



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE HIDALGO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN HISTORIA DE MÉXICO

**LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE SAN JERÓNIMO TLACOCHAHUAYA,
UNA MUESTRA DEL BARROCO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVII EN
OAXACA.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN HISTORIA DE MÉXICO**

PRESENTA

ANA REBECA CRUZ REYES.

ASESOR: DR. MANUEL ALBERTO MORALES DAMIAN.

PACHUCA DE SOTO, HGO, 2018.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
 School of Social Sciences and Humanities
 Dirección
 Dean

NO. DE OFICIO: UAEH/ICSHU/LHM/30/2018
 ASUNTO: AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

MTR. JULIO CESAR LEINES MEDÉCIGO
 Director de administración escolar
P R E S E N T E

El suscrito director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, comunica a Usted que está en Dirección a mi cargo hace constar que, según documentos que obran el archivo los CC:

Dr. Francisco Luis Jiménez Abollado	Presidente	
Dr. Manuel Alberto Morales Damián	1 ^{er} . Vocal	
Dr. Enrique Javier Nieto Estrada	2 ^o Vocal	
Dr. Manuel Jesús González Manrique	3 ^{er} Vocal	
Dr. Felipe Durán Sandoval	Secretario	
Dra. Thelma Ana María Camacho Morfín	Suplente	
Dra. María Montserrat Camacho Ángeles	Suplente	

Integrantes de la comisión revisora de la tesis titulada, *Los retablos del templo de San Jerónimo, Tlacoahuaya, una muestra del barroco novohispano del siglo XVII en Oaxaca* presentada por la alumna Ana Rebeca Cruz Reyes, manifestaron su voto aprobatorio por unanimidad.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"AMOR, ORDEN Y PROGRESO"
Pachuca de Soto, Hgo, 24 de mayo de 2018

Dr. ALBERTO SEVERINO JAÉN OLIVAS
DIRECTOR



Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n, Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto, Hidalgo, México; C.P. 42084
 Teléfono: 52 (771) 71 720 00 Ext. 5200, 4201, 4205
 icshu@uaeh.edu.mx

www.uaeh.edu.mx

A mi madre por su amor y paciencia,
gracias por apoyarme en este viaje.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo agradecer a Dios, por darme una segunda oportunidad en esta vida y por haber puesto a mi lado a cada una de las personas que han estado conmigo durante la elaboración de este trabajo, sin duda, mis palabras no serán suficientes para expresar mi agradecimiento a cada uno de ustedes.

Agradezco al Dr. Manuel Alberto Morales Damián, por la dirección de ésta investigación, gracias por su valioso apoyo, por sus contribuciones, sus observaciones, su tiempo y su paciencia; pero sobre todo gracias por su confianza y por dejarme aprender a su lado.

A mi familia, porque sin ustedes no sería nada; a mi mamá María Elena Reyes López, gracias por estar cada día a mi lado y por recordarme siempre lo que es más importante en la vida; a mi tío Juan Carlos Reyes López, gracias por todo su apoyo para poder continuar con mis estudios y por creer en mí. A mis hermanos Angélica, Maribel, Hugo, Alfredo y Zura; a mis sobrinos, Haydee, Eduardo, Daniel, Zury, José, Shaila, Valeria, Jade y Emily, gracias por escucharme y dejarme compartir con ustedes la vida, por ser pacientes y principalmente gracias por amarme. ¡Yo les amo más!.

A mi segunda familia, Javier Barrón, Dulce Hernández y Yazmin Rivera, gracias por estar a mi lado en los momentos más difíciles, por creer en mí siempre a pesar de mí misma; Dul te agradezco el tiempo dedicado a la edición de las fotografías de este trabajo. ¡Son una familia maravillosa!.

A mis profesores por compartir su conocimiento conmigo, en especial agradezco a los sinodales de esta tesis, Dr. Manuel Jesús González Manrique, Dr. Francisco Jiménez Abollado, Dr Enrique Javier Nieto Estrada, Dr. Felipe Durán Sandoval, Dra, Thelma Camacho Morfin, Dra, Monserrat Camacho Ángeles, gracias por sus valiosas observaciones y comentarios a este trabajo, sus sugerencias me ayudaron a realizar una mejor investigación.

A mi querida amiga Fany Braudel, gracias por todas tus contribuciones para la realización de este trabajo, en especial por ser mi fotógrafa de cabecera, pero sobre todo te agradezco tu compañía en cada viaje. ¡Gracias por haber hecho de cada momento una gran aventura!

A mis amigas Paola y Sindhia, porque a pesar de la distancia siempre han estado a mi lado, gracias por compartir conmigo el amor por la literatura, la historia y el arte. Primix, gracias por cada comentario a mi trabajo y por enseñarme que la humildad es una virtud que pocos poseen. ¡Las quiero muchísimo!.

A mis amigos, César Gómez, Juan Pablo Corona y Adidier Pérez, gracias por su compañía en este tiempo; a Omar Rashid por escucharme en cada momento de desesperación, a Misael Ramírez por las pláticas de arte y por sus cuestionamientos que siempre me hacen reflexionar.

Al "conjunto" Miguel, Liz, Romí y Mike, por su amistad y por hacer mis días más divertidos con sus profundas pláticas, gracias por todo su apoyo en este tiempo, ¡Los quiero mucho!; especialmente agradezco a Mike por contribuir con su talento para la realización de los diseños contenidos en este trabajo.

A mis compañeros de trabajo, Jorge Márquez y Paola Hernández, gracias por el tiempo y la comprensión; a la banda ITECH, por formar parte de mi vida.

Finalmente agradezco a quienes me ayudaron en Oaxaca; a la familia Javier Jiménez y a mi primo Benito Coca Reyes, gracias por recibirme con los brazos abiertos en cada viaje, por todas sus atenciones y por fomentar mi amor por un Estado que tiene tanto que ofrecer; al presbítero Guillermo Acevedo Moreno, y a los sacristanes Severiano Agustín Sánchez y Wilfrido Morales López por las facilidades dadas para trabajar en el templo de San Jerónimo Tlacoahuaya.

¡Gracias Infinitas a todos!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. LOS RETABLOS NOVOHISPANOS EN EL SIGLO XVII	9
1.1 Estilos artísticos.....	11
1.2 Elementos estructurales y ornamentales.....	18
1.3 Pintura y escultura	27
1.4 Tipologías	33
1.5 Proceso de elaboración	42
1.6 Gremios y ordenanzas.....	44
II. LOS RETABLOS BARROCOS DEL SIGLO XVII EN LOS VALLES CENTRALES DE ANTEQUERA	50
2.1 El área de los Valles Centrales	51
2.2 La evangelización de los Valles Centrales	54
2.3 Los retablos del siglo XVII.....	57
III. SAN JERONIMO TLACOCHAHUAYA	66
3.1 La evangelización del Tlacochoahuaya.....	70
3.2 Historia constructiva del templo de San Jerónimo Tlacochoahuaya	71
IV. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE SAN JERONIMO TLACOCHAHUAYA	85
4.1 Retablos de la primera mitad del siglo XVII	88
4.1.1 Retablo de El Calvario	89
4.1.2 Retablo de San Jacinto de Polonia	95
4.1.3 Retablo de Cristo Crucificado.....	101
4.1.3 Comentarios de los retablos de la primera mitad del siglo XVII.....	106



4.2 Retablos de la segunda mitad del siglo XVII.....	107
4.2.1 Retablo de Santa Rosa de Lima.....	108
4.2.2 Retablo de San Jerónimo	116
4.2.3 Retablo de La Pasión de Cristo	130
4.2.4 Retablo de La Virgen del Rosario	137
4.2.5 Retablo de La Virgen de Guadalupe.....	144
4.2.6 Comentarios de los retablos de la segunda mitad del siglo XVII	152
CONCLUSIONES.....	154
ANEXO I.....	161
BIBLIOGRAFIA	165

INTRODUCCIÓN

México cuenta con una gran diversidad y cantidad de edificaciones religiosas novohispanas, las cuales resguardan en su interior lo que se consideran valiosas obras de arte, en cada uno de los estados que conforman el país hoy en día es posible encontrar algún monumento que fue edificado durante el periodo colonial, estos son de gran importancia ya que en ellos podemos contemplar los cambios sociales, ideológicos y artísticos que se han dado a lo largo del tiempo y que forman parte de la historia de nuestra nación.

A partir de 1972 con la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, este tipo de edificaciones se consideraron como patrimonio artístico e histórico, de acuerdo con lo establecido en los artículos 33, 35 y 36 de dicha ley, cuya finalidad era promover la conservación de estos monumentos. Cabe mencionar que esta ley corresponderá y se anticipará a la reunión de la UNESCO sobre patrimonio cultural. La ley de 1972 consideraba patrimonio artístico e histórico a:

Artículo 33. Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante. Para determinar el valor estético relevante de algún bien se atenderá a cualquiera de las siguientes características: representatividad, inserción en una determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas y otras análogas.

Artículo 35. Son monumentos históricos los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la ley.



Artículo 36. Por determinación de esta ley son monumentos históricos. I. los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, [...] los muebles que se encuentren o hayan encontrado en dichos inmuebles(Echeverría, 1972: 18-19)

En la actualidad existe un gran interés por la conservación del patrimonio mexicano ya que este ha contribuido al crecimiento del turismo en México, Sin embargo la mayoría de los monumentos y obras de arte que forman parte del patrimonio artístico e histórico no son apreciados ni protegidos de manera correcta debido a la falta de interés de los habitantes y a la poca información que existe sobre ellos; es por esto que se considera necesario promover su estudio para poder dar a conocer la relevancia que estos tienen, considerando el periodo histórico en el que se realizaron y las manifestaciones artísticas que poseen; ya que conocer su historia nos ayudara a valorarlos y a preservarlos para el futuro.

Por esta razón, el presente trabajo pretende contribuir al conocimiento de los monumentos artísticos e históricos de México desde el estudio de las manifestaciones artísticas desarrolladas durante el siglo XVII, específicamente en el ámbito de la producción de retablos que fueron incorporados en las edificaciones religiosas. Para ello se escogió el estado de Oaxaca ya que cuenta con una gran riqueza de edificaciones religiosas que conservan grandiosos ejemplos del arte desarrollado en este periodo.

El objeto de estudio son los retablos del templo de San Jerónimo Tlacochahuaya, ubicado en el municipio del mismo nombre que pertenece al distrito de Tlacolula, en la zona de los Valles Centrales de Oaxaca, lugar que fue evangelizado por los frailes



dominicos desde el siglo XVI, los retablos junto con el templo son una muestra del patrimonio que se conserva en el estado.

Nuestro objetivo principal, es identificar la evolución de las manifestaciones artísticas que se desarrollaron en torno a la producción de retablos, durante el siglo XVII en el territorio de los Valles Centrales del Obispado de Antequera; con la finalidad de poder establecer el periodo en el cual fueron creados los retablos del templo de San Jerónimo Tlacoahuaya; para así poder establecer la importancia que tienen como parte del patrimonio artístico e histórico de Oaxaca y México.

Para llevar a cabo esta investigación, se partió del estudio de las fuentes bibliográficas que abordan el tema del desarrollo de la producción artística de bienes muebles e inmuebles en la Nueva España durante el periodo colonial, abarcando los siglos XVI y XVII, para así poder establecer los cambios paulatinos que se dieron en el ámbito de la creación de las obras de arte. Posteriormente se realizó un análisis visual de una cantidad considerable de edificaciones religiosas, esculturas y retablos con la finalidad de identificar los elementos característicos de las obras realizadas principalmente durante el siglo XVII.

Al hacer la revisión bibliográfica se identificaron pocos textos que hicieran referencia al templo de San Jerónimo Tlacoahuaya y a los retablos que resguarda en su interior, dentro de los cuales encontramos los libros de *Arte Colonial* de Manuel Toussaint (1948), *Las portadas religiosas de México* de Elisa Vargas Lugo (1980),

Historia del Arte de Oaxaca, Vol. II: Colonia y Siglo XIX coordinado por Margarita Dalton Palomino (1997) y *Tlacoahuaya; lugar húmedo* de Rubén Vasconcelos Beltrán (1994), en cada uno de ellos se dejaba entrever que esta construcción era un valioso ejemplo del arte oaxaqueño, sin embargo ninguno constituía un estudio completo desde el punto de vista artístico de la edificación, es por ello que se consideró importante realizar un estudio de este tipo.

Los resultados de esta investigación quedan expuestos en el presente documento, el cual se encuentra dividido en cuatro capítulos. En el primero de ellos se realizó un estudio general sobre la producción de retablos en la Nueva España durante el siglo XVII los cuales se ubican dentro de los estilos manierista y barroco, tomando en cuenta también la producción artística en el ámbito de la arquitectura, escultura y la pintura.

En el segundo capítulo, se realiza una revisión de cómo las innovaciones artísticas de los estilos Manierista y Barroco, se materializaron en la producción de los retablos que se construyeron durante el siglo XVII en los Valles Centrales del actual estado de Oaxaca. Sobre todo, como se implementaron estas obras en las construcciones religiosas que se edificaron desde el último tercio del siglo XVI.

El tercer capítulo aborda la historia del pueblo de San Jerónimo Tlacoahuaya, su proceso de evangelización y de manera particular la historia constructiva del conjunto conventual cuya construcción se realizó durante el último tercio del siglo XVI y que es

un claro ejemplo de cómo se adoptaron las innovaciones del arte Manierista y Barroco en la producción del arte creado en el territorio de Antequera durante el siglo XVII.

Finalmente en el cuarto capítulo, se realiza una descripción de cada uno de los retablos que se encuentran en el interior del templo de San Jerónimo Tlacoahuaya; ya que estos constituyen nuestro objeto de estudio. Se realizó un análisis detallado de cada una de las obras, tomando en cuenta dos aspectos importantes; en primera instancia su composición estructural y su ornamentación; y posteriormente el análisis de los temas que se encuentran representados en la pintura y la escultura, así como las características formales que éstas ostentan, lo cual nos permitió poder establecer el periodo en el que fueron producidas estas obras.

"El retablo es como el soplo de vida para la expresión de carácter de nuestros espacios barrocos. Es generador de energía que rompe la serena mudez del espacio haciéndole vibrar y comunicándole ese característico vigor capaz de sacudirnos emocionalmente".

Manuel González Galván.

I. LOS RETABLOS NOVOHISPANOS EN EL SIGLO XVII

Los retablos son una de las máximas manifestaciones artísticas ya que en ellos se conjugan elementos de la arquitectura, pintura y escultura; la palabra retablo deriva del latín "*retaulus*", y este del latín *retro* "atrás", "detrás" y *tabula* "tabla"; el retablo es definido como una "estructura de piedra, madera u otros materiales que cubre el muro situado detrás del altar, compuesta de obras escultóricas o pictóricas con motivos religiosos".¹

Los retablos tienen su origen en la tradición de venerar las reliquias de los santos, las cuales tenían un lugar privilegiado en el altar principal de las iglesias; durante el siglo XI se produjeron por primera vez "pequeños recuadros de madera, piedra o metal, que labrados o pintados, originaron lo que vendría a ser el propio retablo" (Maquivar, 1986: 1103).

En el siglo XVI principalmente en España y en sus colonias, el retablo cobro gran importancia; se convirtió en un elemento fundamental dentro de las edificaciones religiosas debido a que servía como un "vehículo de adoctrinamiento religioso del pueblo, transmitiendo de forma tangible el dogma católico" (Bruqueta, Carrason & Gómez, 2003: 13), mediante el uso de imágenes que servían para ilustrar la predicación de los sacerdotes.

¹ Definición tomada del Diccionario de la Real Academia Española, disponible en <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=WFlAxIK>.

En la Nueva España la producción de retablos comenzó durante el siglo XVI, periodo en el que hicieron su arribo diversas órdenes mendicantes² cuya labor sería la de evangelizar a los indígenas del territorio novohispano; este proceso trajo consigo la edificación de grandes conjuntos conventuales³, los cuales implementaron en el interior de sus templos el uso de obras retablísticas, pinturas y esculturas.

Durante el siglo XVII el retablo fue la expresión artística de mayor producción, al tener como finalidad la exposición de los mensajes religiosos se requería que estos fueran visualmente atractivos, por ello en su estructura debían de conjugarse aspectos simbólicos y ornamentales que logran causar un gran impacto en el sentir de las personas. Es por esta razón que los retablos se convirtieron en las obras encargadas de evocar la espiritualidad de la religión católica.

El retablo fue el recurso decorativo más útil del arte cristiano. La arquitectura en su traza y diseño, la pintura y la escultura como las formas que representaban la escena proyectada por el teólogo simbolista, se reunían conjugando sus formas para provocar en el espectador un efecto de atracción visual (Tovar, 1979: 263).

² La evangelización del territorio novohispano comenzó con la llegada de los primeros franciscanos en 1524, posteriormente hicieron su arribo los dominicos en 1526 y los agustinos hacia 1533.

³ Manuel Toussaint en su obra *Arte Colonial en México* publicada en 1948 especifica que a partir de 1539 por mandato del virrey Antonio de Mendoza los conjuntos conventuales debían seguir una traza específica; la mayoría contaba con tres elementos sobresalientes; el atrio donde se encontraban las capillas posas, la cruz atrial y en algunas ocasiones la capilla abierta, el convento donde vivían los frailes y el templo; este último constituía el elemento más importante de todo el conjunto ya que estaba destinado a la realización de la liturgia religiosa.

1.1 Estilos artísticos

Durante el siglo XVII en el territorio novohispano se desarrolló un estilo de arte que estuvo estrechamente ligado con la consolidación religiosa y con el nacimiento de una nueva nación. El arte Barroco es una muestra materializada de las ideas que permeaban en la sociedad novohispana en ese periodo; sin embargo para poder comprender su desarrollo es importante considerar las corrientes artísticas que se produjeron en Europa y que se manifestaron en España desde el último tercio del siglo XVI ya que éstas tuvieron repercusión en la producción artística de la siguiente centuria en la Nueva España y de manera específica en la construcción de las grandes obras retablisticas.

En Europa a finales del siglo XVI al haberse alcanzado el ideal de la perfección establecida por el arte renacentista comenzó un periodo artístico en el cual se pretendía seguir las reglas instituidas por los grandes artistas del Renacimiento. Esta etapa antecede al arte barroco y ha sido conocida como Manierismo. El término es utilizado para definir "el arte que ya no busca la perfección si no que aplica exclusivamente las reglas, los modos, la manera como esa perfección se ha hecho acto" (Manrique, 1971: 23).

Las normas establecidas por el arte renacentista se difundieron desde Italia hacia el resto de Europa gracias a diversos escritos entre los cuales se encuentran *De Re Aedificatoria* de León Battista Alberti (1485), seis volúmenes de los *Libros de Arquitectura* de Sebastián Serlio (1537-1551), la obra de Iácome Barozzi da Vignola titulada *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* (1562), el texto de *L Quattro Libri*

dell'Architettura de Andrea Palladio (1570); y finalmente *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* obra de san Carlos Borromeo (1577)⁴ cuya importancia radica en que fue el único tratado que llevo a cabo la aplicación de los decretos tridentinos a la arquitectura religiosa; estos textos sirvieron como base para la producción artística desde finales del siglo XVI, en España fueron ampliamente conocidos y aplicados al igual que en las diversas colonias españolas⁵.

Es importante considerar que en el siglo XVII en Europa se dieron grandes e importantes cambios en el ámbito religioso debido a las reformas eclesiásticas que implementó la iglesia católica para hacer frente a la crisis que atravesaba desde hacia tiempo a causa de las ideas difundidas por la *Reforma Protestante* iniciada por Lutero en 1519. Hacia 1537 el sumo Pontífice Paulo III convocó a un sínodo de obispos para la celebración de un Concilio general y ecuménico con la finalidad de refutar las ideas difundidas por la Reforma y reivindicar el poder de la iglesia católica, este se llevo a cabo

⁴En los textos "Reflexión sobre el manierismo en México" de Jorge Alberto Manrique (1971) y "El oro en el barroco" de Manuel González Galván (1976), ambos publicados en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM, se menciona que estos tratados fueron fundamentales para el conocimiento de las normas establecidas por el arte renacentista, además González Galván, menciona que después del Concilio de Trento se suceden nuevos tratados de arte escritos por religiosos como es el caso de la obra escrita por Carlos Borromeo.

⁵ George Kubler en su libro *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* publicado en 1948; menciona que algunos de estos tratados fueron conocidos en la Nueva España, "En un solo envío de Medina del Campo el librero Diego Navarro Maldonado recibió en 1584 cuatro ejemplares de Vitrubio, cuatro del tratado de Alberti (edición de 1546) y dos de la edición *in folio* de Serlio" (pág. 104).

entre 1545-1568 y es conocido como Concilio de Trento; dentro de las normativas que se establecieron se incluyeron algunas que abarcaron a la producción artística.

En este contexto se desarrolló el arte manierista europeo y dio paso de manera paulatina a una manifestación artística que fue utilizada por la Iglesia como un medio para poder atraer a la sociedad hacia los postulados contrarreformistas, lo cual se puede observar en la proliferación de las construcciones religiosas y en el uso de la pintura y la escultura para representar imágenes de pasajes y personajes bíblicos procurando con esto fomentar la devoción religiosa de las personas y alejarlos de las propuestas heréticas que circulaban.

De este modo la experiencia figurativa fue encaminada a imponer por medio de la ilusión la nueva religiosidad, provocando en el ánimo del observador sentimientos y emociones de fe, persuasión y fascinación de las almas fueron así los principales signos del nuevo lenguaje barroco (Martínez: 23).

El siglo XVII vio en Europa el nacimiento de un estilo artístico que fue utilizado principalmente por la iglesia católica y por la monarquía europea para exteriorizar su poder mediante la riqueza y el lujo de las obras creadas bajo su respaldo. El término de arte Barroco comenzó utilizarse durante la segunda mitad del siglo XVIII y se uso para designar a la producción artística del siglo anterior que no siguió las reglas establecidas por el arte renacentista y que hizo uso de una gran cantidad de elementos ornamentales

por lo cual "se le atribuye un sentido peyorativo, por considerarle derivado de la voz portuguesa *barrueco*, que significa perla irregular o del modo del silogismo barroco caracterizado por lo artificioso" (Angulo, 1962: 220).

Este nuevo estilo artístico fue principalmente arquitectónico y su máxima característica fue el uso de la columna salomónica⁶ la cual fue utilizada como soporte y como ornamento tanto en la arquitectura como en la elaboración de retablos. El arte Barroco se definió por su orientación hacia lo curvilíneo y al uso del claroscuro; la creación escultórica y pictórica de esta etapa estuvo delimitada a su uso para la decoración de las construcciones arquitectónicas.

En España los cambios artísticos respecto a las ideas renacentistas y contrarreformistas se producen desde finales del siglo XVI, el paso del Manierismo hacia el Barroco se fue manifestando de manera paulatina, "se daban pasos decisivos hacia un arte que, progresivamente, iba recargando los edificios, tanto en su interior como en su exterior a la vez que perdían vigor los esquemas arquitectónicos de inspiración clasicista" (Martín, Hernández & Pita, 1999: 483).

⁶ Columna helicoidal realizada a partir de las descripciones de las dos columnas principales del Templo de Jerusalén construido por el Rey Salomón descrita en la Biblia, en el libro de 1º Reyes 7: 15-20. En 1562 Vignola en su obra titulada *Regla de los Cinco Ordenes*, especifica cómo se deben construir dichas columnas pero es hasta 1634 con la construcción del *Baldaqino de San Pedro* obra de Gian Lorenzo Bernini cuando se hace extensivo su uso como soporte arquitectónico.

Fue durante el siglo XVII cuando las construcciones religiosas se distinguieron por la exhibición del uso excesivo de la ornamentación para mostrar y proporcionar riqueza tanto en el interior como en el exterior, rompiendo así con todo el formalismo establecido por el Renacimiento y dando al Barroco español un carácter único que habría de manifestarse de igual modo en sus colonias.

El desarrollo del arte en la Nueva España tomó como referente los cambios estilísticos que se produjeron en la metrópoli española y los hizo suyos. Las últimas décadas del siglo XVI fueron la etapa en la cual comenzó a consolidarse en el territorio novohispano una nueva sociedad que buscó una identidad propia en la cual influyeron los diversos cambios religiosos, políticos y sociales de la época.

La llegada de las formas manieristas en la Nueva España coincide con la construcción del nuevo proyecto de vida, manifestado en la arquitectura a través de ir adoptando la modernidad artística y definiendo el gusto y la tradición arquitectónica local (Fernández, 2002: 21).

El Manierismo puede considerarse como el movimiento artístico que sirvió de base para el desarrollo del arte Barroco en la Nueva España. Jorge Alberto Manrique en su texto "Reflexión sobre el Manierismo en México"⁷ divide esta modalidad del arte en

⁷ "Reflexión sobre el manierismo en México" fue publicado en 1971 en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM.

dos momentos, en sus inicios lo denomina como manierismo *strictu sensu* ya que siguió las reglas establecidas por el arte renacentista, sin embargo a finales del siglo XVI, se modificarán las ideas artísticas y se manifestarán en un segundo periodo definido como *Manierismo avanzado* que abarcara hasta casi mediados del siglo XVII y que será el que se produce en gran medida en el territorio novohispano.

Se inicia un juego con las formas instituidas, que necesariamente lleva a la violación de ellas; de lo que se trata es de ir más allá de la regla, de sobrepasarla, todo lo cual es índice de que la confianza en el ideal empieza a claudicar de alguna manera (Manrique, 1971: 24-25).

La evolución del Manierismo dará paso a un tipo de arte que tomara algunos de sus elementos y los irá modificando hasta adquirir un carácter propio. El arte Barroco hará su aparición lentamente, por lo cual coexistirá junto al Manierismo durante las primeras décadas del siglo XVII.

Será a partir de la mitad de esta centuria cuando el Barroco novohispano se manifieste y caracterice plenamente, "la importancia [del manierismo] parece fundamental para el desarrollo del arte mexicano, porque de él derivara el barroco nuestro, y porque muchos de los esquemas del manierismo se conservaran en la Nueva España a través del nuevo estilo" (Manrique, 1971: 41).

Las obras artísticas desarrolladas durante el siglo XVII tenían como finalidad específica el nuevo adoctrinamiento además de la comunicación de un mensaje moralizador que pusiera de manifiesto el triunfo de la religión en la sociedad, "los destinatarios del arte barroco eran, sin distinción, todos los hombres que componían la sociedad novohispana: las autoridades, la nobleza, el clero, los letrados, los ricos y activos burgueses, la plebe ignorante, los indios y todas las castas" (Vargas, 1979: 195).

1.2 Elementos estructurales y ornamentales

El retablo generalmente está constituido por tres partes, en la inferior se encuentran el sotabanco sobre el cual descansa el banco o predela, ambos forman la base de la estructura. Le sigue el cuerpo (hay retablos que presentan más de un cuerpo), y culmina con un ático en la parte superior. Esta estructura es enmarcada por una pieza que sirve de guardapolvo.

El cuerpo del retablo es una especie de cuadrícula donde las divisiones verticales reciben el nombre de calles y están divididas por medio de columnas o pilastras, algunas veces existen unas segmentaciones más estrechas entre las calles que se denominan entrecalles; en esta retícula que constituye al retablo se pueden encontrar tanto en los cuerpos como en las calles espacios abiertos de forma cuadrangular o rectangular que reciben el nombre de casas y sirven para colocar esculturas o pinturas.

El esquema estructural que sirve de guía maestra consiste en un zócalo del que parte una faja, la predela, y enseguida columnas, cuando no pilares o pilastras que reciben el entablamento y tras él, si es de un cuerpo, un frontón o copete por remate; si es de varios cuerpos entonces nuevas estructuras de columnas y entablamentos hasta rematar buscando hacerlo con un cierto apuntamiento (Rojas, 1963: 159).

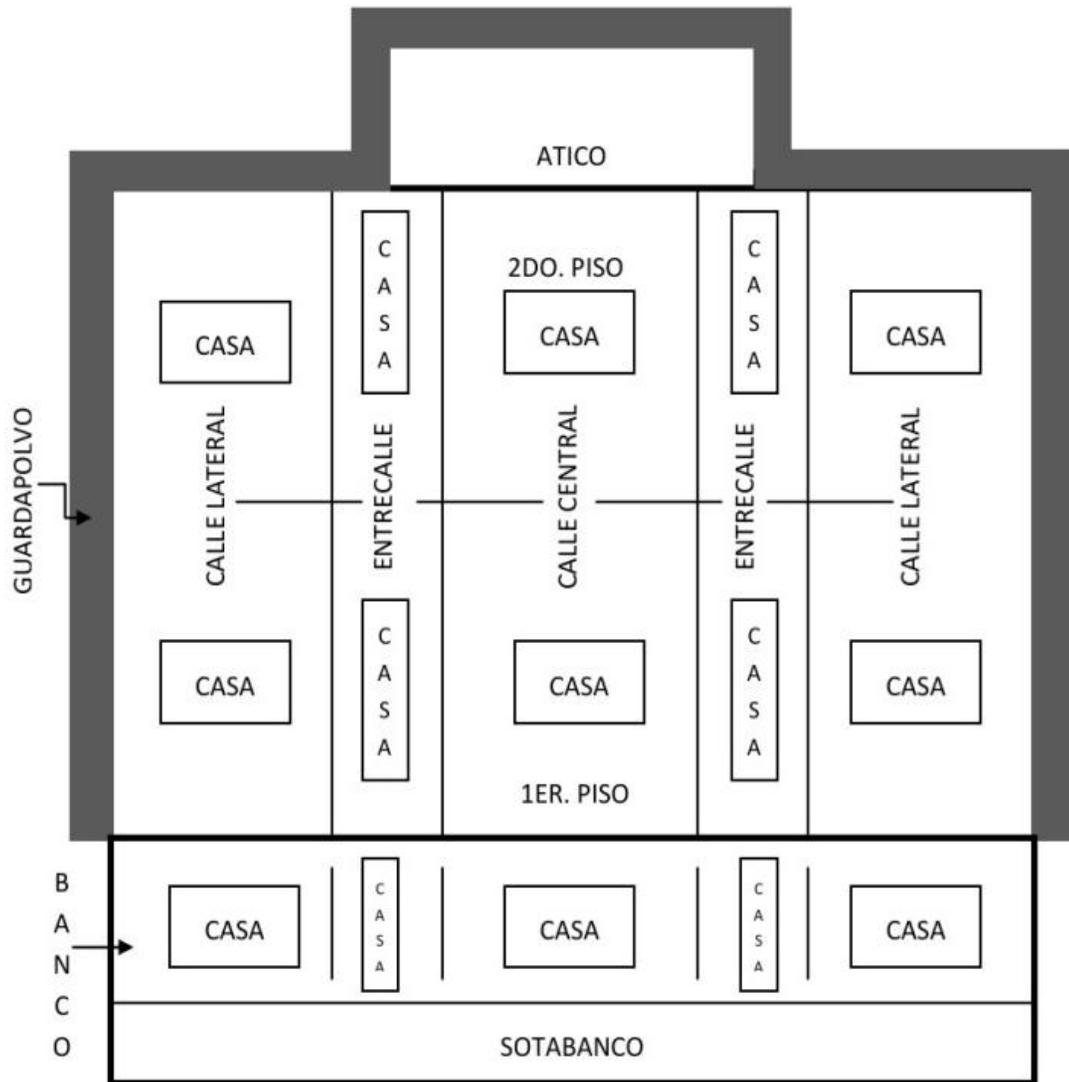


Fig. 1. Estructura general del retablo.
Dibujo. Rebeca Cruz Reyes.

Parte fundamental de los retablos, como ya se dijo son las columnas, que sirven como elementos sustentantes dentro de la estructura. Los primeros retablos barrocos conservan el uso de columnas de estilo clásico, de carácter manierista, hasta que a mediados del siglo XVII la columna salomónica se incorpora en estas obras. Martha

Fernández, en su estudio sobre las *Tipologías del Retablo Novohispano*, especifica que el primer retablo que se construyó en la Nueva España con columnas salomónicas fue el de los Reyes de la Catedral de Puebla, realizado entre 1646-1650 y que a partir de ese periodo se generalizó el uso de estas columnas en los retablos, aunque éstas adquirieran un carácter propio en cada obra, de acuerdo con la proyección de su diseño.

La columna salomónica es sin duda uno de los elementos más representativo del barroco novohispano, su gran aceptación se debió a que respondía a las necesidades estéticas y simbólicas que el estilo requería para su consolidación, su uso como símbolo religioso parte de la creencia de que este tipo de soporte fue el utilizado en el pórtico del Templo que edificó el rey Salomón a Jehová y que se encuentra descrito en las sagradas escrituras en 1º de Reyes (7: 15-19)⁸.

Y vació dos columnas de bronce; la altura de cada una era de dieciocho codos, y rodeaba a una y otra un hilo de doce codos. Hizo también dos capiteles de fundición, para que fuesen puestos sobre las cabezas de las columnas; la altura de un capitel era de cinco codos y la del otro capitel también de cinco codos. Había trenzas a manera de red, y unos cordones a manera de cadenas, para los capiteles que se habían de poner sobre las cabezas de las columnas; siete para cada capitel. Hizo también dos hileras de granadas alrededor de la red, para cubrir los capiteles que estaban en las cabezas de las columnas con las granadas; y del mismo modo hizo con el otro capitel. Los capiteles que estaban sobre las columnas en el pórtico, tenían forma de lirios, y eran de cuatro codos.

⁸En este trabajo se citara la *Biblia devocional de estudio, Antiguo y Nuevo Testamento* de Casidoro de Reina, publicada en [1959] 1991.

Es importante señalar que el conocimiento sobre la construcción de las columnas helicoidales debió de tomarse de los tratados que se escribieron en el periodo Manierista y que fueron utilizados en España de donde pasaron a territorio novohispano, especialmente hay que considerar la obra de Iácome Barozzi da Vignola titulada *Regla de los cinco ordenes de la arquitectura* la cual fue traducida por Patricio Cacieci Florentin al castellano y publicada en España en 1593.

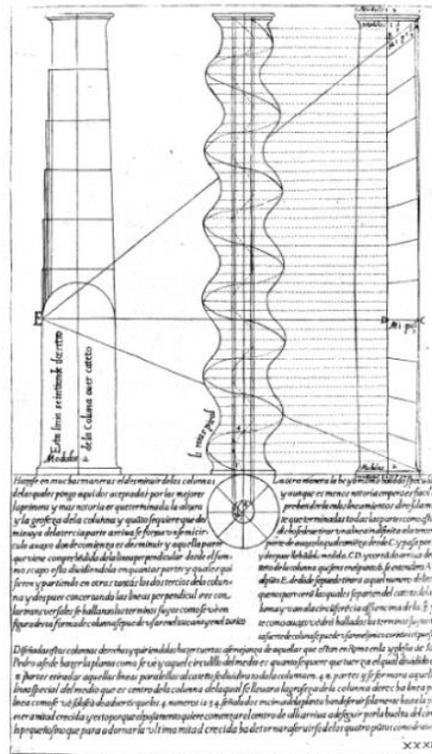


Fig. 2.

Diseño de la columna salomónica de Vignola del tratado *Regla de los cinco órdenes de la arquitectura*, en dicho escrito el autor explica el modo para lograr el movimiento del fuste y producir así columnas de orden salomónico. (Cacieci, 1593; 31)

La ornamentación de la estructura de los retablos se realizaba tanto en las superficies como en los soportes. En la primera mitad del XVII las obras presentan poca ornamentación, se respetan las formas manieristas y solo se resaltan algunos elementos como son los frisos de los entablamentos o los remates, dando más importancia al mensaje que se quería transmitir (Fig. 3).



Fig. 3. Retablo de *San Cosme y San Damián*. Catedral de México.
disponible en https://c1.staticflickr.com/4/3776/9832142474_ae8f48231b_b.jpg

En esta obra se puede apreciar el uso de columnas de estilo clásico, así como ornamentación con motivos de lacería en los entablamentos.

Conforme el estilo barroco avanza los motivos ornamentales se hacen más abundantes en las superficies y en los primeros tercios de los fustes de las columnas; sin embargo, esta decoración retoma aún formas manieristas como son el uso de lazos entretejidos o formas geométricas, como se puede apreciar en la Fig. 4.



Fig. 4. Retablo de las *Ánimas del purgatorio*
San Bernardino de Sena, Xochimilco.
disponible en <https://www.flickr.com/photos/jicito/12080782646/>

Este retablo es una muestra del avance de los elementos ornamentales tanto en la estructura como en las columnas, las cuales presentan un fuste estriado en zigzag con el primer tercio remarcado.

En la segunda mitad de la centuria, con el implemento del soporte salomónico, comienza una tradición retablística que paulatinamente olvidará las formas renacentistas prefiriendo el movimiento de las formas junto con una decoración más profusa cuyo deseo es cubrir totalmente la superficie del retablo. Los fustes de columnas presentan una ornamentación con motivos vegetales que se enredan de manera ascensional.

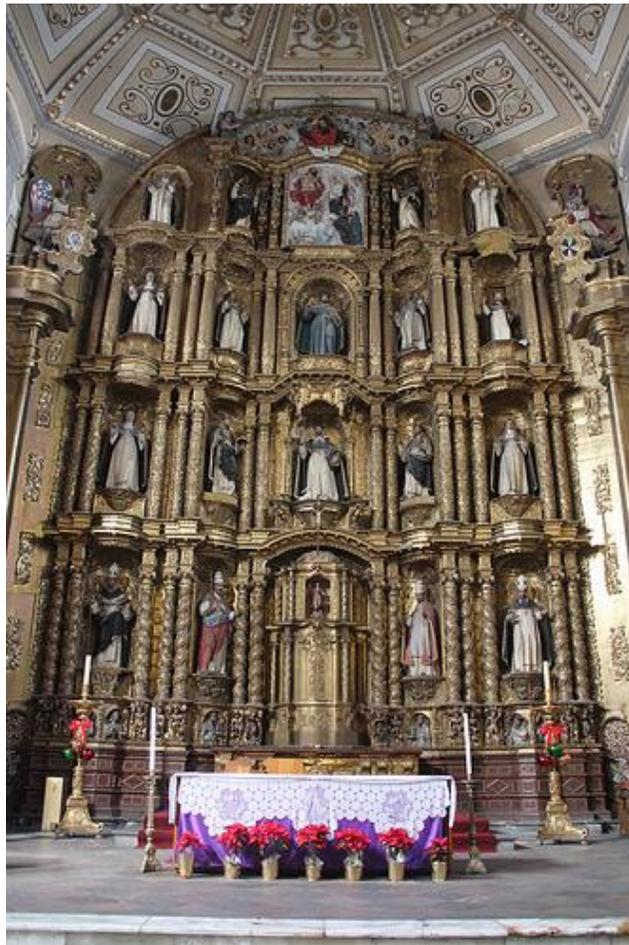


Fig. 5. Retablo principal del Templo de Santo Domingo. Puebla.
disponible en http://farm6.staticflickr.com/5484/10364745795_d8b01bc27d.jpg

En esta obra se puede apreciar el uso de columnas salomónicas en sus dos variantes, con fuste de orden clásico y ornamentación vegetal, así como soportes de fuste propiamente helicoidal.

A diferencia de la arquitectura, en los retablos coexistirán durante toda la centuria más estilos en las columnas; las clásicas con las de orden salomónico en sus dos variantes, las de fuste que solo simulan su movimiento por medio de la ornamentación y aquellas que son de forma helicoidal, esto se debe en gran medida a que los soportes se convirtieron cada vez más en una parte fundamental de sus estructuras (Fig. 5).

Como pasos importantes de las transformaciones que sufrió la columna durante el barroco del siglo XVII pueden señalarse; las estrías verticales de la columna clásica renacentista se mueven para dar lugar a la línea zigzag; más tarde dichas líneas en zigzag se colocan en forma horizontal y decoran el tercio inferior de la columna. El siguiente paso será incluir decoración vegetal que a manera de guirnaldas ondulantes, van ascendiendo hasta cubrir el soporte. Por último se dará la forma típica de la columna helicoidal (Maquivar, 1986; 1123).

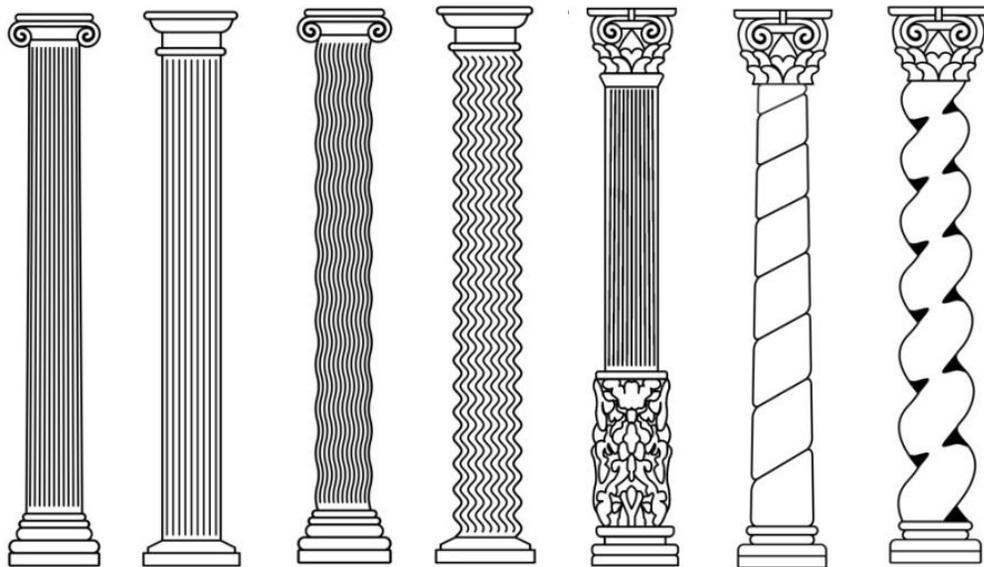


Fig. 6. Tipos de columnas utilizadas en los retablos del siglo XVII
(1 y 2) puristas, (3 y 4) de estrías movibles, (5) tritóstila, (6 y 7) salomónicas.
Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

Es importante considerar que la ornamentación además de tener una función estética está cargada de un valor simbólico que complementa el programa didáctico que se muestra a los fieles. De manera constante se encuentra el uso de dos elementos simbólicos que tienen una explicación bíblica y un gran impacto psicológico en los creyentes. Por un lado, el uso de vegetales y especialmente de los racimos de vid que "son una clara alusión al vino y más aun a la Sangre de Cristo" (Ferguson, 1956: 43), y por el otro el oro que se utiliza para cubrir toda la superficie del retablo ya que se considera que "el oro cuyo brillo jamás se apaga ni mancha y al que nada lo corrompe, fácilmente puede apreciarse como símbolo de permanencia, de vida eterna, de inmortalidad" (Fernández, 2006:300).

1.3 Pintura y escultura

Debido a su uso didáctico, los retablos incorporaron el uso de la pintura y la escultura, para transmitir el mensaje del dogma de la religión católica, las obras pictóricas y/o escultóricas, se distribuían en la estructura de la obra en un orden que permitiera su lectura, regularmente esta se realizaba de izquierda a derecha, comenzado de la parte inferior a la superior.

La pintura fue utilizada para representar escenas de pasajes bíblicos que fueran fáciles de comprender por la sociedad, los temas recurrentes en los diversos retablos se referían principalmente a pasajes de la vida de Cristo, la Anunciación o a la Ascensión de Jesús los cuales fueron frecuentemente expuestos, también se llegaron a pintar pasajes de la vida de la Virgen María e imágenes de la vida de los santos a los que se consagraba el templo.

En la pintura se generó e impuso a la sociedad una misma manera de expresión, apoyada en formas de fácil comprensión, cuyo simbolismo religioso, cuando deseaba elevarse a mayor nivel intelectual recurría a sutiles elementos de erudición bíblica [...] pero sin descuidar nunca el patrón formal, convencional que había de ser claro lenguaje para ser captado por la mayoría de entendimientos (Vargas, 1992: 14).

Los temas que se representaron continuamente en la pintura tienen que ver con escenas místicas o celestiales y con personajes que inspiraran devoción, las obras se

basaban en el conocimiento de los pasajes bíblicos y en "las recetas de los tratadistas españoles de pintura, como *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco y *El dialogo sobre la teoría de la pintura* de Vicente Carducho, en el siglo XVII" (Vargas, 1994; 41).

En la pintura las figuras humanas se trabajaron con gran cuidado sobre todo en el área del rostro, las manos y los pies, se procuraba que las expresiones denotaran la espiritualidad de los personajes representados ya que de acuerdo con lo establecido en el Concilio de Trento la finalidad era lograr que los fieles no veneraran a las imágenes si no lo que ellas representaban.

Se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad (López, 1847; 331).

Durante el siglo XVII se pueden identificar tres modalidades de la creación pictórica, en el primer tercio del siglo XVII estas son claramente de estilo manierista, sin embargo consideramos que como dice Jorge Alberto Manrique en el texto antes citado *Reflexiones sobre el Manierismo en México*, este estilo artístico no se abandona por completo durante toda la centuria; ya que debemos recordar que desde su aparición y en su paulatina evolución el arte barroco retoma muchos elementos del Manierismo.

Los pintores de principios de siglo prefieren las representaciones idealistas y las alegorías de fácil comprensión, retomando los elementos del arte renacentista, aunque su gama de colores es muy limitada las obras sobresalen por su luminosidad y belleza; este estilo de pintura está inspirada por un "soplo sensual y luminoso, de color y de gracia que olvida un poco el espíritu, pero que nos recrea intensamente y que se llama Renacimiento" (Toussaint, [1948] 1990: 70).

En el primer tercio del siglo XVII destacan grandes figuras del arte pictórico, algunas de ellas como los pintores Andrés de Concha, Juan de Arrúe y Baltazar de Echave Orio comenzaron a desarrollar la pintura de carácter manierista desde las últimas décadas del siglo XVI en los territorios de Puebla, Oaxaca y la Ciudad de México, en sus obras se puede apreciar la delicadeza con la representaron las escenas religiosas y el gusto por los rostros de gran belleza; sus pinturas sirvieron de influencia para los artistas Luis Juárez y Baltasar de Echave Ibía que fueron los pintores más destacados y con mayor producción de este periodo.

Hacia el segundo tercio del siglo XVII la producción pictórica presenta grandes cambios con respecto al periodo anterior, aunque no se pierde del todo el gusto por el arte de estilo renacentista. Empiezan a surgir obras pictóricas que tomará los elementos del arte Europeo para desarrollar un estilo artístico con mayor fuerza y dinamismo, la pintura más representativa será la de estilo tenebrista.

Las nuevas influencias que llegan de la metrópoli en particular - el toque recio y austero de Zurbarán, la suavidad y la gracia de Murillo y el vigor plástico y cromático de Valdés Leal-, y de Europa en general, especialmente el arte fastuoso y rico de Rubens (Gutiérrez & Bellido, 2005: 87).

Uno de los pintores que introdujo este estilo artístico fue el español Sebastián López de Arteaga quien llegó a la Nueva España en 1643⁹, a pesar de que su producción pictórica no es tan abundante, su obra sentó las bases para el desarrollo de la pintura en este periodo, "él añade este nuevo toque: el vigor del claro oscuro, el modelo fuertemente acusado, la tonalidad oscura del cuadro, que lo llena de misterio, que lo hace sugerente, evocador, dotado de un espíritu misterioso" (Toussaint, [1948] 1990: 77); los artistas novohispanos más sobresalientes de este periodo fueron José Juárez y Baltasar de Echave y Rioja los cuales se vieron influenciados por la obra de Arteaga.

En el último tercio del siglo XVII, se puede observar como la producción pictórica se aleja de los cánones clásicos. También el dramatismo la hace una pintura diferente a la de los periodos anteriores, la nueva es más luminosa de colores claros y llamativos, "prefiere las entonaciones doradas, gusta de los paisajes otoñales azulosos o rojizos, pero siempre llenos de gran suntuosidad. Las figuras del cuadro no son lo más importantes de la obra [...] es una pintura eminentemente decorativa" (Toussaint, [1948]

⁹Manuel Toussaint en su libro *Arte Colonial en México*, menciona que en 1643 el pintor presentó ante el Santo Oficio de la Inquisición de México un escrito para solicitar un cargo en el tribunal, se sabe que su estancia en la capital de la Nueva España fue corta ya que en 1656 el pintor ya había fallecido.



1990: 119), los artistas más representativos de este periodo fueron Juan Correa y Cristóbal de Villalpando, así como los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez.

La escultura se encargó de producir figuras humanas de pie destinadas a ocupar los nichos de los retablos que personificaran a Cristo, a la Virgen en sus diversas advocaciones, a los santos, a los arcangeles y otras potestades celestiales. Las imágenes de bulto debían de ser cuidadosamente realizadas ya que su finalidad era promover la devoción del pueblo hacia estos personajes, así se había estipulado en el III Concilio Mexicano realizado en 1585¹⁰ tomando como referencia lo establecido por la Iglesia católica en el Concilio de Trento.

Para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas y el pueblo haga memoria de los santos, los venera y arregle su vida y costumbres a su imitación (Maquivar, 1995; 49).

Es importante saber que en la escultura de bulto se trabajó especialmente la figura humana de pie, añadiendo a ella la talla de ropajes que servían para crear efectos de volumen y movimiento de mayor tamaño lo que le proporcionaba una impresión de

¹⁰ Este concilio fue convocado por el entonces arzobispo de México Pedro Moya de Contreras para establecer la legislación que la iglesia novohispana debía seguir para la impartición de los servicios religiosos, sus normativas estaban ampliamente influenciadas por lo establecido en el Concilio de Trento y abarcaban a la producción artística.

grandeza a las obras, la técnica más utilizada para su elaboración es el estofado, cuya descripción se cita a continuación:

La imagen se tallaba en blanco y como en los retablos se cubría de yeso que se lijaba para evitar las imperfecciones cuidando de rellenar perfectamente los nudos de la madera si los hubiera para lograr una superficie tersa, a veces se usaban lienzos de lino encolado para abultar las áreas donde iban a trabajarse los paños o para reforzar uniones. se cubría la superficie de bol, mezcla de oxido de hierro con cola sobre el bol se ponía la hoja de oro que cubría toda la figura menos las partes desnudas del cuerpo humano a las que había que aplicar la encarnación [...] sobre el oro que cubría la imagen se pintaba al temple el diseño escogido con rica policromía para finalizar se aplicaba el esgrafiado que se hacía con punzones especiales marcando las formas y levantando la capa de pintura para que brillara el oro (Vargas, 1993:121).

Finalmente hay que mencionar la importancia de la expresión corporal de las obras, ya que ésta será la que haga que cuando el espectador la contemple pueda identificarla. A principios del siglo XVII con la tradición manierista las esculturas presentan poca movilidad con rostros de expresión severa y de colores sobrios, sin embargo conforme va evolucionando el estilo artístico para finales de la centuria se comienza a trabajar con posturas más dinámicas con amplios ropajes que simulan el movimiento y colores más vivos a la par que los rostros adquieren un carácter más expresivo.

1.4 Tipologías

La producción de retablos durante el siglo XVII en el territorio novohispano fue tan abundante que es posible encontrar una gran variedad de tipologías en estas obras, las cuales obedecen a tres aspectos principales que son; el espacio en el cual se disponían, el diseño de la planta y el alzado de la estructura.

De acuerdo a su distribución en el espacio podemos encontrar tres tipologías de retablos, el *principal o mayor*, los *colaterales* y los *menores*; cada una de estas obras poseía dimensiones espectaculares que en conjunto con la arquitectura que las contenía, la iluminación y demás ornamentación, constituían los atributos que le indicaban a los creyentes que se encontraban en la casa de Dios, en un lugar sagrado diferente a los demás.

Para comprender el espacio arquitectónico en el cual se distribuían las obras retablísticas es necesario recordar que a partir del siglo XVII en el territorio novohispano encontramos una diversidad de edificaciones destinadas para los servicios religiosos, los templos¹¹ de los conjuntos conventuales, las iglesias de monjas, las grandes catedrales y las iglesias parroquiales; muchas de estas edificaciones se levantaron sobre una planta de cruz latina.

¹¹Aunque la mayoría de estas edificaciones pertenecen al siglo XVI, es importante mencionar que existen casos específicos de conjuntos conventuales en los cuales durante el siglo XVII se edificaron construcciones de gran magnitud que sustituyeron a los templos construidos en la centuria anterior. La mayoría de estos templos adoptaron los elementos constructivos establecidos para las iglesias parroquiales.



La traza de las edificaciones con planta de cruz latina presenta de manera constante los mismos elementos arquitectónicos en todo el territorio novohispano y es posible que esto se deba al conocimiento del tratado *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* de san Carlos Borromeo, en el cual se especifica de manera detallada la construcción de cada uno de los espacios arquitectónicos así como su uso, de acuerdo a lo establecido en el Concilio de Trento.

Esta disposición se utilizó de modo que el brazo menor de la cruz, también conocido como transepto, proporcionará un espacio vacío entre el ábside, donde se ubica el altar principal, y el brazo mayor que se utiliza para acoger al pueblo que asiste a los servicios religiosos, en algunas edificaciones es posible apreciar cómo se abren espacios laterales en la nave principal los cuales están destinados a albergar pequeñas capillas.

Por consiguiente, toda iglesia y sobre todo aquella que requiere una insigne especie de estructura, de preferencia deberá edificarse en tal forma que sea a semejanza de cruz [...] Y esta misma iglesia, a semejante cruz [...] puede constar tanto de otras proporciones múltiples y medidas, como de esta única: con dos capillas naturalmente fuera del ingreso de la capilla mayor, construidas a uno y otro lado, las cuales, trazadas a similitud de brazos, sobresalgan de todo el edificio de la iglesia (Borromeo, 2010: 7).

El retablo *principal/mayor* se encuentra en la capilla mayor del templo, este es el lugar más importante dentro de la edificación ya que es donde se lleva a cabo la liturgia religiosa, el altar mayor se levanta sobre una escalinata que la separa del nivel del suelo y

se encuentra perfectamente alineada con la puerta de acceso, de modo que desde que se accede a la iglesia es posible apreciarlo; por esta razón los retablos destinados a este espacio, debían ser de gran tamaño y poseer una rica ornamentación; "esta capilla [...] adórnese con decoro mediante obra de mosaico, o mediante otra especie de pintura o estructura ilustre, según el tipo y dignidad de la iglesia que se edifica (Borromeo, 2010: 15).

Los retablos *colaterales* se encuentran únicamente en las edificaciones que poseen una planta de cruz latina, se localizan en el área que forma el transepto, a los dos lados del altar mayor, sus estructuras son de menor tamaño que el retablo principal, pero se encuentran ricamente ornamentados; su presencia en este espacio obedece a la disposición establecida en la *sección XIV* del tratado *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* de san Carlos Borromeo, publicado en 1577 donde se especifica el lugar que deben ocupar las capillas y los altares menores dentro del templo.

Cuando sea menester edificar numerosos altares, y la iglesia, construida en forma de cruz, que conste de ábside y tenga dos como brazos, entonces por el extremo de uno y otro brazo sea el lugar aptamente conveniente donde se edifiquen dos altares, uno por el lado derecho, otro por el izquierdo (Borromeo, 2010: 20-21).

Los retablos *menores/laterales* se encuentran distribuidos en los paramentos que constituyen la nave del templo, estos poseen estructuras de diversos tamaños y una ornamentación menos profusa, a pesar de que su ubicación en este espacio también obedece a lo establecido por el tratado de Carlos Borromeo, no siempre se cumplió con la

indicación de tener una separación moderada entre ellos. "los altares podrán hacerse solamente por causa necesaria unidos a la pared, o con dos columnas erigidas u otros apoyos, quedando un poco por dentro de la pared de la iglesia" (Borromeo, 2010: 24).

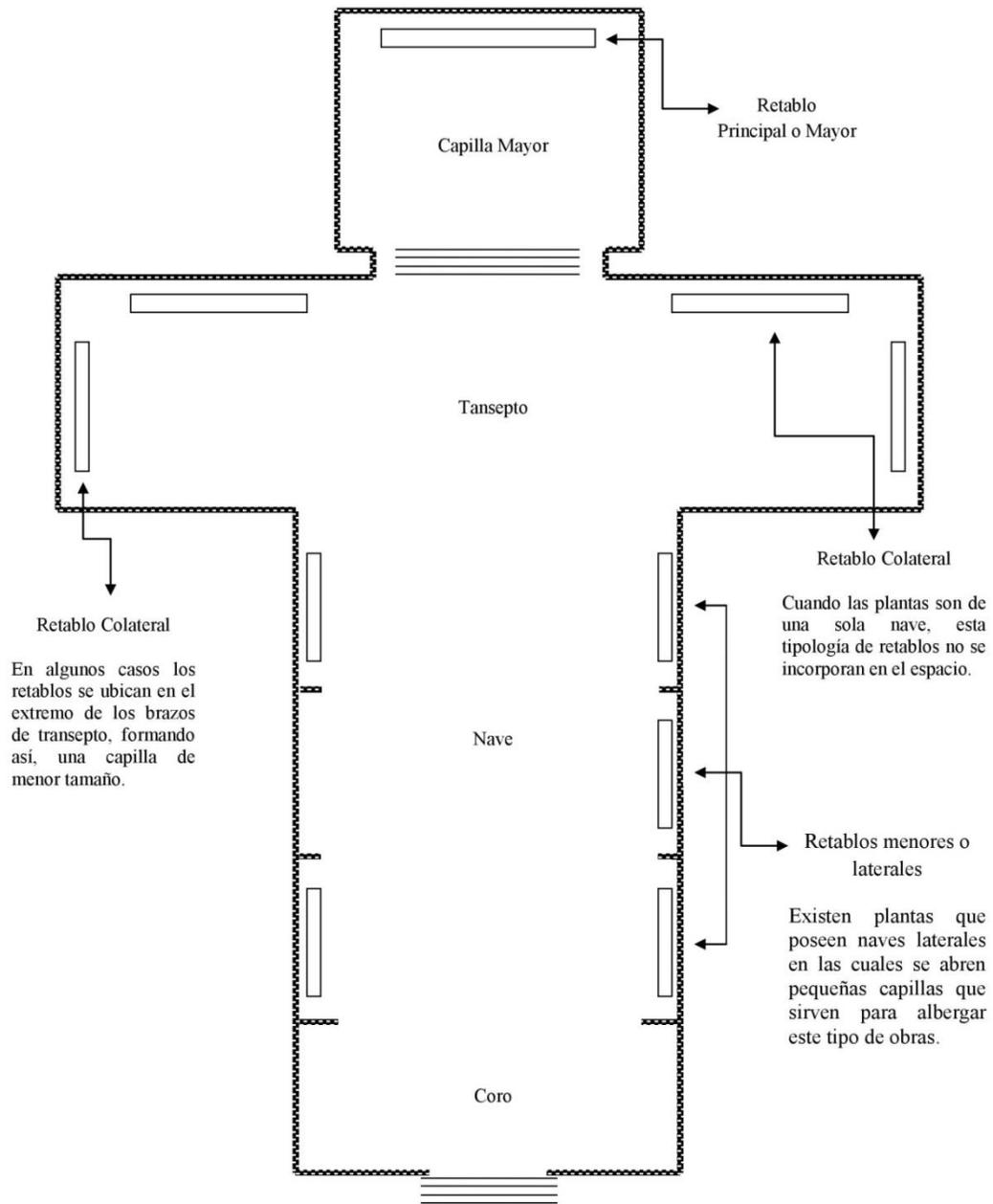


Fig.7. Planta de cruz latina con la distribución de los retablos en el espacio.
Dibujo. Ana Rebeca Cruz Reyes

Las dos tipologías que se derivan del diseño de la planta de la estructura del retablo están relacionadas con la evolución de los estilos artísticos del siglo XVII. En la primera mitad de la centuria los retablos conservaron su estructura de planta cuadrada y cuerpo reticulado, elementos propios del Manierismo, como se puede apreciar en la Fig. 8. Sin embargo, desde mediados de siglo XVII aparecieron diversos retablos en los que se modificaron sus plantas y se incorporó una especie de biombo para simular el movimiento de las estructuras (véase Fig. 9), a pesar de esto las plantas cuadradas siguieron siendo utilizadas al igual que la forma cuadrangular de su cuerpo.



Fig.8. Retablo con diseño de planta cuadrada.
Iglesia de San Luis Obispo, Tlalmanalco.

disponible en <http://mapio.net/pic/p-23551573/>



Fig.9. Retablo con diseño de planta de biombo.
Iglesia de Capulálpam, Oaxaca.

disponible en
http://aquioaxaca.com/2/index.php?option=com_content&view=article&id=244:capulalpam-de-mdez&catid=127:pueblos-y-barrios&Itemid=175&lang=es-es

El diseño de las estructuras, dependía en gran medida de la arquitectura de la iglesia y el espacio que se destinaba para su levantamiento ya que los retablos eran diseñados específicamente para el lugar en que se iban a colocar, "su tipo de composición no depende de quitar o poner elementos, si no del sentido del espacio que se posea" (Fernández, 2003: 38). En un espacio ya determinado el diseñador debía considerar como distribuir los demás elementos para que el espectador pudiera "leer" con facilidad y sin equivocación el mensaje que se quería transmitir.

En lo que se refiere al alzado de la estructura de los retablos, es posible encontrar una gran variedad de tipologías, ya que estas dependían de la cantidad de cuerpos y calles existentes en la estructura, lo cual estaba estrechamente ligado no solo con el gusto de quien solicitaba la obra, sino también con la evolución de los estilos artísticos.

En la primera mitad del siglo XVII podemos observar alzados de uno o dos cuerpos con una calle y remate (Fig. 10); conforme fue avanzando la centuria las estructuras comenzaron a multiplicar el número de sus calles, es así como desde mediados del siglo, una de las tipologías que más se multiplicó fue la de un solo cuerpo con tres calles y un remate, dándole prioridad a la calle central.

De esta última tipología se deriva otra que es conocida como tipo pórtico, María del Rocío Arroyo Moreno en su tesis doctoral titulada *El retablo del siglo XVII en la capital de la Nueva España*, publicada en 2008, menciona que este tipo de estructura "Consta de dos cuerpos, se conforma de cuatro columnas que separan una calle y dos entrecalles y el segundo cuerpo con remate y arbotantes " (Arroyo, 2008: 181), igualmente especifica que en ella se puede apreciar claramente la influencia de los tratados de Vignola, ya que este alzado se asemeja a la puerta de entrada de los jardines del palacio Farnesio ubicado en Roma (véase Fig. 11).

Para la segunda mitad del siglo XVII el número de cuerpos aumentó y las estructuras regularmente contaban, con dos o tres cuerpos, tres calles y remate (Fig. 4 y 12) en algunos casos esta tipología se modificó y en uno de los cuerpos las calles laterales

se subdividían en dos registros (13); finalmente con el cambio que se dio en el diseño de las plantas de tipo biombo, el uso de entrecalles se volvió más común por lo cual las estructuras se componían de tres cuerpos, tres calles, dos entrecalles y remate (Fig5 y 8).



Fig.10. Retablo de San Antonio de Padua.
Iglesia de Teposcolula, Oaxaca.
disponible en:
<https://www.flickr.com/photos/tachidin/8212329712>

Fig.11. Diseño del retablo tipo pórtico
(Arroyo, 2008: 131)

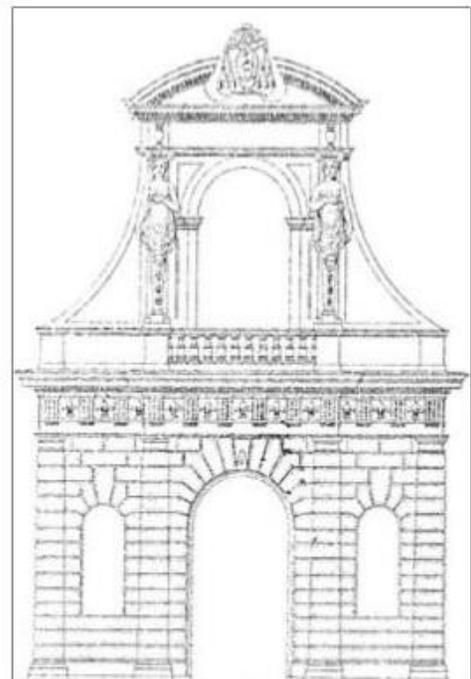




Fig.12. Retablo de la Virgen del Rosario en la iglesia de San Bartolo Soyaltepec. Oaxaca.

disponible en
https://c1.staticflickr.com/3/2905/14486650683_6d82c24d99_b.jpg



Fig.13. Retablo de los Reyes,
Catedral de Puebla.
Fotografía: Ana Rebeca Cruz Reyes

1.5 Proceso de elaboración

En la elaboración de un retablo se veían implicadas una diversidad de artes y oficios, ya que era necesaria la colaboración de diseñadores, carpinteros, ensambladores, entalladores y doradores para realizar y decorar la estructura, y de pintores y escultores para conformar el mensaje que se debía representar.

Generalmente las especificaciones de cómo debía ser la obra se establecían en un contrato¹², en el cual se especificaba el diseño de la obra, los elementos estructurales, ornamentales, los materiales, las representaciones que debía llevar ya fueran en obras pictóricas o escultóricas, el costo así como el tiempo de elaboración.

El diseño del retablo era una parte fundamental de la contratación, pues se convertía en la base del proceso creador. La importancia del dibujo era extraordinaria, pues no sólo reflejaba la idea, sino que era asimismo el instrumento de que ambas partes se valían para el seguimiento de la obra. Todas las condiciones pactadas en el contrato deberían de quedar reflejadas en las trazas, [...] Estipulado el precio y sus periódicas amortizaciones, el material y su acarreo, los plazos de ejecución, si habría de entregarse dorado o en su color, la determinación de su iconografía, todo quedaba pendiente de la adjudicación final (Belda, 1998: 15).

¹² Regularmente estos documentos se encuentran en las parroquias o en los obispados en un libro llamado de fábrica, donde se asentaban todas las modificaciones importantes que se le hacían al templo, pero también existen estos documentos por separado.



Para la manufactura de un retablo se debían seguir varios pasos, se iniciaba con el diseño de la estructura, posteriormente se requería el trabajo de un carpintero para realizar dicha estructura y los diversos elementos de madera, una vez que se tenían fabricadas todas las partes intervenían los ensambladores quienes se encargaban de montar las diferentes piezas del retablo.

Cuando la obra estaba articulada, el entallador procedía a realizar la ornamentación de la estructura. Posteriormente el trabajo ornamental se completaba con la intervención del pintor de dorado quien aplicaba las hojas de oro en toda la superficie la cual era posteriormente bruñida para proporcionar un acabado luminoso. Así se terminaba la realización arquitectónica de la estructura, finalmente el retablo quedaba completado con la integración de pinturas y/o esculturas y demás ornamentación.

1.6 Gremios y ordenanzas

En el territorio novohispano al igual que en la metrópoli se constituyeron gremios para la agrupación de los diferentes oficios; las organizaciones gremiales paralelamente se constituían en cofradías, las llamadas cofradías-gremiales; cada oficio tenía su propia cofradía, la cual a su vez tenía a un santo patrón, los integrantes de la cofradía se mantenían unidos por la fe y desarrollaban una vida religiosa elevada.

Las cofradías también tenían una reglamentación donde se estipulaban obligaciones que se debían cumplir, la más importante de ellas era crear una capilla para su santo en alguna iglesia, también debían de proporcionar “asistencia de medicinas hospital, alimentación, dote de la hija casadera del maestro, misas para los cofrades muertos se creaban capillas para los santos en alguna iglesia” (Carrera, 1954: 5).

Los agremiados debían “elegir cada año a un cuerpo gobernante, compuesto por un alcalde o un mayoral y dos o tres veedores encargados principalmente de tomar exámenes y dar licencias para abrir talleres” (Torcuato, 1997: 27). Las funciones desempeñadas por este cuerpo gobernante eran de suma importancia dentro de las organizaciones gremiales ya que regulaban tanto su buen funcionamiento como la adecuada administración económica .

Los *Alcaldes o mayorales* eran los que presidían y representaban el gremio en actos oficiales; los *Veedores* rendían cuentas cada año a los alcaldes sobre las inspecciones que realizaban a los gremios, estos tenían derecho a rescindir contratos y a

sancionar monetariamente a los gremios. En la administración económica los *Clavarios* o *tesoreros* eran quienes se encargaban de administrar el patrimonio, resguardan las llaves de la caja donde se tenía el dinero y las alhajas de la corporación, junto con estos trabajaba el *Oidor de cuentas* que era el que llevaba los libros e intervenía en los pagos.

La estructura de los gremios estaba establecida de manera jerárquica, el máximo nivel alcanzado pertenecía al *Maestro*; los que aspiraban a este puesto “debían demostrar ser cristianos viejos y tener limpieza de sangre... Español por los cuatro costados” (Carrera, 1954: 51). Los maestros eran propietarios del taller, de la materia prima y de los instrumentos de trabajo; como dueños de las tiendas, les pertenecía todo el producto que en ellas se manufacturaba así como las ganancias obtenidas de las ventas de dichos artículos, estos trabajaban por encargo y cobraban por obra producida y la calidad de su trabajo les otorgaba prestigio y por consiguiente más trabajo.

En un segundo nivel se encontraban los *Oficiales*, que eran los aprendices que al haber concluido el periodo de enseñanza del oficio se convertían en empleados asalariados, los cuales podían elegir a su maestro para trabajar y firmar con ellos un contrato ante notario que especificaba el tiempo y trabajo a realizar. Los oficiales que aspiraban a ser maestros debían presentar un examen teórico-práctico sobre el oficio que habían aprendido, cuando lo aprobaban “se les daba una constancia “carta de examen”, a manera de título” (Carrera, 1954: 12) que les permitía abrir su taller.

En el último nivel se encuentra el *Aprendiz*, el cual entraba a un taller con la finalidad de adquirir los conocimientos necesarios para desarrollar un oficio, el tiempo de

aprendizaje podía variar entre cuatro a seis años, e incluso algunas veces hasta ocho años, cuando se concluía este periodo el aprendiz se convertía en oficial y podía decidir emplearse por un salario en el mismo taller o cambiar de maestro .

La edad para entrar en los talleres oscilaba entre los nueve y los dieciocho años, en un inicio el aprendiz era tomado a prueba por algún tiempo y después se firmaba un contrato “ante notario y dos testigos, se otorgaba un contrato entre los padres del aprendiz y el maestro, por el cual contraían tanto el maestro como el aprendiz determinados derechos y obligaciones” (Carrera, 1954: 28).

Las obligaciones que adquiría el *Maestro* consistían en; proporcionarles la enseñanza técnica y practica de la labor, instruirlo en la religión católica, proporcionarles las herramientas y utilices para la enseñanza practica, darles alojamiento, comida y vestido y atención medica en caso de enfermedad; de igual modo los maestros podían ser sancionados por el maltrato a los aprendices. Las obligaciones que el *Aprendiz* adquiría al entrar a un taller eran; la prestación de servicio de manera presencial, guardar fidelidad al maestro, prestar auxilio en cualquier circunstancia, cuidar los utensilios y herramientas proporcionados para su aprendizaje, obedecer, respetar y servir a su maestro, así como aprender de buena gana el oficio, el aprendiz recibía sanciones en caso de faltar al taller.

Debido a que en la elaboración de las obras retablisticas intervenían una variedad de oficios, es necesario tomar en cuenta que la labor de los artistas estuvo regulada por una serie de reglamentaciones, en las cuales se establecía paso a paso como debía de ser

el procedimiento para la realización de los productos, en algunos casos incluso se especificaba el proceso industrial que debían seguir ciertas materias primas utilizadas en la producción.

Las ordenanzas que se dieron a los gremios durante el siglo XVI, reglamentaron la producción artística durante la siguiente centuria, así “el gobierno garantizaba al gremio el monopolio de cierta actividad, a cambio de imponerle un estricto control sobre los precios y la calidad del producto” (Delgado, 2002: 302); en ellas se establecía las normativas para el correcto funcionamiento de los gremios, se especificaba el conocimiento que debía tener cada artista para poder ejercer su labor, así como las penalizaciones que estos recibían por incurrir en alguna falta.

Como ya mencionamos con anterioridad, en la producción de retablos intervenían diversos artistas, es por ello tomaremos en cuenta las ordenanzas de *Entalladores y escultores* dictadas en 1589, de *Doradores y Pintores* establecidas en 1557 las cuales fueron renovadas en 1686, y de *Batiojas de panes de oro* dadas en 1599; sin embargo es importante aclarar que en este apartado únicamente nos referiremos al conocimiento que estos debían de tener para poder realizar las obras.

En las *Ordenanzas sobre los entalladores y escultores*, se especificaba que los entalladores, quienes se encargaban de la creación de la estructura del retablo debían tener un conocimiento completo sobre el trabajo de la madera; "Han de examinar ál que pidiere examen de entaklador de un Chapital corriendo, vna columna vestida de talla, y

follajes de vncerafin, de un pajarito; decortar bien la madera, y guardar los Campos y que la sepa dibujar" (Lorenzot, 1920: 86).

También se hacía mención del trabajo de los escultores que realizaban obras de bulto, en ellas se especificaba que solamente los artistas examinados podrían realizar obras escultóricas, "Ha de examinar álos que pidieren examen de una figura desnumada, y ótra vestida, dando Razón de su compostura por dibujo, y arte y luego hacerla de bulto bien medida, y con *buena gracia*" (Lorenzot, 1920: 86).

En las *Ordenanzas de Doradores y Pintores*, se especificaba que el dorador era el encargado del trabajo de tallas y aunque las ordenanzas no lo especifican es posible considerar que este también realizaba el dorado de la estructura de los retablos, en cuanto al conocimiento para la producción de tallas se especificaba lo siguiente.

Que el dorador que se huviere de examinar de érazon de obra de Talla, sus partes, proporciones y dibujo, y que no éstofen, ni doren, ni encarnen Ymagen de Talla, ni ningún bulto que cause indevocion, y de érazon desde el principio de los aparejos con tiempo, y con razón, que no se examine solo de saver dorar, sino que sea general én su Arte y se ha de examinar én un bulto de madera [...] y én dicho Bulto se examine de estofador, dorador, éncarnador, de mate y Pulimento (Lorenzot, 1920: 23).

En estas mismas ordenanzas se especificaba el conocimiento que los pintores debían tener para poder producir las obras pictóricas y se enfatizaba el cuidado que se debía poner en la creación de obras con temas religiosos.

Que se han de examinar desde él principio del aparejo de lienzos, laminas, y tablas, y en él dibujo, de la variedad de los colores, de trapos sueltos, y cambiantes, variedad de las Ropas. sombras, medias tintas, óbscuros haviendo un cuadro de tres varas de áltura donde concurran diferentes rostros, y cuerpos desnudos, variedad de rostros hermosos dado razon de la proporcion, y cituacion de cada figura con razon de sus coloridos, y luz haciendo Architectura, flores, Paices, Animales, frutas, y Berduras, y la órden, que se deve guardar en la decericia, y decoro, que se debe tener en las pinturas principalmente en las sagradas, y del Dorado de Talla de ázeyte, y de Temple que pertenece ála Pintura (Lorenzot, 1920: 22-23).

Finalmente mencionaremos las *Ordenanzas de Batiojas de panes de oro*, las cuales reglamentaban la producción del pan de oro, el cual era utilizado en el dorado de las estructuras de los retablos, así como en el estofado de las tallas; el artista debía saber:

Fundir vn riel deOro, y ótro de plata, que tenga él de plata vna ónza, y el de Oro ócho castellanos, y saber forjar vna cinta para hazer de cada vna de éllas vna Soldadura, y cortada por su cuenta que ha de tener cuatro moldadas delas quales ha de sacar mill y seiscientos panes, y de áy pa arriba, bien á cavados, y quadrados sacados en sus Libros puestos en perfesion conforme áun padron que se llama Cayre que esta en poder de los Véedores (Lorenzot, 1920:146-147).

CAPITULO II. LOS RETABLOS BARROCOS DEL SIGLO XVII EN LOS VALLES

CENTRALES DE ANTEQUERA

La producción artística desarrollada durante el siglo XVII en la Nueva España se caracterizó por su riqueza ornamental y por su facilidad para adaptarse a los elementos de cada uno de los lugares hacia donde se extendió. Ejemplo de ello es el arte que podemos apreciar en la antigua Antequera, territorio que actualmente ocupa el estado de Oaxaca, el cual se ubica en la parte meridional de la República Mexicana, "colinda al norte y noreste con los actuales estados de Veracruz y Puebla, al este con Chiapas, al sur con el Océano Pacífico y al oeste con Guerrero, se divide en 30 distritos y 570 municipios" (Ordoñez. 2000: 68);este territorio se divide en ocho regiones, la Cañada, la Costa, el Istmo, la Mixteca, el Alto Papaloapan y Tuxtepec, la Sierra Norte-Sur y Los Valles Centrales.



Fig. 14. Mapa de ubicación del Estado de Oaxaca.
disponible en: <https://www.google.com.mx/maps/place/Oaxaca/@17.1510352,-98.4544045,7z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x85c0d84f3a0e5c51:0x44c60c433dd90bc9!8m2!3d17.0542297!4d-96.7132304>

2.1 El área de los Valles Centrales

Los Valles Centrales se ubican en la parte central del actual territorio oaxaqueño, "poseen una extensión de 8762.36 km², limita al norte con las regiones de la Cañada y Sierra Norte, al oeste con la Mixteca, al este y al sur con la Sierra Sur" (Coronel, 2006: 7). Se compone de 7 distritos (Centro, Ejutla, Etlá, Ocotlán, Tlacolula, Zaachila y Zimatlán) y 121 municipios. Esta área es el mayor espacio plano del territorio y se forma por tres valles menores que son "Etlá al noroeste; Tlacolula al sureste y Zaachila-Zimatlán-Ocotlán al sur" (Coronel, 2006: 8), los cuales se rodean de grandes montañas. Posee climas semicálidos y templados y la vegetación predominante es la xerófita y algunas especies de árboles como el fresno y el zapote, en las montañas existen bosques de pinares y encinos. Además cuenta con tres ríos, el Atoyac que atraviesa de norte a sur, el Jalatlaco y el seco que son de temporal.



Fig. 15. Mapa de ubicación de los Valles Centrales (Ordoñez. 2000; 80)

Fig. 15. Mapa de los distritos de los Valles Centrales. disponible en:

http://1.bp.blogspot.com/-Rd8Q90K-9Y/Tbny7KXAq8I/AAAAAAAAAFY/bEGNOV9KriE/s320/vc_map.gif



Durante la época prehispánica este territorio estuvo habitado por una gran cantidad de etnias, sin embargo en el periodo clásico la cultura más sobresaliente fue la Zapoteca, en el postclásico "los mixtecos comenzaron a invadir los Valles Centrales, y para el siglo XIV se proclamaron conquistadores de esta región" (Coronel, 2006: 11). Hacia finales de este periodo "en 1450 d.C los mexicas conquistan parte de los pueblos mixtecos y zapotecos" (Noriega, 2007: 10).

En el siglo XVI, después de que los españoles tomaron la ciudad de Tenochtitlán, este territorio pasó a pertenecer a la Corona Española y en 1522 se fundó una primera villa española en este lugar con los colonizadores que se establecieron en la ciudad de Huaxyácac, sin embargo no fue sino hasta 1528 cuando se logró la organización de la población española en territorio oaxaqueño: "Marcos de Aguilera y Alonso de Estrada encargados del gobierno de la Nueva España dispusieron que Huaxyácac se repoblara - por cuarta vez- en el sitio que antes habían ocupado los guerreros mexicas y con el nombre de Antequera" (Álvarez, 1997: 117).

En los siguientes años se llevo a cabo la reorganización de este territorio. Los españoles se habían asentado en la Villa de Antequera que se localizaba en el centro del territorio; mientras que la población indígena se encontraba dispersa en los alrededores. En algunos casos los poblados conservaron los límites espaciales que habían sido establecidos desde la época prehispánica, ya que "los españoles reconocieron las dinastías indígenas y conservaron los límites políticos locales" (Ordoñez, 2000: 72); sin embargo, también existieron pueblos que fueron fundados por los españoles para reubicar a la

población indígena que vivía en los cerros. Como en el caso de Miahuatlan, Amatlan y Chichicapa; en estas comunidades "si hubo una alteración radical del patrón de asentamiento durante las primeras décadas posteriores a la conquista" (Gerhard, 1977:376).

La población indígena quedó agrupada en pueblos llamados "de indios", los cuales eran comunidades rurales que estaban sujetos a encomiendas o a la Corona española. Antes de 1579 se pueden identificar en los Valles centrales, al menos 17 pueblos¹³ que funcionaban como cabeceras. En las últimas décadas del siglo XVI, estos pueblos fueron reagrupados nuevamente, para el siglo XVII se encontraban incorporados en tres Partidos¹⁴ que son: el Partido de Teotitlán del Valle con Mitla y Tlacolula, el Partido de Zimatlán Chichicapan y el Partido de Huitzo.

¹³ Estos datos se toman de la "Descripción del Obispado de Antequera" realizada por fray Bernardo de Alburquerque que se encuentra en la *Relación de los obispados de Tlaxcala, Michoacán y Oaxaca y otros lugares en el siglo XVI*, compilada por Luis García Pimentel y publicada en 1904. El documento escrito por fray Bernardo de Alburquerque no se encuentra fechado; sin embargo su obispado duro de 1559 a 1579, razón por la cual los pueblos mencionados deben haber existido con anterioridad a esta fecha.

¹⁴ Este concepto territorial fue utilizado desde 1580 y lo encontramos en *las Relaciones Geográficas del Siglo XVI de Antequera*, recopiladas por René Acuña y publicadas en 1984.

2.2 La evangelización en los Valles Centrales

El proceso de evangelización en el territorio de Antequera estuvo a cargo de la orden de frailes dominicos, los cuales llegaron a la Nueva España en 1526¹⁵. Al siguiente año fray Domingo de Betanzos comunico a Hernán Cortés su deseo de enviar religiosos de la orden dominica a esta provincia con la finalidad de evangelizar a los indígenas de este territorio; "Cortés acepto gustoso la proposición, escribiendo cartas de recomendación a los vecinos de la villa, en que suplicaba fuesen los religiosos acogidos con agrado" (Gay, 1881; 301).

Los primeros frailes dominicos llegaron a la villa de Antequera en 1528; Fray Gonzalo Lucero y Fray Bernardino de Minaya fueron los encargados de comenzar el establecimiento sistemático de la iglesia: "el padre Lucero procedió inmediatamente a la fundación de un monasterio" (Ricard, 2013: 149). Esta fue la primera casa conventual que existió en el territorio y fue dedicada a San Pablo. El fraile Lucero se dedico a recorrer los pueblos zapotecas o mixtecas con la finalidad de aprender su lengua, para así, poder predicar la doctrina cristiana entre ellos.

¹⁵ Robert Ricard en su libro *La Conquista Espiritual de México* publicado en 1947, menciona que llegaron a territorio novohispano doce frailes dominicos; fray Tomas Ortiz, fray Vicente de Santa Ana, fray Diego de Sotomayor, fray Pedro de Santa María, fray Justo de Santo Domingo, fray Pedro Zambrano, fray Gonzalo Lucero y fray Bartolomé de la Calzadilla provenientes de España; y de la Isla Española Fray Domingo de Betanzos, fray Diego Ramírez, fray Alonso de las Vírgenes y fray Vicente de las Casas. Algunos de estos religiosos murieron ese mismo año y otros regresaron a la Península y para 1527 solo quedaban fray Domingo de Betanzos, fray Gonzalo Lucero y fray Vicente de las Casas. En 1528 lloego Fray Vicente de Santa María con seis frailes más.

En 1535 el papa Paulo III otorgó una bula para la erección del Obispado de Antequera. El primer obispo fue fray Juan López de Zarate quien trabajo de 1535 a 1555; organizando las labores de evangelización y promoviendo la construcción de doctrinas en todo el territorio. Para 1551, a demás del convento fundado en la Villa de Antequera, existían 14 doctrinas en el obispado, de las cuales 10 se encontraban en los Valles Centrales que eran: Cuilapa, Zacapotla, Cuyutepec, Etna, Ocotlan, Tlacuchaguaya, Machilsuchil, Teutiltan, Tetequipa, y Tlaculala¹⁶.

En los siguientes años las doctrinas de Cuilapa, Etna, Ocotlan y Tetequipa se convierten en casas conventuales, así se menciona en la *Relación del obispado de Antequera*¹⁷ elaborada por Fray Bernardo de Alburquerque. Este documento especifica que las doctrinas de Tlacolula, Macuilsuchil, Teutiltan y Tlacuchahuaya quedaron sujetas al convento de Titiquipa (Tetequipa); y que a demás se había edificado una casa conventual en el pueblo de Teozapotlan y que estaba a cargo de la doctrina de Cuyotepeque (Cuyutepec).

La labor evangelizadora de los frailes dominicos a partir de 1580 fue tan fructífera que hacia 1670 en el área de los Valles Centrales existían un total de 17 casas

¹⁶Estas doctrinas se mencionan en una carta escrita por fray Juan López de Zarate fechada el 10 de mayo de 1551, la cual se encuentra citada en la sección II dedicada al "Obispado de Tlaxcala y Antequera" en obra *El episcopado hispanoamericano, institución misionera en defensa del indio (1504-1620)*, escrita por Enrique D. Dussel en 1970.

¹⁷ Esta relación de fray Bernardo de Alburquerque no se encuentra fechada; sin embargo nuevamente se infiere que las casas conventuales mencionadas deben haber sido edificadas con anterioridad a 1579, fecha en que termino el obispado de Alburquerque.

conventuales¹⁸ que son: San Pablo Huitzo, San Pedro Etlá, Santiago Apóstol Cuilapam, La Natividad de Nuestra Señora en Zaachila o Teozapotlan, Santa Ana Zegache, San Lorenzo Zimatlán, Santa Cruz Miztepec, Santa Catalina Minas, Santa María Chichicapam, Santo Domingo Ocotlán, Santo Tomás Jalieza, San Pablo y Santo Domingo en Oaxaca, San Miguel Tlalixtác, San Jerónimo Tlacoahuaya, San Juan Bautista Teitipac y La Natividad de Nuestra Señora en Teotitlán del Valle.

Los conjuntos conventuales que se edificaron en el obispado de Antequera contaban con tres elementos sobresalientes¹⁹; el atrio donde se encontraban las capillas posas, la cruz atrial y en algunas ocasiones la capilla abierta, el convento donde vivían los frailes y el templo, este último constituía el elemento más importante de todo el conjunto ya que estaba destinado a la realización de la liturgia religiosa. A pesar de que la mayoría de estas edificaciones datan del siglo XVI; existen valiosos ejemplos de templos conventuales que se terminaron durante el siglo XVII y que incorporaron las innovaciones artísticas del período barroco.

¹⁸ Fray Esteban Arroyo en su libro *Los dominicos, forjadores de la Civilización Oaxaqueña, Tomo Segundo: Los Conventos* que fue publicado en 1961 enlista los conventos que había edificados hacia 1670 en el actual estado de Oaxaca; este dato lo retoma del texto publicado por Francisco de Burgoa en 1670 *Palestra Historial*, en el cual el autor realiza una extensa exposición de los estudios realizados sobre la labor de evangelización que llevaron a cabo los frailes dominicos en el territorio oaxaqueño.

¹⁹ Manuel Toussaint en su obra *Arte Colonial en México* publicada en 1948 describe de manera general los elementos que componen a estas construcciones y que fueron establecidas en 1539 por el Virrey Antonio de Mendoza.

4.3 Los Retablos del siglo XVII

Los retablos fueron una de las manifestaciones artísticas que mayor desarrollo tuvieron durante el siglo XVII en el territorio de Antequera. Su producción estuvo directamente ligada con el auge que tuvieron las edificaciones religiosas en este periodo; el implemento de estas obras en el interior de los templos se convirtió en una necesidad ya que fueron creadas principalmente para ser utilizadas como un apoyo visual y didáctico en la predicación de la doctrina cristiana al mismo tiempo que servían como un elemento ornamental que proporcionaba una mayor suntuosidad sobre todo en las edificaciones realizadas durante la centuria anterior.

En el área de los Valles Centrales existe una gran cantidad de templos conventuales y parroquias, en los cuales podemos encontrar retablos que se conservan del siglo XVII, en ellos podemos apreciar las modificaciones que se dieron a lo largo de la centuria en estas obras. En la primera mitad del siglo se conservaron los elementos propios del estilo Manierista, las estructuras eran de planta cuadrada y reticulada y ostentaban columnas de tipo clásico, aunque de este periodo no se conservan muchas obras podemos apreciar estos elementos en dos retablos, el colateral de "*Cristo Crucificado*" en el templo de San Jerónimo Tlacoahuaya (Fig. 15) y el colateral dedicado a la "*Virgen del Rosario*" en el templo de San Miguel Arcángel del municipio de Tlalixtac de Cabrera (Fig. 16)



Fig. 16. Retablo de Cristo Crucificado,
Templo de San Jerónimo
Tlacoahuaya. Oaxaca.

Foto: Ana Rebeca Cruz Reyes



Fig. 17. Retablo de la Virgen del
Rosario
Templo de San Miguel Arcángel,
Tlalixtac de Cabrera. Oaxaca.

disponible en:
<https://i.pinimg.com/736x/eb/96/6c/eb966ca55fba866420fe85674bf6f9fe--cabrera-rosario.jpg>

En la segunda mitad del siglo XVII se mantiene el uso de la planta cuadrada pero se comienza a resaltar la calle central y se integran las columnas de orden salomónico como elemento sustentante lo cual se puede apreciar en el retablo principal del templo de San Andrés Zautla (Fig. 17); hacia el último tercio del siglo es cuando se presentan mayores cambios ya que las estructuras modifican su planta al resaltar la calle principal y las laterales formando una especie de biombo; para este periodo las columnas salomónicas son las más utilizadas en todas las obras, el mejor ejemplo conservado de este periodo es el retablo mayor del templo de Santo Domingo de Guzmán en Oaxaca (Fig.18).

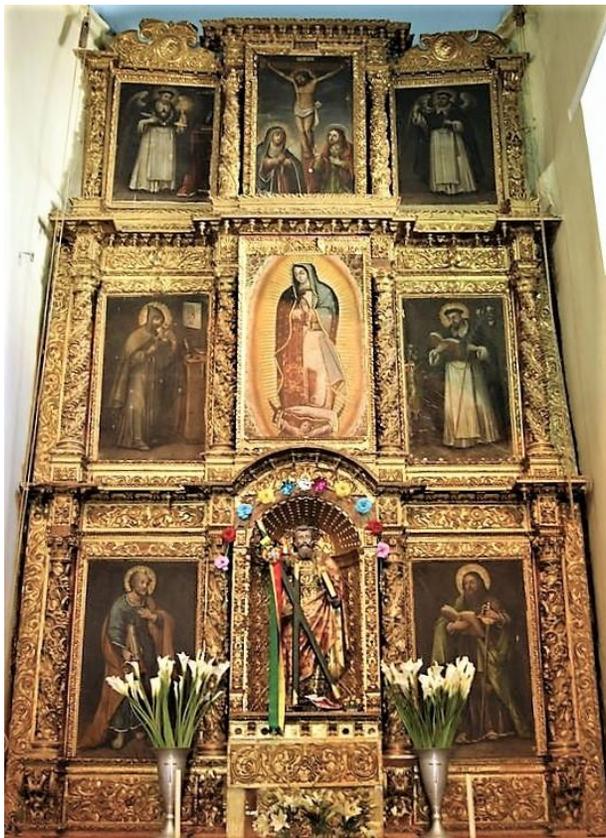


Fig. 18. Retablo principal del Templo de San Andrés Zautla. Oaxaca.

disponible en:

<https://i.pinimg.com/236x/53/8b/30/538b30d1e9e416b0c1451af80a9fca7a--san->





Fig. 19 Retablo Mayor del Templo de Santo Domingo de Guzmán. Oaxaca. 1681.

Fotografía. Ana Rebeca Cruz Reyes.

En cuanto al alzado de las estructuras se pueden identificar varias tipologías. Las obras existentes de la primera mitad del siglo XVII poseen una estructura de un solo cuerpo con una o tres calles y un remate, como se puede apreciar en las Fig. 16 y 17. En la segunda mitad del siglo XVII, las estructuras contaban con dos o tres cuerpos, tres calles y remate (Fig. 20 y 21). Hacia las últimas décadas, con el implemento de las plantas tipo biombo se agregaron a las obras entrecalles; dando como resultado una estructura de tres cuerpos, tres calles, dos entrecalles y un remate (Fig. 19).



Fig. 20. Retablo Colateral del Templo de Santo Domingo de Guzmán. Villa Díaz Ordaz. Oaxaca.

disponible en:

http://aquiioaxaca.com/2/index.php?option=com_content&view=article&id=379:villa-diaz-ordaz&catid=114&Itemid=142&lang=es-es



Fig. 21. Retablo principal del Templo de Santo Ana Zegache. Oaxaca.

disponible en :

<http://oaxacanyear.blogspot.mx/2010/04/santa-ana-zegache.html>

La ornamentación presente en la mayoría de los retablos de esta región es de características similares, existe una frecuencia mayor por cubrir toda la superficie de los retablos con motivos de laceria que se entretajan o forman roleos, sobresalen las tallas de elementos florales y vegetales, siendo la hoja de acanto una de las más presentes; en las columnas encontramos fustes estriados u ornamentados con racimos de vid que se enrollan de manera ascensional en el caso de los soportes salomónicos.

En los retablos que fueron construidos durante el siglo XVII podemos observar el uso de pinturas para representar principalmente series hagiográficas de la vida de Cristo, de la Virgen María, y de santos. Las obras pictóricas en su mayoría son de estilo manierista, con representaciones idealistas y de fácil comprensión.

Aunque muchas de las obras son anónimas se puede apreciar la influencia del pintor manierista Andrés de Concha, quien trabajó desde el último tercio del siglo XVI en el territorio. En los Valles Centrales, realizó el retablo para el altar mayor de la Catedral el cual ha desaparecido e inicio el en los primeros años del siglo XVII el retablo principal del Templo de Santo Domingo de Guzmán mismo que no terminó debido a que falleció en 1611.

Las influencias manieristas, sin duda, quedaron manifiestas en la maestría con que manejo los escorzos y obviamente en el amaneramiento de los cuerpos humanos, representados siempre con trazo fino, firme, cultivado, sabio. Se distingue también por el tratamiento en los paños que se caen en delicados quiebres iluminados en sus bordes (Vargas, 1997: 20).

Uno de los pintores que se considera siguió el estilo artístico de Andrés de Concha fue Juan de Arrúe, quien llegó a Oaxaca hacia 1607. Manuel Toussaint en su libro *Arte Colonial de México* menciona que este pintor estuvo activo en el territorio oaxaqueño hasta antes de 1621 y que "ejecuto varias pinturas para los conventos dominicos de Etna, Huitzo y Tlacoahuaya en cuya iglesia pinto un retablo de San Jerónimo" (Toussaint, [1948] 1990: 69). Francisco de Burgoa también menciona que realizó una pintura para el retablo principal del Templo de San Jerónimo Tlacoahuaya "[San Jerónimo] fu imagen penitente es el principal lienço de enmedio, de mano del infigne Arrue" (Burgoa, [1674] 1997: 256); sin embargo actualmente no se conserva ninguna de las obras que mencionan ambos autores.

Hacia mediados del siglo XVII el arte pictórico comenzó a presentar cambios, ya que se trató de asimilar el estilo tenebrista que se había comenzado a trabajar en la capital de la Nueva España con anterioridad, creando en este periodo algunas composiciones más dinámicas y con mayor colorido.

Las esculturas se utilizaron para reproducir imágenes de bulto de Cristo Crucificado, la Virgen María, la Virgen de la Soledad, la Virgen del Rosario, los Apóstoles y diversos santos, muchos de ellos relacionados con las órdenes religiosas y sobre todo con la Orden de los Dominicos, éstas fueron trabajadas en madera policromada y estofada. Se caracterizan por poseer poca movilidad y una expresión severa que nos recuerdan a las esculturas desarrolladas en el resto de la Nueva España durante la mayor parte del siglo XVII.

Como ya mencionamos en el capítulo anterior en la creación de un retablo había varios artistas implicados, para la elaboración de su estructura se necesitaba de diseñadores, carpinteros, ensambladores, entalladores y doradores; también se requería del trabajo de pintores y escultores para integrar el mensaje que se debía transmitir y de este modo completar una obra.

Los detalles para la elaboración de un retablo desde su tipología, ornamentación y advocación así como el tiempo en el cual se debía realizar y el costo de la obra quedaban asentados en un contrato que firmaban los artistas con los contratantes, obligándose de este modo a cumplir con su labor; uno de los maestros ensambladores de los que se ha podido tener información gracias a estos documentos es Tomas Sigüenza quien realizó varias obras retablísticas en la ciudad de Antequera.

En 1689, contrató el retablo mayor de la iglesia de San Francisco en el cual hace la traza, la talla y el dorado, obligándose a poner los materiales y los oficiales, a vivir en el convento durante la realización de la obra y a finalizarlo en seis meses, cobrando por todo doscientos cuarenta pesos. El retablo debía llevar ocho columnas salomónicas para formar las entrecalles donde se disponían cuatro esculturas empotradas en sus correspondientes nichos y otras dos en el ático para enmarcar el relieve(Halcón, 1998: 143).

A pesar de que no contamos con un documento completo de contratación de obra; en el Anexo 1²⁰ se enlista el registro de diversos contratos de obras encargadas durante las últimas décadas del siglo XVII en el obispado de Antequera. De ésta lista podemos extraer información importante que nos permite conocer un poco más a cerca de la producción de las obras retablísticas. Confirmamos que en la elaboración de un retablo intervenían diversos artistas y que muchos de ellos estaban examinados en más de un oficio. Conocemos el nombre de varios artistas que estuvieron activos durante las últimas décadas del siglo XVII. El tiempo estimado para la elaboración del retablo y el costo que se pagaba a los artistas y finalmente conocemos por los documentos 5 y 11 una de las tipologías más utilizadas en la estructura de los retablos ya que se solicita que la obra posea dos cuerpos, tres calles y un remate.

²⁰ Información tomada del segundo catalogo de documentos de la sección del Periodo Colonial, en el apartado de Alcaldías Mayores de 1574 a 1786; del *Archivo General del Poder Ejecutivo del Estado de Oaxaca* (AGEPEO). disponible en: <http://www.archivohistorico.oaxaca.gob.mx>.

CAPITULO III. SAN JERONIMO TLACOCHAHUAYA

San Jerónimo Tlacochohuaya se localiza en el actual distrito de Tlacolula de Matamoros perteneciente a la región de los Valles Centrales del estado de Oaxaca, el nombre del poblado se forma con el nombre de San Jerónimo santo al que está dedicado el templo del lugar y que es su santo patrono, y Tlacochohuaya "que significa en náhuatl *lugar húmedo* o *tierra húmeda*" (Noriega, 2007: 72).

El poblado actual tiene una extensión de 37.81 Km² y colinda al norte con el municipio de Teotitlán del Valle; al este con los municipios de Teotitlán del Valle y Tlacolula de Matamoros; al sur con los municipios de San Juan Guelavía y San Sebastián Abasolo; al oeste con los municipios de San Sebastián Abasolo, San Francisco Lachigoló y Teotitlán del Valle.

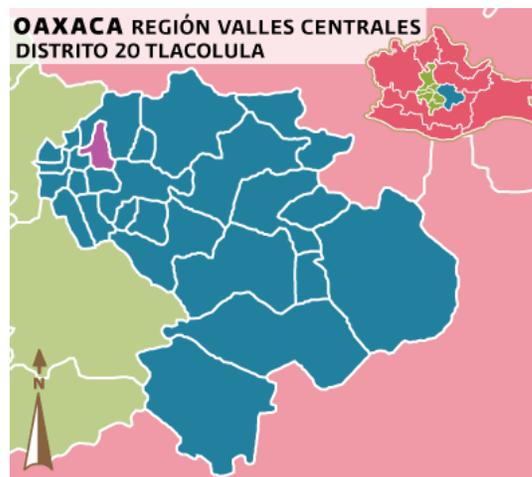


Fig. 22. Mapa de ubicación San Jerónimo Tlacochohuaya, Oaxaca.
disponible en
<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/mapas/20m550.jpg>

El municipio cuenta con un aproximado de 5000 habitantes y se compone de una cabecera municipal que es San Jerónimo Tlacoahuaya; una agencia municipal en Macuilxóchitl de Artigas Carranza; y nueve localidades que son: Luis Alonso León, Xadani, la Loma, la Guadalupe (Santa Magdalena), Arroyo del Pollo, Guetsasi, NesGuet, Ojo de Agua y Languuuroo²¹.

En este territorio el clima es semicálido subhúmedo, seco, semiseco semicálido y templado subhúmedo. Posee dos corrientes de agua intermitentes que son el río Grande(o río salado) y el río Geulia. La flora es muy diversa, en el área boscosa predominan árboles como el pino y el encino, mientras que en las partes más bajas existen algunos árboles como el mezquite y el pirul; y algunas cactáceas como nopales. La fauna se compone principalmente de animales silvestres como la rata de campo, conejo, víboras, ardillas, armadillo, zorrillo, coyote, tlacuache, tejón; en la parte boscosa se ven todavía venados. Las principales aves son: zanate, zopilote, correcaminos, chachalaca, tórtola²².

En la época prehispánica, lo que hoy conforma el poblado de San Jerónimo Tlacoahuaya formó parte de la cultura zapoteca que habitó el Valle de Tlacolula, en el cual, hacia los años 700-500 a.C. se desarrolló el señorío de Dainzú, lugar al que se le conoció como "Quiebelagayo, en zapoteco, que es el sinónimo de Macuilxóchitl, 5 flor, nombre náhuatl que conserva la actual población hacia donde debió de extenderse el

²¹ Información obtenida del XIII Censo de población y vivienda, consultada en www.inegi.org.mx.

²² Información tomada del *Diagnostico y Plan municipal 2011-2013*, elaborado por el presidente municipal C. Rogelio Martínez Hernández.

sitio" (Noriega, 2007: 64). En el periodo clásico Dainzú logró mantenerse como un asentamiento importante junto con Monte Alban; sin embargo hacia el posclásico (900-1521 d.C), este señorío fue conquistado por los mixtecas "y tenían por cacique al señor de Teozapotlan, al cual servían y obedecían en lo q[ue] les mandaba" (Acuña, 1984: 330); es decir estuvieron sujetos al gobierno del señorío de Zaachila que "en náhuatl se llama Teozapotlan" (Noriega, 2007: 56).

Durante el siglo XVI, cuando el territorio oaxaqueño fue conquistado por los españoles, el poblado de Tlacoahuaya fue dado en encomienda al español Gaspar Calderón.²³ En los primeros años de la conquista en este lugar se casó "el heredero del rey de Theozapotlan con [la] hija del señor de aquí" (Burgoa, 1674; 250). En los siguientes años este pueblo fue constituido como una cabecera de población indígena; gracias a la *Descripción del Obispado de Antequera* escrita por fray Bernardo de Alburquerque, se sabe que antes de 1579 "Tlaachauaya" contaba con 500 habitantes.

De acuerdo con las *Relaciones Geográficas del siglo XVI de Antequera*; en 1580 el pueblo de Tlacoahuaya seguía en encomienda de Gaspar Calderón y formó parte del partido de Macuilsúchil, del cual se dice que "tenía por vecinos comarcas: el pu[eb]lo de Teutitlan [a] media legua, y el de Tlacuchaguaya, [a] otra media legua" (Acuña, 1984: 330); siendo su corregidor de este lugar el señor Gaspar Asensio.

²³ Este dato se menciona en la *Relación del obispado de Antequera* elaborada por fray Bernardo de Alburquerque y en la "Relación de Macuilsúchil y su partido" que se detalla en las *Relaciones Geográficas del siglo XVI*.

En el siglo XVII con la reorganización de los pueblos, Tlacoahuaya paso a formar parte del "Partido de Teotitlán del Valle, con Mitla y Tlacolula". Aunque no se sabe con certeza en qué fecha este pueblo dejo de ser encomienda de Gaspar Calderón, para la segunda mitad del siglo XVII Tlacoahuaya "entro ya en la Real Corona" (Burgoa, 1674: 250).



Fig. 23. Mapa de Macuilsúchil y su partido, 1580.

disponible en

http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/catalogo_imagenes/miniatura.cmd?idImagen=10294064

3.1 La evangelización de Tlacoahuaya.

Con la llegada de los frailes dominicos a la villa de Antequera en 1528, comenzó de manera formal el proceso de evangelización del territorio de los Valles Centrales. El primer contacto que hubo con la población indígena de Tlacoahuaya se dio en 1533, año en el cual Cortés solicitó que se estableciera una casa conventual en Etna y fue así como "en Tlacoahuaya y en Teotitlán del Valle se oyó también esta vez la voz del cristianismo" (Gay, 1881: 330). Aunque no se especifica quien fue el fraile que predicó en este pueblo, podríamos considerar que fuera fray Gonzalo Lucero quien se dedicó a recorrer la zona zapoteca.

De acuerdo con una carta²⁴ escrita por el obispo fray Juan López de Zarate, en 1551 en Tlacoahuaya existía una doctrina que era administrada por frailes dominicos y antes de 1579 esta doctrina se encontraba sujeta a la casa conventual de Titiquipaque donde los religiosos tenían a su cargo "dicho pueblo de Titiquipaque y del de Tlacolula y Macuilsuchil y Teutitlan y Tlacuchahuaya" (García; 1904: 71).

En 1580 esta doctrina fue establecida como una casa conventual y tuvo a su cargo las doctrinas de Macuilsuchil y Teutitlan y los frailes los visitaban para "administrarle[s] los sacram[ent]os los religiosos de señor SANTO D[OMIN]GO, los cuales tienen un monast[er]io en el pu[ubl]o de Tlacuchahuaya" (Acuña; 1984: 337).

²⁴La carta está fechada el 10 de mayo de 1551, y en ella se mencionan un total de diez doctrinas ubicadas en los Valles Centrales.

3.2. Historia constructiva del conjunto conventual de San Jerónimo Tlacochahuaya

La primera construcción que se ha identificado de conjunto conventual de San Jerónimo Tlacohahuaya data del siglo XVI, aunque se desconoce la fecha de su edificación; se sabe que fue anterior al año de 1580 y que esta era una capilla de una sola nave con campanario, lo cual se puede observar en el mapa de la *Relación de Macuilsúchil, y su partido* (Fig. 24) que aparece en las *Relaciones Geográficas del Siglo XVI* documento donde se encuentra representada y por el cual se sabe que para esa fecha ya había religiosos en Tlacochahuaya que administraban la doctrina al pueblo de *Macuilsúchitl* y *Teutitlan*.

Son visitados e instruidos en las cosas de n[uest]ra santa fe católica por los religiosos de la orden de señor SANTO D[OMIN]GO, que residen y están en el monasterio del pueblo de *Tlacuchaguaya*, [a] poco más de media legua. Y de allí vienen a los visitar, confesar y casar, y administrar los demás sacramentos (Acuña, 1984: 333).

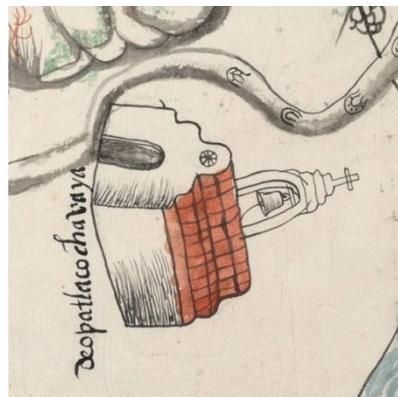


Fig. 24. Detalle del mapa de Macuilsúchil [T]eopa[n]Tlacochauaya, Iglesia de Tlacocahuaya

Por lo anterior podemos saber que esta primera construcción ya contaba con un lugar de residencia para los frailes que impartían la doctrina; es por ello que la edificación del convento se establece en esta etapa constructiva y debió de estar ubicado en el lado norte de la iglesia. Aunque no se cuenta con algún documento que detalle el estado de las construcciones en ese periodo aún es posible constatar su existencia dentro del conjunto religioso actual.

El conocimiento que tenemos acerca del convento se da en la siguiente centuria gracias a Francisco Burgoa quien en su obra titulada *Geográfica descripción de la parte septentrional, del Polo Ártico de la América* escrita durante el siglo XVII y publicada por primera vez en 1674, al hacer mención de la *Casa y Doctrina de Tlacuechahuaya* refiere las características de esta edificación.

Vna de las viviendas maseftrechas, por q es el Conuento en lo material de la fabrica toda como de hermitaños, corto, y encogido [...] el Claufthro en igual proporcion, angofto, baxo, y d muy corto espacio, vnaefcalerilla medida á lo demas, y los altos donde eftá la viuiénda de los Religiofos, fue fiemprevnas grutas del yermoy efteConuentito tan limitado fe fundó detras de la Capilla mayor (Burgoa, 1674: 250).

Debemos mencionar que el dato que proporciona Francisco de Burgoa respecto a que el convento se encuentra detrás de la iglesia, resulta conflictivo con el hecho de que las construcciones de los conventos (dentro de los conjuntos conventuales) estaban edificados de manera habitual en el lado norte o sur de la iglesia, es por ello que la

edificación del templo que menciona el autor se considera de un periodo posterior, sobre todo por las características que presenta.

De acuerdo a la descripción se puede saber que para esa fecha el convento contaba con claustro bajo y alto. En cuanto al uso de los espacios se indica que en el claustro alto se encontraban las celdas que funcionaban como dormitorios para los frailes por lo cual se puede establecer que el convento debió contar en el claustro bajo con los espacios comunes en la mayoría de estas construcciones y que estaban destinados para la Sala de profundis, el anterrefectorio, el refectorio y la cocina.



Fig. 25. Vista del Claustro alto y bajo del convento de San Jerónimo Tlacoahuaya.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.

El convento está conformado por un claustro de dos pisos que está distribuido alrededor de una planta cuadrada. En ambos niveles el corredor se delimita por tres arcos de medio punto en cada uno de sus lados sostenidos por columnas toscanas. Los soportes que forman las esquinas del claustro tienen pilastras adosadas con capitel toscano y la techumbre es de viguería; el segundo nivel solo posee la diferencia de que los arcos están rebajados y sus soportes son de fuste cuadrangular.

Burgoa menciona que en Tlacoahuaya se quiso edificar un convento de mayor tamaño. Aunque no especifica la fecha en que se pretendió llevar a cabo esta modificación señala que no se realizó debido a que se pretendía mantener el espíritu austero de la edificación, "depués fe quifo edificar Conuento como el de Teticpaque, y otros de calycanto y eftando sobre los cimiétos las paredes de mas de vna vara no falto quien lo repugnafe y pidio al Virrey q era, lo eftoruase" (Burgoa, [1674] 1997: 256).

Actualmente en el claustro bajo se puede observar el acceso a siete habitaciones, una de ellas utilizada como oficina parroquial. De la planta alta no se tiene conocimiento de cuántas celdas existieron ya que no se permite el acceso debido a que funciona como casa parroquial. El convento está pintado de color blanco con una franja roja en la parte inferior de los muros; se pueden apreciar detalles de figuras que asemejan cordones entrelazados de color rojo en arcos y muros, estos mismos colores están presentes en las cornisas, los capiteles y basas de los soportes; en el claustro bajo aun se pueden observar restos de pintura mural ornamental que ha sido cubierta.



Fig. 26 (1) Detalle de restos de pintura en los muros del claustro bajo
 (2) Detalle de pintura ornamental actual en muros y arcos del claustro bajo.
 Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.

Como se puede observar, este monasterio fue una de las residencias más austeras que se construyeron en el obispado de Antequera, debido a que su finalidad era funcionar como un lugar de recogimiento, donde los misioneros dominicos que evangelizaban la zona "pudieran entregarse de lleno a la santificación de su alma, y escogieron Tlacoahuaya por su clima seco y algo frío, por su ambiente agreste y por hallarse apartado del camino real" (Arroyo, 1961: 209-210).

De la iglesia únicamente podemos apreciar parte de su edificación que se encuentra adosada en la parte sur del Templo actual. Aunque está en ruinas se conserva la mayor parte de su fachada y dos contrafuertes ubicados en lo que fue su muro sur; por lo elementos arquitectónicos que se conservan parece haber sido una capilla de una nave de mediano tamaño.

Su fachada corresponde a las portadas sencillas del siglo XVI. El acceso está delimitado por un arco de medio punto que descansa sobre jambas lisas coronadas por una cornisa. Sus muros son llanos y el remate se manifiesta por medio de una cornisa sobre la cual se ubica un nicho ahora vacío acompañado en sus lados laterales por dos pilastras de orden toscano, lisas y con pedestal. De acuerdo al mapa sabemos que esta construcción contaba con una campana que podría haber estado ubicada en lo alto del remate.



Fig. 27. Detalle de la fachada, construcción del siglo XVI.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.

En un segundo periodo constructivo se puede considerar la edificación del convento, el atrio, las capillas posas y la cruz atrial ya que hacia 1580 la construcción de Tlacoahuaya no contaba con estos elementos. Esto se deduce debido a que no se

representan en el mapa de la relación de Macuilsúchil, por lo cual debieron ser realizados después de esta fecha para cumplir con la traza establecida para los conjuntos conventuales.

El atrio de forma cuadrangular contaba con su barda almenada, puerta de acceso monumental, que generalmente era situada al eje de la puerta mayor de la iglesia [...] la cruz atrial colocada al mismo eje y capillas posas dentro de las esquinas de la barda (Toussaint, 1986: 76).

De esta segunda etapa se conservan casi todos los elementos, el atrio está delimitado por una barda almenada, dentro del cual podemos encontrar una cruz sobre un basamento escalonado que ha de sustituir a una anterior ya que parece ser de manufactura reciente. También se conservan tres capillas que poseen elementos arquitectónicos similares; son de planta cuadrada y están techadas con una bóveda catalana con cupulino. Sus portadas son dos arcos de medio punto sostenidos por pilastras adosadas de orden toscano con pedestal, culminan en una cornisa rematada por pináculos en sus cuatro lados y en su interior se observan dos nichos.

George Kubler en su libro *Arquitectura mexicana del siglo XVI* ubica la campaña constructiva de Tlacoahuaya entre 1580-1590, sin embargo como sabemos que hacia 1580 ya existían tanto la iglesia como el convento podemos considerar que en este periodo se realizaron las edificaciones de la segunda fase constructiva y es probable que para finales del siglo XVI el conjunto haya sido concluido en su totalidad.





Fig. 28. Cruz atrial, levantada en una basa de tres niveles.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.



Fig. 29. Capilla posa 1.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.
En los costados de los nichos se observan marcas de que estos estuvieron flanqueados por pilastras.



Fig. 30. Capilla posa 2.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.
En los costados de los nichos presenta columnas adosadas recorridas por un cordón ascendente que recuerda a las primeras manifestaciones de las columnas salomónicas, este elemento ornamental podría haber sido agregado posteriormente.



Fig. 31. Capilla posa 3.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.
Aunque se encuentra en ruinas se puede observar en los costados del nicho la presencia de columnas adosadas similares a las de la posa 2.

Aunque las fechas de las etapas constructivas no se conocen con exactitud, se han podido establecer los datos antes mencionados gracias al conocimiento de dos documentos que datan de finales del siglo XVI donde se alude a las edificaciones de la iglesia y el convento. El primero de ellos se menciona en el *Cuestionario de Don Antonio Begonza y Jordan* realizado en 1803 en el cual el cura de Tlacoahuaya informa al obispo de Antequera el estado de la iglesia y menciona "solamente existe un documento de que se puede deducir que el año 1596 ya había curato y convento de religiosos dominicos. Este es el testimonio de una escritura de donación otorgada a su favor el año siguiente" (Chávez & García, 1986: 184).

El segundo se encuentra en el Archivo General de Indias, en la sección de México, legajo 291, el cual pudo ser examinado gracias a la generosidad de Francisco Jiménez Abollado, en él se hace referencia al "*Estado e inventario de las yglesias y sus ensexes y hornamentos que hay en el obispado de antequera*" fechado en 1598 donde se encuentra registrada la iglesia y monasterio del templo de Tlacoahuaya de frailes dominicos y se describe de ella que "el edificio desta yglesia y monafterio es de obra comun de adobe y la cuvierta de madera esta por cubrir las paredes della en mediano estado" (AGI, México, Legajo 291: foja 49R).

De acuerdo con la información anterior podemos considerar que la construcción del templo actual se llevó a cabo a durante el siglo XVII y que se dio en dos periodos diferentes, el primero de ellos corresponde a la tercera fase de construcción del conjunto y corresponde a la mayor parte de la nave de la iglesia. De acuerdo con lo que especifica

Francisco Burgoa se sabe que la edificación no tenía coro, "con q no tiene Coro, y fervia por efaofficinavn Oratorio, que cae a vn lado del Altar mayor" (Burgoa, 1674: 250), por lo cual se considera que éste fue agregado posteriormente al periodo que describe el autor.

La primera etapa de construcción del templo se ha ubicado en el primer tercio del siglo XVII ya que es el periodo en el cual se comienzan a presentar cambios en el uso del espacio. La iglesia posee las características de las parroquias edificadas en esa centuria "con su planta en cruz latina, su cúpula en el crucero, sus muros rectilíneos y su fachada y testero planos" (González, 1966; 83). De esta fase constructiva se conserva la nave actual del templo y una torre ubicada en el muro sur que debió funcionar como campanario la cual es de base cuadrangular y esta techada con una bóveda vaída. El espacio destinado a contener la campana se encuentra vacío y está formado por arcos de medio punto flanqueado por pilastras rematadas con una cornisa.



Fig. 32. Exterior del Templo de San Jerónimo Tlacoahuaya.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.

Aunque no se sabe con precisión en qué fecha Francisco Burgoa pudo realizar la descripción de la iglesia, es claro que debió haber sido antes de la publicación de su texto en 1674 y si se considera que en su obra se describe cada una de las casas religiosas que había hasta esa fecha en el territorio de Antequera, lo cual debió de representar una labor de varios años, podríamos considerar que dicha edificación se encontraba en ese estado hasta mediados del siglo XVII y que la cuarta y última fase constructiva corresponde a ese periodo.

Dentro de la última fase constructiva podemos señalar la segunda etapa del templo que corresponde a la construcción del coro y la portada de la iglesia así como la puerta de acceso al atrio. De los primeros dos elementos únicamente mencionaremos que el área del coro se realizó en dos niveles y que la portada corresponde ya a las composiciones tipo retablo aunque conservando aún cierta sobriedad; se compone de tres cuerpos, tres calles y la fachada culmina con un remate.

Respecto a la puerta de acceso al atrio, ésta presenta características que la unifican con el estilo que poseen las capillas posas, sin embargo en ella se pueden apreciar también elementos que ya corresponden al estilo barroco. En la parte exterior ostenta un arco de medio punto sostenido por impostas sobre jambas lisas, sobre él se encuentran esculpidos los monogramas de Jesús (IHS) al centro, el de María (MA) a su izquierda y el de José (JPS) y del lado derecho. Está acompañado por dos pilastras lisas de cada lado, sobre las cuales se observan adosadas dos pilastras estriadas, ambas presentan capitel toscano y pedestal, el entablamento se forma por un friso con estrías que es coronado por

una cornisa; el remate asemeja a un arco festonado con pináculos y en su interior se observa un nicho con venera (vacío) que está en medio de dos pilastras de igual orden que las anteriores pero de menor tamaño (Fig. 33); en la parte interna sobre el arco se encuentra una venera de gran tamaño que culmina en un arco deprimido formando un abocinamiento (Fig. 34).



Fig. 33. Portada de acceso al atrio.parte exterior.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.



Fig. 34. Portada de acceso al atrio,
parte interior.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.

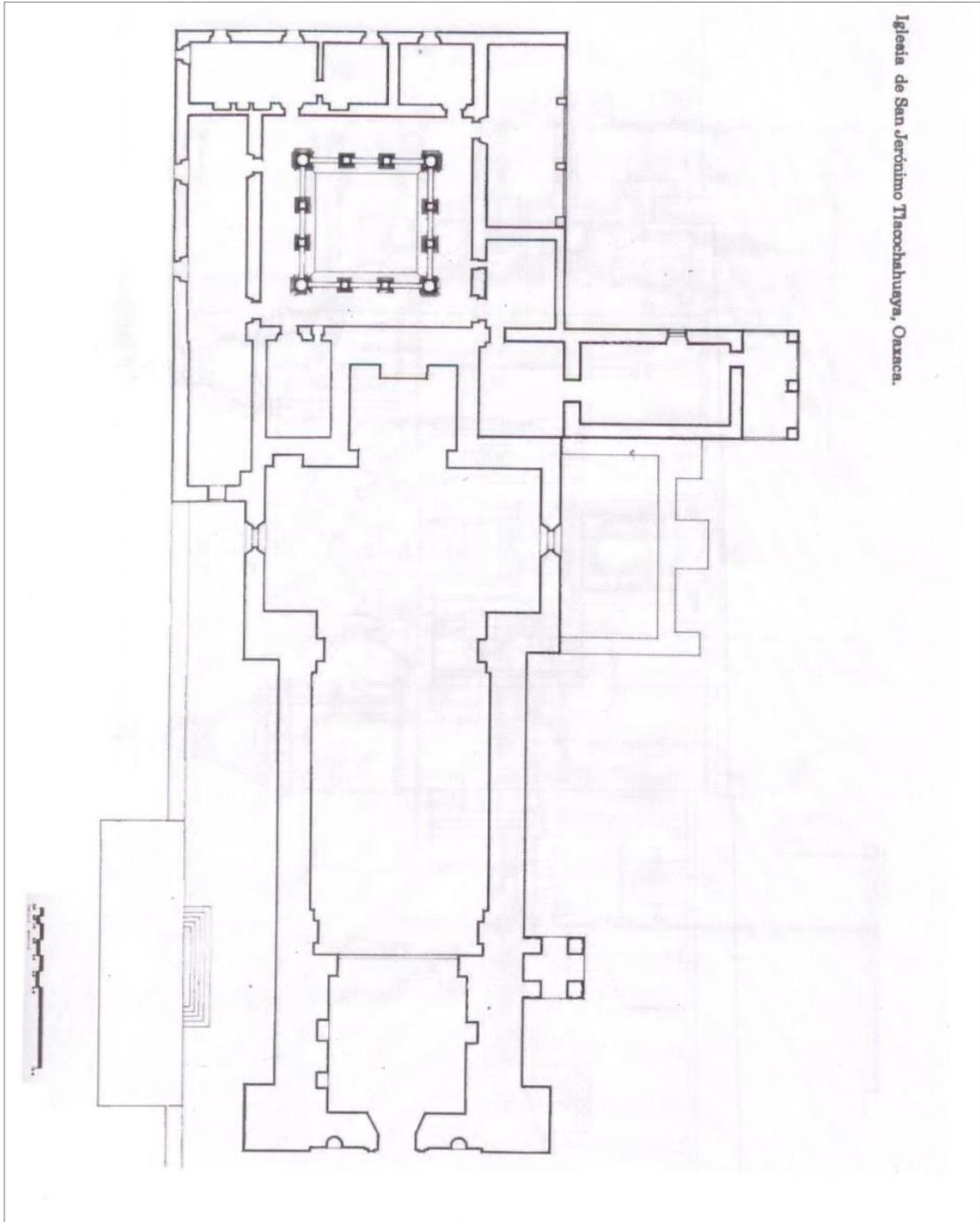


Fig. 35. Levantamiento del Templo y ex convento de San Jerónimo Tlacoahuaya, lamina realizada por Juan Benito Artigas, publicada en 1991 en el volumen No. 10 de los *Cuadernos de Arquitectura Virreinal* editados por la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

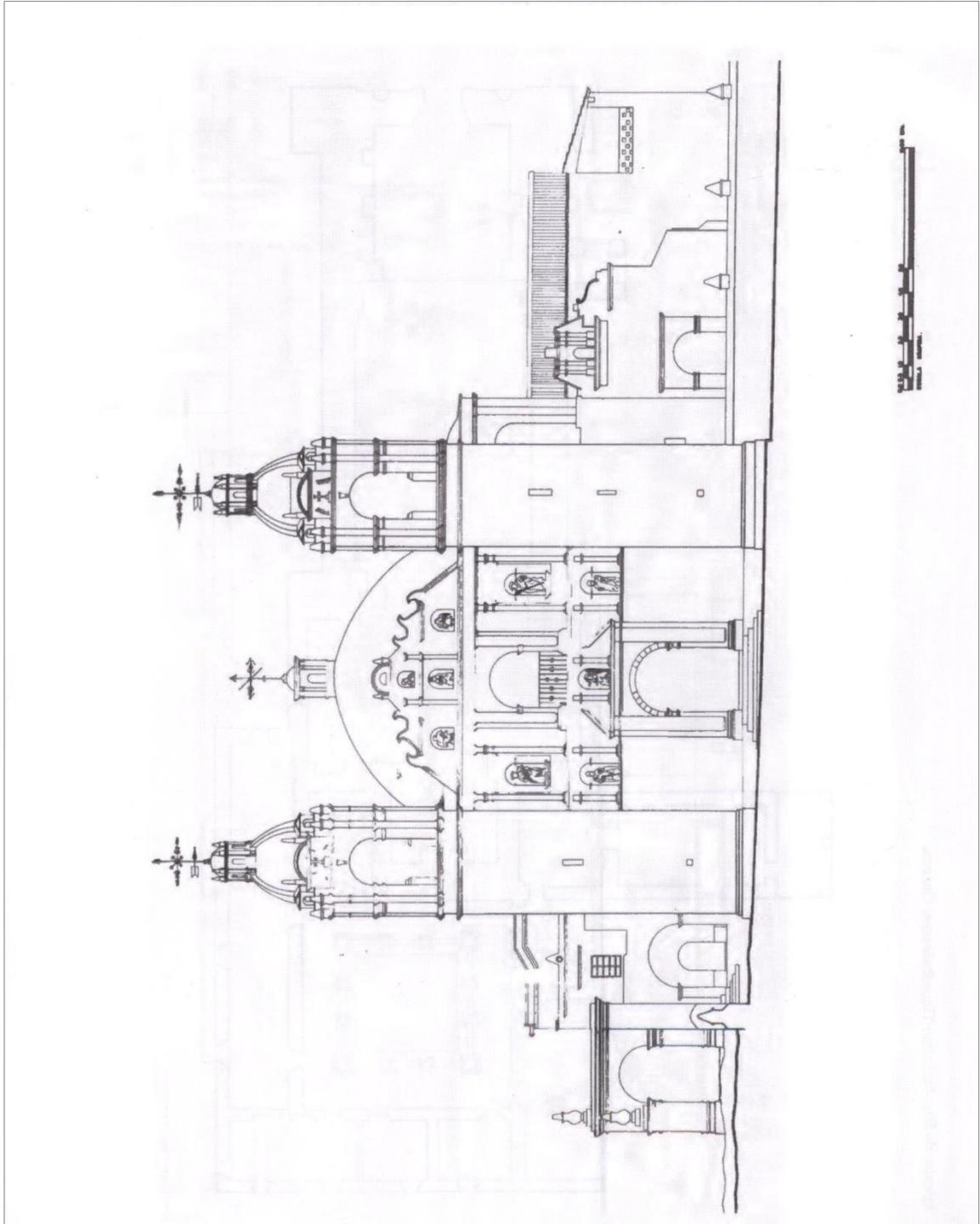


Fig. 36. Levantamiento Frontal del Templo y ex convento de San Jerónimo Tlacoahuaya, lamina realizada por Juan Benito Artigas, publicada en 1991 en el volumen No. 10 de los *Cuadernos de Arquitectura Virreinal* editados por la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

CAPITULO IV. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE SAN JERONIMO TLACOCHAHUAYA

El Templo de San Jerónimo Tlacoahuaya aloja magníficos retablos que poseen un gran valor artístico ya que son obras de arte en las cuales se conjugan elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos que al apreciarlos nos permiten comprender la evolución de las diversas manifestaciones artísticas durante el siglo XVII en el territorio novohispano y la forma en que se apropiaron de ellas los artistas del territorio oaxaqueño; de igual importancia son los temas religiosos que en ellos se representan ya que son una muestra de la devoción religiosa que se extendió hacia todos los rincones de la Nueva España.

En la nave de la iglesia se encuentran distribuidos cinco retablos que se levantan cada uno sobre un zócalo. En la primera sección se hallan los retablos dedicados a "*El Calvario*" en el lado norte y a "*San Jacinto de Polonia*" en el sur, les sigue el retablo ofrecido a la "*Virgen de Guadalupe*" situado en la parte central del muro sur y finalmente antes de llegar al crucero se ubican los retablos de "*Cristo Crucificado*" en el paramento norte y "*Santa Catalina de Siena*" en el sur.

En el área del crucero se ubican tres retablos; en el ábside se encuentra el altar mayor constituido por una obra de gran tamaño dedicada a "*San Jerónimo*", patrono del pueblo, el cual se acompaña de dos grandes retablos colaterales que se sitúan en los brazos del crucero, el del lado derecho se consagra a la "*Virgen del Rosario*" y el de lado izquierdo a "*Cristo Crucificado*". En la capilla que forma el brazo izquierdo del transepto



existe un retablo de estilo neoclásico, sin embargo éste no será analizado ya que corresponde a un periodo de fabricación posterior al que nos ocupa en este trabajo.

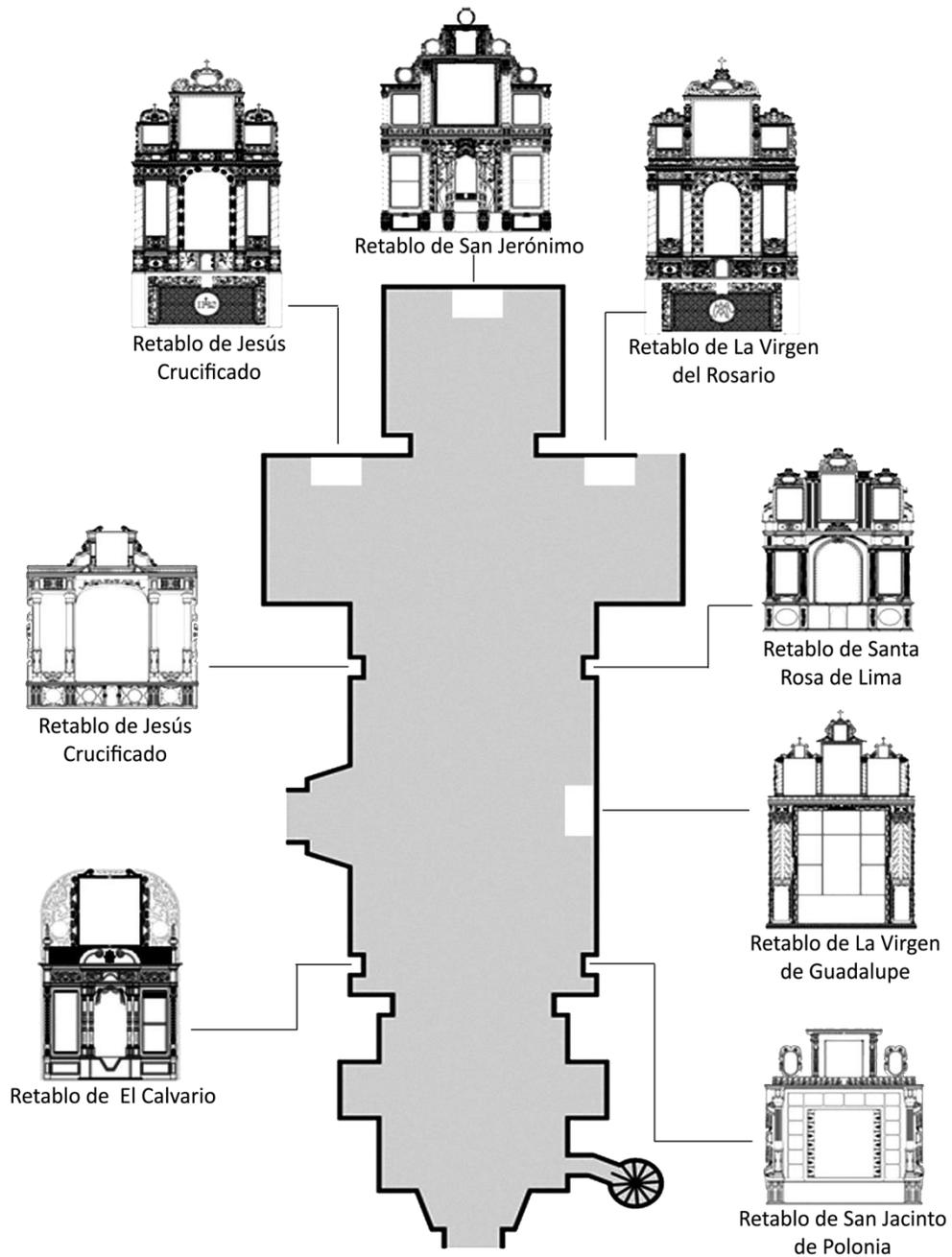


Fig. 37. Ubicación de los retablos en el interior del Templo de San Jerónimo Tlacoahuaya.
Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

Para efectos de este estudio se realizará la descripción de cada una de estas obras sin seguir el orden de su ubicación en el interior del templo, ya que nuestro interés primordial es poder establecer el momento histórico en el que se produjeron dichos retablos. Para ello será necesario tomar en cuenta dos aspectos importantes que nos ayudarán a efectuar una lectura más completa de cada una de las obras, el primero consiste en realizar la descripción formal de su estructura, considerando el tipo de composición, los soportes utilizados y la talla de su ornamentación, y el segundo corresponde a la mención de los temas que se encuentran representados en la pintura y la escultura así como las características formales que presentan.

4.1 Retablos de la primera mitad del siglo XVII

En la nave encontramos tres retablos que consideramos fueron elaborados durante la primera mitad del siglo XVII, estos retablos comparten características tanto en su estructura, su ornamentación así como en la representación de las obras pictóricas que poseen y son una muestra de la coexistencia del arte manierista y el naciente arte barroco.

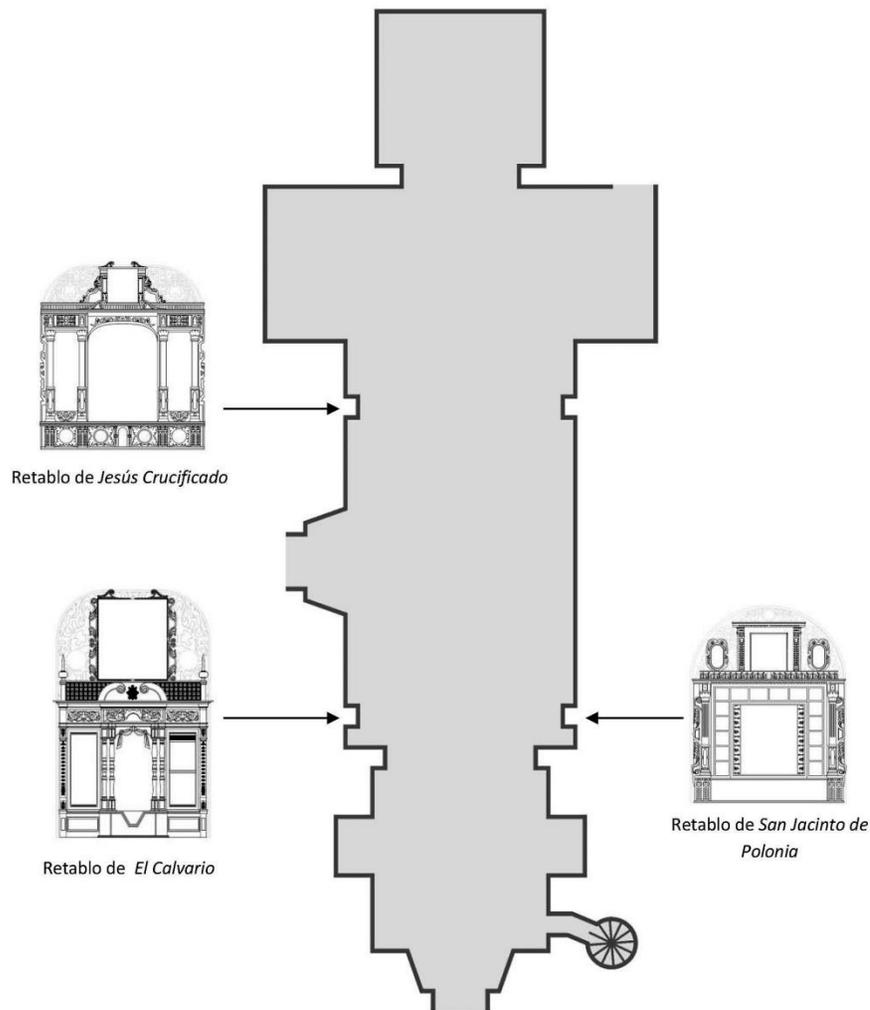


Fig. 38. Ubicación de los retablos de la primera mitad del siglo XVII en el interior del Templo de San Jerónimo Tlacoahuaya.
Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

4.1.1 Retablo de El Calvario

El primer retablo está dedicado a *El Calvario* y se encuentra en la primera sección de la nave. Su estructura cuadrangular se levanta sobre un sotabanco y se compone de predela, un cuerpo de tres calles y un remate; la calle central es más ancha que las laterales y en ella sobresale un nicho que se forma por dos columnas abalaustradas en cada uno de sus lados; las calles laterales se subdividen en dos registros y se delimitan en su extremo por una delgada pilastra que presentan una ménsula en la parte inferior y superior de su fuste; el entablamento que delimita al cuerpo sobresale en la parte de la calle central y en sus costados tiene pequeñas pilastras de capitel toscano, sobre su cornisa se aprecia una franja lisa con pilastras de menor tamaño en los extremos las cuales culminan en dos pináculos. El remate del retablo está formado por un cuadro que coincide con el ancho de la calle central.

El retablo de *El Calvario* ostenta poca ornamentación en su estructura. En la predela se aprecian motivos florales pintados; en la parte del cuerpo el fuste de las pilastras y las ménsulas está finamente talladas con motivos fitomorfos. El friso del entablamento se divide en tres secciones que corresponde al ancho de las calles. En este se observan una especie de cuadros con un marco ondulante y flores pintadas al centro; sobre éste se levanta una franja en la cual los detalles florales son de menos tamaño y al centro de ésta sobresalen dos roleos que tratan de dar forma a un frontón con una abertura al centro; finalmente el marco de la pintura del remate está adornado con roleos y hojas de acanto.



Fig. 39. Retablo de *El Calvario*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero



Fig.40. Estructura del Retablo de *El Calvario*.
 Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

La composición formal de su estructura y la presencia de los soportes abalaustrados nos recuerda a los retablos clásicos realizados durante la segunda mitad del siglo XVI, sin embargo, el elemento ornamental, que parece dar forma a un frontón interrumpido el cual se observa al centro de la franja que se alza sobre el entablamento, es una muestra de las innovaciones que se comienzan a presentar a inicios de la siguiente centuria y del gusto que el arte barroco tendrá por los elementos circulares que insinúen el movimiento.

El retablo tiene como tema principal *El Calvario*, el cual encontramos representado en la calle central enmarcado por un nicho que sobresale de la estructura. En el primer plano se encuentra una escultura de Cristo crucificado y al fondo la escena se complementa con una pintura en la cual se aprecia del lado izquierdo a la Virgen María con las manos juntas y del derecho a María Magdalena hincada al pie de la cruz acompañada del apóstol Juan.

Las pinturas de las calles laterales representan a santos de la Orden dominica. Del lado izquierdo en la parte inferior se encuentra a San Raymundo de Peñafort representado con hábito y con una llave en su mano "alusiva a los cargos que tuvo en la curia romana" (Carmona, 2009: 390); en la parte superior se aprecia a Santo Domingo de Guzmán fundador de la Orden Dominica vestido con habito y sosteniendo en su mano derecha una cruz y en la izquierda lleva las azucenas símbolo de la castidad. En la calle derecha, el registro inferior posee una pintura que representa a Santa Catalina de Siena vestida con el hábito dominico y sosteniendo en su mano derecha un crucifijo y en la izquierda un libro

y una vara de azucenas como emblema de la pureza; en la parte superior se observa a San Jacinto de Polonia personificado con hábito y sosteniendo en su mano derecha una imagen de la Virgen María y en la izquierda una custodia. Cada uno de los Santos representados en las calles laterales fueron de gran importancia para la Orden dominica debido a su labor evangelizadora.

La pintura del remate incorpora una imagen de la Virgen del Carmen coronada y vestida con el hábito de la Orden carmelita de túnica color marrón con capa blanca; se le representa de pie con sus brazos abiertos y su capa extendida en actitud de protección, del lado derecho se aprecian tres monjas y del izquierdo tres frailes, ambos están hincados y en posición de oración; en la parte superior del cuadro flanqueando a la Virgen se ven dos ángeles que sostienen varas de azucenas en sus manos que representan la pureza.



Fig. 41. Pinturas del Retablo de *El Calvario*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

4.1.2 Retablo de San Jacinto de Polonia

La segunda obra es el retablo dedicado a *San Jacinto de Polonia*. Este se ubica en el muro sur de la primera sección de la nave; se alza sobre un zócalo con una estructura cuadrangular compuesta por predela, un cuerpo de una calle y un remate con dos medallones en los costados. La predela está flanqueada por un par de ménsulas que sirven de apoyo a las columnas tritóstilas que enmarcan el cuerpo, las cuales se caracterizan por presentar el tercio inferior delimitado del resto del fuste, su capitel es corintio y sobre éste se levanta un entablamento cuyo friso se ve interrumpido por la gran pintura que forma el cuerpo y sobre su cornisa se alza una franja en la cual descansa el remate formado por un cuadro central junto con dos medallones ubicados en los extremos.

La ornamentación de esta obra es más abundante; en su estructura podemos apreciar la talla de hojas de acanto en las ménsulas de la predela, las columnas tienen un capitel corintio y su fuste es estriado con el tercio inferior decorado con motivos de delgadas franjas entrelazadas. El recuadro que enmarca la pintura central así como la franja que se halla sobre la cornisa que delimita al cuerpo poseen una talla fina de motivos vegetales. En el remate la decoración se aprecia en las pilastras talladas con hojas de acanto del cuadro central y en los roleos formados alrededor de los óvalos de los medallones; finalmente la obra se ve enmarcada en la parte del cuerpo por un borde tallado con roleos y hojas de acanto.



Fig. 42. Retablo de *San Jacinto de Polonia*.
Fotografía. Ana Rebeca Cruz Reyes.

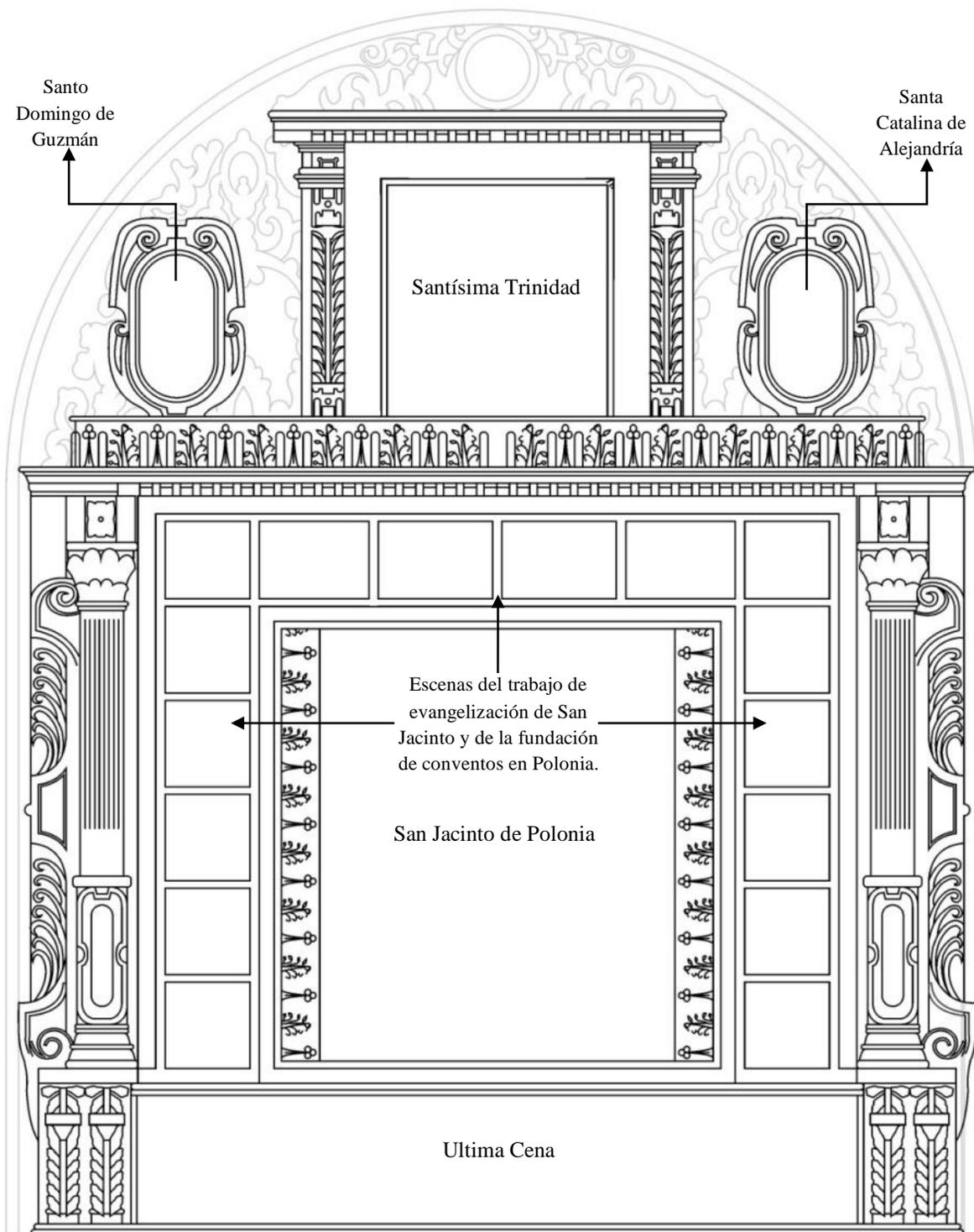


Fig. 43. Estructura del retablo de *San Jacinto de Polonia*.
 Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

A pesar de que este retablo posee una disposición propia de las obras renacentistas, en él podemos apreciar dos elementos importantes que son una manifestación del arte barroco. El primero es el aumento de la talla de motivos ornamentales que se extienden en toda la estructura y que pretenden proporcionar mayor riqueza a la obra y el segundo es la incorporación de la columna tritóstila como elemento sustentante; esta modalidad en los soportes surge durante el siglo XVII y es ampliamente utilizada en el territorio de Antequera.

Las obras pictóricas del retablo de *San Jacinto de Polonia* parten de la predela. En esta se encuentra representado el pasaje de la última cena donde se instauro el sacramento de la eucaristía, mismo que se lleva a cabo durante la liturgia religiosa con el fin de recordar la muerte de Cristo. Al centro se halla la figura de Jesús vestido con túnica rosa y capa azul con nimbo sobre su cabeza, su mano derecha se alza hacia el cielo mientras que con la izquierda sostiene la copa sobre la que descansa la ostia, en cada uno de sus costados aparecen seis discípulos todos ellos con una aureola sobre su cabeza. Únicamente podemos identificar del lado izquierdo a Pedro vestido de túnica azul y manto color naranja, el cual lleva el atributo de dos llaves en su mano derecha, "una de oro y otra de plata: por la primera se entiende su potestad de la absolución, por la segunda la de la excomunión" (Carmona, 2009: 364) o el encargado de abrir las puertas del cielo ya que es el representante de Cristo tras su ascensión.

Al centro del cuerpo destaca una pintura de gran tamaño en la que se aprecia a San Jacinto de Polonia representado de pie, vestido con el hábito dominico ceñido con un rosario en la cintura, en su mano derecha sostiene una escultura de la Virgen con el Niño y en la izquierda lleva una custodia; al fondo observa un paisaje montañoso. En la parte superior izquierda se produce un rompimiento en el cielo y aparece la imagen de la Virgen con el niño como símbolo del gran fervor que el santo tenía hacia ella. Alrededor de esta pintura aparecen dieciséis obras de menor tamaño en las cuales se incorporan pasajes del trabajo de evangelización que San Jacinto llevó a cabo para propagar la fe cristiana así como las enseñanzas de Santo Domingo y la fundación conventos de la orden dominica en su natal Polonia.

En el remate se hallan tres pinturas, al centro está la Santísima Trinidad representada con Dios Padre en primer plano sentado y al centro, lleva una corona sobre su cabeza y en sus manos sostiene a Cristo crucificado, sobre su pecho aparece el Espíritu Santo en forma de paloma y al fondo se abre el cielo para dar paso a la gloria celestial donde se aprecian algunos querubines acompañando la escena. En los medallones, del lado izquierdo aparece Santo Domingo de Guzmán vestido con el hábito dominico, quien lleva en su mano izquierda una vara de azucena y en la derecha un libro. En el registro derecho se aprecia a una Santa vestida con una túnica rosa, exhibe un nimbo sobre su cabeza y de acuerdo a sus atributos que presenta se podría identificar como Catalina de Alejandría ya que en algunas de sus representaciones además de la rueda le acompañan la palma y la espada en señal del martirio que sufrió y "el libro como símbolo de su sabiduría" (Carmona, 2009: 74).

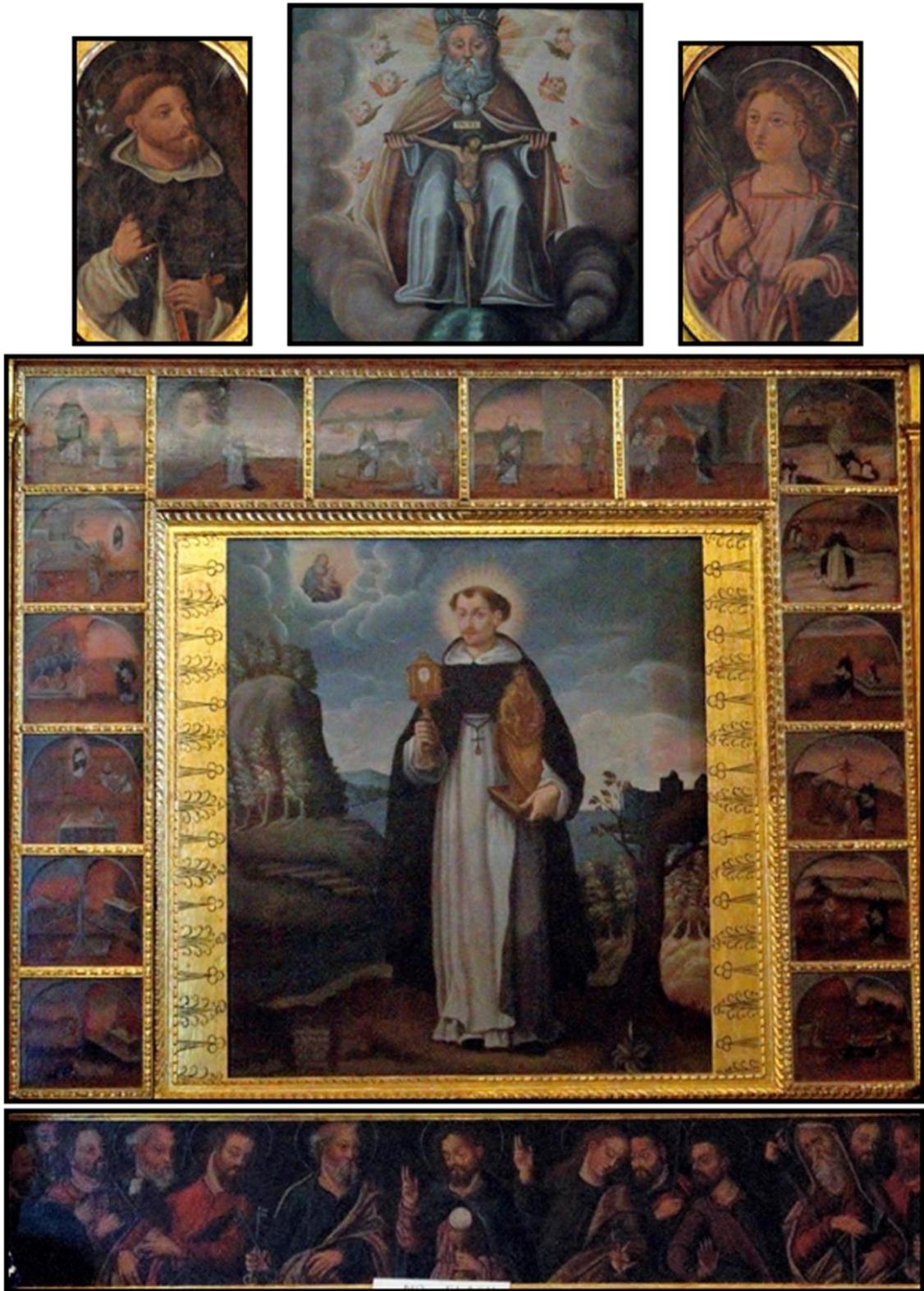


Fig. 44. Pinturas del retablo de *San Jacinto de Polonia*.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.

4.1.3 Retablo de Cristo Crucificado

La última obra que ubicamos en este periodo es el retablo de *Cristo Crucificado*. Se ubica en la tercera sección de la nave en el muro norte. Se levanta sobre un zócalo y consta de predela, un cuerpo de tres calles y un remate. En la predela sobresalen cuatro ménsulas que sirven como apoyo a los soportes del cuerpo; la calle central del cuerpo es más ancha y se encuentra definida por dos columnas tritóstilas de capitel corintio, las cuales también funcionan como apoyo interior de las calles laterales que en el exterior se delimitan por dos columnas de igual diseño. El friso del entablamento que demarca al cuerpo se encuentra sobresalido en la parte superior de los capiteles y sobre su cornisa se forma una franja sobre la cual descansa el remate formado por un cuadro al centro enmarcado con pequeñas columnas tritóstilas.

La decoración de la estructura del retablo dedicado a *Cristo Crucificado* está trabajada principalmente por la talla de motivos vegetales y lacería. La predela está dividida en cinco registros, cuatro de ellos poseen un relieve de grandes flores formadas con un círculo y hojas de acanto, las cuales se utilizan también en el tallado de las ménsulas. En el cuerpo, la ornamentación se aprecia en los detalles vegetales de la parte superior de las calles laterales, en las columnas tritóstilas que muestran un relieve de laceria en el tercio inferior del fuste y en el friso del entablamento que esta trabajado con delgados lazos que se entretajan y forma algunos roleos. En el remate se resalta la presencia de arbotantes que enmarcan el cuadro del centro y que están tallados con hojas de acanto y laceria.





Fig. 45. Retablo de *Cristo Crucificado*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

Esta obra retablística, al igual que las dos anteriores posee aún una estructura cuadrangular típica de las obras renacentistas, sin embargo el uso de las columnas tritóstilas, la incorporación de los roleos que sobresalen en la cornisa del primer cuerpo y del remate, así como los arbotantes de este último y una mayor ornamentación son ya características propias del arte barroco. Por estas razones se considera que este retablo fue realizado hacia finales de la primera mitad del siglo XVII

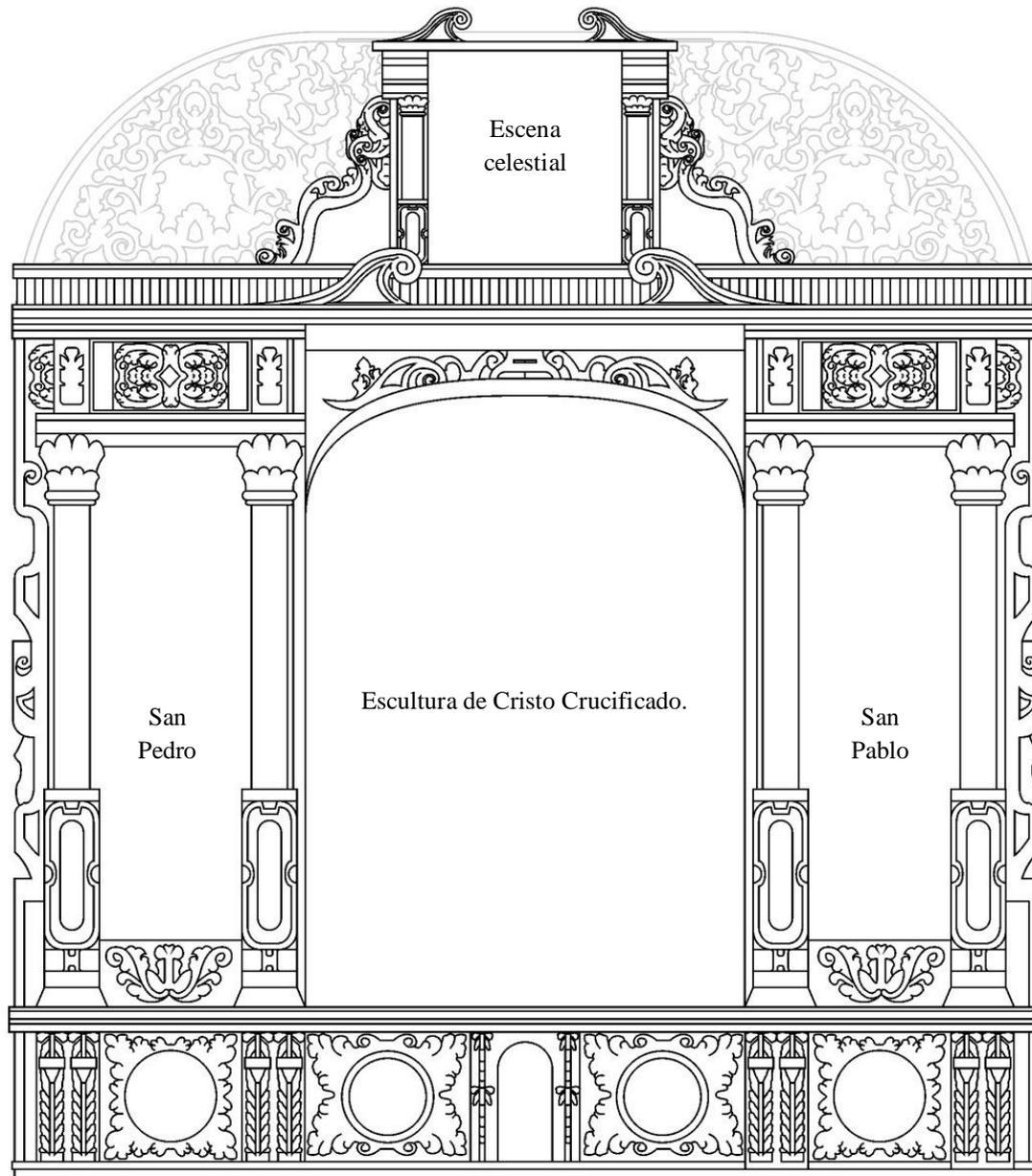


Fig. 46. Estructura del Retablo de *Cristo Crucificado*.
Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

El retablo está dedicado a *Cristo Crucificado*, cuyo tema se representa a través de una escultura de gran tamaño que se ubica en la calle central, en ésta se forma una especie de nicho con un fondo de motivos florales y vegetales, en el cual se aprecia el cuerpo de Jesús sobre una cruz de madera sostenido con clavos en ambas manos y pies,

su cabeza está inclinada hacia su lado derecho y sus rodillas ligeramente dobladas hacia la izquierda, se halla desnudo cubierto únicamente con un paño a la altura de la cadera, lo que permite apreciar la herida que sufrió en el costado derecho de su cuerpo al ser traspasado por una lanza; la cruz sobre la que descansa la escultura, es de color azul turquesa y presenta motivos vegetales; los elementos florales y vegetales presentes en este retablo nos permiten comprender que la cruz es entendida como un árbol de la vida, es decir, el árbol de la salvación.

En las calles laterales del retablo se aprecian dos obras pictóricas que representan a San Pedro, a la izquierda, como una persona mayor con cabello canoso, viste túnica azul con manto naranja, sostiene en su mano izquierda un libro y en la derecha unas llaves; en el registro derecho se puede ver la imagen de San Pablo personificado como un joven con cabello abundante y barba, aparece vestido con una túnica verde y un manto rojo, en su mano izquierda sostiene un libro como símbolo de las cartas que escribió, las cuales están recopiladas en el Nuevo Testamento, en la mano derecha lleva una espada como símbolo del martirio que sufrió al ser decapitado. Ambos personajes suelen representarse juntos ya que son de gran importancia para la iglesia debido a su labor evangelizadora y en la difusión de la fe cristiana, "no solo murieron ambos en Roma, según la tradición el mismo día y a la misma hora, sino porque sobre ellos sustenta la iglesia los pilares de su fe" (Carmona, 2009: 352).

El retablo de *Cristo Crucificado* se encuentra rematado por un cuadro que presenta una escena que se desarrolla en un plano celestial. En la parte superior al centro,

se produce un rompimiento de gloria que permite apreciar algunos destellos dorados que descienden del cielo. En las nubes se pueden ver siete querubines que miran hacia abajo, como contemplando a los dos ángeles que se hallan en la parte inferior, los cuales están de pie y sostienen con una mano una especie de cartela y con la otra una vara de azucenas.

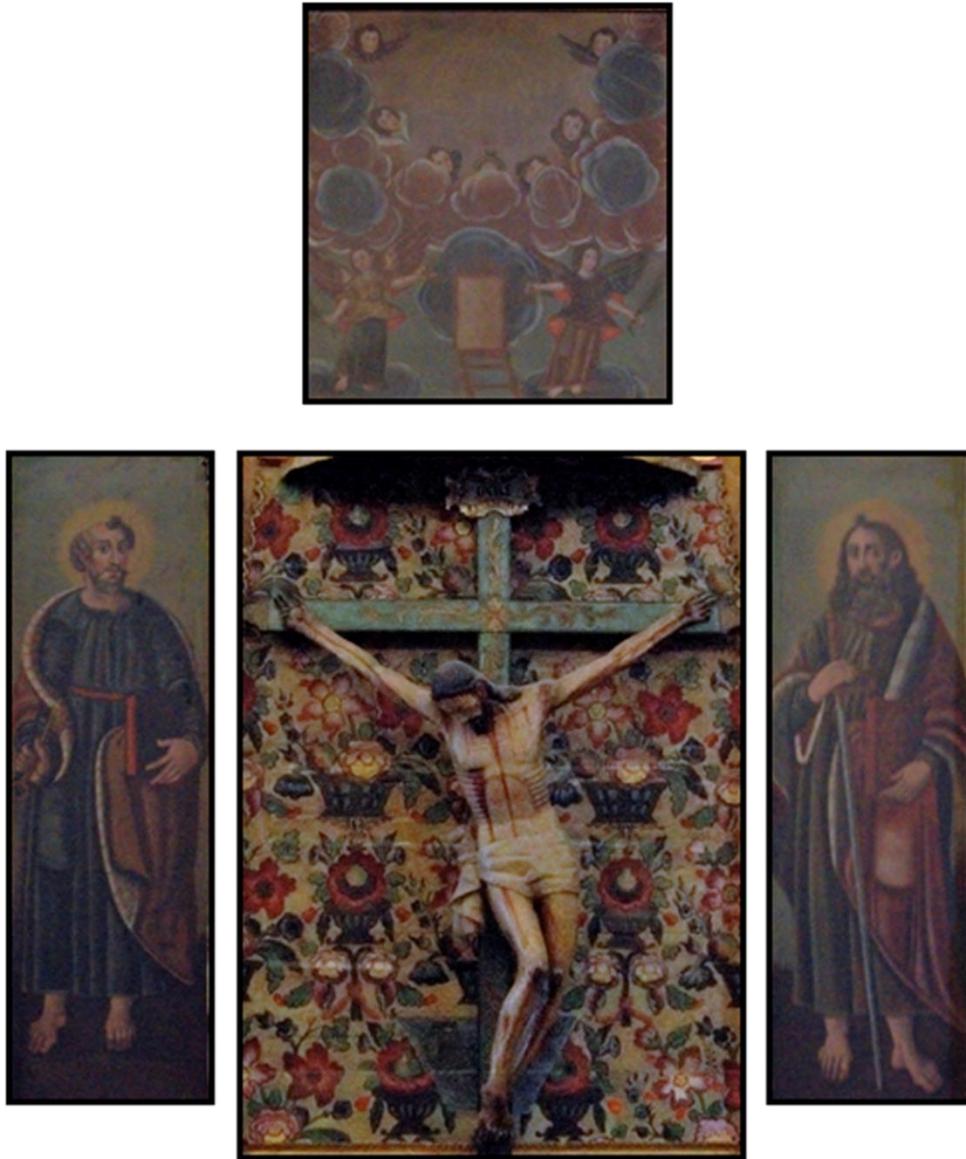


Fig. 47. Escultura y Pinturas del Retablo de *Cristo Crucificado*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

4.1.4. Comentarios de los retablos de la primera mitad del siglo XVII

Los retablos antes mencionados presentan elementos formales de orden renacentista como es su planta cuadrangular y al mismo tiempo incorporan algunas innovaciones en su ornamentación que nos permiten apreciar cómo se fueron produciendo los avances de las diversas expresiones artísticas, como lo es el uso de las columnas tritóstilas en los retablos de *San Jacinto de Polonia* y *de Cristo Crucificado*; estas obras son una muestra de la coexistencia del arte manierista y el naciente arte barroco.

Las obras pictóricas de estos tres retablos poseen las características de las pinturas realizadas durante la primera mitad del siglo XVII en el territorio novohispano, los temas que representan son de fácil comprensión y los personajes que encarnan poseen una expresión hierática e idealista, además el manejo del claroscuro que logra enfatizar sobre todo los rostros de los Santos así como el uso de pigmentos llamativos sobre un fondo oscuro y el poco movimiento que poseen los ropajes son elementos característicos de la pintura manierista

4.2 Retablos de la segunda mitad del siglo XVII

De la segunda mitad del siglo XVII podemos ubicar cinco obras retablísticas, dos de ellas se hallan en la nave del templo y los otros tres constituyen los retablos principales ubicados en el crucero; en cada uno de los retablos se pueden identificar el uso de algunos elementos que se incorporaron desde mediados del siglo y que caracterizan al arte barroco novohispano.

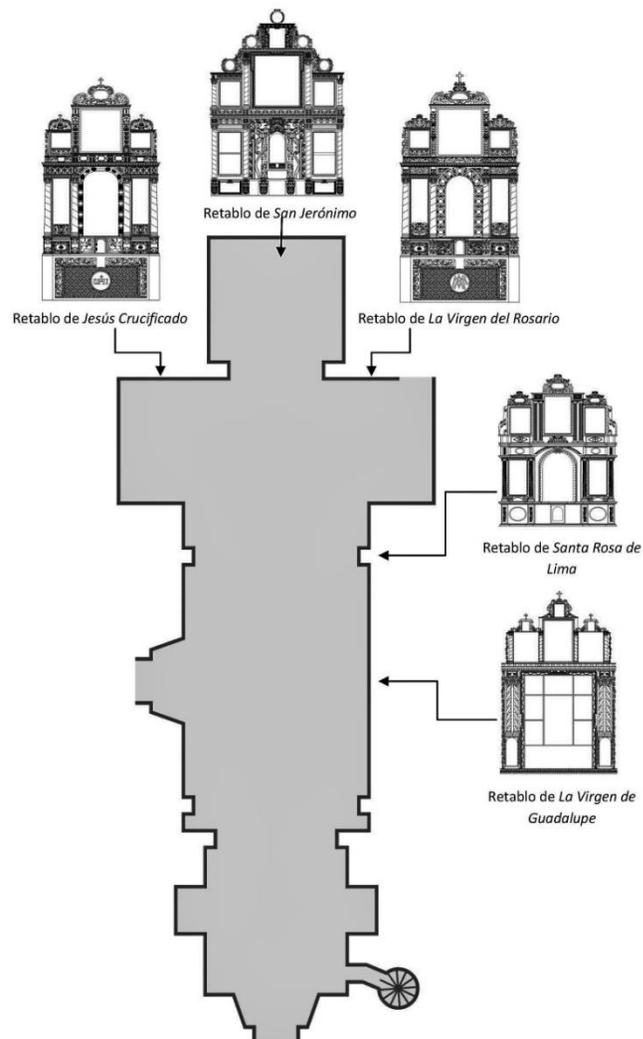


Fig. 48. Ubicación de los retablos de la segunda mitad del siglo XVII en el interior del Templo de San Jerónimo Tlacoahuaya.
Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

4.2.1 Retablo de Santa Rosa de Lima

La primera obra de este periodo es el retablo de *Santa Rosa de Lima* el cual se ubica en la tercera sección de la nave. Se halla en el muro sur y descansa sobre un zócalo, consta de predela, dos cuerpos de tres calles con un remate en cada una de ellas, la calle central es más ancha que las laterales y se encuentra destacada de la estructura ya que sobresale desde la predela hasta el remate. La predela se divide en tres registros que corresponden al tamaño de las calles del retablo, el central posee un recuadro ligeramente sobresalido al centro que está coronado por una pequeña cornisa, los dos exteriores se encuentran acompañados por pilastras con basa y capitel dórico las cuales se destacan de la estructura, en la parte superior de la predela se halla una cornisa sobre la cual descansa el primer cuerpo.

El primer cuerpo es de gran tamaño, en su calle central se aprecia un arco rebajado con impostas que irrumpe el friso del entablamento, bajo éste se halla un arco de medio punto, las calles laterales están formadas por dos columnas estriadas de capitel toscano en la parte exterior y dos columnas de capitel jónico en la interior que también sirven para delimitar la calle central, el friso del entablamento se divide en tres registros, el de la calle central está doblemente adelantado, primero sobresale partiendo de los capiteles de las columnas jónicas y posteriormente se aprecia un movimiento hacia afuera desde las impostas del arco rebajado, en el área de las calles laterales el friso se ve rehundido debido a que las pilastras exteriores que se levantan sobre las columnas toscanas están salidas.

El segundo cuerpo del retablo es de menor altura, la calle central es menos ancha que la del primer cuerpo posee un registro donde se aloja un cuadro que abarca el friso del entablamento y que está enmarcado por dos columnas en cada lado; ambas tienen su fuste estriado. Las interiores poseen capitel jónico y las exteriores son ligeramente más altas y con capitel dórico; éstas dan paso a las calles laterales las cuales están constituidas por cuadros de menor tamaño y se delimitan en el exterior por una especie de arbotante formado con la ornamentación. El remate de cada una de las calles está conformado por tarjas.

El retablo de *Santa Rosa de Lima* ostenta una ornamentación sobria. Su estructura presenta una decoración a base de pintura de motivos vegetales en la superficie que no está dorada. También se observan hojas de acanto pintadas en color dorado en el fuste de las pilastras de la predela y en el arco rebajado del friso de la calle central. La talla de detalles de laceria, hojas de acanto y roleos se puede apreciar en el arco de medio punto del primer cuerpo así como en los arbotantes de las calles laterales del segundo cuerpo y en las tarjas del remate

El retablo de *Santa Rosa de Lima* posee ya una estructura conforme a las obras desarrolladas desde mediados del siglo XVII ya que su disposición resalta la calle central llevándola hacia adelante desde la predela hasta el remate, lo cual produce una especie de movimiento a la obra. A pesar de que su ornamentación es sobria, el uso de los arbotantes en el remate central así como la presencia de las tarjas son una muestra clara de las innovaciones que van incorporando las obras retablísticas en este periodo

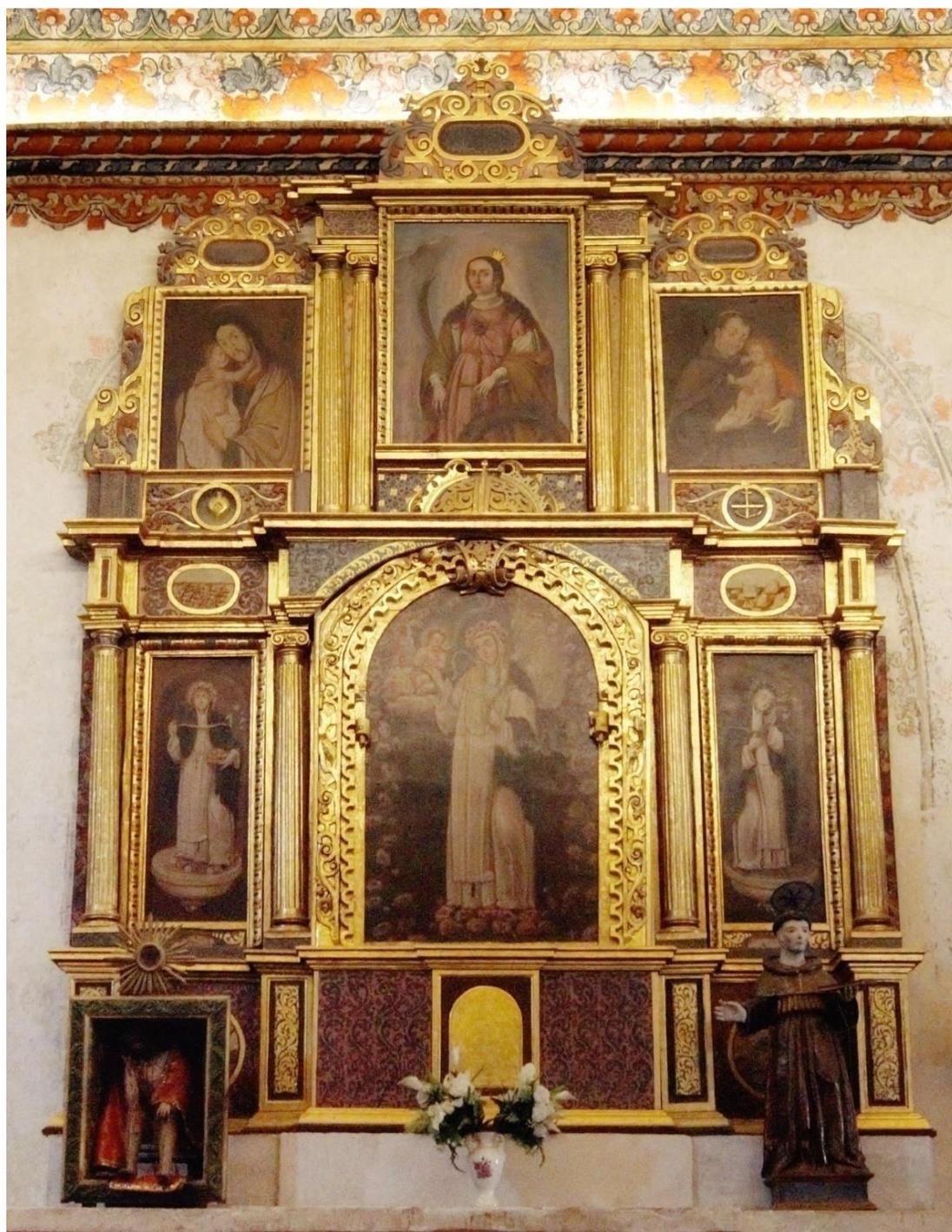


Fig. 49. Retablo de *Santa Rosa de Lima*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

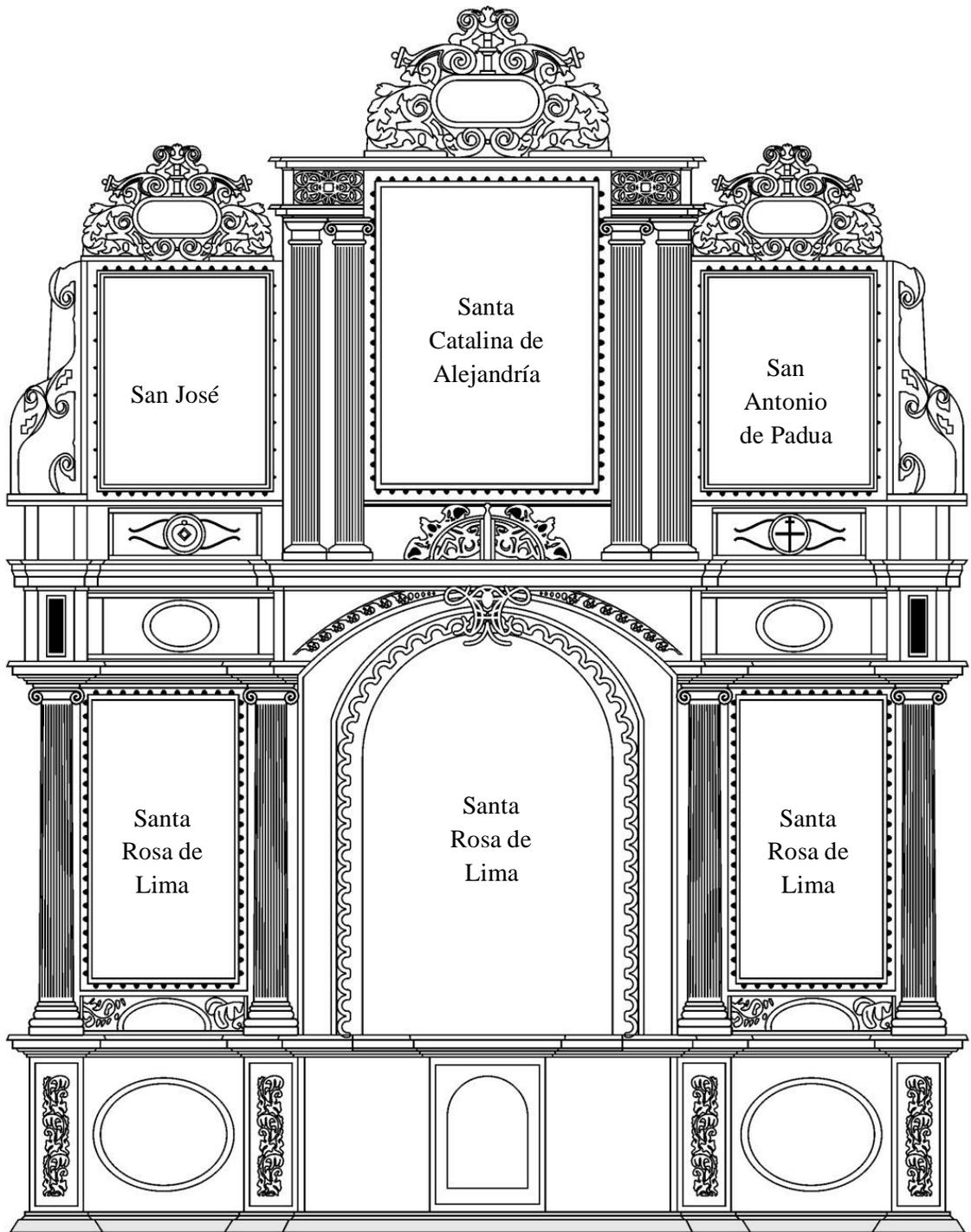


Fig. 50. Estructura del Retablo de *Santa Rosa de Lima*.
Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

Las pinturas de este retablo están todas relacionadas con la vida de Santa Rosa de Lima la cual es considerada la primera Santa americana quien a los veinte años tomó el hábito de la Orden Tercera de Santo Domingo, siguiendo así los preceptos establecidos por la orden dominica y el ejemplo de Santa Catalina de Siena. Gracias a su vida piadosa fue beatificada en 1668 y "Clemente X la proclamó en 1670 patrona de todas las provincias, reinos, islas y regiones de tierra firme, tanto de América, como de Filipinas y de las Indias" (Carmona, 2009: 400).

Los registros exteriores de la predela tienen dos óvalos con pinturas, del lado derecho se aprecian algunos libros y del izquierdo un cofre con madejas de hilo relacionados con las actividades que realizaba. En el primer cuerpo la pintura de la calle central posee la representación principal de Santa Rosa. Esta representación se debe al episodio en el que el Niño Jesús se le aparece en el Domingo de Ramos de 1615.

Entristecida porque no había recibido una palma entre las repartidas a las beatas, se dirigió al convento de Santo Domingo y en la capilla de Nuestra Señora del Rosario, se le apareció la Virgen con el Niño, quien, tomándole la mano, le dijo: << Rosa de mi corazón, se tu mi esposa>>, a lo que la santa contestó: << Soy tu esclava, mi Señor Jesús>>. Desde entonces las apariciones del Niño Jesús se hicieron frecuentes (Carmona, 2009: 399).

Santa Rosa está de pie, vestida con el hábito dominico; en su cabeza ostenta una corona de rosas y de su cuello cuelga un rosario, en su mano izquierda sostiene una vara de azucenas símbolo de pureza, su mano derecha está levantada hacia el Niño Jesús



quien se halla en la parte superior derecha de la pintura, sentado sobre una nube y con un nimbo sobre su cabeza, ambos personajes se miran el uno al otro. La escena está rodeada por una gran cantidad de rosas y se pueden ver dos filacterias con alguna inscripción que resulta ilegible.

En las calles laterales se pueden observar dos representaciones similares de Santa Rosa de Lima. En el registro derecho se halla de pie en un nicho, vestida con el hábito dominico, ostenta una corona de rosas sobre su cabeza y de su cuello cuelga un rosario. En su mano izquierda lleva una caja con madejas de hilo y una vara de azucenas, mientras que su mano derecha se encuentra levantada a la altura de sus hombros. En la imagen de la calle izquierda la santa ésta vestida de igual manera; en ella se puede apreciar un ligero movimiento de inclinación hacia el plano izquierdo. Santa Rosa sostiene con ambas manos un crucifijo y una vara de azucenas. Sobre las calles laterales en el friso del entablamento se hallan dos óvalos con pinturas, del lado izquierdo se puede ver una reja como símbolo del encierro y del derecho mas carretes de hilo.

El segundo cuerpo posee tres pinturas de menor tamaño. La obra pictórica del centro personifica a Santa Catalina de Alejandría; está de pie, ataviada con un vestido rosa ceñido en la cintura y un manto color ocre. Sobre su cabeza lleva una corona, aparece representada con los símbolos de su martirio. En su mano derecha sostiene una palma mientras que la izquierda reposa sobre una espada; en la parte inferior izquierda se aprecia una rueda que es su principal atributo y que recuerda el pasaje en que fue torturada con este artefacto.

En las calles laterales del segundo cuerpo se puede identificar del lado izquierdo a San José, está vestido con túnica verde y manto color castaño, posee un nimbo sobre su cabeza. El santo sostiene en sus manos al Niño Jesús y al fondo del lado izquierdo se halla una vara florida. Este atributo se incorporó a su iconografía de acuerdo a lo descrito en los evangelios apócrifos donde se relata que "Dios elegiría esposo para la Virgen haciendo germinar una flor sobre la vara dejada en el Templo por uno de los varones de la casa de David que podía desposarla" (Carmona, 2009: 229).

En la pintura del lado derecho se halla la representación de San Antonio de Padua. Este santo perteneció a la Orden Franciscana y fue reconocido por sus predicaciones. En la pintura aparece vestido con el hábito franciscano y con el cuerpo inclinado hacia el plano derecho, lado donde aparece el Niño Jesús vestido con una túnica rosa y un manto rojo sentado sobre un libro que el santo sostiene con su mano izquierda. Esta obra recoge "el milagro que mayor trascendencia iconográfica ha tenido, el de la aparición del Niño Jesús cuando se encontraba predicando por el sur de Francia" (Carmona, 2009: 15).

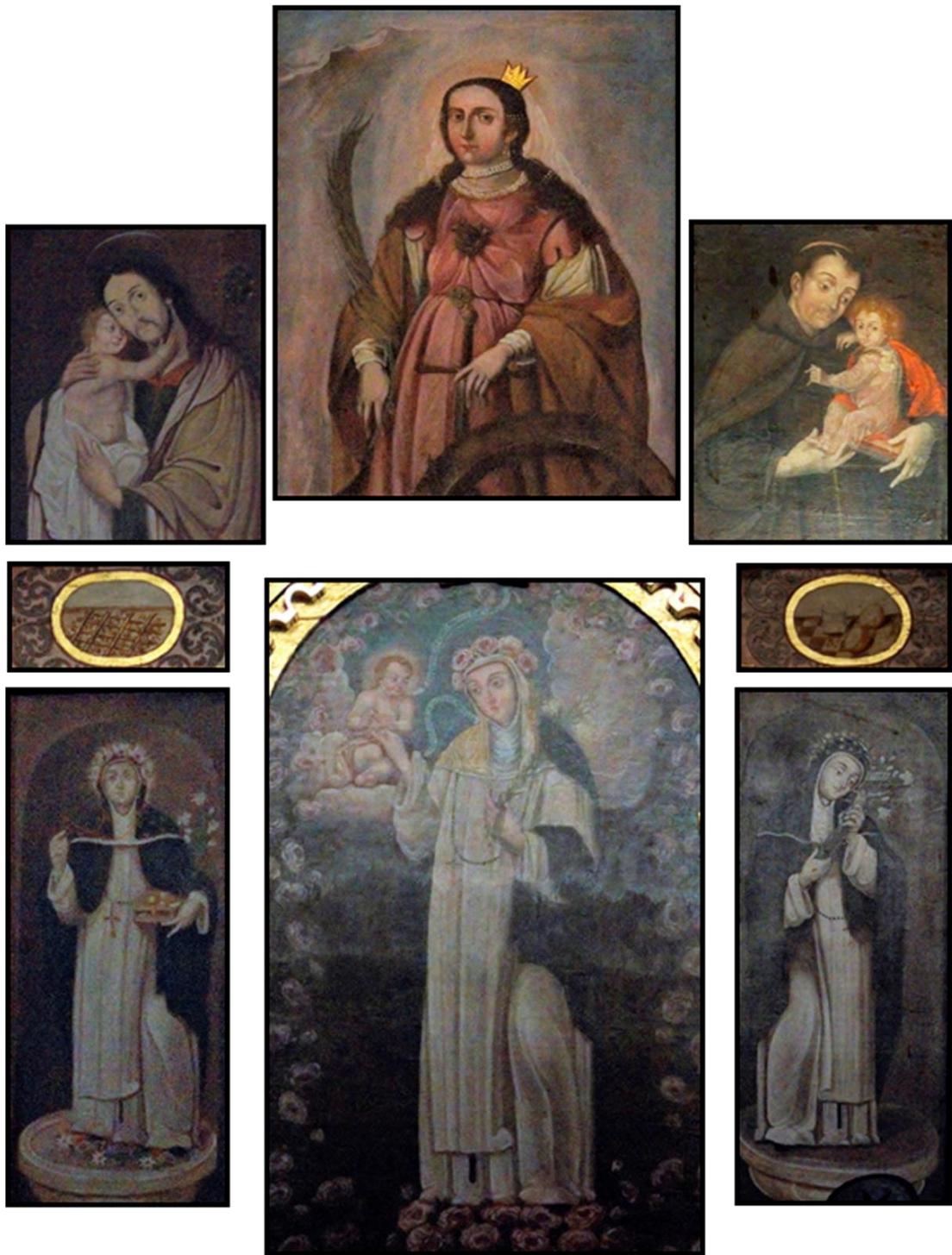


Fig. 51. Pinturas del Retablo de *Santa Rosa de Lima*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

4.2.2 Retablo de San Jerónimo

El retablo dedicado a *San Jerónimo* se ubica en el ábside del templo, se levanta sobre un zócalo que está dividido en dos registros. Su estructura es de base cuadrangular y está compuesta por predela, dos cuerpos de tres calles y remate. La calle central es más ancha que las exteriores y está ligeramente sobresalida desde la predela hasta el remate. La predela está dividida en tres registros que corresponden al tamaño de cada una de las calles; están demarcados por cuatro ménsulas que sirven de apoyo a las columnas del primer cuerpo. El espacio central lo ocupa el Sagrario y los dos registros exteriores poseen delgados marcos que albergan obras pictóricas.

El primer cuerpo es de gran tamaño, en la calle central se abre un nicho que sobresale de la estructura el cual está enmarcado por una superficie cuadrada que abarca el friso del entablamento. Las calles laterales están subdivididas en dos registros y se delimitan en cada lado por columnas de tipo salomónico con basa y capitel corintio. Sobre cada uno de los capiteles se halla una pequeña pilastra sobresalida que forma parte del friso del entablamento sobre el cual se alza una cornisa ligeramente salida que delimita al primer cuerpo.

El segundo cuerpo se levanta sobre un entablamento que parte de la cornisa que delimita al cuerpo anterior. La calle central posee un gran marco que resguarda una pintura, está delimitado en cada uno de sus lados por una columna de tipo salomónico con basa y capitel corintio. Sobre los capiteles descansa el entablamento superior cuyo

friso no es posible apreciar debido a que el espacio está ocupado por el cuadro. Las columnas tienen al mismo tiempo la función de demarcar en la parte interior a las calles laterales; éstas son de menor altura que la calle central y están compuestas por dos registros. El primero posee un cuadro con un delgado marco que se delimita en el lado externo por una columna del mismo orden que las anteriores pero de menor tamaño. Sobre sus capiteles se puede apreciar una pequeña pilastra sobresalida que marca el área del friso del entablamento. El segundo registro parte de la cornisa que corona al entablamento; es una especie de arbotante que se ve interrumpido en la parte superior por un medallón.

El remate lo constituye un cuadro con un marco que se define por dos pilastras con basa en la parte inferior y una ménsula en el área superior que sirve de apoyo al entablamento. A sus costados se hallan dos medallones. Es importante señalar que el remate está doblemente adelantado, primero sobresale de la superficie partiendo de las pilastras y posteriormente se aprecia un movimiento hacia afuera en el área que ocupa el marco que contiene la pintura, lo cual impide apreciar el friso del entablamento. Finalmente sobre la cornisa del remate se halla un medallón al centro que sirve para coronar todo el retablo.



Fig. 52. Retablo de *San Jerónimo*.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.

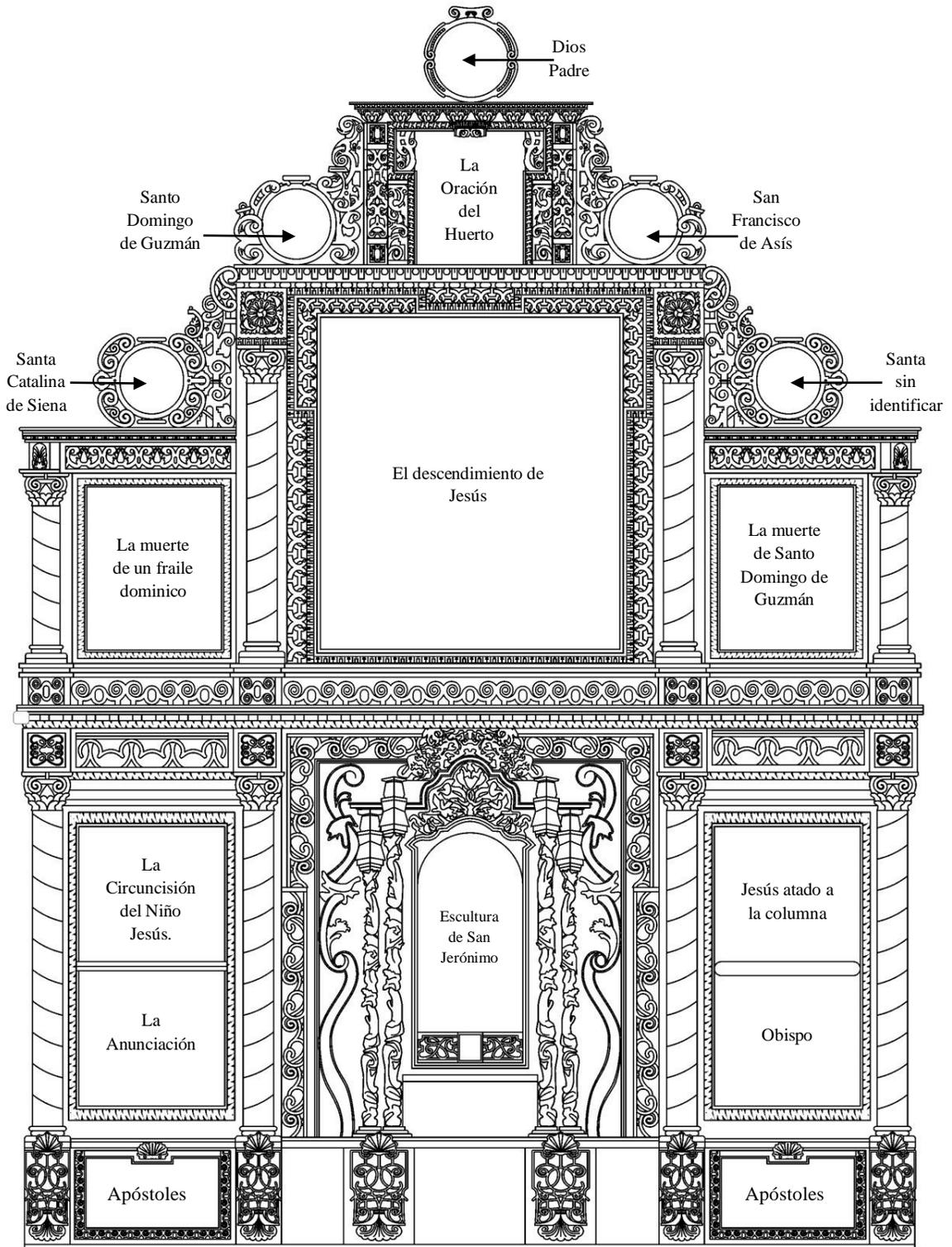


Fig. 53. Estructura del Retablo de *San Jerónimo*.
 Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

El retablo de *San Jerónimo* al constituir el altar principal es una obra de gran riqueza ornamental, toda su estructura esta dorada y se encuentra finamente tallada con motivos de laceria que se entretajan o forman roleos. Sin embargo destacan las veneras que se aprecian sobre las ménsulas en la predela, las hojas de acanto que se hallan en el área destinada al nicho en el primer cuerpo y los racimos de vid tallados en los fustes de las columnas utilizadas en toda la obra.

Las pinturas del retablo de *San Jerónimo* parten de la predela. En los registros que se hallan debajo de cada calle lateral podemos apreciar dos pinturas, las cuales están seriamente dañadas. A pesar de ello se puede observar que las obras representan a los doce apóstoles, seis en cada lado. Todos los personajes poseen un nimbo sobre su cabeza y están vestidos con túnica y manto; en la pintura del lado izquierdo únicamente se puede identificar a San Pedro debido a que porta en su mano derecha las llaves. En el registro izquierdo en medio de la pintura aparece un personaje que lleva en su mano derecha un báculo; sin embargo al no poderse apreciar algún otro atributo particular no se consigue identificar a que apóstol representa. Es importante señalar que desde finales del siglo XVI la representación de los apóstoles en esta parte de los retablos fue cobrando mayor importancia ya que "simbolizan los fundamentos de la iglesia por haber sido los primeros en difundir la doctrina cristiana" (Maquivar, 1986: 1109).

En la calle central del primer cuerpo podemos observar una escultura de San Jerónimo, santo a quienes los dominicos dedicaron el Templo debido a su ejemplo por haberse retirado como ermitaño al desierto para meditar y estudiar la Biblia, que

posteriormente tradujo al latín. Su figura cobró gran importancia desde el Concilio de Trento debido a la adopción de la *Vulgata Latina* como la Biblia oficial de la iglesia católica para hacer frente a la Reforma.

La obra está estofada y policromada, en ella se representa al santo de rodillas, semidesnudo con un burdo paño en la cintura y una capa sobre sus hombros, sus dos manos están levantadas, en la izquierda sostiene una piedra y en la derecha un crucifijo, del lado izquierdo en la parte inferior se puede observar a un León que es uno de sus principales atributos; la obra representa a un *San Jerónimo Penitente*, cuya fuente se encuentra en una carta enviada a santa Eustoquia.

Mientras viví en aquella inmensa soledad, permanentemente abrazado por los rayos del sol [...]; mi piel seca, y renegrida como la de los etíopes, sin carne que cubrir se adhirió a mi esqueleto [...]. Recuerdo haber gritado durante días y noches, golpeando mi pecho sin descanso hasta que el Señor me concedía algo de tranquilidad (Carmona, 2009: 221).

La calle izquierda esta subdividida en dos registros, en la parte inferior se halla un cuadro con la escena de *la Anunciación*. La pintura se divide en dos diagonales, del lado izquierdo se ve la figura de la Virgen María, sentada frente a una mesa donde descansa un libro, está vestida con túnica roja y manto color azul, su mano derecha esta levantada a la altura de su pecho y la izquierda apoyada en el libro, su cuerpo está ligeramente inclinado y volteando hacia el lado derecho. Junto a ella en la parte inferior se ve un jarrón con flores blancas que simbolizan su pureza; del lado derecho se identifica un

arcángel vestido con una túnica color ocre, hincado mirando hacia la Virgen, su mano derecha se levanta a la altura de su hombro en dirección a María y la izquierda está apoyada sobre su rodilla sosteniendo una vara de azucenas. En el plano superior derecho se produce un rompimiento en el cielo desde donde desciende una luz y se ve una paloma como símbolo del Espíritu Santo. La representación de la obra se basa en la Biblia en (Lucas 1: 28-31), donde se relata el episodio cuando el arcángel Gabriel se presenta ante María y le anuncia que ella será la Madre de Cristo.

Y entrando el ángel a donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo, bendita tu entre las mujeres. Mas ella, cuando le vio, se turbó por sus palabras, y pensaba que salutación sería esta. Entonces el ángel le dijo, María no temas porque ha hallado gracia delante de Dios. Y ahora, concebirás en tu vientre, y darás a luz un hijo, y llamarás su nombre Jesús.

En el registro superior se representa *La circuncisión del Niño Jesús*. En la pintura se observa del lado izquierdo la figura de un anciano barbado, vestido con túnica ocre y amarillo con la cabeza cubierta por un manto y sobre ella una media luna. Está sentado en una silla de madera y en sus manos sostiene al Niño Jesús quien aparece al centro de la obra parcialmente recostado en las piernas del rabino. Ostenta un nimbo sobre su cabeza y está cubierto con un manto blanco; del lado izquierdo se halla otro personaje vestido con una túnica rosa y verde cubierto con un manto azul. El sacerdote sentado en un banco de frente al Niño Jesús, en su mano derecha lleva la navaja para realizar la circuncisión. Detrás de él, presenciando la escena se identifican a la Virgen María vestida de túnica

rosa con el manto azul y a San José con túnica verde cubierto por un manto ocre. Ambos personajes tienen una aureola sobre su cabeza. Al centro de la pintura en la parte superior en un resplandor se aprecia el monograma de Jesús IHS. Esta pintura también encuentra su fuente en la Biblia, en (Lucas 2: 21) "Cumplidos los ocho días para circuncidar al niño, le pusieron por nombre JESUS, el cual le había sido puesto por el ángel antes que fuese concebido".

La calle izquierda también está dividida en dos registros; el inferior posee una pintura donde se aprecia la imagen de un *Obispo*, el personaje se encuentra de pie junto a una mesa, viste según la dignidad de su cargo, con una túnica negra sobre la cual trae una blanca con detalles bordados, está cubierto con una gran capa de color ocre, en su cabeza ostenta una mitra, sus brazos se hallan levantados y en su mano izquierda lleva un báculo. Debido a que no posee ningún atributo personal no es posible identificar a qué obispo representa, además la pintura no contiene una escena que concuerde con los temas tratados en el retablo, por lo cual consideramos que esta obra inicialmente no formaba parte de él y que fue puesta ahí para sustituir a la obra original.

En la parte superior, la pintura presenta la escena de *Jesús atado a la columna*. Al centro de la obra se encuentra Jesús, semidesnudo con un paño en la cintura lo cual permite apreciar los golpes y la sangre que hay en su cuerpo. Sobre su cabeza lleva una aureola con las tres potencias. Alrededor de su cuello se puede ver una cuerda que llega hasta las muñecas de sus manos, con la cual está atado a la columna abalaustrada que figura en la parte central. En la parte inferior del lado izquierdo aparece un personaje

observando a Jesús y con ambas manos juntas a la altura del pecho. Éste se puede identificar como el apóstol Pedro debido a su vestimenta de túnica azul y manto color naranja y a su relación con el gallo que aparece en la parte superior del lado derecho, que además es un símbolo de la pasión de Cristo; (Mateo 27: 1-2) narra que "Venida la mañana, todos los principales sacerdotes y los ancianos del pueblo, entraron en consejo contra Jesús para entregarle a muerte. Y le llevaron atado y le entregaron a Poncio Pilato, el gobernador".

El segundo cuerpo posee una gran pintura en la calle central con la escena *de El descendimiento de Jesús*. En la parte central del cuadro se halla la figura de Jesús, quien es sostenido con una sabana por dos personajes en cada uno de sus lados, ambos están sobre una escalera. El personaje del lado izquierdo está de espaldas vestido con una túnica roja con negro y manto naranja, el del lado derecho esta de frente, viste túnica blanca con verde y manto rojo. En la parte superior contemplado la escena se observan a la izquierda una figura de un hombre mayor que mira hacia Jesús y sostiene en sus manos la tabla con la inscripción de INRI sobre la cual está la corona de espinas. A su lado, junto a la cruz, una mujer que lleva en su mano derecha un frasco y que realiza la acción de limpiar su rostro con la mano izquierda. Esta se identifica como María Magdalena, del lado derecho de la obra aparece la imagen de una mujer que observa la escena con las manos levantadas. Junto a ella se ve al apóstol Juan acompañado de la Virgen María vestida con su túnica rosa cubierta desde su cabeza con el manto azul. Estos dos personajes exhiben una aureola sobre su cabeza como símbolo de su santidad; la escena

representada describe el pasaje cuando Pilato entrega el cuerpo de Jesús para ser enterrado, escrito en (Mateo 27: 57-60).

Cuando llego la noche, vino un hombre rico de Arimatea, llamado José, que también había sido discípulo de Jesús. Este fue a Pilato y pidió el cuerpo de Jesús. Entonces Pilato mando que se le diese el cuerpo. Y tomando José el cuerpo, lo envolvió en una sabana limpia. Y lo puso en un sepulcro nuevo, que había labrado en la peña, y después de hacer rodar una gran piedra a la entrada del sepulcro, se fue.

La pintura de la calle izquierda presenta la escena de *La muerte de un fraile dominico*, donde el fraile está recostado sobre una cama de madera, vestido con el hábito dominico, con ambas manos juntas sobre su cuerpo a la altura de su cintura. Junto a él, en la parte inferior izquierda se ve una pequeña mesa cubierta por una tela roja con una cruz, una jarra y una taza. Frente a ella está un fraile hincado mirando hacia el cielo con ambas manos juntas en actitud de oración; del mismo lado en la parte superior aparece la figura de dos frailes más que observan la escena, en ambos se refleja una expresión de abatimiento. En el plano derecho se abre una ventana que permite apreciar un paisaje montañoso, y sobre ésta se abre el cielo y aparece un destello de luz que desciende hasta el fraile que yace en la cama. La obra no presenta ningún atributo que nos permita saber quiénes son los personajes representados; sobre esta imagen en un medallón que simula un remate de la calle se puede apreciar una pequeña pintura con la imagen de Santa Catalina de Siena, con habito dominico, en su mano derecha lleva un corazón y en la izquierda una vara de azucenas.



La calle derecha posee una pintura que representa *La muerte de Santo Domingo de Guzmán*. En ella el santo aparece acostado sobre una cama que está cubierta con una manta blanca, viste el habito dominico, sus manos están entrelazadas y descansan juntas sobre su cuerpo, sobre su pecho se halla depositada una vara de azucenas. En el fondo de la obra se aprecian a tres frailes dominicos observando la escena, todos tienen un nimbo sobre su cabeza, el personaje del lado izquierdo sostiene un libro con su mano derecha, al centro se identifica a San Jacinto de Polonia quien lleva en la mano izquierda una escultura de la Virgen con el Niño y en la derecha la custodia. El fraile que aparece en el lado derecho tiene ambas manos juntas en posición de oración. Completando la escena en el plano superior se puede ver cómo se abre el cielo para recibir a Santo Domingo. En el medallón que corona esta calle se halla una pintura con la imagen de una santa ataviada con un vestido verde y manto beige, sobre su cabeza ostenta una corona, en su mano izquierda lleva una palma como símbolo del martirio y con la derecha sostiene un libro abierto hacia el cual dirige la mirada. Los atributos que presenta la obra no son suficientes para identificar a la santa representada.

Finalmente el remate de la obra está compuesto por un cuadro que representa el pasaje de la *Oración del Huerto*. La figura de Jesús ocupa el primer plano de la obra, vestido con túnica rosada y manto azul; se halla de rodillas con las manos juntas y en posición de oración y alrededor de su cabeza se aprecia la aureola como un destello de luz. Frente a él, en la parte superior izquierda se abre el cielo y aparece un ángel cubierto con túnica verde y manto rojo, quien lleva en su mano derecha una copa que extiende hacia Jesús. En el área inferior se pueden observar a tres apóstoles recostados durmiendo;

entre ellos se identifica a Pedro vestido con túnica azul y manto ocre. Esta escena toma su inspiración del pasaje escrito en el Evangelio de Mateo (27: 36 y 39-42).

Entonces Jesús llegó con ellos a un lugar que se llama Getsemaní, y dijo a sus discípulos: Sentaos aquí, entre tanto que voy allí y oro. [...]Yendo un poco adelante, se postro sobre sus rostro, orando y diciendo, Padre mío, si es posible, pase de mí esta copa, pero no sea como yo quiero, sino como tú. Vino luego a sus discípulos, y los halló durmiendo, y dijo a Pedro: ¿Así que no habéis podido velar conmigo una hora?. Velad y orad, para que no entréis en tentación; el espíritu a la verdad está dispuesto, pero la carne es débil. Otra vez fue, y oró por segunda vez, diciendo: Padre mío, si no puede pasar de mí esta copa sin que yo la beba, hágase tu voluntad.

Acompañando al cuadro del remate, en cada uno de sus lados, encontramos dos medallones; del lado izquierdo se ve una pequeña pintura de Santo Domingo quien sostiene en sus manos un crucifijo y del derecho aparece la imagen de San Francisco de Asís. Sobre el cuadro al centro se halla un medallón que corona todo el retablo; en él aparece la imagen de Dios Padre entre las nubes, vestido con una túnica rosa, con su mano derecha levantada hace una señal de bendición y con la izquierda sostiene al mundo.

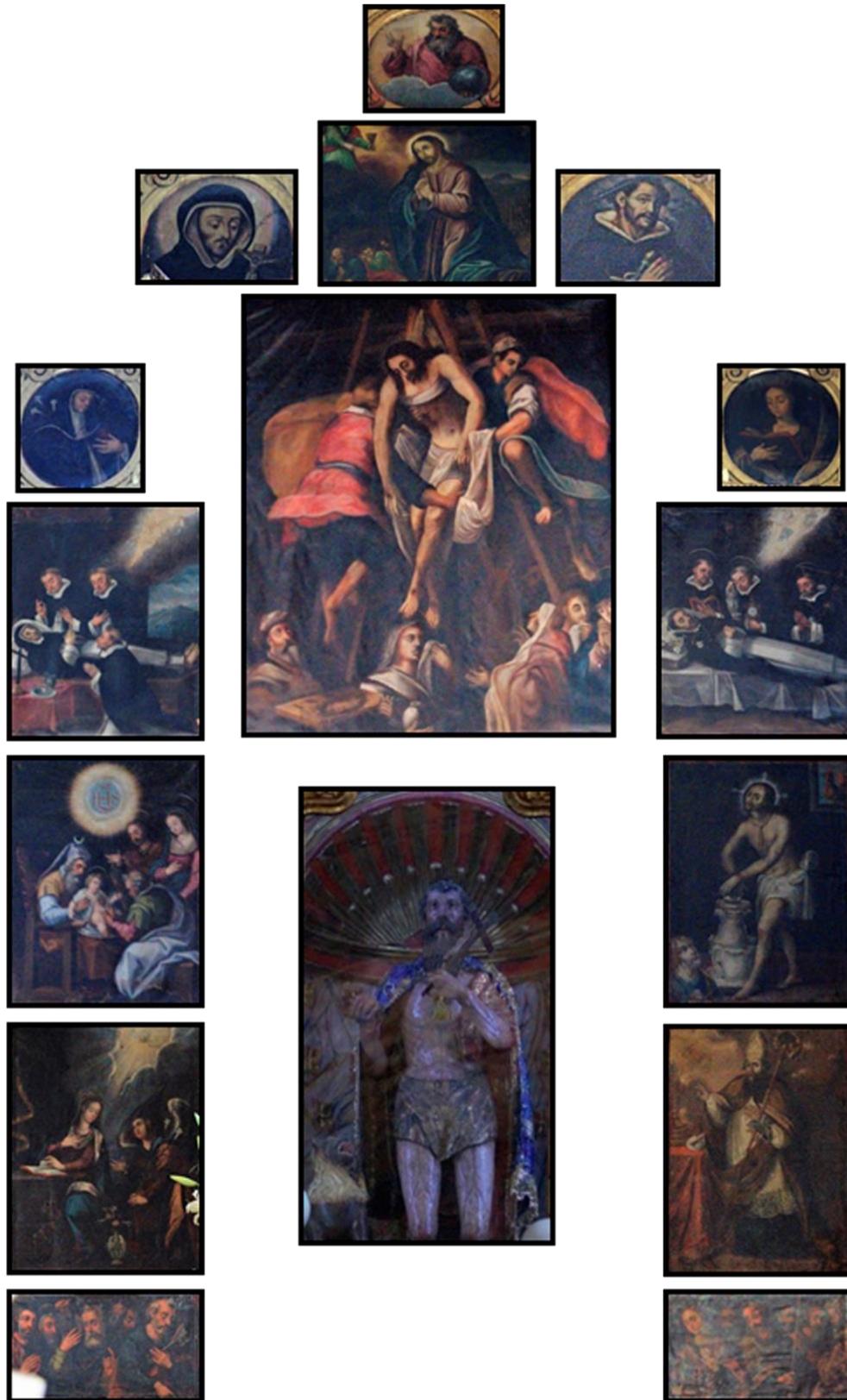


Fig. 54. Escultura y Pintura del Retablo de *San Jerónimo*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

Las pinturas de este retablo son de gran importancia ya que al constituir el altar mayor tenían toda la atención de los fieles al momento de officiar la liturgia religiosa. Por esta razón, se hallan representadas escenas de la vida de Cristo que muestran su humanidad desde su nacimiento hasta su muerte y su amor por los fieles al dar su vida para que todos los creyentes fueran salvos. También se incorporan imágenes de Santos de la orden Dominicana o relacionados con ésta, los cuales son un ejemplo para los fieles debido a que dedicaron su vida a servir a Cristo y trabajaron en predicar la doctrina cristiana.

4.2.3 Retablo de La Pasión de Cristo

En el crucero, del lado izquierdo se ubica el retablo de *La Pasión de Cristo*. Que se levanta sobre un zócalo y posee una disposición cuadrangular que consta de predela, dos cuerpos de tres calles y un remate. La calle central es más ancha que las laterales y sobresale de la estructura desde la predela hasta el remate. La predela se divide en tres partes que corresponden al ancho las calles. El registro central tiene un sagrario al centro que se destaca de la superficie, está flanqueado por dos pilastras que culminan con una pequeña ménsula en la parte superior y los registros exteriores están delimitados en cada lado por dos ménsulas sobre las cuales descansa un delgado entablamento.

Sobre la cornisa de la predela se levanta el primer cuerpo compuesto por tres calles. En la central se abre un espacio con un arco deprimido que ocupa el friso del entablamento. Las calles laterales están delimitadas por una columna en el interior y otra en el exterior, ambas de tipo salomónico con basa y capitel corintio. El entablamento posee pequeñas pilastras destacadas sobre los capiteles de las columnas; el segundo cuerpo parte de un nuevo entablamento que igualmente posee tres calles. La principal se forma por un cuadro con un delgadísimo marco flanqueado por dos pilastras que culminan en una pequeña ménsula. Los registros de los cuadros de las calles laterales son de menor altura. Todo el cuerpo posee una cornisa sobre la cual descansan los remates de cada calle, el remate principal es el de la calle central constituido por una tarja.



Fig. 55. Retablo de *La Pasión de Cristo*.
Fotografía. Rebeca Cruz Reyes.



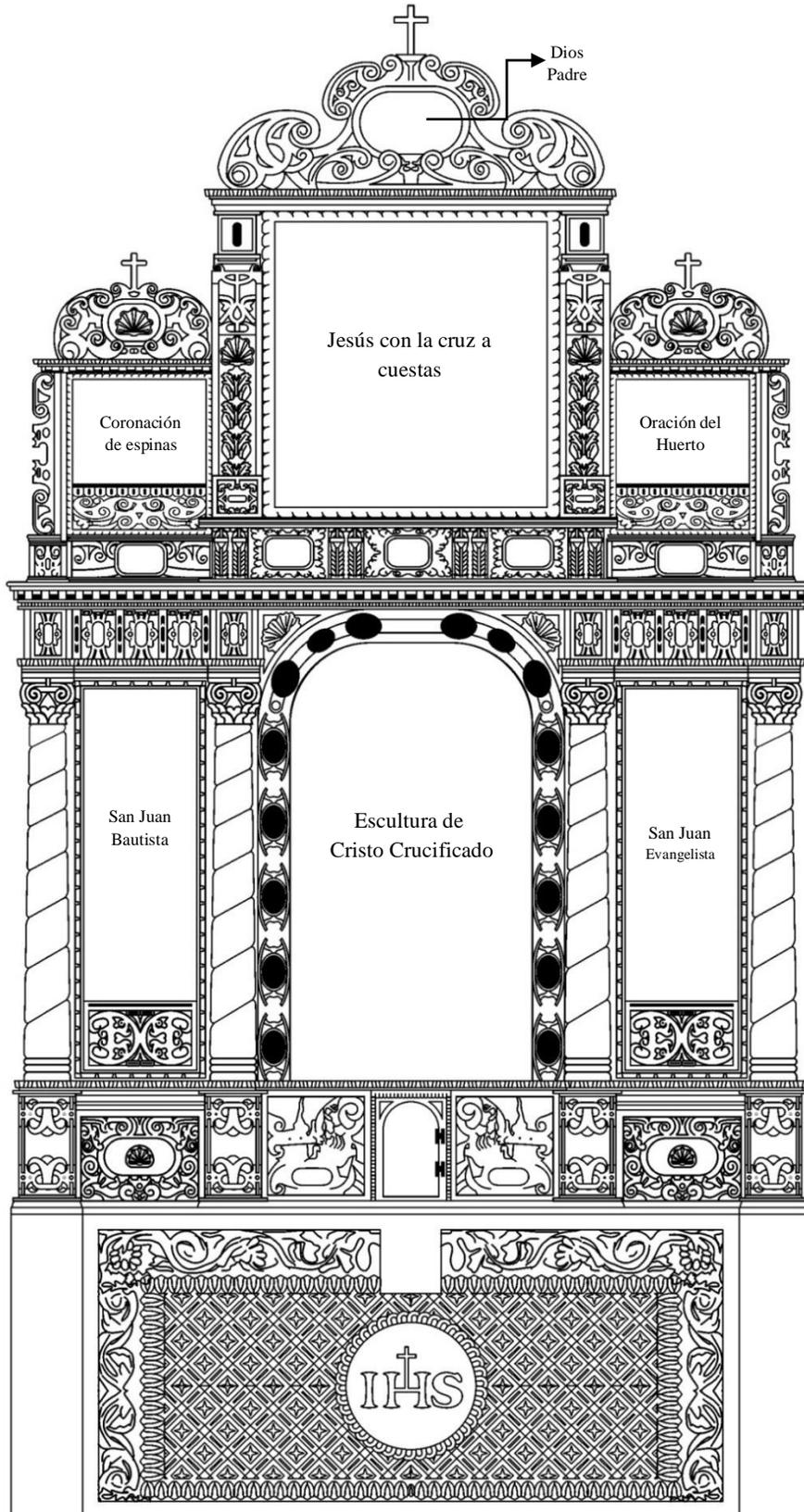


Fig. 56. Estructura del Retablo de *La Pasión de Cristo*.
 Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

La ornamentación de este retablo es abundante. El zócalo se encuentra adornado con motivos florales enmarcados por hojas de acanto y en el centro un círculo con el monograma de Jesús IHS. La estructura está dorada en su totalidad y finamente tallada con laceria y roleos. En las pilastras del segundo cuerpo destacan las hojas de acanto talladas en el fuste así como las veneras; también se encuentran pinjantes en las cornisas y los fustes de las columnas poseen motivos de racimos de uvas.

El tema principal del retablo está representado en la calle central del primer cuerpo mediante una escultura de madera policromada. Al centro se aprecia el cuerpo de Jesús ligeramente curvado, con los brazos extendidos y las manos perforadas por dos grandes clavos; sus piernas están sutilmente dobladas y sus pies uno sobre otro están sujetos con un clavo al travesaño de la cruz. Ésta semidesnudo con un paño a la atado en su cadera, lo cual permite ver las heridas y la sangre de su cuerpo; su rostro está levantado como mirando al cielo. En el estribo del arco de medio punto se hallan catorce pequeñas pinturas que representan escenas de la vida de Jesús desde su bautismo, hasta su ascensión al cielo.

En la calle izquierda se halla una obra que representa a *San Juan Bautista*, el cual está sentado sobre unas rocas vestido con una túnica grisácea cubierto con un manto rojo; ostenta un nimbo sobre su cabeza que se inclina hacia el plano izquierdo, con su mano derecha sostiene su manto abrazando una cruz larga de caña que lleva enredada una delgadísima filacteria en el travesaño y con la izquierda señala hacia el lado inferior derecho donde se puede ver a un cordero blanco recostado y con un nimbo sobre su

cabeza. Esta escena recuerda las palabras dichas por San Juan Bautista antes del bautismo de Jesús, escritas en el Evangelio de Juan (1: 29) "El siguiente día vio Juan que venía Jesús hacia él, y dijo: He aquí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo".

En el registro derecho se aprecia la figura de *San Juan Evangelista*, que está de pie vestido con túnica verde y un manto rojo; detrás de su cabeza se aprecia una gran aureola con destellos de luz. Su mano derecha está levantada a la altura de su hombro y con la izquierda sostiene un cáliz que recuerda el episodio cuando el sacerdote Aristodemo le dio a beber un veneno para probar su fe, "San Juan cogió la copa que le ofreció, [...] se santiguó y se la bebió sin que el brebaje le produjera el menor daño" (Carmona, 2009: 233), con este acontecimiento se cumplió lo que Jesús le había dicho cuando fue hecho apóstol junto con su hermano Santiago descrito en el libro de Mateo (20: 23).

Él les dijo: A la verdad, de mi vaso beberéis, y con el bautismo con el que yo soy bautizado, seréis bautizados; pero el sentaros a mi derecha y a mi izquierda no es mío darlo, si no a aquellos para quienes está preparado por mi padre.

En la calle central del segundo cuerpo se encuentra representada la escena de *Jesús con la cruz a cuestas*. Jesús aparece del lado izquierdo vestido con un manto rosado y su cuerpo está inclinado como vencido por el peso de la cruz que carga sobre su espalda, la cual descansa en su hombro derecho. Sobre su cabeza lleva una corona de espinas y alrededor de su cuello una cuerda; su mano izquierda está extendida hacia el frente mientras que la izquierda descansa sobre el brazo de la cruz. Frente a él se halla su madre

la Virgen María, de rodillas y extendiendo sus brazos; atrás de ella de pie esta San Juan observando la escena. El Evangelio de San Lucas (23:27) relata que camino al calvario "Le seguía gran multitud del pueblo, y de mujeres que lloraban y hacían lamentación por él".

Las pinturas de las calles laterales son de menor tamaño. Del lado izquierdo se representa la escena de la *Coronación de espinas*; al centro aparece Jesús sentado en un escaño cubierto con un paño blanco en la cintura y una capa rosa amarrada al cuello. Sus manos están atadas con una cuerda y a sus costados aparecen dos personajes de pies con una vestimenta compuesta por un pantaloncillo y una especie de camisola en colores de tonos cafés. Ambos tienen sus manos levantadas sosteniendo una vara que utilizan para fijar la corona de espinas que han puesto sobre la cabeza de Jesús. Esta escena está inspirada en el pasaje del libro de Marcos (15: 17-19).

Y le vistieron de purpura, y poniéndole una corona tejida de espinas, comenzaron luego a saludarle: ¡Salve, Rey de los Judíos! Y le golpeaban en la cabeza con una caña, y le escupían, y puestos de rodillas le hacían reverencias.

En el lado derecho se halla la pintura del pasaje de la *Oración del Huerto*. Esta obra está trabajada de una manera similar a la del retablo del altar mayor. Jesús se encuentra al centro del cuadro, hincado, con los brazos alzados y juntos en actitud de oración. Frente a él en la parte superior izquierda se ve el cielo abierto y un ángel que sostiene con ambas manos una copa que extiende hacia Jesús. En el área inferior se ven a

tres apóstoles que duermen; en el ovalo del remate se encuentra la imagen de *Dios Padre*, entre nubes, vestido con túnica azul cubierto con manto rosa, su mano izquierda esta levantada y con la derecha sostiene al mundo.

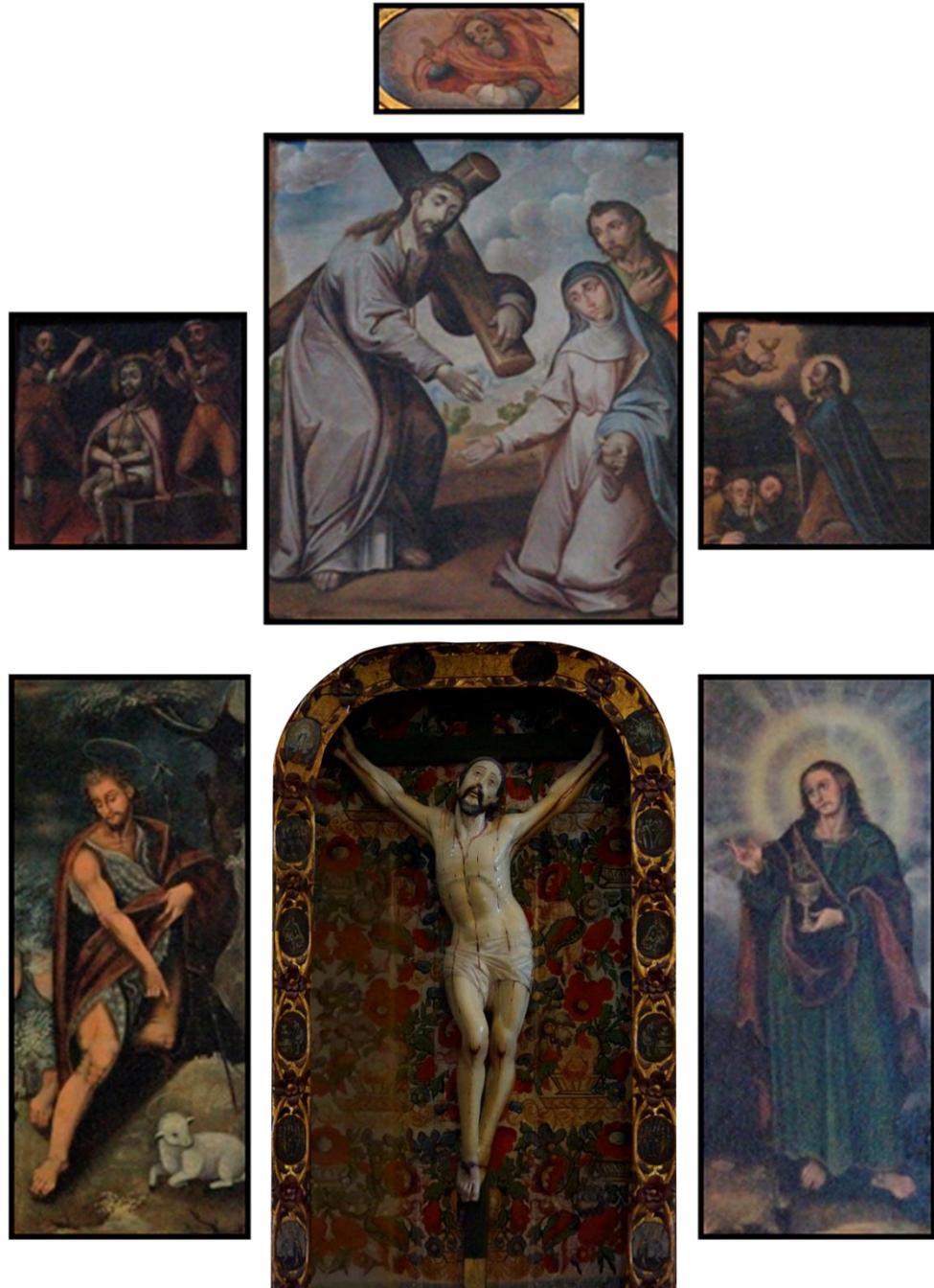


Fig. 57. Escultura y Pinturas del Retablo de *La Pasión de Cristo*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

4.2.4 Retablo de La Virgen del Rosario

En el transepto, a la derecha del altar mayor, se ubica el retablo de *La Virgen del Rosario*. Su estructura es de base cuadrangular y se levanta sobre un zócalo, consta de predela, dos cuerpos de tres calles y un remate. La calle central es un poco más ancha que las laterales y está levemente sobresalida desde la predela hasta el remate: la predela se divide en tres registros delimitados por dos pilastras en la parte interna y dos más en la externa, estas sirven de soporte al delgado entablamento que demarca en la parte superior a la predela.

El primer cuerpo del retablo se levanta sobre la cornisa de la predela y consta de tres calles. En la central se abre un nicho formado por un arco de medio punto que abarca hasta el friso del entablamento. Las calles laterales están delimitadas por columnas salomónicas con basa y capitel corintio, una en el interior y otra en el exterior. Sobre sus capiteles se hallan unas pequeñas pilastras resaltadas que proporcionan profundidad al friso del entablamento, cuya cornisa esta sobresalida.

El segundo cuerpo arranca con un nuevo entablamento. La calle central está formada por un cuadro enmarcado a los costados por dos pilastras, ambas con una ménsula en la parte superior y otra inferior. Las calles laterales son de menor altura y están constituidas por un cuadro que se delimita en la parte superior por una cornisa sobre la cual aparece un remate ornamental. Sobre la cornisa de la calle central se halla una tarja enmarcada por roleos que simulan un frontón interrumpido y que sirve de remate al retablo.



Fig. 58. Retablo de *La Virgen del Rosario*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

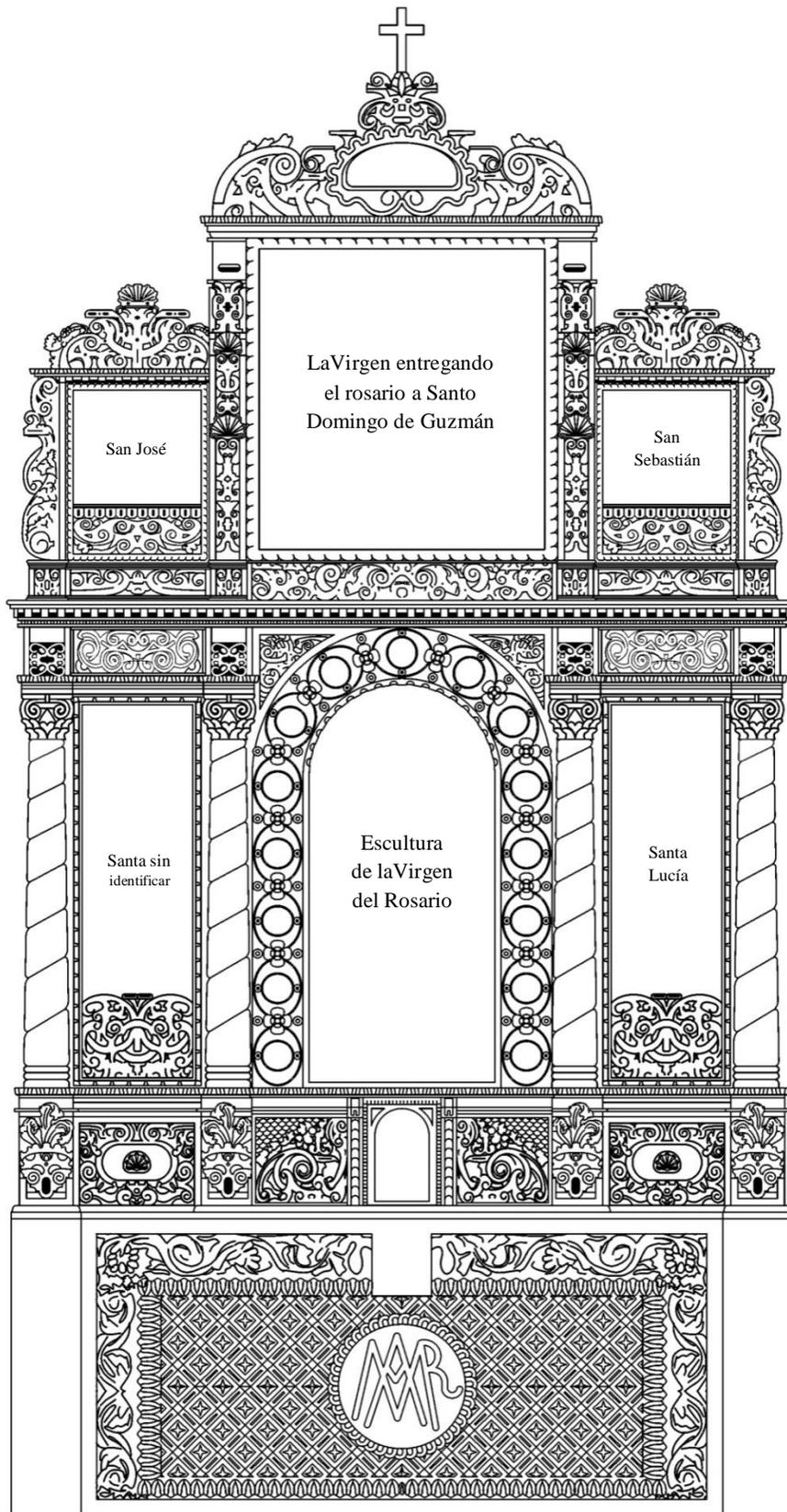


Fig. 59. Estructura del Retablo de *La Virgen del Rosario*.
Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

El retablo de la Virgen de Rosario se encuentra grandemente ornamentado. El zócalo está adornado de motivos florales con un marco de hojas de acanto; al centro aparece el monograma de María (MA). La estructura de la obra esta dorada y finamente tallada con laceria entretejida, roleos y hojas de acanto. Destacan los detalles de las veneras en el fuste de las pilastras del segundo cuerpo, así como los pinjantes de las cornisas y la abundancia de racimos de uvas en los fustes de las columnas.

El retablo dedicado a *La Virgen del Rosario* posee un nicho en la calle central del primer cuerpo donde se halla una escultura tallada en madera, policromada y estofada que representa a la Virgen. La figura está de pie sobre un pedestal, con un atuendo ricamente ornamentado. Su mano derecha está levantada a la altura de su cuello y extendida hacia el frente, de ella cuelga un rosario y en la mano izquierda sostiene al Niño Jesús.

En el estribo del arco de medio punto se encuentran quince medallones que representan los Misterios del Rosario. Del lado derecho aparecen los Misterios Gozosos, *La anunciación, La visitación a Santa Isabel, El nacimiento de Jesús, La presentación del Niño Jesús, El niño Jesús perdido y hallado en el templo*. Al lado izquierdo están los Misterios Dolorosos que son *La oración en el huerto, La flagelación, La coronación de espinas, Jesús con la cruz auestas, La crucifixión y muerte de Jesús*. En la parte superior del arco se hallan los Misterios Gloriosos, que corresponden a *La resurrección, La ascensión, La venida del Espíritu Santo en el día de pentecostés, La asunción de la Virgen María, La coronación de la Virgen como reina de cielos y tierra*.

La calle lateral izquierda posee una pintura con una figura femenina de pie ataviada con un vestido rosa sobre el cual lleva un blusón verde ceñido a la cintura; sobre sus hombros cuelga un manto color naranja. Ostenta una corona con un velo blanco sobre su cabeza; en su mano izquierda lleva la palma símbolo del martirio y en la derecha un libro abierto. A pesar de que sus atributos no permiten identificar a qué Santa se representa en esta imagen, se puede distinguir que posee los mismos atributos y que tiene un gran parecido con la obra representada en el medallón de la calle lateral derecha del retablo de *San Jerónimo*.

En el registro de la calle lateral derecha la pintura personifica a *Santa Lucía*, vestida con una túnica larga azul y sobre ésta una más corta en color rosa. Lleva un manto rojo que cuelga por su brazo izquierdo y en su cabeza exhibe una corona con un velo blanco. En su mano derecha aparece la palma símbolo del martirio; en la izquierda sostiene un plato con dos ojos. Éste es su atributo más característico y "se explica como un símbolo de concentración espiritual y de fe interior" (Carmona, 2009: 294).

El segundo cuerpo tiene un gran cuadro en la calle central que representa la escena de *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo*. La Virgen aparece al centro coronada y sentada entre las nubes, con una túnica roja ceñida en la cintura cubierta con un manto azul y con su mano izquierda sostiene al Niño Jesús quien está sentado sobre su regazo cubierto por un manto blanco. Sobre su cabeza lleva una corona y en sus manos sostiene la corona de espinas. Su mano derecha está levantada y de ella cuelga un rosario, en plano inferior, del lado izquierdo podemos apreciar a Santo Domingo con su cabeza



levantada mirando a la Virgen y extendiendo su mano derecha para recibir el rosario. Del lado derecho se ve a Santa Catalina de Siena mirando al Niño Jesús; en sus manos se pueden ver los estigmas y entre ella un corazón. Ambos santos visten el hábito dominico, ostentan un nimbo sobre su cabeza y llevan una vara de azucenas como símbolo de su santidad, toda la escena está enmarcada por un gran rosario.

Las pinturas de las calles laterales son de menor tamaño. En la calle izquierda podemos observar a *San José* con el Niño Jesús que aparece de pie vestido con túnica verde y manto naranja. Sobre su cabeza aparece una aureola. Su brazo derecho está extendido sosteniendo en su mano la vara florida, con la mano izquierda sostiene al Niño Jesús quien está ataviado por una túnica rosa con manto rojo y carga sobre su mano izquierda el mundo. La devoción a San José cobró gran fervor desde el siglo XVI ya que se le veía como "un entrañable y afectivo padre de familia, protector de la Virgen y del Niño Jesús en sus primeros momentos de tribulación" (Carmona, 2009: 230).

En la calle derecha se halla una pintura del *Martirio de San Sebastián*. El santo está semidesnudo, cubierto con un paño blanco a la altura de su cadera. Sobre su cabeza lleva un nimbo. Posee como atributos el tronco del árbol y las flechas que recuerdan el episodio del martirio que le infligieron a San Sebastián por su condición de cristiano, "le llevaron al campo, lo desnudaron y le clavaron tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo" (Carmona, 2009: 420). Finalmente en el medallón del remate aparece una paloma blanca con sus alas extendidas como simbolizando al Espíritu Santo.

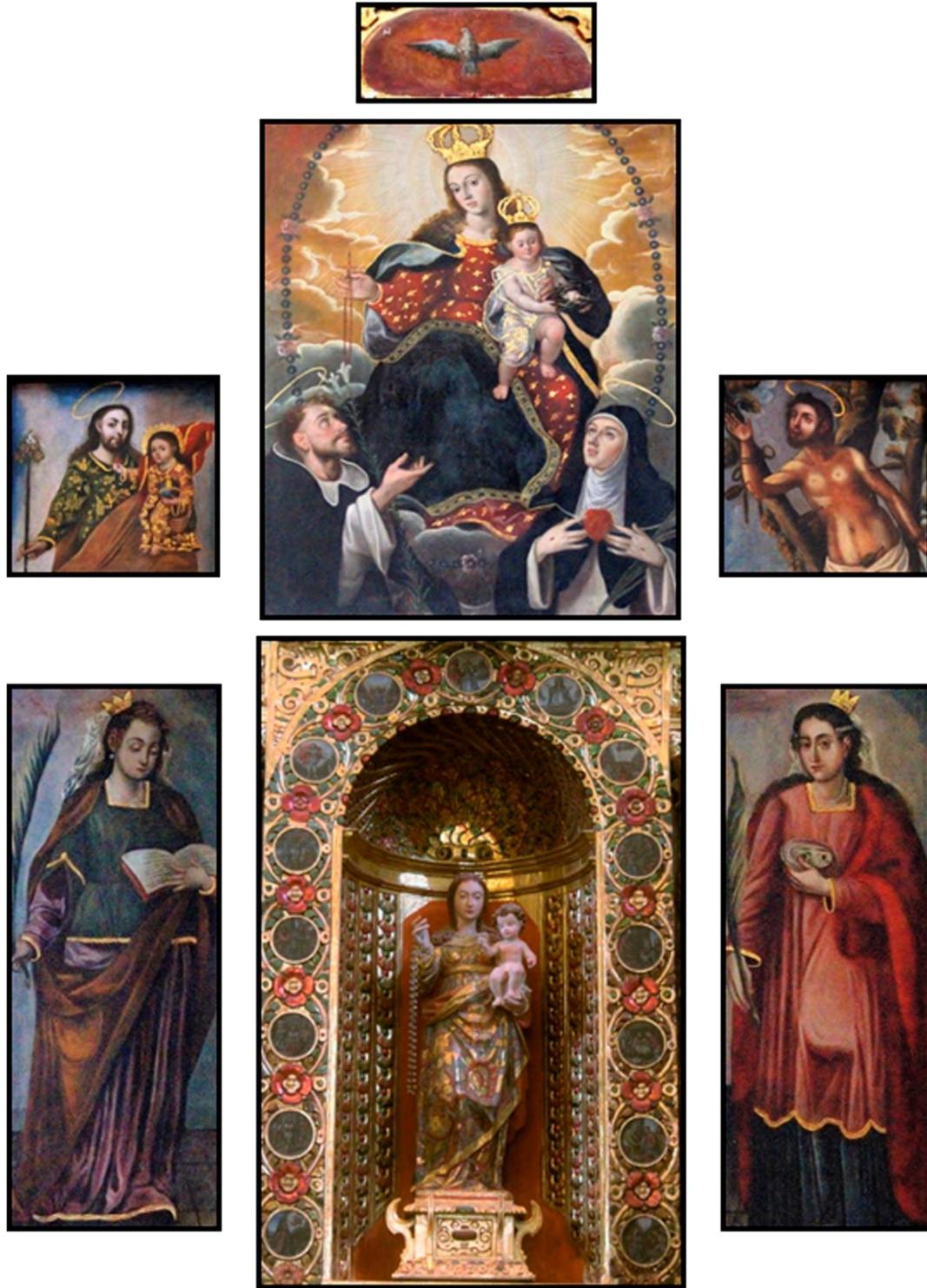


Fig. 60. Escultura y Pinturas del Retablo de *La Virgen del Rosario*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

4.2.5 Retablo de La Virgen de Guadalupe

El último retablo que consideramos fue creado durante el siglo XVII, es el dedicado a *La Virgen de Guadalupe* y se halla en el segundo tramo de la nave en el muro sur. La estructura descansa sobre un zócalo, posee dos cuerpos; el primero de una calle, el segundo de tres calles, y un remate. El primer cuerpo lo forma un gran marco. La calle se delimita por dos columnas salomónicas con basa y capitel corintio las cuales tienen un pedestal en forma de nicho con una base cuadrada constituida por pequeñas columnas del mismo orden. Sobre los capiteles de las columnas descansan unas pequeñas pilastras sobresalidas que marcan el área que debería ocupar el friso del entablamento, el cual no se puede apreciar ya que está ocupado por el marco de la pintura.

El segundo cuerpo es de menor altura. Se levanta sobre la cornisa del primero que da paso a un nuevo entablamento sobre el cual se alzan las tres calles en que se divide, la central es un poco más ancha y está ligeramente destacada. Está flanqueada por dos columnas salomónicas de basa y capitel corintio; éstas son de menor tamaño que el marco de la pintura y dan paso a las calles laterales que son más angostas y se subdividen en dos registros. En el inferior se halla un cuadro que se delimita en la parte exterior por dos columnas del mismo orden que las anteriores; el registro inferior es de menor tamaño y simula un remate con una pequeña pintura ubicada al centro. El remate de la obra está formado por un cuadro.





Fig. 61. Retablo de *La Virgen de Guadalupe*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

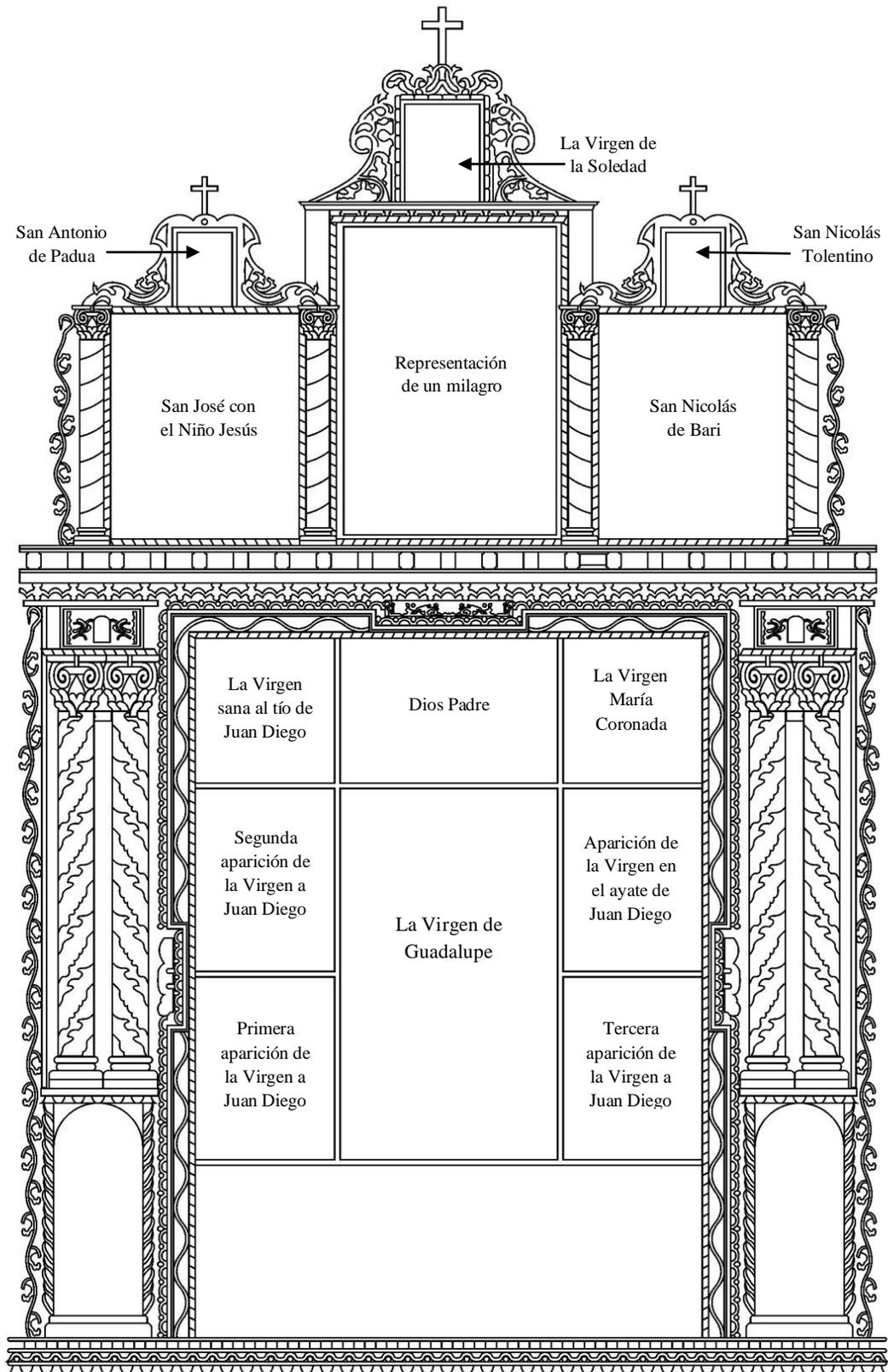


Fig. 62. Estructura del Retablo de *La Virgen de Guadalupe*.

Dibujo. Miguel Ángel García Castillo.

La ornamentación del retablo de *La Virgen de Guadalupe* es un tanto sobria. Los marcos de las pinturas poseen una fina talla con flores y hojas de acanto. Llama la atención que estas últimas también son utilizadas para cubrir el fuste de las columnas salomónicas combinándose junto con algunas plantas de vid. En esta obra destacan los motivos florales de colores llamativos que se hallan el cuadro del primer cuerpo así como los detalles de laceria que forman roleos en los remates y en el marco de toda la obra.

En el primer cuerpo del retablo encontramos una pintura de gran tamaño; que pertenece "al buen pintor local Joseph Nabarro, lienzo firmado en 1689 " (Vargas, 1997: 23); Al centro, se halla una representación de *La Virgen de Guadalupe* que aparece en las nubes en medio de un gran resplandor y está de pie, con su rostro ligeramente inclinado hacia el plano izquierdo. Viste una túnica ricamente ornamentada, cubierta con un manto azul con muchas estrellas y sus pies descansan sobre una media luna que es sostenida por un ángel, a los costados de esta representación se hallan dos escenas de cada lado referentes a las apariciones de la Virgen a Juan Diego que se basan en lo escrito en el texto de *Nican Mopohua*²⁵.

Del lado izquierdo en la parte inferior se representa la primera aparición. En ella se ve a la Virgen entre las nubes hablando con Juan Diego, la escena se toma del versículo 26 donde le dice: "Sábelo, ten por cierto, hijo mío el más pequeño, que yo soy

²⁵ Texto atribuido a Don Antonio Valeriano escrito en la segunda mitad del siglo XVI que describe las apariciones de la Virgen a Juan Diego, Juan Bernardino y al obispo Fray Juan de Zumarraga, el documento que se cita aquí es la traducción al castellano del Pbro. Mario Rojas Sánchez realizada en 1978.

la perfecta siempre Virgen Santa María, madre del verdaderísimo Dios por quien se vive [...] mucho deseo que aquí me levanten mi casita sagrada" (Rojas, 1978: 14). En la parte superior esta Juan Diego acompañado por dos ángeles hablando con la Virgen. La pintura escenifica la segunda aparición donde el indio le comunica que el obispo Fray Juan de Zumarraga no le había creído su relato, por lo cual la Virgen lo envía nuevamente a hablar con él según se relata en los versículos 60-61 "y, mucho te ruego, hijo mío el menor, que otra vez vayas mañana a ver al obispo y de mi parte hazle saber, hazle oír mi querer, mi voluntad, para que realice, haga mi templo que le pido" (Rojas, 1978: 18).

Del lado derecho en la parte superior se ve la tercera aparición. En ella está Juan Diego de pie junto a la Virgen sosteniendo una vara en su mano derecha. En este encuentro el indio le comunica que el obispo Zumarraga le ha pedido una señal para creer en lo que dice, a lo que la Virgen accede, según lo escrito en los versículos 90-91 "bien esta, hijito mío, volverás aquí mañana para que llesves al obispo la señal que te ha pedido; con eso te creerá y acerca de esto ya no dudara ni de ti sospechara" (Rojas, 1978: 22). Bajo esta pintura se halla la escena que registra el milagro de la aparición de la imagen de la Virgen en el ayate. En la pintura se aprecia a Juan Diego de pie extendiendo su tilma y al obispo Zumarraga junto con otros dos religiosos de rodillas frente a la imagen. El milagro se cita en los versículos 181 al 183.

Y luego extendió, su blanca tilma, en cuyo hueco había colocado las flores. Y así como cayeron al suelo todas las variadas flores preciosas, luego allí se convirtió en señal, se apareció de repente la Amada Imagen de la Perfecta Virgen Santa María, madre de Dios, en forma y figura en que ahora está, en donde ahora es

conservada en su amada casita, en su sagrada casita en el Tepeyac, que se llama Guadalupe (Rojas, 1978: 31).

En la parte superior de las escenas antes descritas se pueden ver tres más. Del lado izquierdo la obra representa el momento en que La Virgen de Guadalupe sana al tío de Juan Diego de su enfermedad. Juan Bernardino aparece sentado vestido con una túnica blanca, extendiendo sus manos hacia la Virgen que está sentada frente a él y atrás de ella aparece un ángel presenciando el milagro. Del lado derecho se ve a la Virgen María coronada, ataviada con una túnica rosa y manto azul y en sus brazos carga al Niño Jesús que observa a un personaje que está en el plano inferior, recostado con una especie de columna a un costado. En el registro del centro se aprecia la imagen de Dios Padre entre las nubes vestido con túnica rosa y sosteniendo al mundo en su mano izquierda.

El segundo cuerpo tiene tres obras pictóricas. En la calle central se representa la escena de lo que parece ser un milagro; del lado derecho está Fray Juan de Zumarraga con su atuendo de obispo y su mano derecha esta levantada señalando hacia una pintura que se halla sobre un caballete en la cual se ve la imagen de La Virgen de Guadalupe rodeada de flores. En el plano inferior se ve un indio, semidesnudo, recostado en el piso con una lanza que parece está a punto de atravesar su pecho; del lado derecho atrás del obispo se ve la figura de un religioso.

En la calle izquierda se aprecia una pintura con la representación de *San José con el Niño Jesús*, con su túnica verde y manto color ocre. Ostenta una aureola sobre su

cabeza y con sus brazos abraza al Niño Jesús quien está cubierto con un manto rosado llevando en su mano derecha un crucifijo; como atributo presenta la vara florida. La pintura del lado derecho representa a *Nicolás de Bari*. La figura del obispo se halla al centro del cuadro está de pie, vestido con la indumentaria episcopal, ostenta un nimbo en su cabeza, su mano izquierda está levantada y extendida a la altura de su hombro y sobre su mano derecha lleva un libro con tres bolas de oro. Éstas son una muestra de la caridad de San Nicolás ya que alude al episodio en el cual salvó a unas doncellas de ser prostitutas por su padre que había caído en la miseria, para lo cual “durante tres noches consecutivas arrojó por la ventana de su vecino sendas bolsas llenas de monedas de oro que sirvieron para sufragar la dote con que casar a las doncellas” (Carmona, 2009: 341). En el plano inferior del lado izquierdo se ve la imagen de un niño mirando al santo con una bandeja, este es un niño que salvo de la esclavitud; del lado derecho aparecen dos personajes desnudos. En la parte superior, entre las nubes del lado izquierdo, está Jesús extendiendo un libro hacia el santo y del derecho la Virgen María con el palio sobre sus manos; al centro se abre el cielo y aparece la paloma como símbolo del espíritu santo.

Las calles poseen un pequeño cuadro a forma de remate; en la izquierda se ve a *San Antonio de Padua*, con una vara de azucenas, y el Niño Jesús. En el derecho está *San Nicolás Tolentino* quien viste hábito agustino plagado de estrellas y lleva en su mano izquierda un plato con una perdiz. Este es su atributo más característico ya que recuerda el pasaje de cuando el santo enfermó debido a su ayuno por lo cual, obligándole a cumplir el voto de la obediencia, le llevaron un plato con un guiso y “dispuesto a obedecer, apenas hubo bendecido el plato cuando la perdiz resucitó restituida en todas sus

partes y huyó volando del lugar” (Carmona, 2009: 345). Para rematar toda la obra aparece en la pintura del centro una imagen de *La Virgen de La Soledad* que es una de las imágenes más veneradas en el actual estado de Oaxaca.

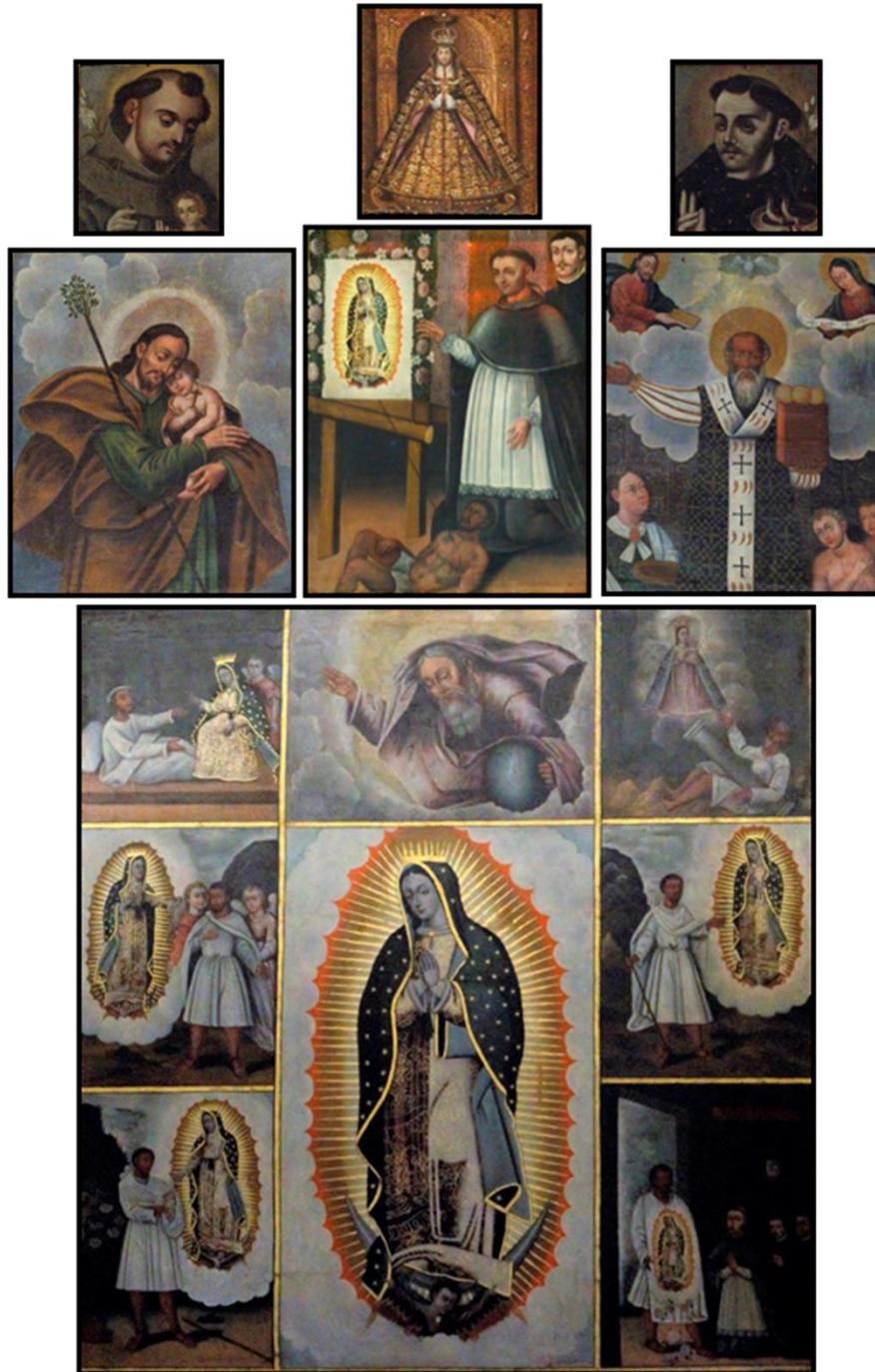


Fig. 63. Pinturas del Retablo de *La Virgen de Guadalupe*.
Fotografía. Stephany Espinosa Guerrero.

4.2.6 Comentarios de los retablos de la segunda mitad del siglo XVII

Los retablos de la segunda mitad del siglo XVII conservan su planta de tipo cuadrangular de origen renacentista, en todos la calle central es de mayor tamaño, sin embargo las obras de *Santa Rosa de lima*, *San Jerónimo*, *La pasión de Cristo* y *La Virgen del Rosario*, poseen una disposición que resalta la calle central hacia adelante, lo cual simula el movimiento en la obra.

Otro elemento del arte barroco que podemos observar en estas obras, es el implemento el uso de columnas de orden salomónico, las cuales comenzaron a utilizarse desde mediados del siglo XVII. Al observar las columnas de los retablos de *San Jerónimo* y *La Pasión de Cristo* se aprecia el uso de un tipo de columna clásica que simula el orden salomónico por medio de la ornamentación, "toma una forma especial con una gruesa moldura enrollada en su fuste y cuya curva describe una helicoide [...] todo el sistema está cubierto de ornatos y las columnas especialmente toman una decoración de racimos de uvas" (Toussaint; [1948] 1990: 110). Posteriormente, en el retablo dedicado a *La Virgen del Rosario* se puede ver la intención de proporcionar movimiento a la columna con los delgados estrangulamientos del fuste que marcan las espiras con mayor ornamentación; y finalmente en el retablo dedicado a *La Virgen de Guadalupe* podemos observar que las columnas salomónicas presentan un fuste helicoidal, además, éste retablo posee otra característica que se implemento en la ornamentación hacia el último tercio del siglo XVII, que "consiste en perfilar las formas ornamentales con una fina línea negra" (Vargas, 1991: 98).

Respecto a la pintura podemos señalar algunos cambios. En los pasajes bíblicos representados en el retablo de *San Jerónimo* se puede apreciar cierto dinamismo producido por el movimiento de los cuerpos y de los ropajes así como un por el uso de la luz en fondos oscuros. Sin embargo, en las demás pinturas de esta obra así como en las del retablo de *La pasión de Cristo* se pierde todos esos elementos de dramatismo, el San Juan Bautista de este último retablo nos recuerda incluso a la serie de los Evangelistas pintados por Baltasar Echeve Ibía. En el retablo dedicado a *La Virgen del Rosario* podemos ver una evolución más en el arte pictórico ya que en sus obras se hace uso de la incorporación de oro aplicado a la pintura en los ropajes y nimbos de los personajes

Finalmente debemos considerar los temas representados en las obras, ya que algunos de ellas comenzaron a ser incorporados durante la segunda mitad del siglo XVII; como en el caso de las representaciones de Santa Rosa de Lima, las cuales se multiplicaron después de 1668 año en el cual fue beatificada; lo mismo sucedió con las representaciones de La Virgen de Guadalupe ya que el auge del culto Mariano se dio desde mediados de siglo XVII en la capital novohispana, gracias a la contribución de diversos autores²⁶ que escribieron sobre el origen milagroso de la aparición de la Virgen María.

²⁶Serge Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a 'Blade Runer'* 1492-2019 publicado en 1994, en su capítulo IV "los efectos admirables de la imagen barroca", menciona que las publicaciones que contribuyeron al auge del culto mariano fueron las obras de Miguel Sánchez quien publicó en 1648 el texto *Imagen de la Virgen, Madre de Dios de Guadalupe*, la de Luis Lasso de la Vega en 1649 que publicó un texto en náhuatl titulado *El relato de las apariciones y prodigios* y la obra de Luis Becerra Tanco *Origen Milagroso* publicada en 1666.

CONCLUSIONES

El periodo colonial nos ha heredado una gran cantidad de edificaciones religiosas que en la actualidad son consideradas como Monumentos Artísticos e Históricos de México. Su estudio contribuye al conocimiento de la historia de nuestro país y al mismo tiempo promueve la conservación y preservación de estas construcciones y de las obras que resguardan en su interior.

Para acercarnos a conocer la historia de estos monumentos en este trabajo se propuso realizar un estudio a partir de las diversas manifestaciones artísticas que se dieron durante el siglo XVII en el territorio de la Nueva España, ya que en ellas queda de manifiesto los cambios en el quehacer de la producción artística. Específicamente se abordó la producción de los retablos que fueron incorporados en el interior de las edificaciones religiosas.

Como hemos podido comprender a partir de esta centuria la iglesia se convirtió en una de las principales instituciones en la Nueva España. La presencia primero del clero regular y posteriormente del secular que fueron los encargados de administrar la labor de las iglesias para impartir la doctrina cristiana y el crecimiento económico que se dio en el territorio en ese periodo contribuyó a que se presentara un incremento en la construcción de las edificaciones religiosas y en torno a ellas se desarrolló la producción de la pintura, la escultura y los retablos con la finalidad de servir como apoyo para la consolidación de

la devoción religiosa de la sociedad novohispana y al mismo tiempo para poner de manifiesto la importancia de la institución religiosa.

Debido a que la producción artística tenía como finalidad el poder contribuir en el adoctrinamiento y en la comunicación de los mensajes religiosos, se requirió del desarrollo de un estilo artístico que lograra hacer que las obras adquirieran una expresión simbólica para los fieles con el fin de exaltar su devoción. Es así como el arte barroco con su gusto por la ornamentación y el simbolismo se hizo presente durante el siglo XVII, sin embargo, para poder comprender su evolución a lo largo de esta centuria ha sido necesario tomar en cuenta el arte manierista que será el que establezca muchos de los elementos que retoman las obras propiamente barrocas.

En el ámbito de la producción de los retablos se contribuyó al conocimiento de la elaboración de las estructuras de estas obras, así como las diversas tipologías que existieron de acuerdo al lugar en el que iban a ser colocados y el tipo de ornamentación que presentaron ya que ésta adquirió un carácter simbólico. Estas obras tuvieron gran importancia desde mediados del siglo XVI y durante todo el siglo XVII debido a que constituyeron uno de los principales elementos de adoctrinamiento simbólico en el interior de las construcciones religiosas.

Debido a que los retablos son obras que conjugan diversas manifestaciones artísticas, fue necesario tomar en cuenta las características de las construcciones religiosas que se edificaron desde finales del siglo XVI; específicamente de los templos

de los conjuntos conventuales y los cambios que estos presentaron durante el siglo XVII ya que este fue el espacio en el cual se incorporaron las obras retablisticas. En cuanto a la escultura sabemos que fue realizada para poder reproducir imágenes de bulto que se incorporaran a los retablos; y que representaran a personajes religiosos con la finalidad de que estos sirvieran como ejemplo de la vida religiosa e inspiraran devoción en los fieles, su producción se realizó en madera policromada y estofada.

El estudio de la pintura nos llevó a conocer que ésta fue utilizada principalmente para la elaboración de lienzos, como parte de los retablos, en los cuales que se representarán pasajes bíblicos y series hagiográficas de personajes religiosos. Se han podido comprender tres periodos de producción que fueron definidos por el implemento de los elementos artísticos del arte barroco y las influencias traídas de la metrópoli española.

Una vez que se tuvo conocimiento de las características que presentaron las obras desarrolladas a lo largo de todo el territorio novohispano nuestra atención se centró en la producción artística de la antigua provincia de Antequera que actualmente comprende el estado de Oaxaca, ya que este es uno de los estados que cuenta con una gran cantidad de monumentos históricos y artísticos en los cuales existen valiosos ejemplos del arte de este periodo.

Al realizar el estudio de la producción artística en el territorio de los Valles Centrales del obispado de Antequera, se pudo identificar que durante casi toda la centuria

las obras presentan en su mayoría elementos que corresponden al arte manierista y que no es sino hasta el último tercio del siglo cuando las características propias del arte barroco se hacen presentes en las diversas manifestaciones del arte, lo cual nos llevó a comprender que las innovaciones que se dieron en la labor artística en la capital novohispana fueron conocidas de manera posterior en las provincias.

Respecto a la elaboración de los retablos pudimos establecer que se conservan una gran cantidad de obras que datan de este periodo. Se realizó un estudio respecto a la elaboración de su estructura y se pudo identificar que en muchos de ellos coexisten elementos del arte manierista y del barroco. Respecto a la ornamentación que presentan, se observó que ésta es similar en todas las obras, la talla es de carácter fino y se utiliza en toda la superficie; En cuanto a las plantas, se puede apreciar que es hacia finales de la centuria cuando se presentan cambios significativos en la construcción de retablos con una planta de tipo biombo.

Además se pudo establecer que estas obras se encuentran presentes sobre todo en el interior de los templos de los conjuntos conventuales que fueron edificados durante el siglo XVI, los cuales a principios del siglo XVII comenzaron a presentar grandes cambios respecto al espacio y la ornamentación. En cuanto a la escultura y la pintura que se encuentran en los retablos nos encontramos con un problema de falta de información respecto a su elaboración, ya que en su mayoría se desconoce quiénes fueron los artistas que las produjeron y las fechas en que se elaboraron. Sin embargo se pudo identificar que

las obras escultóricas y pictóricas conservan el gusto por el estilo Manierista, durante la mayor parte del siglo XVII.

Posteriormente se realizó un estudio sobre el municipio de San Jerónimo Tlacoahuaya, su historia y su proceso de evangelización y se realizó la investigación respecto a la historia constructiva del templo dedicado a San Jerónimo, santo patrono del poblado, con lo cual pudimos ubicar la edificación de este templo en la primera mitad del siglo XVII, en el análisis de sus características constructivas notamos que posee muchos elementos manieristas sin embargo también presenta algunas innovaciones establecidas por el arte barroco como son la estructura de su portada y su planta de cruz latina con cúpula tan utilizada en las iglesias parroquiales.

Finalmente, el objetivo de lo planteado previamente fue comprender los retablos barrocos del templo de San Jerónimo Tlacoahuaya, con el conocimiento obtenido de la producción artística que se desarrolló en la Nueva España y en el territorio de los Valles Centrales del obispado de Antequera, por lo cual se procedió a realizar el estudio particular de estas obras; gracias al análisis detallado de cada uno de los retablos se pudo conocer que éstos fueron elaborados a partir de la primera mitad del siglo XVII. En ellos se conjugan las estructuras y soportes de estilo manierista con los barrocos; su ornamentación es similar a la de la mayoría de los retablos que se ubican en el área de los Valles Centrales, con un ornato abundante pero de carácter sobrio que está presente en toda la superficie.

El desarrollo de esta investigación ha logrado aportar información esencial para contribuir al conocimiento del templo de San Jerónimo Tlacoahuaya así como de las obras que resguarda; mediante la realización de una descripción detallada desde el punto de vista artístico para así tener una visión sistemática de la evolución del Barroco en ellas. También se realizó un análisis simbólico de las obras con la finalidad de poder comprender la importancia que éstas han tenido a lo largo de la historia dentro de la comunidad.

Es importante mencionar que para poder llevar a cabo esta labor se realizaron cuatro trabajos de campo al templo, durante los cuales se logró en primera instancia analizar el espacio que éste ocupa y tratar de establecer las modificaciones que ha ido sufriendo a través del tiempo. En un segundo momento se efectuó un análisis visual de las obras que resguarda en su interior. Posteriormente se tuvo un contacto con el párroco y los sacristanes con la finalidad de conocer si existía alguna documentación referente a la edificación del templo o a las obras de arte. Por último se obtuvieron las fuentes fotográficas para la ilustración de este trabajo; también fue necesario familiarizarse con la terminología adecuada para la correcta descripción de las obras.

Igualmente debemos mencionar que en el desarrollo esta investigación nos encontramos con una gran limitante respecto al trabajo de archivo ya que debido a la reubicación del archivo histórico del estado de Oaxaca no fue posible encontrar algún documento que nos permitiera conocer la autoría de las obras que existen en el templo de San Jerónimo Tlacoahuaya.

Faltaría realizar un estudio social de la importancia del templo en relación con la comunidad, para así poder conocer cuál es el impacto no solo social sino también religioso que ha tenido y que tiene para la sociedad. A pesar de que estos aspectos rebasan los objetivos planteados para este trabajo, establecen una nueva línea de investigación para realizar nuevos estudios.

Se considera que las aportaciones que se realizan en este trabajo han logrado cumplir con el objetivo principal de esta investigación, que desde un principio constituyó el poder establecer el valor histórico y artístico del templo de San Jerónimo Tlacoahuaya y las obras de arte que resguarda en su interior, para de este modo contribuir al conocimiento de su historia y con ello promover su conservación debido a la importancia que tiene como parte del patrimonio artístico e histórico de Oaxaca y de México.

ANEXO I.

Lista de documentos que registran los contratos para la construcción de un retablo en el siglo XVII en Antequera.

Escribano Diego Dias Romero

Documento 1.		
Libro 191 - Folio 37 - Obligación de obra - 12-05-1692 - Escribano Diego Dias Romero - Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Pedro Calvo, maestro ensamblador	Iglesia del pueblo de San Pablo Etlá	Pedro Calvo se obliga a construir un corateral de madera de color dorado a la Iglesia del pueblo de San Pablo Etlá, por la cantidad de 365 pesos en un tiempo de cinco meses.
Documento 2.		
Libro 191 - Folio 120 - Obligación de obra - 14-10-1692 - Escribano Diego Dias Romero - Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Luis de Lara, maestro dorador, Joseph Sandoval, maestro de herrero, y Bartholome Carrasco	Pueblo de Santa Ana Zegache	Luis de Lara y sus fiadores Joseph Sandoval y Bartholome Carrasco se obligan a dorar un retablo en oro limpio a la iglesia de Santa Ana Zegache, por la cantidad de 1,200 pesos en un tiempo de cinco meses.
Documento 3 .		
Libro 191 - Folio 122 - Obligación de obra - 14-10-1692 - Escribano Diego Dias Romero - Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Joseph Garai, maestro ensamblador	Colegio de la Compañía	Joseph Garai se obliga a construir y perfeccionar un retablo blanco al Colegio de la Compañía de Jesus, por la cantidad de 800 pesos en un tiempo de ocho meses. (Descripción de los cuerpos y bultos de los santos inserta en el documento).



Documento 4. Libro 192 - Folio 128 - Obligación de obra - 22-10-1694 - Escribano Diego Dias Romero - Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Joseph Ramires de Grixalba, maestro de entallador	Pedro Ramires, maestro dorador	Se obliga de hacer y acabar un retablo de madera en blanco, que tenga siete barras de alto y cinco de ancho y en el primer cuerpo 4 columnas, en medio una imagen de la virgen y un par de cada lado San Vicente Ferré y San Alano de Bulto con tablero y en el segundo cuerpo atrás cuatro columnas con su nicho en medio y dos tableros a los lados con los santos que se les pidieren, de bulto en blanco toda la obra crespada, la misma obra que la que tiene el retablo de la Iglesia de Santa Anna Segachi, por lo cual se pagará la cantidad de 550 pesos en el tiempo de seis meses, que entregará a Pedro Ramires.
Documento 5. Libro 195 - Folio 64 - Obligación por pesos - 04-05-1697 - Escribano Diego Dias Romero - Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Pedro de Robles y Christoval de Basconzelos, maestros examinados del arte de dorado y estofado, Bartolome Juarez, maestro ensamblador		Pedro de Robles, Christoval Basconzelos y Bartolome Juarez vecino del pueblo de Santo Tomás Xochimilco, jurisdicción del Marquesado del Valle, se obligan a elaborar un retablo mayor al pueblo de Dominguillo de la jurisdicción de Cuicatlán, por la cantidad de 1,310 pesos en un tiempo de seis meses. (Descripción de los materiales y de la obra inserta en el documento).
Documento 6. Libro 195 - Folio 77 - Obligación de obra - 17-05-1697 - Escribano Diego Dias Romero - Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Pedro Calvo, maestro tallador y Sevastian de Valdez, maestro dorador y estofador, y de la otra parte los naturales del pueblo de San Matheo Macuilxochitl	Iglesia del pueblo de San Mateo Macuilxochitl	Pedro Calvo y Sevastian de Valdez se obligan a elaborar un retablo a la capilla de la Iglesia del pueblo de San Mateo Macuilxochitl por la cantidad de 2,000 pesos en un tiempo de diez meses. (Descripción del retablo inserta en el documento)



Escribano Diego Benais

Documento 7.		
Libro 148 - Folio 52 - Obligación de obra - 06-02-1693 - Escribano Diego Benaias -Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Tomas de Siguenza, maestro de entallador	Sagrado Colegio de la Compañía de Jesús	Thomas de Siguenza concertó con Nicolas de Cera, padre del sagrado colegio, hacer un colateral del Señor San Miguel de la Plata, por la cantidad de 1,300 pesos que terminará en cuarenta días siguientes.
Documento 8.		
Libro 148 - Folio 532 - Obligación de obra - 26-10-1693 - Escribano Diego Benaias -Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Joseph SebastianGrasida, maestro de laminado dorado, Thomas de Siguenza, ensamblador y entablador, y Pedro Ramirez, maestro dorador	Capilla de Niñas de la Concepción en la Iglesia del Convento del Padre San Francisco	Se obligan de hacer el retablo de la Capilla de Niñas de la Concepción en la Iglesia del Convento del Padre San Francisco, por precio de dicho retablo de 1,030 pesos (contiene descripción del retablo).
Documento 9.		
Libro 150 - Folio 368v - Obligación por pesos - 18-06-1696 - Escribano Diego Benaias -Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Andres de Mijangos, maestro ensamblador	Iglesia del Carmen	Se obliga hacer un corateral de 6 varas y media de alto y 5 varas de ancho en blanco para el santísimo (ilegible) que está en la Iglesia del Carmen, en tiempo de 4 meses .
Documento 10.		
Libro 150 - Folio 395 - Obligación de obra- 03-08-1696 - Escribano Diego Benaias -Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones

Thomas de Siguenza, Manuel Rodríguez, maestros ensambladores	Iglesia de San Francisco	Se obligan hacer un corateral de 4 varas y media de alto y 3 varas de ancho de talla de relieve entero al uso dorado y oro limpio se ha de componer de dos cuerpos con su remate, y en el primer cuerpo se ha de poner una caja de medir con cuatro plumas dos en cada lado con su banco sin sagrario y en el segundo cuerpo un marco con sus dos columnas y dos arbotantes a los lados de cada columna y por remate una tarja con un lienzo en medio donde ha de ir pintado en lienzo crudo la imagen de la Trinidad y en dicho primer cuerpo se ha de poner la imagen de Nuestra Señora del Rosario de vara y media de alto, en el segundo cuerpo se ha de poner un cuadro de pintura en lienzo crudo con la imagen de la Asunción de primera al olio con toda perfección y las maderas para dicho corateral, oro e imagen las han de hacer los otorgantes para fin de mes de noviembre para el altar de Nuestra Señora del Rosario en la Iglesia de San Francisco, cobran de dicho trabajo la cantidad de 4,000 pesos de oro común.
Documento 11. Libro 151 - Folio 248 - Obligación de obra - 06-05-1698 - Escribano Diego Benaias -Ciudad de Antequera. Valle de Oaxaca.		
Solicitante	Beneficiario	Observaciones
Joseph Ramirez, maestro ensamblador	Iglesia de la Sangre de Cristo	Joseph Ramirez se obliga a construir el retablo para el altar de la Iglesia de la Sangre de Cristo por la cantidad de 2, 230 pesos. (Característica de la elaboración del retablo inserto en el documento).



BIBLIOGRAFÍA

Acuña, René, (1984). *Relaciones Geográficas del siglo XVI, Antequera*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Álvarez Noguera, José Rogelio, (1997) *Arquitectura Virreinal y del siglo XIX*. En Dalton Palomo, Margarita. & Loera y Chávez Verónica. (Ed.), *Historia del Arte de Oaxaca, Vol. II: Colonia y Siglo XIX* (pp. 117-149). México: Gobierno del Estado de Oaxaca-Instituto Oaxaqueño de las Culturas.

Angulo Iñiguez, Diego, (1962). *Historia del Arte*, Tomo II. Madrid: E.I.S.A.

Arroyo, Esteban Fray, (1961). *Los dominicos, forjadores de la civilización Oaxaqueña, Tomo Segundo: Los Conventos*. México: R.G. Plaza.

Arroyo Moreno, Maria del Rosario, (2008). *Retablo del siglo XVII en la capital de la Nueva España*. Tesis de doctorado, UNAM. México.

Artigas, Juan Benito, (1991). Levantamientos arquitectónicos en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal* (10) (pp. 89-108). México: UNAM-Facultad de Arquitectura.



Barrio Lorezot, Francisco del, (1920). *El Trabajo en México durante la Época Colonial, Ordenanzas de Gremios de la Nueva España*. México: Secretaría de Gobernación.

Belda Navarro, Cristobal, (1998). Metodología para el estudio del retablo barroco. *Imafronte*, 0(12-13). Recuperado de <http://revistas.um.es/imafronte/article/view/38571>

Borromeo, Carlos, [1577] 2010. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Burgoa, Francisco de, [1974] 1997. *Geográfica Descripción de la parte septentrional, del Polo Ártico de la América*. México: Porrúa.

Cacieci Florentin, Patricio, (1593). *Regla de las cinco ordenes de Architectvra de Iacome de Vignola*. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/regla-de-las-cinvo-ordenes-de-architectura-0/>

Carmona Muela, Juan, (2009). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.

Carrera Stampa, Manuel, (1954). *Los Gremios Mexicanos: la organización gremial en Nueva España, 1521-1861*. México: E.D.I.A.P.S.A.



Chávez Avendaño, Juan & García Ruiz, Roberto, (1986). *Arquitectura Religiosa del Siglo XVI, Distrito de Tlacolula*. Oaxaca. México: Escuela de Arquitectura UABJO.

Coronel Ortiz, Dolores, (2006). *Zapotecos de los Valles Centrales de Oaxaca*. México: CDI.

Delgado de Cantú, Gloria M, (2002). *Historia de México, El proceso de gestación de un pueblo*. Vol. I. México: Prentice Hall.

Di Tella, Torcuato, (1994). *Política nacional y popular en México: 1820-1847*. México: FCE.

Dussel, Enrique. (1970). *El episcopado hispanoamericano, institución misionera en defensa del indio (1504-1620)*. Sondeos. (36)5. Recuperado a partir de http://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/10.Episcopado_hispanoamericano_T5.pdf

Echeverría Álvarez, Luis, (1972). *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*. Diario Oficial de la Federación. pp. 16-20. Recuperado a partir de http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?cod_diario=206950&pagina=18&seccion=0

Ferguson, George, (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires:Emecè.

Fernández, Martha, (2002). *Cristóbal de Medina Vargas y la Arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____ (2003). *Tipologías del retablo novohispano (una aproximación)* en Retablos: su restauración, estudio y conservación. 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa (pp. 35-57). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____ (Ed.). (2006). *Trazo Proporción y Símbolo en el arte virreinal. Antología personal. Manuel González Galván*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas & Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura.

Gay, José Antonio, (1881). *Historia de Oaxaca*. Tomo I. México: Imprenta del Comercio de Dublan y ca.

García Pimentel, Luis, (1904). *Relación de los obispos de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares en el siglo XVI: manuscrito de la colección del señor don Joaquín García Icazbalceta*. México: Casa del editor.

Gerhard, Peter, (1977). Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570.

Historia Mexicana, 26(3) (pp. 347-395). Recuperado a partir de

<http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2776/2286>

González Galván, Manuel, (1966). El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de

México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 9(35),

(pp. 69-102). Recuperado a partir de

<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/824/811>

_____ (1976). El oro en el barroco. *Anales del Instituto de*

Investigaciones Estéticas de la UNAM, 13(45), (pp. 73-96). Recuperado a partir de

<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1035/1022>

Gruzinski, Serge, (2006). *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a 'Blade Runner'*

1492-2019. México: FCE.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo & Bellido Gant, María Luisa, (2005). *Historia del Arte en*

Iberoamérica y Filipinas. España: Universidad de Granada

Halcón, Fátima, (1998). Oaxaca: Noticias de artistas 1680-1780. *Archivo Español de*

Arte, 71(282) (pp. 137-150). Recuperado a partir de

<http://xnarchivoespaoldearte53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/693/70>

Kubler, George, [1983] 2012. *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*. México: FCE.

López de Ayala, Ignacio, (1847). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*.
Barcelona: Imprenta D. Román Martín Indár.

Manrique, Jorge Alberto, (1971). Reflexión sobre el manierismo en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 10(40) (pp. 21-42).
Recuperado a partir de
<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/936/923>

Maquivar, María del Consuelo, (1986). Escultura y retablos. Siglos XVI- XVII. En
Historia del Arte Mexicano, Tomo VIII (pp. 1102-1119). México: SEP-Salvat

_____ (1986). Retablos del siglo XVII. En *Historia del Arte Mexicano*, Tomo VIII (pp. 1120-1135). México: SEP-Salvat.

_____ (1995). *El imaginero novohispano y su obra, Las esculturas de Tepotzotlán*. México: INAH.

Martín González, Juan José, Hernández Díaz, José & Pita Andrade, José Manuel, (1999).
Escultura y arquitectura española del siglo XVII. En *Summa Artis*, Tomo XXVI.
Madrid: Espasa.



Martínez Hernández, Rogelio, (S.f). *Diagnóstico y Plan municipal 2011-2013*. México:

H. ayuntamiento de San Jerónimo Tlacoahuaya. Recuperado a partir de

https://www.finanzasoxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/11_13/550.pdf

Martínez Ripoll, Antonio, (S.f). *Historia del Arte: El Barroco en Italia*. Madrid:

Grupo16.

Noriega Blanco Vigil, María Nieves, (2007). "*Ruta V. Santa Maria del Tule -Hierve el*

Agua" en *Recorridos por Oaxaca Valles Centrales*, guía visual, Edición Especial

No. 24 de *Arqueología Mexicana*, (pp. 60-79). México: Editorial Raíces.

Ordoñez, María de Jesús, (2000). El territorio del Estado de Oaxaca: una revisión

histórica. En *Boletín del Instituto de Geografía*, No. 42 (pp. 67-86). México:

UNAM-Instituto de Investigaciones Geográficas.

Reina, Casidoro de, [1959] 1991. *Biblia devocional de estudio, Antiguo y Nuevo*

Testamento. Estados Unidos: La Liga Bíblica.

Ricard, Robert, (2013). *La conquista espiritual de México*. México: FCE.

Rojas, Pedro, (1963). *Historia General del Arte Mexicano*. México: Hermes.



Rojas Sánchez, Mario Pbro, [1978] 2011. *Nican Mopohua de Don Antonio Valeriano*. México: Grupo Macehual Guadalupano. Recuperado a partir de <https://aparicionesdejesusymaria.files.wordpress.com/2011/06/antonio-valeriano-nican-mopohua-1543.pdf>

Toussaint, Manuel, [1948] 1990. *Arte Colonial en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Toussaint, Antonio, (1986). *Resumen grafico de la historia del arte en México*. México: Gustavo Gili

Tovar y de Teresa, Guillermo, (1979). *Pintura y escultura del renacimiento en México*. México: INAH.

Vargas Lugo, Elisa, (1979). El paradigma de la escultura barroca mexicana, En *La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular* (pp. 187-208). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____ (1991). Comentarios acerca de la construcción de retablos en México 1687-1713. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 16(62) (pp. 93-101). Recuperado a partir de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1603/1590>

_____ (1992). *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México:
UNAM.

_____ (1993). *México Barroco: Vida y Arte*. México: Salvat.

_____ (1997). Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca.
En Dalton Palomo, Margarita. & Loera y Chávez Verónica. (Ed.), *Historia del
Arte de Oaxaca, Vol. II: Colonia y Siglo XIX* (pp. 11-49). México: Gobierno del
Estado de Oaxaca-Instituto Oaxaqueño de las Culturas.

Vargas Lugo, Elisa & Ballelini Cioni, Clara & Ruiz Gomar, José Rogelio, (1994). *Arte y
Mística del Barroco*. México: CONACULTA-UNAM.

Vasconcelos Beltrán, Rubén, (1994). *Tlacoahuaya; lugar húmedo*. México: Grupo
Jaguar impresiones.

Ware. D & Beatty. B, (2011). *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. Barcelona:
Gustavo Gili.

ARCHIVO

Archivo General de Indias (AGI), (1598). *Estado e inventario de las yglesias y sus
ensaxes y hornamentos que hay en el obispado de antequera*. México. Legajo 291.

