficie, para darle mayor impacto a los campos dorados y a la forma escultórica. Para el caso mexicano, podemos decir que la policromía de los retablos del siglo XVI es única, en tanto

a su repertorio iconográfico y en cuanto a la profusión polícroma en su manufactura; la riqueza ornamental y la prolijidad en la policromía de este periodo, nunca se volvería a repetir en la historia de la retablística.

Para finalizar, es preciso destacar que la finalidad del presente trabajo está enfocado a conocer, apreciar y conservar este tipo de obras magníficas como lo son nuestros cuatro retablos poblanos, no sólo por las cualidades plásticas que poseen, sino porque hablan de un momento histórico y cultural único en la conformación de nuestra sociedad e identidad. Son bienes culturales que están “casi vivos” porque a través de ellos podemos rastrear nuestro pasado y comprender quienes somos en el presente, nos hablan de lugares, nos cuentan anécdotas, viajes y son capaces de multiplicar con su presencia los sentimientos y experiencias más diversas del hombre.

ANEXOS

Los hermanos Arciniega en la Nueva España. Una cronología

Luis Arciniega ²⁷⁴

1555 se avecina en la ciudad de Puebla junto con su hermano Claudio

1558 Con seguridad Luis se encontraba trabajando con su hermano

1559 se traslada junto con su hermano a la ciudad de México

1569 a 1570 Se puede pensar que trabajó en el área de Querétaro o alrededores. O laborando junto con su hermano en Tecali

1570-1574 Vacío de información respecto a la labor de Luis. No existe referencia documental, pero estos pudieron ser los años de construcción de los retablos de Tecali y Huaquechula

1574 La obra más antigua de la que se tiene noticia es la del retablo de San José de Tula (talla), que trabajó junto con Pereyns (probablemente dedicado a las pinturas)

Es acusado por Luis de Segura (maestro dorador vecino de las ciudad de México), ante el Oficio de la Santa Inquisición dos acusación, una contra Pereyns, acusándolo de bigamia y otra contra Luis “entallador que agora esta en Tula (trabajando) en un retablo”, ya que había escuchado (de Francisco Morales y su esposa) que Luis estaba amancebado en Querétaro (con Juana de Cervantes) y en la ciudad de México (con Doña catalina). Muy probablemente, este pleito haya tenido que ver con rencillas y competencias profesionales.

1578 Trabajan Luis y Pereyns en el sagrario para el convento de Nuestra Señora de la Asunción, Tlaxcala

²⁷⁴ Estos datos biográficos fueron extraídos de Castro Morales, Efraín. Luis de Arciniega. “Maestro mayor de la Catedral de Puebla”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1958, Núm. 27, pp. 17-32.

1579 (mayo-octubre) Luis se traslada a la Villa de Carrión en el Valle de Atlixco a recoger un dinero del Virrey para unos trabajos en el fuerte de Ulúa. Durante su estancia en la villa Arciniega le traspasa a Pereyns un indio (Francisco García) con oficio de entallador ya que le adeudaba algunos pesos de oro por concepto de herramientas. El indio se comprometió a ayudar a Pereyns hasta que la cantidad fuera desquitada. De las obras que trabajaron Arciniega junto con Pereyns en el valle de Atlixco no hay noticias, así lo refiere Efraín Castro

1585 Está presente en la ciudad de Cholula y aparece vecinado en la ciudad de los Ángeles desde 1586

1587 Vive en Puebla, casa a su hija con un opulento dueño de ingenios de azúcar (quien costó la cúpula de la catedral nueva –Cristóbal de Pastrana-

1589 Designado por el Virrey Maestro mayor de la Catedral de Puebla

Luis tuvo de sus varios matrimonios once hijos en 1592 bautiza al décimo hijo varón a quién puso por nombre Claudio

1589 Recibe de Pereyns –vecinado en Puebla- la cantidad de 1000 pesos de oro, como parte de una sociedad ente Luis y Simón

1589 Muere Pereyns y se liquida su sociedad por parte de su viuda

Con la numerosa familia que tenía Luis, además de la producción artística, se ayudaba a solventar los gastos a través de comerciar algunos productos con ayuda de su mujer, como el cacao, azúcar, trigo y otras mercancías. Aparecen como sus fiadores algunos artistas de la época cercanos a él, como Francisco de Morales (pintor), Juan de Arrúe (pintor), Pedro de Irazábal (cantero) y Gerónimo de la Fuente (cantero)

Luis vivía en “la calle que va de la Audiencia Ordinaria a Cholula” o sea sobre avenida Reforma

1592 se encuentra preso en la cárcel pública de la ciudad por una deuda de 100 pesos

1595 Ya como Maestro mayor de catedral, contrata junto con Francisco Morales la hechura del convento de Cuauhtinchan, obra que no se ejecutó

1599 Hace testamento ya postrado en su cama gravemente enfermo

Claudio Arciniega²⁷⁵

1555 se avecina en la ciudad de Puebla “Claudio Arquitecto”. Al servicio del corregidor Luis de León Romano.

1556 se denomina así mismo “cantero” dónde solicitaba una caballería de tierra (Puebla).

1558 mes de febrero, los trabajos que hizo en Puebla son mencionados en una solicitud al cabildo. Había hecho una fuente en la plaza mayor, “un escudo de armas de su Majestad, grande, en poder de los indios de Chelula (Cholula), para hacerlas de metal, para remate de dicha fuente...” trabajo que no le había sido pagado hasta ese entonces.

1558 Claudio se traslada a trabajar a la capital del virreinato.

1559 Realiza el Túmulo imperial de las exequias reales de Carlos V (por orden del virrey Luis de Velasco)

1560 el Virrey lo nombra maestro mayor de las obras de cantería de la capital del virreinato. Comisionado a inspeccionar la construcción de la catedral de Pátzcuaro. (Por Luis de Velasco)

1561 Visita la construcción del templo de San Agustín. Es denominado “obrero de la ciudad”.

Fiador de Mateo de Paredes para la hechura de la sillería de coro de la catedral vieja de México. Presente en los trabajos de cantería de Santo Domingo junto con Ginés de Talaya.

²⁷⁵ Estos datos biográficos fueron extraídos de: Cuesta Hernández, Luis Javier. “Sobre el estilo arquitectónico en Claudio Arciniega. Su participación en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztitlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*. No. 76 (2000): 61-88.

Cuesta Hernández, Luis Javier. *Arquitectura del renacimiento en Nueva España: “Claudio de Arciniega, Maestro Mayor de la obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México.”* México: Universidad Iberoamericana, 2009.

1563 Maestro de las Casas Nuevas de Cortés, para ser ocupadas como recinto de los poderes del virreinato.

1564 Realizó un dictamen para la catedral de Puebla, el cual fue desafortunado según la opinión del propio Claudio. Se le encarga la traza de las puertas del coro (catedral de México), responsabilizando al entallador Pedro Brizuela que había sido fiador de Mateos Paredes en 1561 en la contratación de la hechura de la sillería. Aparece en las actas de cabildo para hacer una labor de obras públicas que consiste en llevar aguad e Churubusco al centro de la Ciudad; por su cuenta realiza también obras hidráulicas para particulares.

1565 Talaya y Arciniega siguen en mancuerna supervisando labores en Santo Domingo. Maestro mayor de Catedral y del palacio Virreinal. Para este año Arciniega sigue en Talaya y asociado a Santo Domingo, Catedra y Palacio Virreinal. Se hace de una caballería de tierra, y meses después, en Enero, un solar en Iztapalapa. De este momento en adelante Arciniega desaparece de las fuentes documentales y es hasta 1570 que reaparece. Puede ser que en este periodo se dedicara a otros asuntos fuera de la capital.

1567 Iglesia de Zacatlán (fecha de término)

1569 Templo de Tecali. (Fecha de término)

1570 comisión para atender asunto de la catedral del Obispo Vasco de Quiroga en Michoacán. También para la reconstrucción del convento de San Agustín en la villa de Antequera.

1571 no hay noticias

1572 Noticias de Arciniega en relación a la acusación inquisitorial de su cuñado, acusado por bigamia.

1573-1578 Se convierte en Alarife de la Ciudad

REFERENCIAS

- Alcalá, Luisa Elena. “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez.” *Anales del Museo de América*. No. 7 (1999): 175-187.
- Alfaro Ramírez, Gustavo Rafael. “Administración y poder oligárquico en la Puebla borbónica, 1690-1786.” *Tesis de doctorado en Historia*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Alfaro Ramírez, Gustavo Rafael. *Historia parroquial de Tecali de Herrera Puebla*. México: Fundación Alfredo Harp Helú/apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas, 2008.
- Arias de Villalobos, “Mercurio” (1603), en México en 1623, reimpresso en Documentos inéditos o muy raros para la historia de México, publicado por Genaro García, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1907, t. XII.
- Arimura Kamimura, Rie. “El retablo mayor del Templo Franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586). Estudio teórico-historiográfico.” *Tesis de Maestría en Historia del Arte*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Arrazola Etxeberría, María Asunción. *Retablo renacentista de Bidaurreta*. San Sebastián, España: Diputación Foral de Guipuskoa, 1991.
- Ávila, Ana. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. España: Anthropos, 1993.

Bartolomé García, Fernando R. *La policromía barroca en Álava*. Álava, España: Diputación Foral Álava, 2001.

Bartolomé García, Fernando R. “La policromía Barroca en la Rioja Alavesa.” *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa, -cultura, arte y patrimonio.-* Editado por Felicitas Martínez de Salinas Ocio. Vitoria-Gasteiz, España: Diputación Foral de Álava, 2005. 92-104.

Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Berasain Salarredi, Ion y Maite Barriola Olano. “Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa).” *Revista Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Donostia. No. 17 (1998). Donostia, España: 377-387.

Berlin, Heinrich. “The High Altar of Huejotzingo.” En *The Americas*. Vol. XV. No.1 (July 1958): 63-73.

Brito Guadarrama, Baltazar. “Huejotzingo en el Siglo XVI. Transformaciones de un altépetl mesoamericano.” *Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Bruquetas Galán, Rocío: “Los gremios, las ordenanzas y los obradores”, en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI, XVII*. Madrid: 2010. 20-31.

Carrassón López de Letona, Ana. “Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera.” En: *Retablos. Técnicas, materiales y procedimientos*, editado por: Grupo Español del IIC. España: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2006.

Disponible en: http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/AnaC_Policromia.pdf

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.

Castro Morales, Efraín. “Luis de Arciniega. Maestro mayor de la Catedral de Puebla.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. No. 27 (1958): 17-32.

Cennino Cennini. *El libro del Arte*. Traducido por: Fernando Olmeda Latorre. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009.

Cordero Zorrilla, Andrea. *Técnica de manufactura de los procesos de metalización y policromía de los retablos novohispanos: una revisión bibliográfica*. Tesis para optar a la Licenciatura en Restauración, Conservación y Museografía, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”. México, D.F. 2012.

Cuesta Hernández, Luis Javier. “Sobre el estilo arquitectónico en Claudio Arciniega. Su participación en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*. No. 76 (2000): 61-88.

Cuesta Hernández, Luis Javier. *Arquitectura del renacimiento en Nueva España: “Claudio de Arciniega, Maestro Maior de la obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México.”* México: Universidad Iberoamericana, 2009.

Cruz Flores, Sandra. “Las comunidades y su patrimonio religioso: un compromiso conjunto para la conservación”. En *Retablos: su restauración, estudio y conservación*. Ed. Martha

Fernández. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

De la Maza, Francisco. *Los Retablos dorados de Nueva España*. México: Ediciones Mexicanas, 1950.

Díaz Serrano, Ana. “Políticas de la conversión. Memoria, testimonio y materialidad de la hispanización en la Nueva España (siglo XVI).” *Araucaria. Universidad de Sevilla*. Vol. 12. No. 24 (2010): 79-98.

Echeverría Goñi, Pedro Luis. *Policromía del renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990.

Echeverría Goñi, Pedro Luis. “Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos.” *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, No. 45 (Año XI, 2003): 97-105. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1608/1608#.VY2ff 1 Oko>

Echeverría Goñi, Pedro Luis y Javier Martiarena Lasa. *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati, historia y restauración*. Oñate, Guipuzcoa, España: Universidad de Oñati, 2006.

Estella Marcos, Margarita “Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América” en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid: Instituto Diego Velázquez del consejo superior de investigaciones científicas, 1990.

Fernández Arenas, José. “La decoración grotesca. Análisis de una forma,” En *D´art*. No. 5 (1979): 5-20.

Fernández García, Martha Raquel. “El matrimonio de Andrés de Concha.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*. Vol. 13. No. 52 (1983): 85-99.

Fernández, Martha. “El retablo como imagen del paraíso.” En *Investigaciones sobre escultura y pintura. Siglos XVI-XVIII*. Editado por Elisa Vargas Lugo de Bosh. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

García Álvarez, César. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León, 2001.

Gallegos Rocafull, José María. *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*. México: Ediciones del IV Centenario de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.

Gañán Medina Constantino. *Técnicas y evolución de la imagerie policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

Giorgi, Rosa. *Símbolos, protagonistas e historias de la Iglesia. Los Diccionarios del Arte*. Trad. José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2004.

Gómez Espinosa, Teresa, “La policromía de los retablos. Estilo y Evolución.” En *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2004. Disponible en: http://geiic.com/files/RetablosValencia/la_POLICROMia_estilos_Espinosa.pdf

González-Alonso Martínez, María Enriqueta. *Tratado del dorado, plateado y su policromía*. Valencia: UPV, Departamento de conservación y Restauración, 1997.

González Angulo, Jorge. *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

González Angulo A., Jorge. “Los gremios de artesanos y el régimen de castas.” En *Organización de la producción y relaciones de trabajos en el siglo XIX en México*, editado por Sonia Lombardo. México: Departamento de Investigaciones Históricas, INAH, 1979.

González García, Pedro José: “Algunas fuentes bibliográficas para el arte hispanoamericano en el siglo XVI.” En *Andalucía y América en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América*. Vol.2 (1983): 467-492.

Halcón, Fátima: “El Artista en la sociedad novohispana del Barroco.” En *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. (Octubre 2001): 91-106.

Halcón, Fátima. “El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII.” En *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, editado por Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio. Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 2009.

Instituto Cervantes España. “Retablos españoles, Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos,” *Centro Virtual Cervantes* [(acceso: abril, 2014)]: disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

Kubler, George. *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

López Martínez Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Notas para la historia del arte*. Sevilla: Rodríguez Giménez, 1929.

- Male, Emile. *El arte religioso de la contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2001.
- Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero Novohispano y su obra, las esculturas de Tepetzotlán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.
- Maquívar, María del Consuelo: “Los adoradores del credo divino: imagineros barrocos novohispanos.” En *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo Olávide. Ediciones Giralda, 2001.
- Maquívar, María del Consuelo. *Los Retablos de Tepetzotlán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.
- Marcos Ríos, José Antonio. “La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI-XVII.” *Tesis de doctorado de la Facultad de Bellas Artes*. Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- Mateo Gómez, Isabel. *Juan Correa de Vivar*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del consejo superior de investigaciones científicas, 1983.
- Mayer, Alicia. *El Culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España*. *EHN 26* (enero-junio del 2002, [citado el 28 de enero del 2012] Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México): disponible en <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn26/EHN02603.pdf>
- Méndez Rodríguez, Luis Rafael. *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abegona, 2005.

- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Nodal Monar, Carlos. *Policromía de los Retablos en el Norte de España. Asturias, siglos XVII-XVIII*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014.
- Pacheco Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Palomero Paramo, Jesús Miguel. “Retablos y escultura en América. Nuevas aportaciones.” En *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*. Vol. 2 (1983): 429-436.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento.” *Imafronte. El retablo español*. No. 3-5 (1987-1989): 51-84.
- Paredes Martínez, Carlos. *La región de Atlixco, Huaquechula y Tochimilco: la sociedad y la agricultura en el siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Piho, Virve. “La organización eclesiástica de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII.” En *Estudios de Historia Novohispana*. Vol. 10, No 010 (1991): 11-30.
- Pullés-Linares, Nidia. “Laudes civitatis” y los hechos de la conquista de México en “Canto intitulado Mercurio” de Arias de Villalobos.” En *Calíope: journal of Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*. Vol. 16. No. 1 (2010): 73-94.

Quintana Echeverría, Iván. “Notas sobre comercio artístico entre Sevilla y América en 1586.”

En *Anales del Museo de América*, (2000): 103-110.

Ramírez Reynoso, Braulio: “El trabajo, las ordenanzas y los gremios en la Nueva España.” En

Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano 1980. Coordinado por José

Luis Soberanes Fernández. México: Universidad Nacional Autónoma de México (1981):

347-356.

Reau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Introducción General*. Trad. José María Sousa

Jiménez. Barcelona: ediciones Serbal, 2000.

Reau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia- Antiguo testamento*.

Trad. José María Sousa Jiménez. Tomo I. Vol. I. Barcelona: ediciones Serbal, 2000.

Rubial García, Antonio. “Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España y sus

cambios estructurales durante los siglos virreinales.” En *La Iglesia en Nueva España*.

Problemas y perspectivas de investigación. Coordinado por Martínez-López Cano, María

del Pilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México (2010): 215-236

Ruíz Gomar, Rogelio: “El gremio y la cofradía de pintores en Nueva España.” En *Juan Correa*.

Su vida y su obra. Cuerpo de documentos. Tomo III. México: Universidad Nacional

Autónoma de México, 1992.

Sánchez-Cortegana, José María: “Materiales pictóricos enviados a América durante el siglo

XVI.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. No. 95 (2009): 45-67.

- Sánchez, José María: “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 103 (2003): 177-196.
- Sartor, Mario. “Andalucía, un puente hacia América.” En *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Vol. II (1985): 1-16.
- Terán Bonilla, José Antonio. “El simbolismo del templo Cristiano Novohispano.” *Xiloca* 16, (1995): 209-230.
- Tovar y de Teresa, Guillermo. *Renacimiento en México: artistas y retablos*. México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1979.
- Tovar de Teresa, Guillermo, Sergio Sladivar y Gabino Frag. *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración 1987*. México, Secretaría de desarrollo Urbano y Ecología, 1987.
- Tovar de Teresa, Guillermo. “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII Y XVIII.” En *Historia Mexicana* 5. No. 3 (1984): 5-40.
- Tovar y de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artista en México*. México: Océano/Grupo financiero Bancomer, 1997.
- Vázquez Vázquez, Elena. “Capítulo III: Estudio geográfico, histórico y económico.” En *Investigaciones Geográficas. Instituto de Geografía UNAM*. No. 50, (abril, 2003): 92-120. (Acceso: febrero 14, 2014): disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=56905011>

Vélez Chaurri, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y la Rioja (1600-1780)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990.

Zavala, Silvio. "Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585." En *Anuario de Historia de América Latina*. No. 20. (1982): 321-330.

Archivo

Carta de la Reina al presidente y oidores de México. Archivo General de Indias, 23.10.1103//MEXICO,1088,L.2, Año 1532-3-20 Medina del Campo, F.32R-46V

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Composición básica de un retablo. Esquema de la autora.
2. Ruta de Hernán Cortés a su paso por el valle de Puebla-Tlaxcala. 1519-1521. The *Conquest of México*, 1519-1521 from The Historical Atlas by William R. Shepherd (1923).
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Conquest_of_Mexico_1519-1521.svg.
(Acceso 8 de febrero 2014).
3. Los doce frailes Franciscanos. Siglo XVI. Sala de *Profundis*, Ex convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Pintura mural (fresco). Foto de la autora.
4. Fray Juan de Zumárraga. Autor: Miguel Cabrera, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo de la Basílica de Guadalupe.
5. Torre y parte lateral del Ex Convento de Huejotzingo, Puebla. Siglo XVI, Placa seca de gelatina. Waite/ W. Scott. Fototeca INAH.
<http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>
6. Ejemplos de retablos del plateresco pictórico castellano.
7. Ejemplos de retablos del plateresco escultórico.
8. Retablo de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera, Cádiz. Foto de la autora.
9. Retablo mayor del Hospital de las cinco llagas, Sevilla. 1600. Tomado de <http://noticiasgestionarte.blogspot.mx/2013/06/tesoros-por-descubrir-el-retablo-mayor.html> (Acceso 26 de febrero 2015).

10. Retablo de Yugueros, León. Autor Juan de Angers 1553.
<https://www.pinterest.com/davidguty/retablos-siglos-xv-xvi/> (acceso: 22 de octubre del 2015)
11. Retablo de Tecali. Autor: anónimo. 1570 aprox. Foto de la autora.
12. Retablo de Nuestra Señora de la Asunción, Ávila. Autor: Pedro de Salamanca, 1563. <http://www.turismoavila.com/es/iglesia-de-nuestra-senora-de-la-asuncion.html> (acceso: 13 de mayo del 2015).
13. Retablo de Cuauhtinchan. Autor: Pedro Brizuela, Nicolás Texeda (atribuido). Foto de la autora.
14. Retablo de Huaquechula Autor: Anónimo. 1570-80 aprox. Fotógrafo: Salvador Robles.
15. Retablo de Mondejar, Guadalajara. Autor: Alonso Covarrubias. 1554-1555.
<http://www.mondejar.eu/index.php?id=377> v (acceso: 4 de marzo del 2015).
16. Retablo de Tarancón. Cuenca. Autor: Pedro de Villadiego. 1548.
[https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_la_Asunci%C3%B3n_\(Taranc%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_la_Asunci%C3%B3n_(Taranc%C3%B3n)) (acceso 19 de abril del 2015).
17. Retablo de Santa Ana de Triana, Sevilla. Autores: Nufro Ortega, Nicolas Jurate (escultura) y Pedro de Campaña (Pintura). 1542-1565. Foto de la autora.
18. Retablo de Santa María Carmona, Sevilla. Autores: Nufro Ortega (Pintura), Juan Bautista Vázquez el Viejo (escultura). 1559-1569. Foto de la autora.
19. Retablo de Huejotzingo, Puebla. Autores: Simón Pereyngs, Andrés de Concha, Pedro Requena. 1584- 1586. Fotógrafo: Salvador Robles.
20. Retablo de Santa María de Arcos de la Frontera, Cádiz. Autores: Andrés de Ocampo y otros. 1585. Foto de la autora.

21. Ex convento Franciscano de Tecali. Fotógrafo: Salvador Robles.
22. Detalle de muro donde originalmente se colocó el retablo. Fotógrafo: Salvador Robles.
23. Retablo de Tecali. Foto de la autora.
24. Retablo de San Francisco (lateral). Ex Convento Franciscano de Tecali, Puebla. Foto de la autora.
25. Ex convento Franciscano de Huaquechula. Foto de la autora.
26. Retablo de Huaquechula. Foto de la autora.
27. Lugares donde Claudio Arciniega pudo realizar trabajo de retablos.
28. Retablo de Huaquechula y retablo de Mondejar (Guadalajara).
29. Retablo de Mondejar antes de su destrucción. Fotografías producidas por Fondo Layna Serrano. *Centro de la fotografía de la imagen histórica de Guadalajara.*
30. Retablo de Yugueros. Autor Juan de Angers, 1553.
31. Retablo de Santiago Apóstol. Parroquia de Tecali. Antes retablo principal del Ex convento.
32. Ex convento Franciscano de Cuauhtinchan. Foto de la autora.
33. Retablo de Cuauhtinchan. Fotógrafo: Salvador Robles.
34. Ex convento Franciscano de Huejotzingo. Fotógrafo: Salvador Robles.
35. Retablo de Huejotzingo. Fotógrafo: Salvador Robles.
36. Ubicación de las pinturas sobre tabla del retablo Mayor del Ex Convento de Huejotzingo. Esquema de la autora.
37. Ubicación de las esculturas en el retablo Mayor del Ex Convento de Huejotzingo. Esquema de la autora.
38. Esquema de la composición de un retablo. Esquema de la autora.
39. Esquema de las fases de la policromía. Esquema de la autora.

40. Detalle de los procesos del Aparejado. Esquema de la autora.
41. Paleta cromática de la policromía del siglo XVI.
42. Detalles de las decoraciones sobre el dorado.
43. Detalles de las decoraciones sobre el dorado.
44. Detalle de punta pincel.
45. Detalle de las encarnaciones.
46. Imitación de piedras preciosas. Retablo de Huejotzingo. Fotógrafo: Salvador Robles.
47. Imitación de piedras preciosas. Retablo lateral de Cuauhtinchan, Puebla. Foto de la autora.
48. Grutescos. Retablo de Tecali. Foto de la autora.
49. Detalle de frutas. Foto de la autora.
50. Rosetas. Retablo de Tecali. Foto de la autora.
51. Crátera. Retablo de Tecali.
52. Pintura de San Lorenzo. Detalle de copas y jarrones en candelieri (policromía). Retablo de Tecali. Fotógrafo: Salvador Robles.
53. Candelieri. Retablo de Huaquechula. Fotógrafo: Salvador Robles.
54. Candelieri. Retablo de Tecali. Fotógrafo: Salvador Robles.
55. Candelieri. Retablo lateral de San Francisco Tecali. Foto de la autora.
56. Cartelas. Retablo lateral de Cuauhtinchan. Foto de la autora.
57. Mascarones. Retablo de Huejotzingo. Fotógrafo: Salvador Robles.
58. Mascara. Retablo de Tecali. Fotógrafo: Salvador Robles.
59. Calavera. Retablo de Tecali. Fotógrafo: Salvador Robles.
60. Cornucopias. Retablo de Tecali. Fotógrafo: Salvador Robles.
61. Cornucopias. Retablo de Huejotzingo. Foto de la autora.

62. Detalle de putti. Retablo de Huejotzingo. Fotógrafo: Salvador Robles.
63. Detalle de putti y serafín. Retablo de San Francisco. Tecali siglo XVI. Foto de la autora.
64. Putti, serafines y querubines. Retablo de Tecali. Fotógrafo: Salvador Robles.
65. Rostros de serafines y querubines. Retablo de Cuauhtinchan. Foto de la autora.
66. Rostros de serafines y querubines. Retablo de Huaquechula. Fotógrafo: Salvador Robles