

El retablo en la Ciudad de México en el siglo XVII: temas y problemas



Luis Javier Cuesta Hernández

Universidad Iberoamericana (IBERO), México
luis.cuesta@ibero.mx

Resumen

En las décadas que abarcan el segundo y el último tercio del siglo XVII puede constatar un cambio profundo en la retabística novohispana. En un centro clave como la Ciudad de México, capital del Virreinato, se consolidarán numerosos talleres escultóricos para cubrir la demanda de esa época. En este trabajo nos centramos en los focos de producción retabística más destacados y prolíficos en la capital del Virreinato, así como a sus respectivas influencias en su entorno geográfico inmediato para detenernos en algunos centros/talleres de especial relevancia tales como la Catedral Metropolitana o el convento de san Agustín, los que se convertirán en focos productores básicos a lo largo de todo el siglo XVII. Es importante destacar la existencia de unas primeras obras (comenzando el siglo) que corresponden con lo que la historiografía ha denominado “romanistas”; a mediados de siglo encontramos obras que podrían ser entendidas como “clasicistas” y a partir de los años setenta se advierte una eclosión de retablos en los que la columna salomónica se erige como principal rasgo distintivo. Esta secuencia cronológica o de “modelos visuales” está acompañada de problemas como el de la existencia de una generación activa e importante de ensambladores con una conciencia de su actividad o el rol de patronos y mecenas (desde fray Juan de Torquemada a Caballero Ocio) que jugaron también, sin duda, un papel en la configuración de esos modelos visuales.

Palabras clave

Retabística novohispana
Catedral de México
Modelo visuales

Themes and Problems Regarding Mexico City Altarpieces in the Seventeenth Century

Abstract

During the decades between the second and the last third of the seventeenth century, a profound change can be seen in New Spain altarpieces. In a dominant site such as Mexico City, capital of the Viceroyalty, numerous sculptural workshops will be consolidated to meet the demand of that time. This work focuses on the most prominent and prolific points of altarpiece production in the capital of the Viceroyalty, and their influence

Keywords

New Spain Altarpieces
Mexico Cathedral
Visual Model

on its immediate geographical environment, and it will concentrate on some centers / workshops of special relevance such as the Metropolitan Cathedral or the Convent of San Agustín, which will become basic production centers throughout the seventeenth century. It is important to highlight the existence of some first works (beginning of the century) that correspond to what historiography has called “Romanists”; in the middle of the century some works were found that could be understood as “classicist” and from the seventies onwards, there was an explosion of altarpieces with the Solomonic column standing as their main distinguishing feature. This chronological sequence or “visual models” is accompanied by certain problems such as the existence of an active and important generation of assemblers, well aware of their activity, or the role of patrons and sponsors (from Fray Juan de Torquemada to Caballero Ocio) who undoubtedly played an outstanding role in the shaping of these visual models.

Introducción

En las décadas que abarcan el segundo y el último tercio del siglo XVII, constatamos un cambio profundo en la retabística novohispana. En un centro clave como la Ciudad de México, capital del Virreinato, asistiremos a la consolidación de numerosos talleres escultóricos para cubrir la gran demanda de esa época.¹ Esto llegó precedido de una importante actividad también en el tránsito de centurias hacia el 1600 en el que las figuras de artistas como Miguel Mauricio o Echave Orio se nos evidencian cada vez como más importantes.

Un componente fundamental del debate estético en este siglo será el de la situación social de los artífices. A finales del periodo que nos ocupa, en 1703, se firmará una petición por parte del gremio de escultores y ensambladores, dirigida al virrey duque de Albuquerque para la creación de un gremio de “arquitectos-entalladores” que rezaba como sigue:

Juan de Rojas, Manuel de Nava, Francisco Rodríguez de Santiago, Andrés de Roa, Antonio de Roa, Alonso de Jerez, Pedro de Maldonado, Gregorio Godoy, Salvador de Ocampo, Thomas Xuarez, maestros del arte de arquitectos entalladores, todos vecinos de esta Ciudad; otorgan que dan su poder cumplido cuan bastante de derecho se requiera y sea necesario a don José de Ledesma, procurador del número de esta Real Audiencia, especialmente, para que en su nombre y representando sus personas, acabe por todas instancias y sentencias el pleito que actualmente está pendiente en el superior gobierno de esta Nueva España, sobre de la separación y segregación que pretenden se haga del dicho su arte de Arquitectos Entalladores del de la carpintería, para cuya prosecución y defensa comparezca en dicho superior gobierno. México a 14 de mayo de 1703.²

Dicha petición fue aprobada dos años después, lo que nos indica que había existido un crecimiento importante a lo largo del siglo XVII en la producción retabística (Tovar de Teresa, 1984). Lejos de ser esta una cuestión secundaria, tiene mucho que ver con un cambio en la forma en que el artista virreinal (incluso de origen indígena) se miraba a sí mismo con otros ojos desde el punto de vista de su inserción social. No será casualidad que alguno de los nombres que se mencionarán a lo largo de este estudio sean de los firmantes del documento anterior.

Es a este momento, a estos personajes y a este lugar, y sobre todo a esta producción destacada tanto en cantidad como en calidad, a la que queremos referirnos en este texto.³ Nos centraremos en los focos de producción retabística más destacados y prolíficos en la capital del Virreinato, como mencionábamos antes, así como a sus respectivas influencias en su entorno geográfico inmediato. Nos detendremos con especial

1. No vamos a insistir sobre este particular, se trata de un tema exhaustivamente tratado, especialmente en sus aspectos gremiales por Consuelo Maquívar (1994, 1995, 1999) a cuyas obras remitimos al lector interesado.

2. Notaría de José de Anaya y Bonilla, Archivo General de Notarías, 1703, fol. 256 vto. (cit. en Tovar de Teresa, 1990, p.172).

3. Por lo que respecta al estado de la cuestión, en los últimos años hemos asistido a un creciente interés por parte de la Historia del Arte sobre la escultura barroca en la Nueva España. Este interés ha dado sus frutos, por dar sólo algunos ejemplos, en proyectos como el del *Catálogo Nacional de escultura novohispana* o el seminario de Escultura Virreinal del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y sus Congresos Internacionales sobre escultura virreinal, que con el título de *Encrucijada* ya han alcanzado su tercera edición. O, en otros ámbitos, tales como en exposiciones, por ejemplo, *Gremios y cofradías en Nueva España. Escultores* comisariada en 1995 por Consuelo Maquívar en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, o de manera más cercana en el tiempo, *Los escultores novohispanos y sus obras* en el Museo Franz Mayer, en 2012.

detalle en algunos centros/talleres de especial relevancia tales como la Catedral Metropolitana o el convento de san Agustín que se convertirán en focos productores básicos a lo largo de todo el siglo XVII.

¿Cuándo empieza y cuando termina en cualquier caso el siglo XVII para la retabística novohispana? Aunque como decíamos se asiste a una gran actividad en los años finales del XVI y principios del XVII, con hitos fundamentales en la definición de un modelo de retablo que no me resisto a denominar como romanista, tampoco podemos olvidar como en 1667 se dedicará por segunda vez (y de manera definitiva) la Catedral Metropolitana. Se iniciará en ese momento un periodo de aproximadamente medio siglo en el que la Catedral pasará a ser un foco fundamental de trabajos artísticos que comprometerá a toda una generación de los mejores entalladores capitalinos. Esa generación dará paso a una nueva forma de entender el retablo a partir de principios del siglo XVIII. Explicar esa transición no es nuestro cometido hoy, pero tenerla en cuenta nos sirve para justificar la elección de dos fechas: en 1713 y bajo el patrocinio póstumo de Juan de Caballero y Ocio, a través de su heredero y albacea, el doctor José Torres y Vergara —Torres Vergara era el cura propietario del Sagrario Metropolitano y aportó importantes cantidades para las obras de la catedral, en especial para sus capillas (Montoya Rivero, 2010)—, Manuel de Nava procederá con la decoración y el ensamblaje de los nuevos retablos de la Capilla de los Ángeles de la Catedral Metropolitana (*Ibidem*), en un precedente de lo que serían los grandes programas decorativos bajo el mecenazgo de las oligarquías novohispanas del siglo XVIII. Apenas tres años antes, en 1710 se habían presentado los proyectos para el primer concurso para el retablo de los Reyes de la Catedral de México por parte de entalladores como Juan de Rojas, Mateo de Pinos, Rodríguez de Santiago o Manuel de Nava, proyecto que andando el tiempo se convertiría en clave de un nuevo modo de ver en la retabística contemporánea.

Esas dos fechas constituyen sin duda un momento significativo dentro del proceso de la retabística novohispana y nos permitirían al menos poner un cierre simbólico a ese siglo XVII y cerrar así el ciclo que nos interesa hoy.

De los inicios: la transición del siglo XVI al siglo XVII ¿Retablos romanistas en Nueva España?

Dos grandes máquinas marcan el principio del siglo XVII para la retabística de la Ciudad de México: las de las conventuales franciscanas de Xochimilco⁴ (ca. 1606) y Tlatelolco⁵ (1610). A estos dos retablos tal vez habría que unir el que ensambló Andrés de Concha para la catedral vieja como consta en las cuentas de la renovación del edificio de 1585-86 para el III Concilio Provincial de la Iglesia Mexicana:

(...) a andres de concha pintor mill p^{os} de el dho oro que dio y pago por la obra y solicitud y maestria del rretablo q hizo y asiento en el altar mayor de la dha yglesia en el q al dho preçio apreciaron pedro de brizuela y juan montañõ escultores y entalladores y adrian suste ensamblador e niculas de texeda e pedro rr^{os} e simon perines pintores doradores y estofadores como consta y paresçe por una carta de pago q paso ante el dho pedro sanches su fecha a nueve de qui^{os} e ochenta e cinco a^{os}⁶

Por lo que respecta al magnífico retablo de Xochimilco, la estructura se halla constituida por cuatro cuerpos y un ático, se organiza en tres calles, entre las que destaca la central por su decoración escultórica, con cuatro entrecalles y se sustenta sobre un banco con un apostolado esculpido. Presenta una estrictísima superposición de ordenes, con columnas con el primer tercio de su fuste profusamente decorado. Algunos detalles nos hacen conectar este retablo con innovaciones estilísticas en boga en la metrópoli en ese momento: los

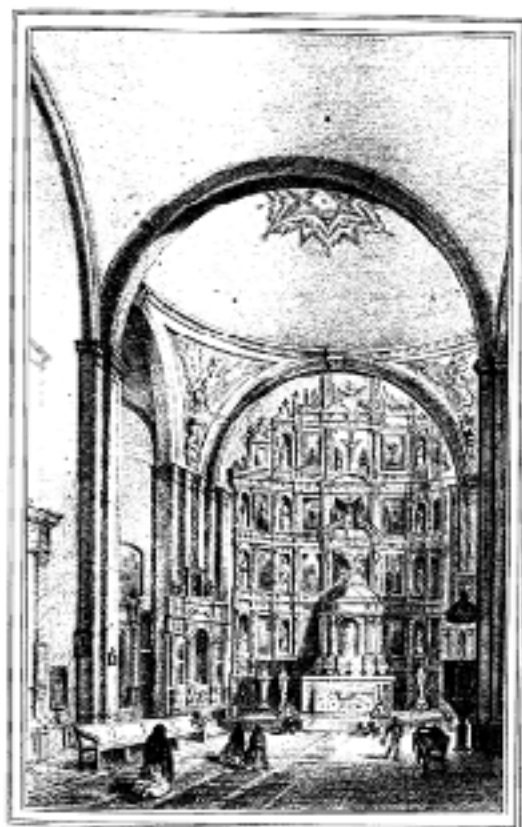
4. Todavía hoy uno de los estudios de referencia sobre el retablo de Xochimilco es el de Belgodere Brito (1969). Otros estudiosos que se han encargado de la obra son Armida Alonso, Ana Luisa Brañas o Rafael García Granados. Como menciona Victoria en su estudio sobre Echave Orio, Brañas cita documentos que podrían datar el retablo hacia 1606, fecha que nos parece mucho más cercana a las formas del retablo que la de 1576 que en ocasiones se ha barajado.

5. Este momento ha sido exhaustivamente estudiado por Clara Bargellini (2005) y no habremos de detenernos demasiado en él.

6. Archivo General de la Nación. Ramo historia. Tomo 112. (1586). Aunque puestos a hipotetizar, dado que nada sabemos del primer retablo catedralicio, tal vez habría que buscarle una proximidad mayor con el retablo de Huejotzingo, aunque sólo fuese por tratarse del mismo artista, Concha, y la proximidad cronológica (ca. 1586 para el retablo poblano).

frontones sucesivamente triangulares, curvos o abiertos o las figuras en actitudes recostadas y de cierta robustez, de dos de las virtudes teologales —la Fe y la Esperanza— recuerdan poderosamente un vocabulario manierista romano de clara influencia miguelangelesca, que se estaba popularizando en España a través de los escultores romanistas; los hermes de la calle central (que gozarán de gran éxito en la retabística del periodo) y la rigurosa ordenación arquitectónica lo sitúan, por su parte, en una órbita claramente viñolesca (mucho más que serliana como se menciona en una publicación reciente).

Para acercarnos al retablo de Tlatelolco (Victoria 1990), dedicado en 1610,⁷ contamos con poco más que la conocida litografía de Iriarte publicada por Ramírez Aparicio en 1861 y los testimonios de fray Juan de Torquemada (considerado habitualmente el promotor/constructor tanto de iglesia como del retablo).⁸ Aunque este es un asunto espinoso, dada la similitud de ambas estructuras, no me resisto a resucitar el viejo tema de la autoría intelectual de Echave Orío⁹ sobre la estructura arquitectónica de ambos retablos, el de Xochimilco y el de Tlatelolco. Efectivamente, con sus cuatro cuerpos y ático y lo que parecen cinco calles y cuatro entrecalles, así como lo que también semejan figuras recostadas en los aletones del remate y la rígida estructura arquitectónica (aunque mucho se ha hablado de posibles cambios en la estructura a fines del XVII —las ¿salomónicas?— y del XVIII —sagrario— respectivamente), el retablo de Torquemada no me parece más que una versión ligeramente ampliada del retablo de Xochimilco, lo que lo colocaría en el mismo grupo de artífices, ora Echave, ora *los entalladores muy primos* de los que habla el franciscano Torquemada (figura 1).



INTERIOR DE SANTIAGO TLATELOLCO.

Figura 1. Esiquio Iriarte (Iriarte y Cía.), *Interior de Santiago Tlatelolco*, litografía, en Ramírez Aparicio, M. (1861). *Los conventos suprimidos en Méjico, estudios biográficos, históricos y arqueológicos* (p.459). México: Aguilar e Iriarte editores.

7. Así lo narra el *Diario* de Domingo de San Antón Muñoz Chimalpain "Hoy sábado, al toque de campanas, por la tarde, 14 de julio de mil seiscientos diez años, siendo las vísperas de Santiago apóstol, se consagró el templo (...) quedó colocado el nuevo retablo, al día siguiente, domingo, cuando fue la fiesta de Santiago, el 15 de julio" (cit. en Victoria 1990, 76).

8. Las menciones de Torquemada sobre los constructores del retablo han sido tomadas frecuentemente como una de las últimas expresiones de las habilidades artísticas de los artífices indígenas en el siglo XVI: "Hay entalladores (...) muy primos, en especial en esta ciudad de México, (...), de los cuales conozco muchos que hacen la madera de lo que se obligan los pintores españoles; y hay en esta parcialidad de Santiago (...) uno, que ninguno de nuestros le hace ventaja; y él excede a muchos. Llámase Miguel Mauricio, de mucho y delicado ingenio, con el cual, (...) hice el retablo de este santo templo" Fray Juan de Torquemada cit. en Victoria 1990, p. 76.

9. Así como de las conocidas *Visitación* y *Porciúncula* que fueron rescatadas por Couto para ser expuestas primero en la Academia y, en 1964, en la Pinacoteca Virreinal de San Diego

Retablos en la Catedral Metropolitana. La segunda mitad del siglo XVII. Del retablo clasicista al retablo salomónico

Uno de los centros fundamentales de innovación escultórica a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII fue la catedral de México (Cuesta Hernández 2013). La sede metropolitana aún conserva algunos de sus retablos del momento en que, una vez terminado el edificio tras su consagración en 1667, se procedió a “alhajar” el interior del edificio.

En lo que respecta a esos retablos que se realizaron en este momento para el interior de la Catedral, una obra paradigmática de ese período es el retablo de los santos Cosme y Damián¹⁰ (en la capilla del mismo nombre bajo la administración del gremio de los sederos¹¹ que tenía su sede en el Hospital del Amor de Dios) (figura 2). Se ha convertido en un lugar común mencionar que este retablo es el más antiguo de la Catedral Metropolitana; lo que es indudable es que sus pinturas (de Sebastián López Dávalos), están fechadas en 1661 lo que unido al hecho de que se trata de una de las últimas capillas en ser cerradas de la obra catedralicia y a la conservadora estructura del retablo harían sospechar incluso que se trate de una obra anterior a la dedicación de la Catedral (*ca.* 1660). Columnas corintias de fuerte éntasis en ambos cuerpos, que se convierten en una pareja de hermes en el ático con cornisas y arquivtrabes muy marcados articulan la estructura arquitectónica. La trama ornamental es dura, geométrica, estilizada y abstracta, compuesta por roleos, bandas, agallones y tarjas con casi total seguridad procedentes de repertorios decorativos de autores manieristas generalmente nórdicos. Un doble frontón roto en el remate culmina la estructura de este retablo.

10. Presidido por la imagen taumatúrgica del Cristo de la Salud, esta talla se encuentra ya documentada desde 1691, cuando se constataban sus cualidades al aliviar la epidemia de viruela que por entonces afligía a la capital del virreinato. Se encontraba originalmente en iglesia de la Santísima Trinidad y era propiedad de la cofradía de boticarios y médicos

11. “La capilla quedó encomendada a la hermandad del gremio de gorreros y sederos alrededor del año de 1660 en que, al parecer, se cerró la bóveda de la misma, siendo uno de los últimos espacios catedralicios en quedar habilitado” (Ruiz Gomar, 1986, p. 183)



Figura 2. Retablos de los santos Cosme y Damián, Catedral Metropolitana de México, INAH-Secretaría de Cultura (fotografía: Luis Javier Cuesta Hernández).

Mucho más avanzado en su ornamento que las obras de principio de siglo, el retablo de los santos Cosme y Damián se encuentra aún un paso por detrás de los retablos con columnas salomónicas que comenzarán a inundar el templo catedralicio pocos años después y que culminarían, ya a principios del siglo XVIII, con el magnífico conjunto de retablos de Manuel de Nava (mencionado antes) en la Capilla de los Ángeles.

Hitos fundamentales en ese tránsito lo constituyen sin duda los magníficos retablos dedicados a san Pedro y a la Virgen de la Soledad. Como muy bien ha estudiado la doctora Martha Fernández,¹² el rasgo más destacado de estos retablos es, evidentemente, la presencia de jugosas salomónicas con el fuste cuajado de decoración (figuras 3 y 4). Decoración que, lejos de quedarse nada más en el soporte, lo invade todo: predela, dinteles, pilastras, pedestales y remates, pero que es importante resaltar, es una decoración no mucho más naturalista que la que habíamos tenido ocasión de observar por ejemplo en el retablo de los santos Cosme y Damián.

12. No voy a extenderme en consideraciones sobre el orden salomónico en Nueva España. La doctora Martha Fernández ya hizo esa tarea de manera inmejorable en su tesis doctoral, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, (2002). Habría que apuntar únicamente que como bien presenta la autora el uso del orden salomónico en los retablos fue precedido por su presencia en algunos sagrarios bien documentados como el de Nicolás de Vergara para la Concepción en 1664 (p. 173).



Figura 3. Retablo de san Pedro, Catedral Metropolitana de México, INAH-Secretaría de Cultura (fotografía: Luis Javier Cuesta Hernández).



Figura 4. Retablo de la Virgen de La Soledad, Catedral Metropolitana de México, INAH-Secretaría de Cultura (fotografía: Luis Javier Cuesta Hernández).

Las obras en la capilla de san Pedro fueron costeadas por el deán catedralicio don Diego de Malpartida y Zenteno (fallecido en 1711), como aparece en su testamento, “(...) asimismo doto el señor doctor don Diego de Malpartida Zenteno (...) y los altares de Nuestro Padre san Pedro, y nuestra madre santa Thereza” (Toussaint, 1973, p. 137). De acuerdo con el contrato publicado por Wharton James (1980) y citado por Fernández, el retablo fue contratado por el maestro Alonso de Jérez (uno de los firmantes del documento citado en la primera página) en 1672.¹³ Con dos cuerpos, tres calles y ático, la estructura es aún muy arquitectónica y regular, con cornisamientos muy potentes sobre los soportes y algunos frontones circulares rotos. Además de las pequeñas salomónicas de seis espiras en el nicho central del primer cuerpo, el segundo presenta salomónicas de sólo tres espiras debido a su fuste matizado. Son interesantes sin duda, los hermes con cabeza de querubín y los mismos querubines en función de atlantes en los pedestales, que como decíamos antes, también aparecen en el retablo de los santos Cosme y Damián. De hecho, esos querubines junto con algunos cartuchos, la forma de los frontones, los mútulos bajo las cornisas y algún otro elemento arquitectónico parecen mantener una cierta “inercia” en los retablos catedralicios frente a la ruptura que algunos querrían ver en las salomónicas y la fragmentación de los dinteles. El retablo debió cosechar un cierto renombre dado que se le menciona como modelo en el contrato para el de la Santa Veracruz apenas cuatro años después en 1676: “conforme el del señor San Pedro que esta en la Santa Iglesia Catedral de esta corte” (Tovar cit. en Fernández 2002, p.176).

Por su parte el retablo de Nuestra Señora de la Soledad, que Martha Fernández ubica prudentemente en torno a 1670-80 en función de la fecha de sus pinturas, y que yo me atrevo a llevar tal vez algo más adelante, a la década de los 90, por razones que explicaré, presenta una estructura muy similar al de san Pedro: a saber, las mismas tres calles, dos cuerpos y remate, con los mismos querubines/atlantes y querubines/hermes bajo las columnas del primer cuerpo y en el remate, respectivamente. Pero ahí acaban las semejanzas. Frente a la carnosidad de la decoración del retablo de san Pedro, el ornamento en el retablo de la Soledad parece más seco y geométrico, con un tratamiento de la superficie menos prolijo. La estructura de las cornisas parece más conservadora y mantiene su unidad, pese a las protrusiones en los soportes.

Como podemos ver a través de estos dos ejemplos, los retablos con columnas salomónicas se habían adueñado del panorama catedralicio a partir de los años setenta, apenas tres años después de la dedicación del edificio, lo que se traduciría —como decíamos— en 1713 en el magnífico programa decorativo de Manuel de Nava para la capilla de los Ángeles.

No quiero abandonar la Catedral, sin mencionar el retablo de santa Rosa de Lima (figura 5) en la capilla de san Felipe de Jesús. La escultura de la titular debería ser contemporánea de los lienzos que se han atribuido en repetidas ocasiones a Villalpando y que se suelen situar en la década de los noventa; en el testamento —de 1699— del canónigo don Lope Cornejo de Contreras se establece que “con dos mil pesos que le debía doña Isabel Picazo, se ajustara la hechura de un retablo dedicado a Santa Rosa de Lima”, y sabemos por la biografía del arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas —fallecido el mismo 1699— que su Ilustrísima había visto *el altar de Santa Rosa* (Gutierrez Haces, *Ángeles*, Bargellini y Ruiz Gomar, 1997, p.278). En mi opinión el retablo actual podría ser de esas fechas, aun cuando su estructura, muy clasicista y de cuerpo único, es desde luego una rareza en estas fechas (de hecho algunas fuentes mencionan que las columnas podrían ser del siglo XIX).

13. Hay una disputa historiográfica sobre la posibilidad de intervención de Thomas Xúarez en la obra. Xúarez en cualquier caso ensamblaría los retablos de san Miguel en Tacuba (1674) o el de la Santa Veracruz (1676), o el del EcceHomo en el Carmen (1682) todos desaparecidos, datos que proporciona Tovar en *Los escultores mestizos* (Cfr. Fernández, 2002. p. 174).



Figura 5. Retablo de santa Rosa de Lima, capilla de san Felipe de Jesús, Catedral Metropolitana de México, INAH-Secretaría De Cultura (fotografía: Luis Javier Cuesta Hernández).

Menos dudas suscita el caso del retablo dedicado a santa Teresa de Jesús en la capilla de san Pedro. Como ya mencionamos, las obras en esta capilla fueron costeadas por el deán catedralicio Malpartida y Zenteno (fallecido en 1711), “se han costeado el de nuestra Madre santa Theresa todo a costa de dicho deán y la talla de nuestra Madre santa Thereza con su diadema que todo con los lienzos montaría como mil quinientos pesos” (Toussaint, 1973, p. 137), pero parece imposible que la estructura actual sea anterior a mediados del siglo XVIII.

El retablo mayor del Convento de San Agustín de México

El 21 de enero de 1697, tras la reconstrucción de la iglesia mayor del convento de San Agustín provocada por el catastrófico incendio del viernes 11 de diciembre de 1676, el muy reverendo Padre Fray Antonio de Campos Procurador General de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de la Nueva España, se concertaba con el maestro de escultor y ensamblador, Tomás Xuárez (con Salvador de Ocampo y Joseph Lázaro Xuárez como fiadores), para “hacer y acabar el retablo del altar mayor de la iglesia del Convento Real del Señor San Agustín”.¹⁴ En el concierto quedaba estipulado que Xuárez daría por “*acabado en toda perfección a satisfacción de maestros de ciencia y conciencia de dicho arte*” (Romero de Terreros, 1950, p. 37) el retablo en quince meses.

14. Contrato del retablo mayor de san Agustín de la ciudad de México. Archivo General de la Nación. Escr. 132, Juan Díaz de Rivero, 21 de enero de 1697 (en Romero de Terreros, 1950, pp. 37 y ss).

Dado que Xuárez terminó la obra en blanco, los trabajos para el dorado y el estofado fueron realizados por el maestro Simón de Espinosa (Tovar de Teresa, 1990, p. 113 y ss.). Por desgracia, y aunque la magna obra de Xuárez, al parecer, no se vio demasiado afectada por el incendio de 1754, la estructura fue completamente destruida en el año de 1861. La litografía de *Decaén*, que aparece en el periódico *La Cruz* de 1856 (figura 6) nos permite observar todavía la monumentalidad del retablo con tres cuerpos, tres calles principales y cuatro entrecalles y un gran ático. A juzgar por la litografía, la gran máquina arquitectónica se articulaba con columnas salomónicas salvo tal vez por la excepción del primer cuerpo.



Figura 6. Decaén, Vista interior del templo de san Agustín de la Ciudad de México, litografía, La Cruz, 1855.

Si tomamos en cuenta la misma fuente no parece arriesgado afirmar que se trataba de un retablo exclusivamente escultórico y aunque no es fácil la identificación parecería que la imagen del titular, san Agustín, es la que ocupa el centro del tercer cuerpo, en tanto que el ático se halla coronado por una Santísima Trinidad.

Teniendo en cuenta que el primer Retablo de los Reyes para la Catedral Metropolitana quedó en proyecto durante todo el siglo XVII, no creo exagerado afirmar que en san Agustín nos encontrábamos quizá ante el gran proyecto de la retablística del seiscientos en la Ciudad de México, lo que sin duda aumenta nuestra desazón ante su pérdida en el siglo XIX. No obstante, es posible acercarnos a lo que fue el gran retablo agustino mediante el retablo de otra conventual agustina contratado en 1696 (este sí felizmente conservado): el de los Santos Reyes de Metztlán (figura 7).



Figura 7. Retablo Mayor del templo de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo, México, INAH, Secretaría de Cultura. (Fotografía Guileopart, Flickr).

Retablos de influencia capitalina hacia 1700: Metztlán y Azcapotzalco

Siempre resulta difícil juzgar la influencia estilística de un grupo de artistas como el de los ensambladores que hemos mencionado a lo largo de este estudio. Pero en este caso no existen demasiadas dudas respecto del papel fundamental de algunos de ellos fuera del ámbito geográfico de la capital del Virreinato. Tanto en el caso de Tomás Xuarez, del que se ha apuntado incluso como el posible autor de la sillería de coro de la catedral de Durango, como en el caso de su hijo Salvador de Ocampo, la importancia de su labor y el prestigio adquirido, así como el hecho de que algunos de sus comitentes fueran también capitalinos hace que debamos irnos lejos a la hora de apreciar las influencias de este cambio en la escultura en la segunda mitad del siglo XVII.

En 1696, Salvador de Ocampo contrata la factura del retablo mayor de la iglesia agustina de los Santos Reyes en Metztlán (actual estado de Hidalgo).¹⁵ En la hechura del retablo participaron el pintor Nicolás Rodríguez Juárez, el batihoya José de Sarmiento y el dorador Francisco Sánchez (figura 8).

15. Archivo General de la Nación. Contrato del retablo mayor de la iglesia de los Santos Reyes de Metztlán entre los indios de dicho pueblo y Salvador de Ocampo, escultor y Nicolás Rodríguez Juárez, pintor en 5 de diciembre de 1696 (Tovar de Teresa, 1982, p. 240). El contrato fue publicado por primera vez por Heinrich Berlín (1948).



Figura 8. Detalle de la Adoración de los Reyes, Retablo Mayor del templo de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo, México, INAH-Secretaría de Cultura. (fotografía: Guileopart, Flickr).

Como antes señale, el retablo de Metztlán puede ser considerado como una versión reducida pergeñada por Ocampo (en este caso de solo tres cuerpos y tres calles y un ático sin lienzos laterales; quizá la gran diferencia sea la eliminación de las entrecalles extremas, y, por supuesto, las pinturas de Nicolás Rodríguez Juárez), sobre el magnífico retablo de san Agustín de su padre (en el que sin duda participó también Salvador). De hecho, una somera comparación entre las fotografías de Metztlán y la litografía de *La Cruz* nos mostraría una gran cercanía entre el frontón triangular abierto del primero y el que corona el encasamiento de san Agustín en el segundo; el remate semicircular de ambos; la forma en que se resuelven las entrecalles con esculturas y se retranquean (si bien es cierto que de forma convexa una y cóncava la otra).

Se trata sin duda de un retablo excepcional para el siglo XVII novohispano, lo que lo convierte a su vez en uno de los máximos exponentes de la escultura capitalina (a pesar de la distancia desde Metztlán a la Ciudad de México).

En un ámbito mucho más cercano, en el antiguo convento dominico —hoy parroquia de Felipe y Santiago el Menor, de Azcapotzalco— se conservan dos retablos dedicados a santa Rosa de Lima y a santa Ana, sin duda anteriores a la última renovación del templo que tuvo lugar ya a finales del siglo XVII (consagración en 1702). Los ciclos pictóricos

de Villalpando (firmado en 1690) y Correa (firmado en 1681) en ambos retablos han opacado tradicionalmente el estudio de sus estructuras arquitectónicas, aunque algunos autores ya han reparado en el hecho de que se trata de *muestras sobresalientes de retablos salomónicos* (Vargaslugo, 2005, p.17).

El dedicado a Santa Rosa de Lima de dos cuerpos, con cinco calles y un ático con una serliana y dos lienzos flanqueándola es un retablo de gran entidad. Tiene salomónicas en ambos cuerpos que se porean en la calle central. Este retablo resulta visualmente cercano al de la Virgen de la Soledad de la Catedral Metropolitana, tanto en la solución de las columnas, como en la estructura arquitectónica general y algunos detalles decorativos como los cartuchos a mitad del dintel en cada encasamento. No tendría reservas en atribuirlos a un mismo taller y cronología que, dada la fecha de las pinturas de Villalpando, tendría que ser en torno a 1690. Sin embargo, quisiera hacer referencia en este punto al importante hallazgo realizado por Gabriela Sánchez Reyes (2014), el cual consiste en la presencia de una cartela con los nombres de los posibles donantes de ese retablo:

Se trata de dos cartelas que proporcionan nuevos datos sobre su origen. Visto de frente en el lado izquierdo, la cartela dice: “M [...] y l[ilegible] uic [ilegible]/ que a [ilegible] De/vocion de D [ilegible]/ cio21 Carlos de Abe/ndaño y D. Joseph/ de Abendaño/[ilegible] bessi [ilegible]”. En la segunda cartela se lee: “S [incompleto] a la/ Glorio Snsa/ Rosa de S Ma [incompleto]/ para ellos y sus/ Sucesores Año/ 170 [ilegible]”.²² Los nombres de los donantes son, entonces, Ignacio Carlos de Abendaño y su hijo José de Abendaño (p.113).

Como comenta la investigadora del INAH, Gabriela Sánchez Reyes, los donantes mencionados parecen no haber sido residentes de Azcapotzalco, pues está documentada su residencia en la calle de Donceles, en la ciudad de México. Por este motivo, dice Reyes, se podría plantear la posibilidad de que el sitio original del retablo haya sido otro. Sin embargo, haría falta una amplia investigación al respecto para llegar a conclusiones contundentes.

El retablo de Santa Ana (hoy en la Capilla del Rosario) es de menores dimensiones, solo tiene dos cuerpos con tres calles y claramente le falta su ático. Los soportes del primer cuerpo son salomónicas de cuatro espiras puesto que tienen su fuste matizado en el primer tercio, en tanto que las columnas del segundo cuerpo presentan una decoración losangeada en su fuste similar a algunos ejemplos de decoración arquitectónica de finales del siglo XVII (*v.gr.* claustro de la Merced), pero sobre todo al retablo que flanquea el principal en la capilla de san Pedro de la Catedral Metropolitana con el que encuentro notables semejanzas.

Se trata, en ambos casos, de retablos de gran calidad, que merecen, sin duda, estar en el catálogo de los mejores retablos del siglo XVII en la Ciudad de México.

Conclusiones

Como hemos visto el estudio del retablo en el XVII en la capital del Virreinato aún acarrea una serie importante de temas sin resolver, que hemos intentado poner de manifiesto en este trabajo.

Existen varios momentos en esta centuria que traen consigo su propia manera de entender el retablo. Sin ánimo de generar una discusión semántico/tipológica me parece importante destacar la existencia de unas primeras obras comenzando el siglo que

corresponden con lo que la historiografía ha denominado “romanistas”, que a mediados de siglo encontramos obras que podrían ser entendidas como “clasicistas” y que asistimos a partir de los años setenta a una eclosión de retablos en los que la columna salomónica se erige como su principal rasgo distintivo.

Pero es importante destacar que esa secuencia cronológica o de “modelos visuales” está acompañada de problemas como el de la existencia de una generación activa e importante de ensambladores con una conciencia de su actividad desde el punto de vista social que generará episodios como el de su petición de “*separación del arte de arquitectos entalladores*”; o el rol de patronos y mecenas (desde fray Juan de Torquemada a Caballero Ocio) que jugaron también, sin duda, un papel en la configuración de esos modelos visuales.

No quiero apartar, finalmente, mi atención de un problema básico que no por haber sido tratado ya, debe considerarse como cerrado, tal es el de la existencia de esos focos principales de creación a los que nos referimos en el texto (Catedral Metropolitana, san Agustín), y la difusión de las formas (en muchas ocasiones a través de los mismos artífices) a zonas más “periféricas” alrededor de la Ciudad de México, generando modelos de circulación artística que serán emulados en la centuria siguiente en todo el territorio del Virreinato.

Bibliografía

- » Bargellini, C. (2005). Los retablos del siglo XVI y principios del siglo XVII. En VV.AA. *Los retablos de la ciudad de México* (pp. 73-102). México: Asociación del patrimonio artístico mexicano A.C.
- » Belgodere Brito, F.J. (1969). El retablo de San Bernardino de Sena en Xochimilco: estudio formal y simbólico-religioso. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 39, (S2), 45-47.
- » Berlin, H. (1948). Salvador de Ocampo. A Mexican Sculptor. *The Americas*, 4(4), 413-428.
- » Cuesta Hernández, L. J. (2013). La consolidación del barroco en la escultura de la Ciudad de México (1667-1710). En Gila Medina, L. (coord.) *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (pp. 259-280). Granada: Universidad de Granada.
- » Fernández, M. (2002). *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII* [tesis doctoral]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/83438>
- » Gutierrez Haces, J., Ángeles, P., Bargellini, C. y Ruiz Gomar, R. (1997). *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo razonado*. México: Fomento Cultural Banamex-Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas) p. 278
- » Maquívar, M. C. (1999). *Los Adornadores del Credo Divino: Imagineros Barrocos Novohispanos*. México, D.F.: INAH.
- » Maquívar, M. C. (1994). La escultura devocional. En *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España. Vol 1* (pp.301-316). México: UNAM/CONACULTA.
- » Maquívar, M. C. (1995). *El imaginero novohispano y su obra*. México DF: INAH.
- » Montoya Rivero, M. C. (2010). Juan Caballero y Ocio, patrono y benefactor de obras religiosas. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32, (97), 29-70. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2010.97.2320>.
- » Romero de Terreros, M. (1950). *La iglesia y convento de San Agustín*. México: UNAM.
- » Romero de Terreros, M. (1930). *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en Mexico*. Mexico: SEP.
- » Ruiz Gomar, R. (1986). Capilla de San Cosme y San Darnián. En *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México: Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología.
- » Sánchez Reyes, G. (2014). Noticias acerca de los donantes de la iglesia y capilla del Rosario, en Azcapotzalco. *Boletín de Monumentos Históricos*, (31), 49-61.
- » Torquemada, fray J. de (1975-1983). *Monarquía indiana*. México: UNAM
- » Tovar de Teresa, G. (1984). Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII. *Historia Mexicana*, 34(1), 5-40. Recuperado de: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/download/1854/1672>

- » Tovar de Teresa, G. (1982). *México barroco*. México: SAHOP.
- » Tovar de Teresa, G. (1990). *Los escultores mestizos del barroco novohispano*. México: Serfin.
- » Toussaint, M. (1973). *La catedral de Mexico*. México: Librería Porrúa.
- » Vargaslugo, E. (2005). Los retablos dorados. En VV.AA. *Los retablos de la ciudad de México*. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano A.C.
- » Victoria, J. G. (1990). Noticias sobre la destrucción del retablo de Tlatelolco. *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16(61), 73-80. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1990.61.1565>
- » Wharton James, G. (1980). Un documento acerca del retablo de san Pedro de la Catedral de Mexico. *Boletín de Monumentos Históricos*, (4), 17-22