

Teatro de la memoria: los retablos de la iglesia de Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca

El ensayo presenta una reconstrucción documental y fotográfica de los retablos, pinturas y esculturas de la iglesia de Santo Domingo Yanhuitlán, en la Mixteca Alta oaxaqueña, desde la fundación en 1550 hasta la actualidad, resaltando la importancia de la preservación del lugar para mantener viva e intacta la memoria histórica local y nacional.

Palabras clave: retablos, archivos, fotografías, memoria histórica.

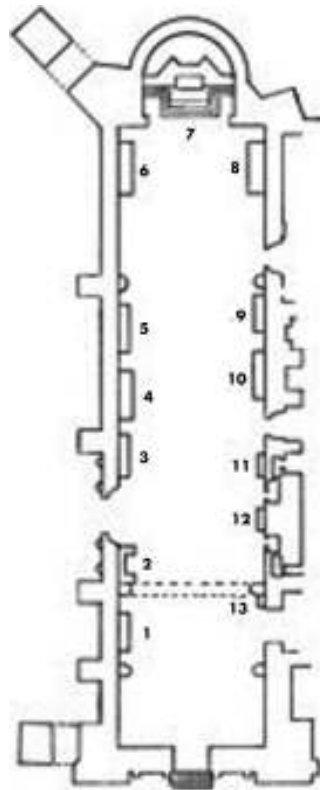
La iglesia de Yanhuitlán, en la Mixteca Alta oaxaqueña, conserva un rico patrimonio artístico y cultural que se ha ido enriqueciendo desde el momento de su fundación en la segunda mitad del siglo xvi hasta la fecha. Entre las esculturas procesionales destacan el Divino Señor de Ayuxi, imagen venerada desde la más temprana época de la fundación dominica en el pueblo, y el Santo Entierro, escultura que se utiliza durante la Semana Santa.¹ Ambas fueron hechas con la técnica prehispánica de la pasta de caña, mas adhiriendo estéticamente a los valores propios del culto católico de origen europeo; estas imágenes demuestran la importancia trascendental de los llamados “usos y costumbres” de los pueblos indígenas en la reconstrucción del pasado colonial del país.²

La construcción de la iglesia y convento empezó, según la documentación existente, en 1550, para culminar con la obra del altar mayor en 1579, ejecutada por el maestro sevillano

* Facultad de Arqueología, Universidad de Leiden, Países Bajos.

¹ Para una reconstrucción de la historia y culto de Ayuxi, véase Alessia Frassani, “El centro monumental de Yanhuitlán y su arquitectura: un proceso histórico y ritual”, en *Desacatos*, núm. 42, México, 2013.

² Una primera aproximación a la escultura procesional se encuentra en Xavier Moyssén Echeverría, *México: angustias de sus cristos*, México, INAH, 1967. Respecto a las esculturas en Yanhuitlán, véase Blanca Noval Vilar y Francisco Javier Salazar Herrera, “La restauración de dos cristos de pasta de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca”, en *Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2001.



Retablos

1. San Agustín
2. Cristo de Saayuqu
3. Retablo de Ánimas
4. Virgen de Guadalupe
5. Señor Jesús
6. Soledad
7. Altar Mayor
8. Virgen del Rosario
9. Santa Gertrudis
10. San Pedro Mártir
11. Santa Catalina de Sena [extraviado]
12. Santa Rosa de Lima [extraviado]
13. Trinidad [extraviado]

Figura 1. Planta de la iglesia de Santo Domingo Yanhuitlán. Modificada por Alessia Frassani. Archivo "Jorge Enciso" de la CNMHNAH.

Andrés de Concha.³ A lo largo de la época colonial, la iglesia siguió siendo el centro de numerosas actividades artísticas, que llevaron a la construcción de 13 retablos más y numerosas esculturas procesionales.

Los retablos —con sus pinturas, esculturas y relieves— son parte de los adornos sagrados de la iglesia y conforman un “teatro de la memoria” que, en un puro registro visual, preserva la historia del pueblo. El presente ensayo pretende reconstruir la historia de los retablos de la iglesia de Yanhuitlán, así como de unas esculturas, desde el momento de

su creación hasta la fecha.⁴ Como veremos, la mayoría de los documentos encontrados son testamentos, donaciones, pleitos civiles y criminales, y fotografías del siglo xx, lo cual demuestra lo provechoso que resulta combinar los datos procedentes de los diferentes archivos históricos del país. Al mismo tiempo, la historia oral, los robos y las restauraciones modernas nos hablan de la trascendental importancia del *lugar* y su preservación como resguardo de la memoria histórica de un pueblo y su país.

Los cristos de barrio

El número 2 en la figura 1 representa una imagen conocida como Cristo de Saayuqu. Parte de un gru-

³ Ronald Spores (comp.), *Colección de documentos del Archivo General de la Nación para la etnohistoria de la Mixteca de Oaxaca en el siglo xvi*, Nashville, Vanderbilt University Press in Anthropology, 1992, pp. 9 y 65-66; Peter Gerhard, *Síntesis e índice de los mandamientos virreinales, 1548-1553*, México, IIF-UNAM, 1992, pp. 522-23. Para la obra y carrera de Concha en la Nueva España, véase Guillermo Tovar y de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992, pp. 83-99.

⁴ Al respecto, se puede consultar Alejandra González Leyva (comp.), *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita: construcción y arte en el país de las nubes*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM/Conacyt, 2009, pp. 235-243.



Figura 2. Altar Mayor. Fototeca “Constantino Reyes Valerio” de la CNMHNAH.

po de crucifijos —desde la primera época colonial hasta por lo menos los años cincuenta— salía en procesión durante la Semana Santa.⁵ A pesar de que no hay información directa sobre el patrocinio o uso de los cristos de Yanhuitán durante el siglo XVI, en un documento fechado 1606 se lee:

Si saben que el dho. Juan de Mendoza es sacristan del pu. de Tocasahuala el qual vino a este puo de yan-
guitlan con elo santo crusifijo de su pu. yestubo en

⁵ La mayoría de estos cristos pueden fecharse en el último cuarto del siglo XVI. Véase el estudio de Pablo F. Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano: el Cristo de Telde y la imagen en caña de maíz*, Telde, Ayuntamiento de Telde, 2002. Para la procesión en el siglo XX, véase Ross Parmenter, *Week in Yanhuitlán*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1964, pp. 365-366.



Figura 3. Cristo de Tico. Fototeca “Constantino Reyes Valerio” de la CNMHNAH.

la procession de la sangre jueues santo beynte y tres de marzo pasado deste presente año ylo mismo al biernes santo en la proseción de la soledad y hasta el día de pascua siguiente no salió dese pu. Digan lo que saben.⁶

La importancia de estas imágenes en el contexto de las relaciones sociopolíticas de las subunidades del cacicazgo de Yanhuitlán es ulteriormente confirmada en un documento de 1711, en el cual los miembros del barrio de Ayuxi testificaron que “una milagrosa imagen de nuestro cristo crucificado” sa-

⁶ Archivo Histórico del Juzgado de Teposcolula (AHJT), Criminal, leg. 07, exp. 39.



Figura 4. Cristo "filipino". Fototeca "Constantino Reyes Valerio" de la CNMH-INAH.

lía durante las procesiones de la Semana Santa y Corpus Christi junto a las de los demás barrios del pueblo.⁷ Desde mediados del siglo xvii los crucifijos salieron acompañados por arcángeles que acabaron con remplazarlos en la segunda mitad del siglo xx.⁸

La migración masiva y el consecuente despoblamiento del pueblo no sólo dejaron los cristos afuera de las procesiones y permanentemente dentro de la iglesia, sino que a un dado momento las imágenes fueron trasladadas al ex convento. Esto, con el paso de las generaciones llevó al olvido los nombres

⁷ AHJT, Civil, leg. 3, exp. 9, fs. 3-4.

⁸ Teresa Mora y María Sara Molinari Soriano, *Semana Santa en Yanhuatlán*, México, INAH/Plaza y Valdés, 2002; Alessia Frassani, "The Church and Convento of Santo Domingo Yanhuatlán, Oaxaca: Art, Politics, and Religion in a Mixtec Village, Sixteenth Through Eighteenth Centuries", tesis doctoral, Nueva York, City University of New York, 2009, pp. 198-235.

de cada uno de ellos. En la figura 2 se pueden ver dos de los cristos que estaban a los dos lados del arco toral. Dos más se encontraban en las paredes laterales: uno llamado "Cristo filipino", por sus ojos almendrados que dejan suponer una procedencia oriental (figura 3);⁹ el otro identificado por Gabriel Blanco, custodio de la iglesia cuando Parmenter visitó Yanhuatlán en 1950, como "Tico".¹⁰ Éste, según la descripción, tenía la representación de una Verónica en la intersección de los brazos de la cruz, lo cual lleva a suponer que Tico es el Cristo de la figura 4.

Retablo de San Pedro Mártir

En el Archivo Histórico Provincial del Juzgado de Teposcolula, en la ciudad de Oaxaca, un legajo contiene varios documentos relativos a obras y actividades llevadas a cabo en la iglesia de Yanhuatlán en 1623.¹¹ El 12 de mayo, Jacinto Quintero, un pintor residente en Yanhuatlán, es mencionado en relación con una deuda contraída por la compra de un jubón.¹² Aunque no se menciona en qué estaba trabajando, por la misma época dos maestros doradores y estofadores, Alonso de Luna, de Yanhuatlán, y Bartolomé González, de Huajuapán, en la Mixteca Baja, firmaron un contrato con el fraile Eugenio Gutiérrez, del convento de Santo Domingo, para la terminación del retablo de San Pedro Mártir (número 10 en la figura 1 y figura 5).¹³ Tal como se establece en el contrato, la obra ya estaba terminada, pero el cliente no estaba satisfecho. Los maestros aceptaban retocar el resultado final y se les dieron dos meses para hacer los toques finales. Tenían que desarmar el retablo, montar andamios y suministrar el oro, la plata y el color necesarios.

⁹ Xavier Moyssén, *op. cit.*, pp. 365-366.

¹⁰ Ross Parmenter, *op. cit.*, p. 347.

¹¹ AHJT, Civil, leg. 9, exp. 10.

¹² *Ibidem*, fs. 2v-3r.

¹³ *Ibidem*, fs. 11r-11v.



Figura 5. Retablo de San Pedro Mártir. Fotografía tomada en 1961. Fundación Bustamante Vasconcelos, Oaxaca.

La figura 5 muestra una fotografía tomada antes del robo de las dos pinturas de la parte inferior, ocurrida el 8 de mayo de 1970.¹⁴ En 1950, Parmenter describió que en la parte inferior derecha del retablo había la representación del martirio del santo, mientras en la parte inferior izquierda había una pintura que representaba “una corte de sacerdotes que juzgan a un pobre hombre cuyo capirote y sambenito tachados con una gran X lo identifican como hereje”.¹⁵ Hasta donde he podido determinar, esta

¹⁴ Archivo del Instituto Nacional de Administración y Avalúos de los Bienes Inmuebles Nacionales (Inadaabin), exp. 65/18539, f. 275v. En este documento las pinturas sustraídas son identificadas como el *Martirio de San Pedro* y *Cátedra de San Pedro*.

¹⁵ Ross Parmenter, *op. cit.*, p. 335.

ilustración de un auto de fe es la más antigua de la cual se tenga noticia en la Nueva España y una de las escasas para todo el mundo hispánico.¹⁶ En el Museo Nacional de Arte en la ciudad de México se conserva una pintura representando un auto de fe, fechada 1716. El tema es representado según el más famoso prototipo pintado por Rizi en 1683 —hoy en el Museo del Prado—, que representa un auto de fe que se había llevado a cabo unos años antes en Madrid. Al contrario, la pintura de Yanhuitlán tiene más parecido con la tabla del mismo sujeto de Pedro de Berruguete realizada para los reyes católicos antes de 1500. En este caso se representa igualmente el evento público del juicio que se llevaba a cabo en una plaza, pero mientras las ilustraciones de los autos de Oztolotepec y Madrid optan por la representación de un gran escenario, visto desde un hipotético punto de vista aéreo, rodeado por una muchedumbre de espectadores, la escena de Yanhuitlán, que sigue la de Berruguete, nos pone en una perspectiva oblicua, que lleva el espectador dentro de la escena y frente a unos pocos participantes. Esta composición parece haberse usado más comúnmente en los retablos conmemorativos del santo (Santo Domingo o San Pedro Mártir) y en tablas de menor tamaño, a diferencia de las grandes pinturas documentales de los autos históricos.

En la esquina superior izquierda del retablo hay un panel que representa al santo dominico en una posición elevada, dirigiéndose a una multitud que lo escucha en la parte de abajo. Mientras las palabras salen de su boca, señala hacia arriba con la mano derecha. Esta bien puede ser la representación de un milagro de San Pedro, conocido como el “milagro de la nube”. Durante un sermón, Pedro fue desafiado a obtener la intervención de Dios para que mandara una nube que aliviara el calor que padecía la multi-

¹⁶ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, México, Museo Nacional de Arte, 1999, p. 259.

tud que se había reunido a escucharlo.¹⁷ La tabla de Berruguete que mencionamos formaba parte de un retablo ejecutado para el convento de Santo Tomás en Ávila, que comprendía, entre otros, los temas del martirio del santo y del milagro de la nube, como en el caso de Yanhuitlán. Frente a este lienzo a mano derecha, en una composición en espejo, se aprecia un hombre que está de pie en la esquina superior derecha, hablando con un niño que le alcanza un libro. Su casaca larga y el amplio cuello blanco sugieren que se trata de un hombre laico, adinerado y tal vez incluso noble, que sin embargo desempeña un papel catequético similar al de San Pedro en el lado opuesto del retablo. En la base de éste aparecen figuras esculturales que soportan el conjunto y que representan a hombres laicos vestidos también con casacas ricamente decoradas, camisas blancas y sombreros.

Estas figuras son particularmente llamativas y podrían tal vez referirse a los llamados “familiares”, miembros laicos de la congregación de San Pedro, en la cual jugaban, sin embargo, un papel importante. Fundada en la iglesia de Santo Domingo en la ciudad de México en 1577, la congregación de San Pedro atendía principalmente las necesidades espirituales del clero.¹⁸ La cofradía de San Pedro Mártir fue desde sus inicios más bien elitista, y los llamados “familiares”, españoles de “pura sangre”, prestaban sus servicios en la causa misionera.¹⁹ Hay que recordar que en la lámina XVI del llamado Códice de Yanhuitlán aparece un hombre

español sentando en una silla cargando un gran rosario. El hombre se dirige y está rodeado por tres indígenas de menor tamaño, con los cuales interactúa a través de gestos evidentes. En los procesos inquisitoriales en contra del cacique don Domingo de Guzmán y dos gobernadores de Yanhuitlán, algunos testigos mencionan que el encomendero Francisco de Guzmán había remplazado a los dominicos en sus tareas evangelizadoras.²⁰ ¿Podría el retablo de San Pedro Mártir todavía traer la memoria de la antigua tarea evangelizadora llevada a cabo en el pueblo por un español laico más de 50 años atrás?²¹ En 1623, fecha en la cual el retablo ya estaba construido, el encomendero de Yanhuitlán era Francisco de las Casas, hijo de Gonzalo y nieto de su homónimo el conquistador.²²

No tenemos noticia de familiares en Yanhuitlán, pero la Inquisición activamente persiguió a unos frailes de la misma orden en la Mixteca Alta en los años inmediatamente precedentes a la ejecución del retablo.²³ No hay tampoco razones para pensar que se haya llevado a cabo durante esas mismas circunstancias un auto de fe, tal como fue representado en la pintura de la iglesia. Sin embargo, las preocupaciones acerca de supersticiones y nigromancias que se habían dado en los conventos mixtecos podrían haber llevado a fray Martín Ximénez, comisario del Santo Oficio en el convento de Yanhuitlán según los documentos citados arriba, a impulsar el culto en el pueblo.

¹⁷ Este milagro aparece citado en varias fuentes hagiográficas, entre ellas *La leyenda dorada* de Vorágine.

¹⁸ Asunción Lavrín, “La congregación de San Pedro: una cofradía urbana del México colonial, 1604-1730”, en *Historia Mexicana*, vol. 29, núm. 4, 1980, pp. 568-571.

¹⁹ John Frederick Schwaller, “Los miembros fundadores de la congregación de San Pedro, México, 1577”, en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, México, IIH-UNAM, 1998; Richard E. Greenleaf, “The Inquisition Brotherhood: Cofradía de San Pedro Mártir of Colonial Mexico”, en *The Americas*, vol. 40, núm. 2, 1983, pp. 171-73; Asunción Lavrín, *op. cit.*

²⁰ Archivo General de la Nación (AGN), Inquisición, leg. 37, exp. 7, fs. 35r-v.

²¹ El personaje que aparece en la lámina XVI del código ha sido identificado como Francisco de las Casas, conquistador y primer encomendero de Yanhuitlán. Maarten E.R.G.N. Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *La lengua señorial de NuuDzauí. Cultura literaria de los antiguos y reinos y transformación colonial*, Oaxaca, Colegio Superior para la Educación Integral Intercultural de Oaxaca, 2009, p. 321.

²² Archivo General de Indias (AGI), México, 260, N. 47. Véase también Wigberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera, *Códice de Yanhuitlán*, México, Museo Nacional, 1940, p. 15.

²³ AGN, Indiferente virreinal, exps. 14 y 52.

Finalmente, la exclusión de la población indígena de las operaciones de la Inquisición, no sólo como perseguidores sino como perseguidos, tal como se evidencia también en el caso de Yanhuitlán que mencionamos, requiere una explicación diferente para la propagación del culto de San Pedro Mártir entre los mixtecos de Yanhuitlán, una explicación que no está relacionada directamente con las preocupaciones de los monjes y los laicos españoles. La apropiación del culto católico de un santo, tal como se ve en el caso de Pedro Mártir desde comienzos de la década de 1620, cuando la imagen es mencionada por primera vez en testamentos y capellanías, estaba relacionada con las actividades pías de la congregación.²⁴ Aunque no se conoce una celebración oficial del santo en Yanhuitlán, durante el día del santo, 29 de abril, se decían misas por los muertos.²⁵ En 1623 el cacique de Yanhuitlán, don Francisco de Guzmán, entregó a los frailes 400 pesos dejados por Gonzalo Ortiz, un mixteco, para fundar una capellanía en el convento. Los frailes invirtieron el dinero en propiedades de las cuales eran dueños en la ciudad de Puebla.²⁶ En contraprestación, los frailes del convento dirían a perpetuidad una misa por Gonzalo, su esposa y otros miembros fallecidos de su familia, el día de Navidad y en las festividades de los santos y mártires Pedro e Inés. En 1646, María Méndez, del barrio de Tico, solicitó ser enterrada cerca del altar del “muy glorioso San Pedro mártir”.²⁷ En el mismo año, dos jóvenes indios pobres y huérfanos se casaron a cuesta de la cofradía de San Pedro Mártir.²⁸ Según la encuesta de 1802, la cofradía, que había sido

²⁴ Véase el testamento de Miguel Ximenes, fechado en 1621 (AHJT, Civil, leg. 9, exp. 11) y la capellanía, fechada en 1623 (AHJT, Civil, leg. 9, exp. 10).

²⁵ En las comunidades mixtecas cuyo patrono es San Pedro Mártir (Yucunama, por ejemplo), la celebración del santo coincide con la petición de la lluvia a comienzo de la temporada.

²⁶ AHJT, Civil, leg. 9, exp. 10, fs. 3r-4v.

²⁷ AHJT, Civil, leg. 41, exp. 4, f. 3.

²⁸ *Ibidem*, f. 9v.

incorporada a la del Santísimo Sacramento, tenía 81 pesos de plata efectiva y 700 pesos radicados en la procuración (contribución exigida por los prelados a las iglesias que visitaban) de Puebla, perteneciente a la Provincia de Santo Domingo de Oaxaca, que rentaba cada año 35 pesos.²⁹

Retablo de la Virgen del Rosario

El segundo altar grande que todavía sobrevive en la iglesia de Yanhuitlán es el retablo de la Virgen del Rosario, al lado del altar principal en la pared sur (número 8 en la figura 1 y figura 6). En 1931, cuando oficiales del INAH inspeccionaron por primera vez la iglesia, ya faltaba una pintura en la parte inferior del retablo.³⁰ En 1950, tres pinturas más de la parte inferior ya habían sido robadas.³¹ En 1970, durante el robo mencionado arriba, se extravió también un niño Dios perteneciente a esta obra.³² El retablo puede ser fechado alrededor de 1692, cuando los naturales de Yanhuitlán presentaron oficialmente una queja por el excesivo tributo que habían pagado para financiar su construcción.³³ El alcalde Domingo Ramírez había cobrado inicialmente un peso a cada familia para pagarle al maestro Pedro de Montesinos, pero más tarde volvió a cobrarles la misma suma.³⁴ Según los naturales, era idea del alcalde financiar esa obra, la cual, en opinión de los representantes de los barrios, habría requerido un permiso real si se tenía en cuenta la magnitud de los gastos que implicaba.

El culto del rosario entró preminentemente en la vida religiosa de Yanhuitlán con la llegada de

²⁹ Irene Huesca, Manuel Esparza y Luis Castañeda Guzmán (comps.), *Cuestionario del Sr. don Antonio Bergoza y Jordán, obispo de Antequera a los señores curas de la diócesis*, Oaxaca, Archivo General del Estado de Oaxaca, 1984, p. 167.

³⁰ Archivo del Inadaabin, exp. 65/18539, f. 71.

³¹ Ross Parmenter, *op. cit.*, p. 334.

³² Archivo del Inadaabin, exp. 65/18539, f. 275v.

³³ AGN, Indios, leg. 32, exp. 14, fs. 13v-15v.

³⁴ AHJT, Criminal, leg. 21, exp. 11, f. 77r.



Figura 6. Retablo de la Virgen del Rosario. Fototeca "Constantino Reyes Valerio" de la CNMH-INAH.

los españoles. En la lámina XVI del Códice de Yanhuitlán, como mencionamos arriba, se presenta un gran rosario llevado en la mano de un español. La página anterior está completamente ocupada por la gran joya, cuyas cuentas fueron decoradas con los patrones mesoamericanos de los *xonecuillis*, dibujos en espiral en forma de S asociados con la relampagueante espada del dios de la lluvia, Tlaloc, y *xicalcolihqui*, un motivo de greca escalonada que por lo general se encuentra en la arquitectura y la cerámica. En época más cercana a la creación del retablo en Yanhuitlán, sabemos que en la ciudad de México existía entre los oriundos de Oaxaca una devoción mixteca "nacional" por el rosario, vinculada a la red de conventos dominicos. En 1612, los mixtecos y zapotecos tenían su propia capilla del rosario afuera de la iglesia de Santo Domingo, en el atrio principal.³⁵ En 1667 se expidió una orden para que todos los mixtecos y zapotecos que vivían en la ciudad de México fuesen adoctrinados en la capilla de la iglesia de Santo Domingo. Esto era un intento por

³⁵ AGN, Indios, leg. 11, exp. 122. Alejandra González Leyva, "La capilla del Rosario de la ciudad de México a partir de las fuentes históricas: posibilidades de corroboración arqueológica", en *Primer Congreso Nacional de Arqueología Histórica*, México, Conaculta/INAH, 1998, p. 46; Heinrich Berlin, *Kirche und Kloster von Santo Domingo in der Stadt Mexico*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell, 1974, p. 36.

segregar a los grupos indígenas que estaban bajo la jurisdicción de las diferentes órdenes mendicantes.³⁶ Además se estableció que, aunque el espacio se había convertido en un área de reunión para una especie de cofradía, los sacramentos —como el matrimonio y la extremaunción— no se podían administrar en la capilla. En 1681 la cofradía española del Rosario y los frailes del convento de Santo Domingo decidieron dar a los indios parte de la sala reservada para la cofradía del Descendimiento y Santo Entierro, para que pudieran tener su propia capilla.³⁷ El culto todavía se practicaba en 1751, cuando se colocó un nuevo altar en la capilla.³⁸

Similar al caso del culto a San Pedro Mártir, la participación y devoción al culto del rosario se desarrolla de manera paralela, pero no necesariamente en contraste con las actividades oficiales propiciadas por la orden dominica. Esto quiere decir que la crónicas oficiales no dejan ver el sustrato social de estos cultos, su lógica y funcionamiento dentro de los grupos indígenas que los alimentaban material y espiritualmente. Sin embargo, los numerosos altares que hasta el día de hoy se conservan en la iglesia no dejan de ser un testimonio duradero de estas prácticas sociales.

Ábside y retablo principal

Cuando Burgoa escribió su crónica en 1670, una reja de madera, pintada de los mismos colores del púlpito, cerraba el retablo del altar mayor del resto de la iglesia. En la nave principal se encontraban ocho retablos, cuatro por parte.³⁹ El fraile describió con mucho detalle el sagrario.⁴⁰ Entre el altar y el

³⁶ AGN, Indios, leg. 24, exp. 229.

³⁷ AGN, Indios, leg. 26, exp. 38; Heinrich Berlin, *op. cit.*, p. 36; Alejandra González Leyva, *op. cit.*, p. 46.

³⁸ AGN, Bienes Nacionales, leg. 1210, exp. 1; Alejandra González Leyva, *op. cit.*, p. 47; Heinrich Berlin, *op. cit.*, p. 42.

³⁹ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, p. 294.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 293-294.

ábside de la iglesia (número 7 en la figura 1) había un tabernáculo con decoraciones pintadas y doradas, al cual se accedía a través de dos puertas que estaban a los lados del altar principal. El Santísimo Sacramento se guardaba dentro de un precioso sagrario de plata y esmalte, cerrado por una tela de gamuza decorada con ámbar y piedras, y bordada con hilos de oro y perlas. La custodia del Santísimo Sacramento estaba hecha de plata dorada soportada por cuatro figuras de los evangelistas. El veril (la caja donde se pone la hostia consagrada), entre cuyos rayos se habían puesto unas cometas de oro, estaba hecho de una única pieza de cristal. Todavía hoy día se pueden ver pinturas murales en el espacio que separa el altar principal del ábside, mientras el sagrario está vacío (figura 7). Por último, según el relato de Burgoa, el bajo relieve del Descendimiento de la Cruz que está en la sacristía fue pintado y dorado en la misma época.⁴¹

Cuando en 1711 un gran temblor de tierra sacudió la Mixteca y dejó a la iglesia y el convento de Yanhuítlan en malas condiciones, el prior y otros frailes pidieron a los pueblos sujetos vecinos un refuerzo de mano de obra para reconstruir la iglesia y el área de habitación en la cabecera.⁴² Los frailes calculaban que los 14 pueblos sujetos tenían que participar, turnándose cada semana y ofreciendo el trabajo de 12 a 14 hombres. A éstos se les suministraría la alimentación y tomarían los sacramentos en la iglesia de Yanhuítlan, mientras estuvieran trabajando allí. Hoy día se puede observar el trabajo de aquellos hombres en la parte superior del exterior del ábside. Dos de los ladrillos más oscuros tienen inscripciones; alrededor de la cruz grabada se pue-



Figura 7. Altar del retablo principal. Fototeca "Constantino Reyes Valerio" de la CNMH-INAH.

de leer: "De 1718 Año", mientras que encima, escrito al revés, dice: "1720 año".⁴³

En 1722 los naturales de Santiago Tillo y San Pedro Topiltepec, pueblos sujetos de Yanhuítlan, se quejaron de que durante su trabajo en el pueblo los habían obligado a participar en la reconstrucción no sólo de la iglesia, sino de las casas reales.⁴⁴ Adicionalmente, los trabajadores tenían que suministrar piedra de cantera, cal y ladrillos. Ellos argumentaban que las residencias no necesitaban reparación. Según el alcalde español, los trabajadores tenían que contribuir a las obras porque las casas reales funcionaban como cárcel pública. Por último, en 1728 Andrés Hernández, esposo de Magdalena Montesinos, solicitó oficialmente que se les entregaran a su esposa y a la hermana de ella, un dinero y unos bienes que ellas habían heredado de su finado padre, Miguel Montesinos.⁴⁵ Entre otras cosas, ella tenía derecho a recibir "cien pesos en reales que ganó en su oficio de dorador quando hizo el retablo de la yga. deste pueblo".⁴⁶ Aunque no se da información específica acerca del retablo en el que había trabajado Miguel Montesinos, parece razonable pensar que se trata del altar principal, ya que se refieren a "el reta-

⁴¹ *Ibidem*, p. 295.

⁴² AGN, Indios, leg. 44, exp. 136, f. 167. La fecha que aparece allí es 16 de agosto de 1711. Véase también Hortensia Rosquillas Quiles, "Documentos sobre las iglesias y conventos en la región de la Mixteca Alta, en las cabeceras de Yanhuítlan y Teposcolula, afectados durante el terremoto de 1711", en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 9, 2007, pp. 101-111.

⁴³ Por los mismos años se estaban adelantando trabajos también en Coixtlahuaca; AGN, Indios, leg. 40, exp. 174, fs. 254-256 (1717), y Tamazulapán; AGN, Indios, leg. 51, exp. 45, fs. 46-47 (1726).

⁴⁴ AHJT, Civil, leg. 15, exp., fs. 36 y 7r.

⁴⁵ AHJT, Civil, leg. 26, exp. 6.

⁴⁶ *Idem*.

blo". Además, la obra habría sido realizada a comienzos de la década de 1720, al mismo tiempo que las reparaciones en el ábside, como consecuencia del terremoto que mencionamos antes. Desde el punto de vista estilístico, el retablo del altar mayor puede ser atribuido al comienzo del siglo XVIII. Miguel Montesinos puede haber sido el último de una familia de doradores. El artista del retablo de la Virgen del Rosario que acabamos de ver (ca. 1690) se llamaba Pedro Montesinos. Más de 100 años antes, en 1580, Andrés de Concha tuvo un aprendiz que trabajó en el retablo de Yanhuitlán y se llamaba Diego Montesinos.⁴⁷

Retablos pasionarios: el Señor Jesús y la Virgen de la Soledad

Los números 5 y 6 de la figura 1 indican dos altares dedicados a imágenes de Jesús con la cruz a cuestas y la Virgen de la Soledad, respectivamente (los últimos retablos al fondo en la figura 8). La imagen del Señor Jesús hace parte de la procesión del Miércoles Santo por la mañana, junto con las imágenes de San Juan y la Virgen de los Dolores. La Virgen de la Soledad desempeña un papel durante las ceremonias del Viernes Santo. Por consiguiente, el tema de los cuadros de ambos retablos se relaciona con la Pasión de Cristo, con escenas tales como Oración en el Monte de los Olivos, la Flagelación, la Corona de espinas, Jesús con la cruz a cuestas, Jesús clavado en la cruz, la Crucifixión y, por último, la Resurrección.

El retablo del Señor Jesús parece ser obra de Adrián de Roxas, maestro escultor de la ciudad de Oaxaca. En 1699, Nicolás Coronel —español— declaró en su testamento que había contratado al artista para hacer un retablo de Jesús Nazareno.⁴⁸ El testador aclaraba que había pagado a Adrián de



Figura 8. Retablos en el lado norte de la iglesia. Fototeca "Constantino Reyes Valerio" de la CNMHNHNAH.

Roxas más de lo que habían acordado inicialmente, pero que las obras todavía estaban por concluirse. En 1667 los naturales del pueblo habían pedido permiso para acabar una ermita que custodiaba una imagen de Jesús Nazareno.⁴⁹ Según lo reportado en el documento, la imagen era muy venerada en el pueblo; sin embargo, la estructura se estaba cayendo. Es posible que en lugar de reconstruir la capilla se haya decidido llevar la imagen al templo, donde se mandó construir un retablo para custodiarla.

El retablo de la imagen acompañante, el de la Virgen de la Soledad, es más o menos contemporáneo, como se puede inferir de la firma en lo que queda de la parte inferior de una pintura perdida del retablo. Al parecer estos lienzos fueron robados en 1949, el año anterior a la visita de Parmenter, que ya los vio mutilados.⁵⁰ Según el informe entregado al INAH, "resultaron mutilados [...] algunos de los óleos sobre tela de los que desprendieron con navaja varias figuras. Estuvieron de visita el año próximo pasado".⁵¹ En los recortes todavía se puede leer: "Villalobos F.", por "Villalobos Fecit", que indica que el autor de los lienzos puede haber sido Juan de Villalobos, un

⁴⁷ Teresa Mora y María Sara Molinari Soriano, *op. cit.*, p. 94; María de los Ángeles Romero Frizzi, *Más ha de tener este retablo*, Oaxaca, Centro Regional de Oaxaca-INAH, 1978, pp. 6-8.

⁴⁸ AHJT, Civil, leg. 17, exp. 6.

⁴⁹ AGN, Indios, leg. 25, exp. 214, fs. 163r-v.

⁵⁰ Ross Parmenter, *op. cit.*, p. 331.

⁵¹ Archivo del Inadaabin, exp. 65/18539, f. 164. En el informe se nombran también los autores del atentado, según los testimonios recogidos en el pueblo.



Figura 9. Firma de Miguel de Mendoza en un lienzo del retablo de la Virgen de Guadalupe. Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural⁵².

artista oriundo de Puebla, nacido en 1687 y activo hasta 1724. Las firmas que se encuentran en otras pinturas conocidas de Juan de Villalobos son muy similares y parecen confirmar esta hipótesis.⁵² Las obras más importantes de Villalobos se encuentran en la iglesia de la Sociedad de Jesús, en Puebla, y en el Camarín de la Virgen de Ocotlán, en Tlaxcala.⁵³

Retablos de la Benditas Ánimas del Purgatorio y de la Virgen de Guadalupe

Los dos retablos de la izquierda en la figura 8 son dedicados a las Benditas Ánimas del Purgatorio y a la Virgen de Guadalupe. Según el informe al obispado de Antequera, en 1803 había en el pueblo ocho cofradías: la del Santísimo Rosario, Ánimas, Nuestra Señora de los Dolores, Santo Domingo, Santísimo Sacramento, San Sebastián, Nuestra Señora de Guadalupe y la Santísima Trinidad.⁵⁴ La cofradía de las Benditas Ánimas tenía un fondo de 120 pesos en plata, una casa que redituaba anualmente 40 pesos, y cinco arrobas y diez libras de cera.⁵⁵

⁵² Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, UNAM, 1972, pp. 119-20.

⁵³ Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 3a. ed., México, Imprenta Universitaria, 1963, p. 80.

⁵⁴ Irene Huesca, Manuel Esparza y Luis Castañeda, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁵ *Idem.*



Figura 10. Retablo de Santa Gertrudis. Fotografía tomada en 1961. Fundación Bustamante Vasconcelos, Oaxaca.

En el robo de 1970 se extraviaron un cuadro de la Virgen del Carmen, un cuadro de San Vicente sacando las ánimas del purgatorio, y un cuadro de San Blas del retablo de Ánimas, lienzos aún parcialmente visibles en la figura 8, mientras que seis angelitos de madera tallada, extraviados durante la Revolución, ya no estaban.⁵⁶

Según la firma aún visible en una tabla, el autor del retablo de la Virgen de Guadalupe es Miguel de Mendoza, conocido pintor que trabajó en las regiones de Puebla y Oaxaca (figura 9). Activo en las décadas finales del siglo xvii y en las primeras del xviii, su obra más importante fue el

⁵⁶ Archivo del Indaabin, exp. 65/18539, fs. 140-142 y 275v-276.



Figura 11. Detalle del retablo de Santa Gertrudis. Fotografía de Hugo Rudinger.

retablo de la vida de la virgen, hoy en la parroquia de la Virgen de la Luz, en Puebla.⁵⁷ El título de “Don” con el cual siempre firmó sus obras se debe, según el primer autor que habló del pintor, a su descendencia noble e indígena.⁵⁸ En época moderna, una escultura de un ángel fue robada, pero prontamente encontrada y restituida en 1944, mientras un cuadro en la parte inferior derecha del retablo que representaba la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe, extraviado en el robo de 1970, no se ha podido recuperar aún.⁵⁹

⁵⁷ Francisco Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Archivo del Indaabin, exp. 65/18539, fs. 140-142 y 275v-276.



Figura 12. Pintura del retablo de Santa Gertrudis. Fototeca “Constantino Reyes Valerio” de la CNMHNAH.

Retablo de Santa Gertrudis

El número 9 de la figura 1 es un altar dedicado a Santa Gertrudis. Hoy día ya no hay ningún cuadro en el retablo, pero una fotografía de 1961 (figura 10) muestra tres pinturas y cuatro nichos vacíos. Dos placas pintadas en la parte baja del altar explican que el trabajo fue finalizado el 16 de junio de 1789 y que fue pagado por don Juan de Mata y doña Juana de Zaragoza. Según Parmenter, en la esquina inferior izquierda había una representación de “una joven novicia a la que una monja estaba cortando el pelo”. En una foto tomada por Hugo Rudinger y publicada en 1962, aparece justamente esta escena (figura 11). Encima había “una monja que elevaba sus labios a Cristo, quien se inclinaba desde la cruz para



Figura 13. Retablo de Santa Catalina. Fotografía tomada en 1961. Fundación Bustamante Vasconcelos, Oaxaca.

besarla”⁶⁰ A mano derecha había una representación de un bautismo. Según Gabriel Blanco, los padres de la escena del bautismo eran los donantes del altar, el cual había sido donado para el bautismo de su hijo.⁶¹ Parmenter describió al padre como una figura con “cara de preocupación”. La figura 12 es, probablemente, la imagen ahora perdida. Si tenemos en cuenta que el personaje central en las otras escenas es una monja y que el altar está dedicado a una santa, creo que se puede sugerir que el niño es, en realidad, una niña que más tarde entró a la vida conventual. Este es también el único retablo de la

⁶⁰ Ross Parmenter, *op. cit.*, p. 334.

⁶¹ *Idem.*



Figura 14. Retablo de Santa Rosa. Fotografía tomada en 1961. Fundación Bustamante Vasconcelos, Oaxaca.

iglesia al cual, al parecer, nunca correspondió una cofradía para la alimentación de su culto.

Cuando en 1970 se robaron muchas pinturas del templo, las últimas que quedaban del retablo de Santa Gertrudis fueron también extraviadas. Sin embargo, fueron identificadas como “cinco cuadros del retablo de Santa Bárbara”, nombre con el cual el retablo es conocido hasta el día de hoy.⁶² No he podido entender la causa de esta confusión. La iconografía de las tablas apunta a una santa monja, pero no corresponde claramente a las imágenes conocidas de Santa Gertrudis. Santa Bárbara, protomártir cristiana, no condujo vida monacal y parece poco

⁶² Archivo del Indaabin, exp. 65/18539, f. 275v.



Figura 15. Pintura de la Trinidad. Fotografía tomada en 1961. Fundación Bustamante Vasconcelos, Oaxaca.

probable, a menos de que el nombre se refiera a otra santa homónima.

Retablos de Santa Catalina, Santa Rosa y la Santísima Trinidad

Hasta el robo de 1970, en la parte occidental de la pared sur de la iglesia había tres altares dedicados a Santa Catalina, Santa Rosa y la Santísima Trinidad (números 11, 12 y 13 de la figura 1).⁶³ Desde entonces todos han sido robados, pero quedan fotografías. Estos pequeños retablos comparten un formato

⁶³ Ross Parmenter, *op. cit.*, pp. 335-336. Entre los documentos del Archivo del Indaabin, exp. 65/18539, f. 275v, no se menciona una pintura con el tema del desposorio místico de Santa Rosa.

similar que consiste en un solo panel grande. Los altares de Santa Catalina y Santa Rosa (figuras 13 y 14) presentan, dentro de marcos muy semejantes, el mismo tema: el matrimonio de una santa con el niño Jesús, en el caso del primero, y con Cristo ya adulto en el caso del segundo. En los dos, la escena tiene lugar en el cielo, en medio de numerosos santos y con la bendición de Dios y el Espíritu Santo encima. En la revista *Artes de México*, la pintura es atribuida a Villalobos, porque aparece firmada.⁶⁴ Sin embargo, un capitán español de nombre Luis de Haro solicitó ser enterrado en la iglesia, bajo el mismo altar, en 1673, fecha demasiado temprana para una pintura realizada por Villalobos.⁶⁵ Tal vez existió un altar dedicado a la santa, anterior al extraviado en 1970.

Parmenter describió el cuadro de la Santísima Trinidad que solía estar bajo el coro. Una leyenda escrita en la parte inferior del lienzo dice: “Esta imagen de la Santísima Trinidad fue pintada para una viuda de este pueblo muy devota a este sacrosanto misterio llamada María de la Trinidad. Año de 1784”.⁶⁶ Es probable que la imagen sea la que se aprecia en la figura 15.

La Carreta de la Muerte

Una obra sin duda singular que hoy se encuentra en el museo del ex convento, pero que formaba parte de las imágenes de la iglesia, es una muerte en forma de esqueleto, sentada en un trono, con corona y guadaña. Los estudios hechos preliminarmente a una restauración en 1993, indican que la imagen es del siglo XIX.⁶⁷ A pesar de la dificultad en fechar el objeto, éste muchas veces ha sido traído a colación

⁶⁴ *Artes de México*, vol. XII, núm. 70/71, 1965, p. 28.

⁶⁵ АИИТ, Civil, leg. 14, exp. 13, f. 1.

⁶⁶ Ross Parmenter, *op. cit.*, pp. 336-337.

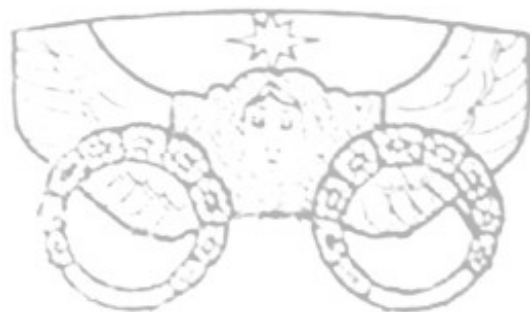
⁶⁷ Archivo de la Coordinación Nacional para la Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), exp. “Conservación y restauración de la escultura que representa ‘La Muerte’”.

en las discusiones acerca de la imagen de la muerte en el México virreinal y contemporáneo.⁶⁸ En las descripciones del siglo xvi, la llamada *Carreta de la Muerte* salía en las procesiones del Santo Entierro durante Semana Santa; sin embargo, en el anda se erigía una gran cruz con un esqueleto prostrado a sus pies, imagen muy distinta de la triunfante muerte coronada y entronada que se encuentra en Yanhuitlán. Mientras Perdigón refiere de testigos en el pueblo que dicen recordar cuando la imagen se llevaba en procesión durante Semana Santa, otras personas con las cuales he podido hablar — el custodio de la capilla del Calvario, don Victorino Ramírez, y un ex custodio de la iglesia, don Martín Paz— me comentaron que ni sus padres sabían para qué se usaba la carreta, y sólo se acuerdan que los policías la sacaban de broma para asustar a la gente.

En el gran robo de 1970, como se ha mencionado, se extraviaron más obras de las cuales no se

tiene siquiera registro fotográfico. Entre ellos: el Patrocinio de la Santísima Virgen (tal vez sea la tabla en el lado inferior derecho de la figura 6), el Desposorio de San José, un cuadro de San Gregorio, un cuadro de Santo Domingo que estaba en el púlpito, y un cáliz de plata del siglo xviii que tenía una leyenda que decía: “Siendo prior y cura de este convento Fray Francisco María Ayala, año de 1773”.⁶⁹

Esta investigación demuestra la dificultad, pero al mismo tiempo la importancia no sólo de combinar datos documentales y fotográficos, sino también de preservar la integridad física de los sitios monumentales para lograr la reconstrucción del pasado colonial. Ojalá algunas de las pinturas y objetos extraviados vuelvan un día a su lugar original y salgan a la luz más documentos que ayuden a identificar artífices, mecenas y feligreses de los retablos del templo de Yanhuitlán, lugar de culto y de memoria del país.



⁶⁸ Elena Estrada de Gerlero, “El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo”, en *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Lateinamerikas*, vol. 20, 1983, Colonia, p. 651; Gabriel Fernández Ledesma, “El triunfo de la muerte”, en *México en el arte*, núm. 5, México, 1948; Judith Katia Perdigón Castañeda, “La devoción en el nacimiento y la muerte (el Niño pan de Xochimilco y la Santa Muerte de Yanhuitlán)”, en *Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2001.

⁶⁹ Archivo del Indaabin, exp. 65/18539, f. 280.