

# Trasvases e influjos entre la retablística española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI)

Francisco Javier Herrera García<sup>1</sup>



El alto grado de desarrollo en cuanto a perfección técnica, expresividad, verosimilitud, eficacia comunicativa, que las artes plásticas europeas adquieren en los momentos finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, resultó idóneo para su posterior éxito en territorio americano, después de la conquista y a medida que se desarrolla e intensifica el proceso adoctrinador. Si bien, a lo largo del tiempo, el imaginario cristiano de importación europea se irá adaptando a las peculiaridades de la idiosincrasia y mentalidad de las diferentes culturas amerindias, en relación a la propia forma de la representación o redefinición de iconografías, hemos de reconocer que durante el siglo XVI los cometidos asignados desde tiempos medievales a la imagen cristiana, parece que funcionan bastante bien en las Indias<sup>2</sup>. Como venía sucediendo en la Península Ibérica, adoctrinar, narrar, despertar sentimientos y emociones y generar devoción, fueron igualmente procesos válidos en América.

En este sentido el retablo se convierte, como marco aglutinador y ordenador de imágenes, en un instrumento apropiado, que triunfa al servicio de la estrategia evangelizadora de las órdenes religiosas y de la iglesia diocesana. También, como en la Península Ibérica, en suelo americano va a ser una forma artística trascendente a lo largo de los siglos de dominación colonial y muestra una decidida evolución formal y conceptual, según aconteció en España y Portugal, respetando tiempos y morfologías diferentes a las peninsulares<sup>3</sup>.

México será un territorio idóneo para este planteamiento que reconoce la intensa dependencia que sus retablos del quinientos y principios del seiscientos, muestran respecto a los modelos ibéricos y de cómo a partir de ahí madura la personalidad creativa de artistas indios

---

<sup>1</sup> Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

<sup>2</sup> Véase la semblanza que al respecto desarrolla Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993), 186-191. Recientemente profundiza en la relación retórica e imagen Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro* (Madrid: Akal, 2015), 260-274.

<sup>3</sup> Carecemos de estudios globales y particulares por regiones o países. Para el conjunto americano una buena aproximación es la contenida en la obra general de Ramón Gutiérrez, coord., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (Madrid: Cátedra, 1995), 205-304.

y criollos que dotarán al retablo novohispano de sin igual originalidad. Similitud que no significa la mera imitación de los modelos españoles.

Faltan la mayoría de las obras, lo cual es el primer obstáculo a la hora de clarificar ideas, pero también falta la documentación que hubiera permitido definir con mayor precisión cuestiones como autorías, funcionalidad, procesos constructivos, la adaptación a las políticas evangelizadoras, el protagonismo de los artistas indígenas frente a los agremiados de origen europeo, etc. Si a ello añadimos la propia complejidad que encarna el retablo, al tratarse de una empresa artística colectiva, las incertidumbres y lagunas se hacen visibles a medida que intentamos profundizar en el tema<sup>4</sup>. Con escasos y limitados datos intentaremos ver los préstamos que toma la retablística mexicana del XVI de la española, partiendo de cuestiones sociales y legales, para luego centrarnos en otras de orden formal y estético.

### El componente normativo

Ya se han abordado las cuestiones relativas a la organización de los gremios en la Nueva España, con bastante extensión<sup>5</sup>, pero no está de más recordar, en relación con la carpintería, escultura, pintura y otras artes aplicadas al retablo, como en ellas se observa la progresiva especialización de los distintos artífices en las tareas y técnicas inherentes a la proyección y puesta en práctica de las grandes máquinas, marcos para la liturgia, la reserva y exposición del Santísimo así como de un variado repertorio de imágenes. Sin duda, la preocupación por las imágenes, la conciencia de su necesidad y aptitud para el complejo proceso evangelizador, el control de las mismas en cuanto a decoro y corrección, se incrementa a partir del gobierno del Arzobispo Alonso de Montúfar, llegado a la Nueva España en 1554, instruido eclesiástico experimentado en Granada en el control de la conversión de los moriscos y en la implantación de imágenes cristianas que borrarán la huella del pasado islámico de la emblemática ciudad. En el primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555, arremetió contra el descontrol de la pintura indígena<sup>6</sup>. Unos años antes, en 1552, imbuido de parecido afán decoroso, el Virrey Velasco había prohibido a los indios pintar imágenes religiosas sin ser examinados

---

<sup>4</sup> Síntesis válidas sobre el proceso evolutivo del retablo mexicano son las debidas a Francisco de la Maza, *Retablos dorados de la Nueva España* (México D.F.: Ediciones Mexicanas, 1950). María del Consuelo Maquívar, "Escultura y retablos. Siglos XVI-XVII", en *Historia del Arte Mexicano*, t. VIII (México D.F.: Salvat, 1986), 1103-1119. Martha Fernández, "Tipologías del retablo novohispano (una aproximación)", en *Retablos. Su restauración, estudio y conservación*, ed. Martha Fernández, (México D.F.: UNAM / IIE, 2003), 35-57. Elisa Vargaslugo, "Los retablos dorados", en *Los retablos de la Ciudad de México siglos XVI al XX*, ed. Armando Ruiz (México D.F.: Asociación del patrimonio artístico mexicano, 2005), 1-30. En las obras generales de pintura y escultura que citaremos en el transcurso de estas líneas, también se dedican apartados al retablo, siempre a partir del estudio de la pintura y escultura.

<sup>5</sup> En relación a la materia que nos incumbe destacamos Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España* (México D.F.: Secretaría de gobernación, 1921), 19-25 y 80-89 (páginas referidas a pintores, doradores, entalladores). Ernesto Chinchilla Aguilar, "Ordenanzas de escultores, carpinteros, entalladores y violeros de la ciudad de México", *Antropología e Historia de Guatemala* V, 1 (1953): 29-52. Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España* (México D.F.: Jus, 1960). Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", *Historia Mexicana*, XXXI, (1984): 5-40. Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario* (México D.F.: INAH, 1990), 27-45. María del Consuelo Maquívar: *El imaginero novohispano y su obra*, (México D.F.: INAH, 1999), 37-53. María del Consuelo Maquívar, "Los escultores novohispanos y sus ordenanzas", *Historias* 53 (2002): 89-99.

<sup>6</sup> *Primer Concilio Provincial mexicano*, ed. Cristóforo Gutiérrez Vega (Roma: Edizioni Art, 2009), 148.

<sup>6</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y retablos* (México D.F.: SAHOP, 1982), 20-21. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (México D.F.: Azabache, 1992), 31. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994), 102-103.

previamente<sup>7</sup>. La necesidad de desarrollar la producción de imágenes escultóricas y pictóricas, el decoro y la calidad de las mismas, impulsaría la normativa tanto eclesiástica como civil.

Con verdadero ardor postridentino lo proclaman de forma parecida los capítulos del III Concilio Provincial Mexicano, de 1585, al alentar "...que nada se presente en las imágenes indecente o profano, con que pueda impedirse la devoción de los fieles... Se manda igualmente a los visitantes que manden borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas, o esculpidas o pintadas con indecencia..."<sup>8</sup>.

Nada tiene de extraño que el control de las ordenanzas por un lado, seleccionando los artistas adecuados en cuanto a calidad y recto proceder, y la vigilancia sobre la imagen, así como criterios evangelizadores y de promoción devocional de la iglesia, coadyuvaron en las últimas décadas del XVI al desarrollo de una retablística de gran empaque que sigue de cerca las líneas de los retablos andaluces y castellanos.

### **La llegada de artistas europeos y el desarrollo del retablo renacentista.**

Uno de los capítulos aceptados respecto a la introducción de las imágenes europeas en el Nuevo Mundo y su organización racional que facilitara la comprensión del discurso, es el poderoso influjo de la imagen nórdica mediante la estampa y la importación de pinturas y esculturas de pequeño formato. Los conquistadores y misioneros se proveyeron de un caudal de imágenes capaces de satisfacer los más elementales principios catequéticos. De inmediato surtieron efecto en el imaginario indígena y se dieron por buenas algunas técnicas y procedimientos didácticos e instructivos aplicados anteriormente por los sacerdotes aztecas, como era el mostrar códices pintados sobre soporte textil o de otra especie a sus fieles. Ahora según recuerdan entre otros Motolinía, los franciscanos y dominicos usaban telas pintadas, de elaboración indígena, mediante las que de forma ingenua los neófitos eran instruidos en pasajes evangélicos, figuras del santoral, obras de misericordia o pecados capitales<sup>9</sup>. Así se representan en las conocidas imágenes grabadas de la *Rethórica Christiana* de Valadés<sup>10</sup>. Imágenes rudimentarias, provistas de una ordenación de ideas o historias. Estamos aún lejos de una organización con categoría de retablo, que no aparece en un primer momento, al menos hasta la década de los cuarenta del siglo.

El arribo de entalladores, escultores, carpinteros y pintores, resulta vital para la introducción del retablo en las complejas construcciones religiosas impulsadas a partir de la citada década y que cobran auge en la segunda mitad de siglo. Conocemos multitud de nombres, cuya actividad como tallistas, ensambladores y escultores está documentada. Tovar de Teresa<sup>11</sup> ofreció una larga lista de profesionales activos en la retablística de mediados y segunda mitad del XVI, que amplía la nómina ofrecida por otros como Moreno Villa y Toussaint<sup>12</sup>. Entre los más destacados podemos citar a los hermanos Claudio y Luis de Arciniega (d. 1554),

<sup>7</sup> Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (México D.F.: UNAM / IIE, 1962), 17-22. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, (México D.F.: UNAM / IIE, 1965), 40-46 y 218.

<sup>8</sup> *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585*, ed. Eugenio Maillefert Compañía (México D.F.: E. Maillefert, 1859), 325.

<sup>9</sup> Gruzinski, *Guerra imágenes*, 76.

<sup>10</sup> Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana...* (Roma, 1579).

<sup>11</sup> Tovar, *Renacimiento en México*, 208-211. De este autor es vital para conocer sucintamente a cada uno de los artistas mexicanos *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, 3 vols. (México D.F.: Grupo Bancomer, 1995-1997).

<sup>12</sup> José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, reimp.), 38-39. Toussaint, *Arte colonial*, 81-82.

especialmente el segundo activo en materia de retablos; Pedro de Brizuela (d. 1554); Diego de Pesquera (d. 1581), Juan Montaña (d. 1584); Mateo Merodio (d. 1584); Martín de Oviedo (d. 1595), hermano del célebre arquitecto establecido en Sevilla, jurado y maestro mayor de obras de la ciudad, Juan de Oviedo y Labandera. Su hermano Martín está en Lima desde 1601, regresando a Sevilla después de 1618, para emprender nueva travesía a territorio novohispano en 1624, en calidad de criado de Pedro Torres y Sosa, factor y proveedor del puerto de Acapulco, cuando contaba 50 años de edad y permanecía en la soltería<sup>13</sup>. Juan Rodríguez (1568) es probable fuera de origen peninsular y seguro lo fue el célebre Pedro de Requena, autor del rico conjunto escultórico del retablo mayor de Huejotzingo, quien estamos en condiciones de afirmar pasó a la Nueva España en 1577, llevando a su hija Marina, una criada y un aprendiz de su oficio de entallador<sup>14</sup>. No podemos olvidar a los nórdicos Adirán Suster (d. 1573), Andrés de Pablos (d. 1597) o Juan de Bruselas (d. 1601)<sup>15</sup>.

Junto a los anteriores los pintores fueron principales implicados en las tareas de proyección y provisión de imágenes para retablos. Entre ellos sigue considerándose a Cristóbal de Quesada<sup>16</sup>, el primero de los documentados. Era natural de Carmona y estuvo activo en Sevilla en la década de los treinta del XVI en un núcleo familiar compuesto por otros pintores como su padre Juan Rodríguez de Aldana, o su suegro Alonso de Castilla, vecinos de la parroquia de San Martín. En 1535 zarpó rumbo a Ciudad de México<sup>17</sup>, donde parece no le falta el trabajo. Desconocemos porque en ese viaje no le acompañó su mujer, en principio autorizada a acompañarle y que continuaba vecindada en Sevilla en 1539, cuando se dispone a seguir las huellas de su esposo<sup>18</sup>. No parece que viajara entonces, pues en 1556 Quesada se hallaba en Sevilla con el propósito de regresar a México, en compañía de su familia, una criada y un esclavo negro<sup>19</sup>. Significativo, respecto a su posible dedicación al campo del retablo, es que en 1547 formara compañía laboral con batihojas y doradores de madera<sup>20</sup>.

Entre la extensa nómina de pintores que ha sido revelada por los estudiosos del arte mexicano, únicamente queremos destacar los que demostraron su habilidad en la pintura aplicada a retablos e, incluso, en la proyección de los mismos, así citamos a Nicolás Tejeda de Guzmán, a quien se da por autor de las tablas pictóricas del retablo de Cuauhtinchan (1571)<sup>21</sup>;

<sup>13</sup> Archivo General de Indias (AGI), Contratación, 5382, N. 23, s/f. Los testigos que informan de su limpieza de sangre en el expediente de información, así como ser hermano del familiar del Santo Oficio, Juan de Oviedo, fueron Blas Hernández, escultor vecino de Sevilla y el ensamblador Gonzalo de Arcos, quien declara respecto a su apariencia física ser "...mediano, cano, dientes menos en la parte de arriba". Se le otorgó licencia con fecha 4 de Julio de 1624.

<sup>14</sup> El grupo de los que piden licencia en 1576 para dirigirse a la Nueva España estaba compuesto por Antonio Requena y su esposa Isabel de Hervás y su hermano Pedro, entallador viudo de Marina Sánchez, la hija de este último, María de Requena, así como su criada y aprendiz. Antonio y Pedro de Requena eran hijos de Claudio Barrientos y Catalina Díaz, declarándose naturales tanto de Mérida como de Medellín. AGI, Contratación, 5226, N.1, R.36. Indiferente, 1968, L.21, fols. 118v., 119v. y 127v.

<sup>15</sup> Para estos artífices puede verse la puesta al día sobre noticias referentes a los mismos debida a Tovar *Renacimiento en México*, 201-211. Tovar, *Pintura y escultura*, 203-223. Con todo, el más completo repertorio de artistas activos en México durante este siglo es el debido al citado Tovar, *Repertorio de artistas en México*.

<sup>16</sup> Toussaint, *Pintura colonial*, 33-34. Tovar, *Renacimiento en México*, 110-111. Tovar, *Repertorio de artistas*,

<sup>17</sup> Obtuvo autorización de la Casa de Contratación el 3 de Marzo de 1535. AGI, Contratación, 5536, L. 3, fol. 137r.

<sup>18</sup> El 3 de mayo de 1539 solicitaba permiso a su suegro Juan Rodríguez de Aldana, pintor, y a su madre Juana Díaz, para viajar a México en compañía del amigo de su esposo Diego Muñoz Jurado, quien viaja con su esposa y había convivido con Cristóbal de Quesada en la capital novohispana. Argumenta la expresada Marina el mucho trabajo que tiene en Sevilla y el deseo de hacer "vida maridable con su esposo", en México. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, secc. notarias de Sevilla, leg. n° 4.918 (año 1539), s/f. 1539-V-3.

<sup>19</sup> AGI, Indiferente, 1965, L. 13, fol. 95v. AGI, Indiferente, 425, L. 23, fol. 153r.

<sup>20</sup> Tovar, *Renacimiento en México*, 110-111.

<sup>21</sup> Efraín Castro Morales, "El retablo de Cuauhtinchan, Puebla", *Historia Mexicana* 70, XVIII (1968): 179-189.

Francisco de Morales, natural de Toledo y establecido en territorio novohispano en 1562, donde se le asigna un retablo perdido del convento agustino de Yuriria (1576). Los grandes logros de la pintura novohispana aplicada al retablo, en este siglo, se debieron al flamenco Simón Pereyng y el sevillano Andrés de Concha. El primero llega en 1566 y de su fecunda actividad destacaron retablos como el de Tepeaca, Ocuila, Malinalco y San Agustín de México, todos perdidos. De su asociación con Andrés de Concha resultaría el también desaparecido retablo mayor de la Catedral Metropolitana (1584-1585). Mejor suerte corrió una de las obras claves del retablo quinientista mexicano, el mayor de Huejotzingo (1584-1586), cuyas tablas corresponden al flamenco. Su socio Concha, llegado a Nueva España en 1568, desplegó intensa actividad en la región mixteca, donde consta fue hábil tanto en la pintura como en la traza de retablos talla. Las obras que se le han asignado conservan sus pinturas y esculturas, si bien la estructura y ornamento fueron barroquizados. Entre otros se le asignan los mayores de Yanhuitlán, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Achiutla y Teposcolula, además de los desaparecidos de la catedral de Oaxaca y Santo Domingo de esta ciudad<sup>22</sup>.

### La retablística “plateresca” y su reflejo en la novohispana

El retablo de tendencia plateresca, ornamentado con grutescos y otros motivos inherentes a al lenguaje clásico, así como serafines, característico además por la introducción del original soporte denominado balaustre, sin función sustentante, conceptualizado por Diego de Sagredo, tuvo un exitoso desarrollo en España desde fechas muy tempranas en el XVI, prolongándose en el caso de Sevilla hasta aproximadamente 1580, bastante después del Concilio de Trento<sup>23</sup>. En este retablo fue particularidad, unido a la introducción de los caracteres renacentistas señalados, el gusto por la excesiva compartimentación de sus calles y cuerpos en aras a introducir registros iconográficos, bien pinturas o relieves, que alternan, en las entrecalles, con esculturas de bulto. Este hecho y su excesivo ornato, ha hecho ver a los historiadores del arte como en realidad seguimos en los planteamientos estructurales y organizativos de ascendencia gótica, cifrados en la abundancia de imágenes y el ornato menudo, ahora renovado.

La mayor parte de los retablos conservados de la segunda mitad del XVI en México siguen esta tendencia, encontrándonos los grutescos, rápidamente reconvertidos en figuras vegetales y angélicas, en aras a evitar sus connotaciones paganas, los soportes abalaustrados y un sistema columnario que gana terreno, adaptado a los cuerpos de la estructura. En todos ellos se observa la voluntad de introducir un crecido número de imágenes, rasgo que según veremos afecta al retablo mexicano hasta momentos avanzados del siglo XVII. Aunque es prácticamente

<sup>22</sup> Las mejores síntesis sobre las biografías y trayectoria profesional de ambos se deben a Tovar, *Pintura y escultura*, 70-99. Allí se recoge la bibliografía fundamental sobre ambos pintores, a la que agregamos aportaciones posteriores; María del Carmen Sotos Serranos, “Luces y sombras en torno Andrés y Pedro de Concha”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 83 (2003): 123-152. Pablo Amador Marrero et al, “Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008): 49-83. Edén Mario Zárate Sánchez, “Andrés de Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 97 (2010): 131-144. María Teresa Suárez Molina, “Andrés de Concha, un pintor sevillano en una colección mexicana”, en *Andalucía América, patrimonio artístico*, coord. Rafael López Guzmán (Granada: Atrio, 2011), 31-43. José María Lorenzo Macías, “Una noticia más sobre Simón Pereyng”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 259-264. Francisco Montes González, “Sobre la atribución a Simón Pereyng de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México”, *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 153-164. Elisa Minerva Arroyo Lemus et al, “Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI”, *Ge-Conservación / Conservação* 0 (2009): 79-98. Elsa Arroyo, “Biografía de una ruina prematura: La Virgen del Perdón de Simón Perenyng”, *Goya* 327 (2009): 95-111.

<sup>23</sup> Palomero, *Retablo del Renacimiento*, 111-114.

imposible determinar cuales fueron los primeros retablos, se ha señalado a la década de los cuarenta como punto de partida para el desarrollo de la retablística novohispana<sup>24</sup>. Una particularidad es el triunfo de la pintura frente a la escultura en estos tiempos. La mayor parte de los retablos llenan sus recuadros con pinturas<sup>25</sup>. Bien es verdad que abundaron los pintores frente a los escultores, pero no estaría de más considerar la mejor disposición de los indios a comprender la imagen bidimensional, que quizás se perpetúa más allá del proceso evangelizador inicial. No en vano, desde la llegada de Montúfar y durante la segunda mitad de siglo, asistimos a la proliferación de imágenes pictóricas insertas en retablos. Recordemos la importancia que la pintura mural y los pictogramas tenían en las culturas precortesianas<sup>26</sup>.

En estos momentos, a mediados de siglo, cuando cobra impulso la pintura mural en conventos e iglesias, nos encontramos ejemplos de elementales retablos representados mediante la técnica del temple. Son escasos los que han subsistido, pero en ellos puede observarse la intención de reproducir las formas arquitectónicas y ornamentales, así como la iconografía de retablos lígneos. Entre los retablos pintados que podemos citar se encuentran los del ex convento franciscano de Tepeaca (Puebla), que revelan la mano indígena, el procedente de la tantas veces citada iglesia franciscana de Cuauhtinchan<sup>27</sup>, de similar factura a los de Tepeaca, o el de Zinacantepec (Estado de México), ubicado en la capilla abierta del convento<sup>28</sup>. También en la Península Ibérica se había hecho uso del recurso en ocasiones, cuando no se tenía a artífices suficientemente cualificados en la talla de la madera o por cuestiones de economía, según prueban algunos aún subsistentes del último gótico y primeros tiempos del Renacimiento en Andalucía Occidental como es el caso del recuperado en la parroquia de Santa María de Cala (Huelva) o en el País Vasco, San Andrés de Biáñez (Vizcaya).

Kubler sugirió los posibles influjos que muchas pinturas murales de los conventos franciscanos, agustinos y dominicos, recibieron del retablo, en el sentido de que las escenas compartimentadas mediante arquerías, pilares o balaustres, pudieron dejarse sugestionar por esos mismos elementos incorporados en los retablos<sup>29</sup>. No obstante, parece más lógico en estos ejemplos la influencia de los grabados que circularon abundantemente en la Nueva España durante el XVI.

Son abundantes las menciones a retablos de mediados y segunda mitad del siglo. Tovar de Teresa presentó noticias de numerosas piezas que podrían ampliarse. Los más representativos, por conservar no sólo el marco estructural y ornamental, sino también la iconografía, preferentemente pictórica, los hallamos en la región de Puebla: Tecali, Cuauhtinchan, Huaquechula y Huejotzingo. El primero, cuya cronología se ha situado en torno a 1570, es un bello ejemplar que procede del desmantelado templo franciscano de esta localidad, Tecali, edificio del que también resta otro del mismo estilo aunque menor, dedicado a San Francisco (**Fig. 1**). Habida cuenta de la intervención de Claudio de Arciniega y su hermano Luis en aquella iglesia, se ha dado por supuesto que ambos son resultado de su actividad como

---

<sup>24</sup> Se tiene como una de las primeras noticias alusivas a un retablo de cierta envergadura en un templo, al menos compuesto por un elemental número de imágenes pictóricas y escultóricas, la mención de una crónica agustina michoacana, al retablo de la iglesia de Tiripetío, estrenado en 1548. Tovar, *Renacimiento en México*, 338.

<sup>25</sup> También en los años centrales del siglo se dio un proceso similar en Sevilla, pudiendo hablarse de un retablo renacentista pictórico, véase Recio, "Versatilidad del Renacimiento", 81-94.

<sup>26</sup> Gruzinski, *Colonización de lo imaginario*, 18-23 y 188.

<sup>27</sup> Carlos Flores Marini, "El retablo pintado de Cuauhtinchan", en *Retablos: su restauración*, 327-337.

<sup>28</sup> Juan Benito Artigas, *México: arquitectura del siglo XVI* (México D.F.: Santillana, 2011), 130.

<sup>29</sup> George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984), 453-454.

tracistas, teniendo en cuenta su anterior dedicación a la arquitectura de retablos en territorios de Castilla, así como volverán a hacer en México. Como ha señalado Luis Javier Cuesta, encajaría dentro de la tendencia practicada por los ensambladores castellanos antes de la irrupción del romanismo, resultando una típica producción dentro del lenguaje plateresco de los Arciniega, especialmente de Claudio<sup>30</sup>. Destacan varias cosas, en primer lugar su articulación apilastrada, no muy frecuente en la retablística hispana, que siente predilección por soportes bien definidos. Sin embargo, hay ejemplos en Castilla y Andalucía de retablos pictóricos, cuyas tablas están compartimentadas por pilastras ornamentadas, así es el de San Miguel de Ávila (mediados del XVI) y nos recuerda también algunos retablos de Pedro Machuca, como el que preside la sala capitular de la Catedral de Jaén, dedicado a San Pedro de Osma (c. 1546) y sobre todo el fastuoso conjunto de la Catedral de Palencia (etapa inicial 1504-1506). En segundo lugar, en el rico ornato que recorre entablamentos y pilastras hay que destacar el influjo postridentino en el decoro, así los asépticos festones de estas últimas, en los que se suceden jarras, espejos, racimos de frutas, cintas, se complementan en los frisos con serafines flanqueando espejos y cornucopias. No hay ningún tipo de fantasías propias del grutesco.



**Fig. 1** - Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tecali (Puebla). C. 1569-1570. ¿Luis de Arciniega?  
(Fotografía del autor)

<sup>30</sup> Luis Javier Cuesta Hernández, “Sobre el estilo arquitectónico en Claudio de Arciniega”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 61-88. Luis Javier Cuesta Hernández, *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2009), 166-167. Destacó la vertiente plateresca de ambos Efraín Castro Morales, “Luis de Arciniega maestro mayor de la Catedral de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27 (1958): 27.

El retablo mayor del convento franciscano de Cuauhtinchan (Puebla) (**Fig. 2**) es otro de los hitos de la retablística renacentista mexicana. De medianas dimensiones, lo integran tres calles y otros tantos cuerpos y remate, con vistosos guardapolvos laterales. Efraín Castro demostró que se trata del primitivo retablo del convento franciscano de Puebla, sustituido por otro y trasladado en 1595 al convento de la misma orden en Tehuacán. Sin embargo, ciertas dificultades relacionadas con la construcción de la cabecera de la iglesia, hicieron que fuera destinado a la iglesia también franciscana del pueblo donde hoy se encuentra, por mediación del pintor Juan de Arrúe, en 1599<sup>31</sup>. Sus pinturas han sido atribuidas a uno de los más tempranos pintores activos en la Nueva España, Nicolás de Tejeda y el ensamblaje a Pedro de Brizuela, situándose su cronología en torno a 1570-71. Justo en el centro del retablo, se reserva un nicho para una imagen escultórica, el resto lo integran un total de 23 pinturas, repartidas en el banco, cajas, ático, frontón y guardapolvos laterales. Destacamos del mismo, tal como es frecuente en la retablística plateresca, el empleo de columnas en el primer cuerpo, mientras los restantes están articulados mediante balaustres, soportes todos que emplean el mismo orden, el jónico, según vimos en Tecali y podemos igualmente encontrar en algún retablo plateresco peninsular, como el de la capilla del obispo de Madrid, obra del palentino Francisco Giralte (c.1535-1550), e incluso en Andalucía en el retablo mayor de la parroquia de Lucena del Puerto (Huelva, c.1570-1580). El ornato ahora se reduce a los frisos recorridos por serafines, igual que empleó el retablo mayor de Santa Ana de Sevilla (1550-1557) y el de Medina Sidonia (Cádiz, c.1551-1575). Muy llamativo, indudable reminiscencia de ascendencia gótica, son los guardapolvos como marco para imágenes, figuras del santoral pintadas, que nos trae a la mente obras como el retablo mayor gótico de la parroquia de Marchena (Sevilla, c.1530).

Los franciscanos de la región poblana apostaron por un retablo de grandes dimensiones, que cubriera el presbiterio en toda su extensión. Otro paso más en este sentido lo tenemos en el mayor del ex convento de San Martín de Tours en Huaquechula (Puebla, c.1575-1580) (**Fig. 3**). Por desgracia fue desmantelado de su iconografía en los siglos XVII y XVIII, siendo sustituidas sus pinturas por lienzos debidos a Cristóbal de Villalpando y otros pintores, así como desprovisto del tabernáculo y cajas centrales<sup>32</sup>. También parecen producto de añadidos posteriores, los dos guardapolvos laterales que quizás sustituyeran a otros de tipo pictórico, como los de Cuauhtinchan. En cambio, su esquema general, con la estructura ochavada adaptada a la cabecera, sucesión de cuerpos y soportes, columnas en el primero y en el resto balaustres, ornato de serafines y ángeles flanqueando cartelas, nos lleva al ya citado mayor de Santa Ana de Sevilla, de cuyo apartado escultórico se había ocupado Nufro de Ortega y en lo pictórico acometió sus imágenes Pedro de Campaña, entre 1550-1557. Ni que decir tiene, el de Huaquechula, es precedente inmediato del gran retablo de Huejotzingo<sup>33</sup>, obra ya de transición al romanismo.

---

<sup>31</sup> Efraín Castro Morales, "El retablo de Cuauhtinchan, Puebla", *Historia Mexicana* 70 (1968): 179-189. Guillermo Tovar de Teresa, *Los retablos de Cuauhtinchan* (Puebla: Ediciones del Banco de Oriente, 1988). Tovar, *Renacimiento en México*, 225-231. Tovar, *Pintura y escultura*, 63-67.

<sup>32</sup> Tovar, *Renacimiento en México*, 333.

<sup>33</sup> Rie Kamimura, *El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586) estudio teórico historiográfico*, (Tesis de maestría, México D.F.: UNAM / Filosofía y Letras, 2005), 108. Consultada el 28 octubre 2015 en [http://132.248.9.195/ptd2005/01061/0343494/0343494\\_A1.pdf](http://132.248.9.195/ptd2005/01061/0343494/0343494_A1.pdf).





**Fig. 2** - Retablo mayor de la iglesia de Cuauhtinchan (Puebla). C. 1571.  
Pedro de Brizuela (ensamblaje y talla).  
Nicolás de Tejada (pintura).  
(Fotografía del autor)



**Fig. 3** - Retablo mayor de San Martín de Tours en Huaquechula (Puebla). C. 1575-1580.  
Anónimo.  
(Fotografía del autor)

El retablo articulado mediante balaustres se extendió por la práctica totalidad del territorio mexicano. Otra cosa es que apenas se conserven obras. Quiero llamar la atención sobre el retablo mayor y dos laterales de menor porte que analicé en la pequeña iglesia doctrinera del remoto pueblo de Huiramangaro, en la meseta purépecha (Michoacán), de dos cuerpos, tres calles y entrecalles intermedias, compartimentado todo mediante los citados balaustres. Pese a los repintes y agregaciones posteriores, es una obra que denota la interpretación de los modelos de los grandes conventos, por tallistas y ensambladores indígenas, de finales del XVI o comienzos del XVII.

### **La transición al romanismo: los retablos de Huejotzingo y Xochimilco.**

El denominado “Romanismo”, tanto arquitectónico como escultórico, caló con fuerza en el retablo español, especialmente en el castellano y regiones del norte, desde los años centrales del siglo. Juni, Gaspar Becerra, López de Gámiz, Juan de Anchieta o Esteban Jordán son artífices de esta transición a un retablo donde la gramática arquitectónica inspirada en los tratados cobra fuerza, el ornato menudo decae y se procura la clara y correcta visualización de la imagen, preferentemente escultórica, de acuerdo a los preceptos tridentinos. Un hito en esta transición es el retablo mayor de la Catedral de Astorga (León, 1558-1562), obra de Becerra, quien había estudiado en profundidad la obra de Miguel Ángel en Roma<sup>34</sup>.

En México las cronologías son distintas, estos grandes retablos y otros ya desaparecidos, que llenaban la cabecera de la primitiva Catedral Metropolitana, de la Catedral de Oaxaca y de tantos conventos, cobran importancia desde la década de los setenta<sup>35</sup> y en el siguiente decenio, para adentrarse en el siglo XVII. Angulo reconocía el “carácter puramente peninsular” de los dos grandes retablos que por fortuna han subsistido<sup>36</sup>, y que marcan las pautas a una mayor simplicidad arquitectónica, observancia de la gramática de los órdenes, corrección de proporciones, reducción del aparato ornamental y capacidad como contenedores de abundantes imágenes. Los contratos que dio a conocer Berlin para el mayor de San Miguel de Huejotzingo<sup>37</sup> (Fig. 4) son muy sugerentes, en primer lugar por el patrocinio indígena, por la prestación de servicios por parte de los indios y por la capacidad que se les otorga de tomar decisiones respecto al nutrido grupo de santos e imágenes pictóricas que pensaba insertarse en el mismo. Simón Pereyngs otorgó su compromiso en 1584, parece director y tracista de la obra, lo cual le cualifica como experto en el diseño arquitectónico y revela su profundo conocimiento de la retablística castellana de la época, que pudo serle exigido por Don Gastón de Peralta, Marqués de Falces, cuando planifica su traslado a la Nueva España, pensando tanto en la necesidad de proveer pinturas a iglesias y particulares, así como retablos. Pedro de Requena se compromete a dotar de imágenes de bulto y relieves la obra, y el contrato especifica con precisión el alcance de su labor: el relieve de la estigmatización de San Francisco en el centro, el San Miguel junto a las 14 imágenes de santos que ocupan las entrecalles y los cuatro relieves con grupos de tres

---

<sup>34</sup> Una buena síntesis del fenómeno es la debida a José Javier Vélez Chaurri, *Becerra, Anchieta y la escultura romanista* (Madrid: Historia 16, 1992). Véase también por su alto nivel científico Manuel Arias Martínez et al., *El retablo mayor de la catedral de Astorga: historia y restauración* (Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001).

<sup>35</sup> Según Gruzinski, desde entonces se afirma un arte nuevo, que pretende seguir pautas europeas, por ello triunfan los pintores llegados de Europa. Gruzinski, *Guerra de las imágenes*, 116.

<sup>36</sup> Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1956), II, 859.

<sup>37</sup> Heinrich Berlin, “The high altar of Huejotzingo”, *The Americas* 1, XV (1958): 63-73.

apóstoles de medio cuerpo. Nada cita el contrato del relieve del Padre Eterno del remate curvo, quizás obra de otro artífice, al igual que la talla ornamental de los tondos superiores, cornisas, columnas y balaustres.



**Fig. 4** - Retablo mayor del exconvento de San Miguel Arcángel. Huejotzingo (Puebla). 1584-1586. Simón Pereyys y Pedro de Requena. (Fotografía del autor)

Las columnas toman la delantera al balaustre, relegado al último de los cuerpos y ático y seguimos con una predilección por el orden jónico, al que ahora se sustrae el primero de los cuerpos. Es posible que Pereyys llegara a conocer alguna obra castellana como el citado retablo madrileño de la capilla del obispo, de Francisco Giralte (c.1550). El esquema general, tres calles, cuatro entrecalles, tres cuerpos y remate, fue muy habitual en Castilla y Andalucía desde mediados de siglo, como vemos en el mayor de la Catedral de Burgos, obra de Rodrigo de la Haya (1562-1577), o en el atribuido a Roque Balduque de Santa Ana en Fregenal de la Sierra (Badajoz, c.1550). Las columnas progresivamente se desprenden de su recargazón ornamental, para concentrar la talla en los tercios inferiores, que introducen “tres muchachos asidos de manos unos con otros”, fuste estriado y un collarino superior que no se descuida en los términos contractuales, pues se indica que “...junto al capitel ha de ir labrado un serafín con sus paños y frutos y colgajes...”<sup>38</sup>, como efectivamente vemos fue aplicado con exactitud. Estas formas ornamentales las encontramos en retablos de Juan de Juni, en los de Francisco Giralte, Becerra y en Andalucía hallamos los mismos motivos en el ya nombrado de Lucena del Puerto (Huelva,

<sup>38</sup> Berlin, “The high altar”, 69.

c.1570-1580), atribuido a Bautista Vázquez el Viejo. No olvidemos la mención que a este tipo de ornato realiza Juan de Arfe en *De varia commensuración*, cuando dicen que las columnas o alguno de sus tercios se pueden revestir “de grutesco y follage al modo del friso”<sup>39</sup>. Nos recuerdan también estas columnas las de un pequeño retablo, dedicado actualmente a un Nazareno, ubicado en la nave de la iglesia de San Bernardino en Xochimilco (México D.F.), compuestas por el mismo tipo de figuraciones, de manera que podríamos pensar en el mismo tracista u otro que se inspira en el retablo poblano.

Las indicaciones que el contrato ofrece sobre el número de soportes nos permiten aclarar, en primer lugar, que debió proyectarse con columnas únicamente en el cuerpo inferior y el resto con balaustres, según los modelos de Cuauhtinchan y Huaquechula, y también observan algunos retablos españoles como el mayor de Medina Sidonia (Cádiz, 1551-1575). El creciente gusto por los tratados daría lugar a la ampliación del número de columnas. En segundo lugar, el número total de soportes estaba previsto que fueran 22, e incluso se citan 6 columnas para el primer cuerpo, de lo que puede desprenderse que inicialmente las entrecalles extremas estarían pensadas como guardapolvos, desprovistos de soportes exteriores, pensados para ubicar nichos con relieves, tal como aclara el propio contrato más adelante al indicar “ha de tener dicho retablo por guardapolvo que vendrá desde el cuarto banco hasta el primer banco de arriba abajo labrado de medio talle”<sup>40</sup>. A la hora de concertar la escultura debieron modificarse ambos laterales y concebirse con esculturas de bulto<sup>41</sup>, con soportes, para observar así un mayor arresto arquitectónico.

Un detalle en el que queremos igualmente reparar es en el ornato de las cajas centrales, cuyos entablamentos y jambas, en sus caras internas, muestran motivos geométricos que pueden inspirarse en el frontispicio de las primeras ediciones de Vignola, al igual que un retablo manufacturado por Bautista Vázquez “el viejo” en Sevilla (1583), para la capilla de la Vera Cruz de la actual catedral de Tunja (Colombia).

El mayor de Huejotzingo marca el tránsito, de manera decidida, a un retablo de concepción romanista, ya evidente en el mayor de San Bernardino de Xochimilco (Ciudad de México) (**Fig. 5**). Este es de marcadas líneas arquitectónicas, donde se han desterrado los balaustres platerescos, se impone la proporción y la superposición de órdenes, para culminar, al igual que vemos en retablos romanistas hispanos, como el mayor de la catedral de Astorga, en un orden mensular. El frontón, que se había empleado hasta ahora con torpeza, según muestran los retablos conservados, aquí se impone y da lugar a un variado repertorio, coronando nichos de entrecalles y cajas centrales: triangulares, curvos, partidos, contracurvos... Carecemos de documentación contractual que precise cronología y autores, tan sólo noticias fragmentarias, del guardián del convento Fray Jerónimo de Mendieta, que escribe en 1595 y da a entender que para entonces se había provisto el retablo mayor<sup>42</sup>, de manera que podemos considerar un período amplio para su manufactura y conclusión, que puede comprender la última década del siglo y sabemos que en 1606 se trabajaba en su dorado, tarea que corrió a

---

<sup>39</sup> Juan de Arfe y Villafañe, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura* (Madrid: Plácido Barco López, 1795) (7ª reimp. Arreglada a la de 1585), 245.

<sup>40</sup> Berlin, “The high altar”, 70.

<sup>41</sup> Un buen estudio sobre el retablo mayor de Huejotzingo y su contexto creativo es la tesis de maestría de Rie Kamimura, *Retablo mayor Huejotzingo*.

<sup>42</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana* (Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal, 2006), cap. 9, libro IV. Consultado el 28 de Septiembre de 2015 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131289.pdf>.

cargo de indios pintores de Tlatelolco<sup>43</sup>. Desde Angulo, las pinturas vienen siendo atribuidas al pintor de origen vasco Baltasar Echave Orio<sup>44</sup>. Sin embargo, no ha trascendido la más mínima noticia del escultor encargado de su rico repertorio iconográfico, a todas luces de origen hispano, formado probablemente en la escuela sevillana en el taller de Jerónimo Hernández o sus seguidores, si bien no podemos olvidar las menciones de Torquemada y Vetancurt, un siglo después, al rápido despegue de los escultores indígenas de Xochimilco y Tlatelolco, quienes imitan pronto las formas europeas<sup>45</sup>. Son esculturas que encarnan, al igual que la estructura del retablo, el sentido de la plástica romanista, por su majestuosidad, claridad y carácter triunfal. La corrección de su estructura arquitectónica ha hecho pensar recientemente en su posible traza por Claudio de Arciniega, aunque no debemos olvidar a Andrés de Concha, hábil también en los campos de la escultura y traza de retablos<sup>46</sup>.



**Fig. 5** - Retablo mayor del exconvento de San Bernardino. Xochimilco (México D.F.). C. 1590-1600. ¿Baltasar de Echave Orio? (pinturas). (Fotografía del autor)

<sup>43</sup> Constantino Reyes Valero, “Los Indios pintores de Tlatelolco”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 41 (1970): 50-54.

<sup>44</sup> Angulo, *Historia del Arte Hispanoamericano*, II, 388-389. José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Orio* (México D.F.: UNAM / IIE, 1994), 324.

<sup>45</sup> Maquívar, *El imaginero novohispano*, 29-32.

<sup>46</sup> Clara Bargellini, “Los retablos del siglo XVI y principios del siglo XVII”, en *Retablos Ciudad de México*, 92.

Los soportes empleados continúan en la costumbre de retallar el tercio inferior, en este caso haciendo uso de un variado repertorio de imágenes: ángeles, santos y santas de la orden, serafines, etc. No obstante, el collarino superior del fuste se omite, dotando así a las columnas de mayor prestancia. Un rasgo llamativo en relación con los soportes son los Hermes o estípites antropomorfos que flanquean las cajas de la calle central, salvo en el primer cuerpo. Han sido puestos en relación con el frontispicio del *Tercer y cuarto libro* de Sebastián Serlio<sup>47</sup>, pero desde mi punto de vista es un resabio que procede de la retablística plateresca castellana. Recordemos algunas obras en las que intervino Juan de Juni, junto a los hermanos Corral, como es la portada de acceso a la capilla de los Benavente en Santa María de Medina del Rioseco (Valladolid, 1544-1548). Deben relacionarse con la misma mano o al menos el mismo tracista del mayor de Xochimilco, los colaterales dedicados a San Sebastián y Santiago el Mayor, este último trasladado a la iglesia de los Dolores del barrio de Xaltocán (México D.F.), ambos citados por Mendieta como construidos bajo su autoridad, así como el dispuesto en la nave de la iglesia de Cuauhtinchan, de un solo cuerpo, con tres calles y dedicado a San Diego de Alcalá. Un rasgo común a todos estos retablos es el incorporar, algunos mediante pintura y la mayoría a través del relieve escultórico, bancos con la representación de los apóstoles, repartidos por grupos, expresando así que son el fundamento de la iglesia. Entre los apostolados pictóricos citamos el retablo de la capilla abierta de Zinacantepec, en realidad limitado a los Cuatro Evangelistas, y Cuauhtinchan, mientras en Huaquechula, Huejotzingo y Xochimilco predominan los relieves que representan a las figuras de medio cuerpo, como también vemos en el retablo de Calpan (Puebla), por desgracia desmantelado, pero del que subsisten algunas partes y en Texcoco (México D.F.), también retablo de finales del XVI, de signo romanista, recompuesto. Son abundantes los fragmentos de bancos de retablos del XVI, con apostolados, algunos en museos, como los que vemos en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán, y en retablos barrocos que se inspiran o recuperan elementos de la centuria anterior, como el de los Santos Reyes de Metztitlán (Hidalgo, 1695)<sup>48</sup> o en el de San Francisco de Tlaxcala (finales del XVII). El recurso también fue habitual en retablos peninsulares, tenemos parejas de apóstoles pintados, de principios del XVI en Alcalá del Río (Sevilla) y los del retablo mayor de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz, 1586-1608), adoptan una curiosa postura al apoyarse sobre sus propias piernas. Las fuentes de inspiración parecen muy claras, la obra grabada de Schongauer, Dürero, Israel Van Meckenem, aporta abundantes representaciones de Apóstoles, Padres de la Iglesia o Evangelistas de medio cuerpo, indudable fuente de inspiración para los escultores activos en México.

---

<sup>47</sup> Tovar, *Renacimiento en México*, 250-255.

<sup>48</sup> El retablo de Metztitlán fue concertado en 1696 por Salvador de Ocampo, escultor, Nicolás Rodríguez Xuárez, pintor, José de Gaona, batihoja y Francisco Sánchez, dorador. Heinrich Berlin, "Salvador de Ocampo, a mexican sculptor", *The Americas* IV, 4 (1948): 423-425. José Guadalupe Victoria, "Retablística novohispana en el estado de Hidalgo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 57 (1986): 67-69. Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuarez y Salvador de Ocampo (1673-1724)* (México D.F.: Banca Serfin, 1990), 133-134.