

El origen de la producción retablística en Puebla durante el siglo XVI. Los casos de Huejotzingo, Cuauhtinchan, Huaquechula y Tecali

Andrea Cordero Zorrilla*

*Centro INAH Puebla
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Resumen

Durante la segunda mitad del siglo XVI ocurre una fuerte migración de artistas a Nueva España, entre pintores, escultores y retablistas, quienes se agrupaban en un sistema gremial, como en la Europa medieval, replicando esa red mercantil-artesanal en tierras novohispanas; es en tal contexto que se manufacturan los retablos mayores de las iglesias de Huejotzingo, Cuauhtinchan, Huaquechula y Tecali. En esta investigación se logró conocer más sobre el origen de los retablos poblanos respecto a las escuelas peninsulares y de otros puntos de Europa como la flamenca, la italiana y la francesa, entre otras. Es gracias a ese crisol de artistas, corrientes, estilos, experiencias y regiones que se manufacturaron cuatro grandes retablos, dignos de ser reconocidos, conservados y valorados, no sólo por su calidad artística, sino porque se concibieron en un momento único en nuestra historia.

Palabras clave

Retablos; artistas; Nueva España; Puebla; Huejotzingo; Cuauhtinchan; Huaquechula; Tecali.

Este artículo se desprende de una investigación concretada a través de un intercambio académico con la Universidad de Sevilla para ampliar los estudios de maestría sobre la retablística poblana; la prospección incluyó no sólo el acompañamiento académico del profesorado de la universidad, sino que se tuvo la posibilidad de realizar la investigación de campo rastreando los retablos peninsulares "pares" a los poblanos. Gracias a ese intercambio se pudieron ampliar, comparar y constatar aspectos muy interesantes referentes a la génesis, tipificación, procedencia y probables autorías de los retablos poblanos de los exconventos de Cuauhtinchan, Tecali, Huejotzingo y Huaquechula; mismos que son de los primeros que se construyeron en la Nueva España por la orden franciscana durante el siglo XVI.



Para conocer el origen conceptual y tecnológico de los retablos novohispanos es fundamental remitirse al oficio de la retablística peninsular del *Cinquecento*, ya que fueron artistas europeos emigrados quienes sentaron las bases de dicha producción artística, oficio que se perpetuó por casi trescientos años y que hoy día podemos considerar como parte fundamental del repertorio artístico virreinal, siendo Puebla una de las regiones más prolíferas en la manufactura de retablos dorados y policromados en la Nueva España.

El arte del Renacimiento europeo es sumamente complejo y copioso, es por ello que para acotar el tema que nos ocupa es necesario remitirnos a tres elementos clave de la retablística europea que antecede a la novohispana: el primero es el influjo de la tratadística italiana; el segundo corresponde a la consolidación de las escuelas escultóricas hispanas como la castellana y la andaluza y, finalmente, los momentos estilísticos de la retablística peninsular del siglo XVI. Estos elementos serán explicados brevemente con la finalidad de entender los antecedentes artísticos de los retablos novohispanos del siglo XVI.

La tratadística italiana y del norte de Europa

Fue en la centuria del Quinientos que, al conformarse la península ibérica como imperio económico y cultural, se fomentó la inmigración de numerosos artistas italianos y del norte de Europa a su territorio, formando una élite gremial-artesanal, pluricultural e internacional. Dentro de este ambiente intelectual circulaban numerosas estampas, tratados, biblias, bocetos y materiales de vanguardia para la producción artística; es por ello que los artistas migrados a la Nueva España, provenientes de aquel contexto, trajeron consigo no sólo el aprendizaje adquirido en las diferentes escuelas peninsulares, sino todo tipo de materiales y documentación, como medio creativo para realizar las representaciones artísticas, en cumplimiento a las estipulaciones estilísticas e iconográficas de la época (González, 1983: 467-472). En cuanto al material gráfico y documental relacionado con la retablística, es imprescindible mencionar el tratado escurialense que incluía bocetos fidedignos de San Lorenzo de El Escorial, con los trece diseños de Pedro Perret, grabador de origen flamenco, sobre la producción de Herrera, documento que concentraba la estética oficial introducida por la corte de Felipe II destinada a expandirse a sus reinos, entre ellos, por supuesto, la Nueva España como parte fundamental de la Corona (Palomero, 1983: 63-64).

Las Escuelas peninsulares que influyeron en la retablística novohispana a mediados del siglo XVI

Si bien la influencia italiana se dejó sentir profusamente en el arte hispano de la época, se seguían manteniendo algunas reminiscencias del arte hispano medieval. El desarrollo escultórico peninsular, en su trayectoria del medievo al Renacimiento, surgió en Castilla, donde confluyó un destacado grupo de artistas provenientes de Francia, Italia, Flandes, entre otros, quienes impulsaron un importante desarrollo en la retablística española. Los oficios de la escultura y la retablística florecieron creando un carácter fuertemente hispano, marcado por tres elementos: el primero se trata de una evocación del gótico en las formas alargadas y sobrias; el segundo de la huella italianizante, por último, la fuerte impronta de la religión en el arte, desterrando por completo los temas profanos de la Italia del Renacimiento (Marcos, 1999: 81-83). Las regiones castellanas más importantes en la retablística fueron Burgos, Valladolid, Toledo y Palencia, de entre sus principales exponentes tenemos a Juan de Juni y Alonso Berruguete. Es a partir de 1560 que los artistas se trasladan a Andalucía e instituyen la escuela sevillana de imaginería (Palomero, 1983: 38). Por esta movilidad de artistas provenientes de diversas regiones es que se explica el hecho de que la retablística novohispana tenga fuertes reminiscencias castellanas, italianizantes, flamencas y andaluzas.



Momentos estilísticos de la retablística hispana del siglo XVI

Para entender la producción retablística novohispana del XVI es necesario remitirse a las escuelas escultóricas del Renacimiento peninsular y desmenuzar sus modalidades escultóricas en la manufactura de retablos para, posteriormente, comparar los retablos poblanos. El primer momento identificable es el new spanish retablo plateresco castellano (1530 y 1560). Son retablos producidos por artistas emigrados de diferentes puntos de Europa, quienes se asentaron principalmente en Burgos, Toledo, Valladolid y Palencia. Este periodo se destaca por mantener reminiscencias góticas junto con la influencia italiana, pero con un marcado sentimiento nacionalista hispano de sobriedad y severidad, tanto en forma como en contenidos (Marcos, 1998: 85). El plateresco andaluz (1560-1580) se identifica por el uso exacerbado de ornamentos y motivos vegetales; la tendencia a introducir estructuras fraccionadas propias del mudéjar y algunos cánones del gótico nacional promovido por los reyes católicos; su uso se extendió en Sevilla hasta el último tercio del siglo XVI, similar a lo que ocurrió en Nueva España. La etapa del plateresco aludía al lenguaje arquitectónico clásico utilizando frecuentemente el grutesco en sus repertorios, pero con evocaciones del gótico de los reyes católicos y del mudéjar, constituyendo la unión entre el arte medieval y el renacimiento italiano. Durante el desarrollo del retablo plateresco distinguimos dos etapas, el retablo plateresco pictórico y el escultórico. El retablo pictórico tiene su auge en el segundo tercio del siglo XVI, propagándose paulatinamente al plateresco escultórico con la llegada del manierismo florentino (Palomero, 1983; 112-113). Tal aspecto es importante ya que los retablos poblanos a los que se dedica este estudio oscilan en esas dos fases, se inscriben entre el plateresco pictórico y la trascendencia a la modalidad romanista.



Figura 1. Ejemplos de retablos del plateresco pictórico castellano. *Imagen: Mosaico elaborado por ©Andrea Cordero Zorrilla, 2015.*





Figura 2. Ejemplo de retablo del plateresco escultórico andaluz. Retablo de Santa Ana de Triana, Sevilla, 1557. Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2015.

El segundo momento es el retablo romanista que se caracteriza por eliminar lo gótico tardo medieval y mudéjar, propios del plateresco, para volcarse hacia las formas del manierismo italiano; se descarta por completo el grutesco con sus motivos fantásticos. Los cánones del romanismo coinciden con la constricción tridentina y las leyes de la contrarreforma, las cuales se arreciaron y se impusieron en la corte de Felipe II, desdeñando lo mudéjar, gotizante y lo grotesco; aunque es importante hacer notar que estos nuevos cánones estéticos no permearon rápidamente en Andalucía en donde persistió el gusto por lo abigarrado, aspecto importante a tener en cuenta en la etapa de tránsito de modalidades artísticas hacia América (Palomero, 1983: 192, 193); un ejemplo de esto lo encontramos en el retablo de Santa María de la Asunción en Arcos de la Frontera Cádiz.

El tercer momento del periodo renacentista en la manufactura de retablos llega con la construcción del retablo mayor de San Lorenzo de El Escorial concluido en 1588; a esa fase se le conoce como retablo purista; tal modalidad se identifica por ser aún más rigurosa que la romanista en tanto a la geometrización y armonía de las formas; se retira por completo la decoración de la superficie dorada del retablo y se rige por las leyes de la simetría y equilibrio. Esta variante también encontró resistencia en el gusto andaluz y no fue hasta 1636, con la introducción de la columna salomónica, que se admite. Como menciona George Kubler, el plateresco se afianzó fuertemente en Sevilla por lo que la modalidad purista se obstruyó; ese hecho desfasó los cánones estilísticos en las dos regiones peninsulares, encontrando restos del plateresco andaluz hasta el siglo XVII (Palomero, 1983: 432, 495). Este aspecto habrá que tomarlo en cuenta para el estudio de nuestros retablos novohispanos del XVI, ya que no es de extrañar que el fenómeno se haya replicado; Palomero señala un desfase de aproximadamente veinte años en la inclusión de las modalidades entre la escuela castellana y la sevillana.



Figura 3. Ejemplo de retablo romanista. Retablo de Santa María de la Asunción, Arcos de la Frontera, Cádiz, 1585. Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2015.

Estilos artísticos en la retablística del siglo XVI en Nueva España

En párrafos anteriores se propuso un esbozo de los elementos clave que influyeron en la retablística hispana del siglo XVI, mismos que ayudaron o dieron vida a esta tradición artística en la Nueva España. Es importante decir que, al clasificar los estilos escultóricos en la retablística novohispana, existe un problema terminológico, ya que los cánones están establecidos desde una visión europea y no propia, habría que sumar o reclasificar estos enfoques desde el crisol cultural en tierras americanas a partir de la segunda mitad del siglo XVI; el arte novohispano representa estilos adaptados, pero con sus propias variantes y definiciones respecto a la península. Por otro lado, debemos tomar en consideración el desfase en cuanto a que ciertos gustos, o cánones, se suscitaron a destiempo o se entremezclaron entre los periodos de transición. Como bien precisó Tovar y de Teresa, en la Nueva España se vislumbraron los últimos destellos del Renacimiento tardío, conjugado no sólo por la herencia europea con sus rasgos góticos, mudéjares e italianizantes, sino que se sumaron las representaciones y las manos indígenas, así como la influencia oriental de Filipinas a su historia y quehacer artísticos. Nosotros le denominamos retablística renacentista novohispana, pero es importante considerar toda esta amplia gama y amalgama donde todo se fusionó y se gestó en un estilo propio (1979: 25-29). En Nueva España el Renacimiento comprende los retablos producidos en el siglo XVI y primera parte del XVII, algo más parecido a lo que ocurrió en Andalucía, a diferencia del resto de la península.

Fue a mediados del siglo XVI que el intercambio artístico y comercial entre la península y América llegó a un momento trascendental, asimismo la migración de artistas y el intercambio de obras de arte, el traslado de herramientas y materiales que los artistas traían consigo para producir en el Nuevo Mundo; indudablemente, además de los materiales propios del oficio, la imprenta



contribuyó a que el conocimiento se difundiera también en ultramar, con lo cual, los artistas viajaron con planos, bocetos, estampas, biblias y todo tipo de material de apoyo en su encomienda, haciendo que las colonias progresaran conforme a la vanguardia peninsular. Los artistas viajeros formados en escuelas tanto peninsulares como de Italia, Flandes y Alemania, llegaron a Nueva España a producir sus obras, con lo que se fomentó un amplio desarrollo de la vida cultural. Es en este contexto que surgen los primeros artistas novohispanos y es entonces cuando comienzan a replicarse las tendencias europeas y a entremezclarse diferentes modalidades artísticas dentro del vigor renacentista, lo que resultó en una fusión cultural muy peculiar. Los retablos poblanos producidos en este periodo, la segunda mitad del siglo XVI, resultan casi como un duplicado de la retablística peninsular, considerando el desfase temporal en los estilos o cánones artísticos y los distintivos de cada una de las obras y de los artistas. Fue hasta bien entrado el siglo XVII que comenzó el "mestizaje artístico" y se fraguó un estilo claramente novohispano; pero en la segunda mitad del siglo XVI, época en la que se manufacturaron los retablos de Tecali, Cuauhtinchan, Huaquechula y Huejotzingo, aún no se liberaba la producción retablística de su condición peninsular.

Los retablos de Tecali, Huaquechula, Cuauhtinchan y Huejotzingo

Ahora se hablará de los cuatro retablos construidos en la región poblana durante el siglo XVI por lo que se contextualizarán históricamente para así conocer su origen y concepción artística en todas sus vertientes. Algo que resulta interesante de este estudio es que cuando se habla del arte novohispano producido en los albores de la conquista, es común remitirse a los estilos andaluces por el intercambio social, artístico y comercial entre esa región y América; sin embargo, como apuntamos en renglones anteriores, fue tal el flujo y movimiento de artistas y tendencias dentro de la misma Europa y España que es necesario apuntar hacia otros centros escultóricos y retablísticos peninsulares, principalmente Castilla, ya que gran parte de los artistas que produjeron retablos en la segunda mitad del siglo XVI en territorio poblano se forman en esta escuela, recordemos a los hermanos Arciniega, Nicolás Tejeda, Pedro Brizuela, entre otros, de los cuales se expondrá más adelante ya que están estrechamente relacionados con la manufactura de los retablos de Puebla.

Es importante hacer notar que, a pesar de que los retablos de Tecali, Cuauhtinchan y Huaquechula se manufacturaron alrededor de 1570, se integraron dentro de la modalidad del plateresco pictórico, con fuertes tendencias de la retablística castellana, principalmente de las provincias de León y Guadalajara (España). El modelo de Huejotzingo es distinto, se podría clasificar entre el plateresco escultórico y el estilo romanista, en tanto que se distingue con más claridad la influencia andaluza por el predominio de la escultura, seguramente por la autoría de Andrés de Concha y Pedro Requena, ambos educados en la escuela sevillana. Otro punto a considerar del retablo es que se manufacturó quince años después que los anteriores, en 1585 aproximadamente, con lo cual, hay una influencia más marcada del gusto de lo romano, es una arquitectura monumental, la escultura y la pintura es ya italianizante y se suprime el grutesco sustituyéndolo por cartelas y *puttis*.¹ Para explicar con mayor claridad esta clasificación de estilos, escuelas y autorías en los cuatro retablos poblanos se presentará un análisis de cada uno de ellos.

¹ Motivos decorativos que representan a querubines o ángeles con cara de niños. Generalmente se les caracteriza desnudos, alados y regordetes. También se les conoce como querubines o amorcillos.



Tecali y Huaquechula

El retablo dedicado a Santiago Apóstol de Tecali se encuentra actualmente en la parroquia, pero originalmente fue del retablo mayor del exconvento franciscano, de traza atribuida a Claudio Arciniega, mismo que hoy permanece en ruinas; es interesante ver que todavía se conservan los anclajes, que sujetaban al retablo, empotrados en el muro testero del exconvento. El retablo de Tecali ha permanecido en el anonimato y se desconoce la identidad de los maestros que participaron en su manufactura, sin embargo, sí es posible analizar aspectos históricos para relacionar estos datos con los artistas activos, alrededor del 1570, en la región poblana.



Figura 4. Retablo mayor del exconvento de Tecali.
Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2016.

Las fechas exactas de la construcción del convento y del retablo de Huaquechula se desconocen, aunque algunos autores mencionan que la edificación pudo haber sido diseñada por fray Juan de Alameda, a quién también se atribuye la construcción de Huejotzingo. La primera noticia que se tiene en relación con el retablo es en el siglo XVII, a cuenta de que el pintor Cristóbal de Villalpando fue contratado para la hechura de las pinturas que lo decoran, sustituyendo a las originales del siglo XVI. Como producto derivado de esta investigación, se encontraron algunos datos históricos y estilísticos que pueden acercarnos a los hermanos Arciniega como probables autores del retablo, más concretamente a Luis Arciniega. A continuación, se explican estas deducciones que también guardan relación con el retablo de Tecali.





Figura 5. Retablo mayor de Huaquechula.
Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2016.

Es probable que los autores de los retablos de Huaquechula y Tecali hayan sido los hermanos Claudio y Luis Arciniega; el primero y más conocido llegó a encumbrarse como el mejor alarife de la época en la capital novohispana, y su hermano Luis realizó su trayectoria principalmente en el territorio poblano, con una labor incomparable en el oficio de la retablística y la escultura, aunque hasta la fecha no se conozca de la subsistencia de alguna de sus obras, sí se tienen amplias noticias documentales de su labor.

Se sabe que el padre de los hermanos Arciniega, también escultor, se instruyó en la escuela de entalladores franceses asentados en la provincia leonesa, núcleo representado por Juan de Miaux, Juan de Juni y Juan de Angers principalmente. También se sabe que los hermanos nacieron en Arceniega, hoy provincia de Álava o en la región burgalesa, Claudio en 1524 y Luis en 1537; aunque se llevaran más de diez años, es probable que Luis, desde temprana edad, acompañara a su padre y hermano a las labores del oficio como parte de la actividad familiar (Castro, 1958: 17).

La información relacionada con los Arciniega aún en la península, únicamente hace referencia a Claudio, sin embargo, rastreando su trayectoria hasta la Nueva España, podemos inferir los pasos de su pupilo y hermano Luis. Claudio trabajó en el trascoro de la Catedral de León y en la sillería de San Marcos de esta misma ciudad, junto con Juan de Angers y Guillén Docel (Cuesta, 2009: 57-58).

En 1541 en el Real Alcázar de Madrid y de 1542 a 1548 en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, como cantero entallador, "digo yo Claudio, entallador, vo de Burgos que he rescibido de Pedro de la Cotera 20 ducados los cuales son para en parte de pago de las piezas que labró de talla y para los pilares que están concretados" (Cuesta, 2009: 65).

Ya nombrado maestro de retablos, en 1553, Claudio le concede el poder a Felipe Ortiz, quién era su vecino y entallador en Alcalá, para que cobre un retablo que había elaborado en la villa de Hontova (Guadalajara); Tovar y de Teresa menciona que, en 1555, Claudio contrata otro retablo en Daganzo (Madrid) (Cuesta, 2009: 67-68), y otro más en Hontanar, noticia que proveniente de un relato del mismo Luis, quien declara en 1598 en la Ciudad de México: "q los conosco en la villa de yunquera y en el hontanar, porque este tso residió en el dho pueblo y villa tpo de una a [...] a los quales conosco en el hontanar en el tpo que allí vivio en la obra de un retablo que allí hacia un hermano de este que declara" (Cuesta, 2009: 68). Es así que Claudio, y muy probablemente el joven Luis, tuvieron una constante producción en la retablística aun estando en la península; tomando en consideración que en Castilla y casi en toda España, se estaba viviendo un momento cumbre en el oficio, y que es precisamente en la región castellana que el retablo plateresco encontró sus máximas representaciones.

Claudio aprendió en la península el oficio de la talla de cantera, en madera (sillería) e indiscutiblemente de la manufactura de retablos; en donde seguramente también practicó el dibujo y la traza como actividades propias de la arquitectura. Es de pensarse que, recién llegado a la Nueva España, tuviera una inicial intervención en la traza de retablos, junto con su hermano Luis y un grupo estrecho de maestros pintores, entalladores y escultores, activos en la segunda mitad del siglo XVI en tierras novohispanas. Es probable que para 1554, fecha en que llegó a vivir a Puebla, y hasta 1558, año en que se muda a la capital, se haya dedicado más a la retablística que la arquitectura. En Puebla se encontraban activos Nicolás Tejeda (pintor) y Pedro Brizuela (escultor) quién también llegara en 1554 a Nueva España, tal vez en el mismo barco que los Arciniega. Coincidentemente, los cuatro artistas antes expuestos fueron oriundos de Burgos, es posible que se conocieran desde España y que formaran una sociedad gremial en la región poblana para las diversas actividades de la retablística.

Pero ¿por qué inferimos que los Arciniega tuvieron injerencia en la manufactura de los retablos de Tecali y Huaquechula? Como se mencionó en párrafos anteriores, Claudio, aun estando en España, participó en la hechura de cuatro retablos ubicados en las cercanías de la provincia de Guadalajara, esto ocurre antes de 1554 fecha en la que Claudio se embarca a América. De estos cuatro retablos no se conserva ninguno, sin embargo, hay un aspecto que une a los retablos trazados en la región arriacense con el retablo de Huaquechula, y es la traza del retablo de María Magdalena de Mondejar, Guadalajara, destruido por un incendio durante la Guerra Civil, pero del que consta una réplica e imágenes fotográficas. Las imágenes muestran un fuerte parecido entre el retablo de Mondejar y el de Huaquechula, considerando sus salvedades –en el caso de Mondejar se trata de una réplica y el de Huaquechula ha sido intervenido en varias ocasiones–. Además de las coincidencias morfológicas entre los mismos, también encontramos una casualidad geográfica en tanto a la producción retablística de Claudio en la región de Guadalajara: la cercanía entre las fechas en las que se concluye el retablo de Mondejar (1554-1555) y su arribo a la Nueva España en 1554. Con este dato no se está asegurando la autoría de Claudio en el retablo de Huaquechula, pero sí se observa una estrecha relación o influencia entre ambas producciones.





Figura 6. Retablo de Huaquechula versus retablo de Mondejar, Guadalajara, España. Imagen de la izquierda: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2016. Imagen de la derecha: ©Archivo de la Iglesia Parroquial de Mondejar, 2013.

Otro dato esclarecedor respecto a la influencia directa de los Arciniega en la producción retablística de la región poblana, específicamente en el retablo de Tecali, es la fecha que apareció grabada en una piedra del exconvento, misma que refiere el año de 1569, recordando que la construcción del templo se le adjudica a Claudio –atribución hecha por Toussaint y Mc Andrew– (Cuesta, 2000: 75). Con este dato se puede suponer que el retablo se construyó posterior a esta fecha, alrededor de 1570, como parte inaugural del templo, tal vez por el mismo Claudio y su hermano Luis. Se observa también conexión entre el retablo de Tecali, los Arciniega, y la producción que llevaron a cabo en la región leonesa, un ejemplo está en la morfología y composición del retablo de Yugueros manufacturado en 1553 por Juan de Angers, artista con el que Claudio mantuvo vínculos estrechos mientras se formaba en la península.

Considerando que el retablo de Yugueros (León) y el de Mondejar (Guadalajara) se construyeron alrededor de 1554, época en la que prosperó la modalidad del plateresco pictórico en Castilla, se puede inferir que Claudio obtuvo sus conocimientos del oficio dentro de este grupo gremial. Si a la llegada de los Arciniega a la Nueva España (1554) Claudio se dedicó a las labores de cantería y arquitectura más que a la retablística, se puede pensar que fue Luis el que continuó con el oficio, como aprendiz de su hermano Claudio, quien probablemente viajara a Nueva España con las trazas y bocetos de los maestros en la vanguardia retablística que sucedía en Castilla en aquella época.

Otra de las conexiones está en las fechas, el templo de Tecali se construye hacia 1569 y existe una muy probable participación de Claudio en la construcción del mismo y de Luis en la manufactura de retablos. Para el caso de Huaquechula, la fecha en la que Luis se traslada a la Villa de Carrión



Figura 7. Retablo de Yugueros, León, España versus retablo de Tecali. Imagen a la izquierda: ©Marius Van Heiningen, 2011. Imagen a la derecha: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2016.

(Valle de Atlixco) a recibir un dinero y donde permanece varios meses es el año de 1579,² esto hace referencia a sus trabajos en la región, posiblemente haciendo mancuerna con Simón Pereyng, quien llegara en el año de 1566 a Nueva España y se alojara en casa de los Arciniega en sus primeros días.

Cuauhtinchan

El altar mayor de Cuauhtinchan, como mencionó Tovar y de Teresa, es de los retablos más antiguos de América, si no es que el primero. Originalmente se elaboró para pertenecer al convento de San Francisco de la ciudad de Puebla, aunque tuvo un devenir interesante que se abordará más adelante; esto se sabe gracias a un hallazgo de Efraín Castro Morales,³ siendo Tovar y de Teresa quién proporcionara el relato que se explica a continuación; vale la pena observar la plantilla de artistas que se van citando, ya que son ellos los maestros involucrados en la producción retablística de la región poblana del último tercio del siglo XVI.

Se tenía idea de que la manufactura del retablo de Cuauhtinchan recaía en el pintor Juan de Arrúe, maestro activo a finales del XVI y primer tercio del XVII. Sin embargo, hoy día se ha podido constatar que Arrúe solamente lo remozó y lo vendió, pero que el retablo había sido construido treinta años atrás. Arrúe, nacido en tierras novohispanas, pudo haber sido pupilo de Andrés de Concha, y de su padre, un escultor andaluz. En 1597 Arrúe adquiere el retablo y lo vende al convento franciscano

² Se tiene registro de que en septiembre y octubre 1579 Luis de Arciniega se trasladó a la Villa de Carrión para disponer de un dinero, ya que había sido delegado para ejecutar un trabajo de mantenimiento en el fuerte de San Juan de Ulúa, por órdenes del Virrey. Es así que, para trasladarse a Atlixco, suspende un trabajo que tenía contratado con Pereyng en la ciudad de Tlaxcala, probablemente la erección de un retablo. Hacia 1579, por mandato real de Felipe II, se funda la Villa de Carrión, que llegó a ser la comarca más importante de la región y comprendía las poblaciones pertenecientes al Valle de Atlixco -entre las que se encontraba Huaquechula- (Castro, 1958: 17-32).

³ El texto completo se encuentra en: Castro Morales, Efraín (1968) "El retablo de Cuauhtinchan de Puebla", *Historia Mexicana*, XVIII (2): 179-189.





Figura 8. Retablo de Cuauhtinchan.
Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2015.

de Tehuacán; pero fue en esa época que un fuerte sismo arruina el templo y el retablo es vendido al pueblo de Cuauhtinchan (Tovar y de Teresa, 1987: 126). Otro dato interesante lo proporciona Del Paso y Troncoso en el año de 1892, al encontrar un documento, de 1601, que refería a un contrato anterior -1594- que se había llevado a cabo con Luis de Arciniega –escultor– y Francisco de Morales –pintor– para construir un retablo para el templo de Cuauhtinchan, el cual no se construyó por no contar con el consentimiento del Virrey Luis de Velasco. En este mismo documento Del Paso y Troncoso encuentra descrito el traslado del retablo de Tehuacán a Cuauhtinchan, y en el que hacen mención de que el retablo se estaba deteriorando en el convento franciscano de Tehuacán, debido a las obras de reconstrucción por el sismo y que, por tal motivo, se prefería llevarlo a Cuauhtinchan una vez liquidados todos los pesos de oro que costó la hechura –o remodelación de Arrúe– (Tovar y de Teresa, 1987: 17). En el año de 1599, en Tehuacán, Arrúe declara que él "tenía el retablo que estaba en el altar mayor de la iglesia del señor de San Francisco de la ciudad de los angeles, e por ser tal que convenía para la iglesia deste pueblo, me trataron de que vendiese la hechura del" (Tovar y de Teresa, 1987: 118). Que "por cuanto el dicho retablo es viejo y antiguo, me obligo a renovar todas las figuras, así los rostros como los ropajes, columnas y todo lo demás", nótese que para aquel momento ya se considera al retablo viejo y antiguo y no habían pasado ni treinta años de su construcción (Tovar y de Teresa, 1987: 118).

Se ha resuelto ya el hecho de que el retablo de Cuauhtinchan estaba destinado a pertenecer al templo franciscano de Tehuacán, pero por el deterioro que sufrió este templo debido al sismo, se decidió venderlo; también se sabe que antiguamente pertenecía al templo de San Francisco de la ciudad de Puebla, pero ¿cuándo se construyó y quiénes son sus autores? Es el mismo Castro quién

otorga una pista. El retablo se pudo haber manufacturado alrededor de 1570, ya que para 1571 se mandan a construir los de las capillas –y debía estar ya hecho el principal- (Castro, 1968: 187). Para estas fechas se encontraban trabajando en San Francisco de Puebla, Nicolás Tejeda –pintor- y Pedro Brizuela –escultor- quienes perfectamente pudieron ser mancuerna para la hechura de este retablo, como bien afirma Tovar y de Teresa. Nicolás Tejeda aparece viviendo en Puebla en el año de 1558 y permanece allí hasta 1575, firmando un contrato con Diego Serrano para manufacturar un retablo en 1571, que incluiría seis tablas y tallas hechas por Brizuela para una de las capillas de San Francisco de Puebla (Tovar y de Teresa, 1987: 119-121). La probabilidad de que los dos artistas hayan participado en la manufactura es alta; recordemos que ambos fueron oriundos de la provincia de Burgos, igual que los Arciniega, y se puede observar una fuerte influencia castellana en el retablo; esta atribución, comenta Tovar y de Teresa, se hace porque en esa fecha, 1570, Tejeda y Brizuela manufacturaban retablos para el templo de San Francisco de Puebla.

Huejotzingo

Uno de los inmuebles más emblemáticos en la historia de la Nueva España es sin duda el exconvento de Huejotzingo, construido por los franciscanos e indígenas entre 1544 y 1560. Hay que recordar que la región huejotzinca se conformó como punto estratégico en la empresa conquistadora y fue fundacional en la labor evangelizadora, como lo refiere su célebre pintura mural, en la sala de profundis, que hace alegoría a los primeros frailes llegados a la Nueva España. Este majestuoso convento alberga en su interior el retablo mayor dedicado a San Miguel Arcángel, auspiciado por la población, en el que su magnanimidad refiere a la importancia de la región en ese periodo.



Figura 9. Retablo de Huejotzingo.
Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2016.



Un hallazgo afortunado para el estudio del retablo mayor de Huejotzingo es que, en una de las pinturas inferiores, la que representa a María Magdalena, se localizó la firma de Simón Pereyng así como la fecha de conclusión del retablo que fue en 1585. Asimismo, gracias a Heinrich Berlin, que localizó y publicó el documento contractual, podemos conocer la participación de otros artistas como Andrés de la Concha. Es así que en este contrato figuran Simón Pereyng y Andrés de la Concha como pintores, Pedro Requena como maestro entallador y Marcos de San Pedro como dorador, "la pintura de todo el retablo ha de ser de manos del dicho Simón Perinez y Andrés de la Concha y no de otros ningunos aunque ellos quieran" (Berlin, 1958: 69 y 71).

Existe la interrogante respecto a la intervención de Andrés de la Concha ya sea como pintor o como escultor. Una de las hipótesis es que Pereyng pudo encargarse de las pinturas y De la Concha de la traza arquitectónica y la policromía del retablo; hay que considerar el carácter polifacético del artista, ya que se desarrolló tanto en la pintura, como en la escultura y la arquitectura. Como se mencionó, únicamente se localizó la firma de Pereyng, no así la de De la Concha, pero eso no niega su participación en la manufactura del retablo, tal como apunta el documento contractual. Otro dato a considerar es que aparece Pedro Requena como maestro escultor, aunque el diseño escultórico también pudo haber sido propuesto en boceto por Pereyng, por el hecho de que las pinturas con que decoró el retablo se proyectaron gracias al material gráfico que traía consigo (Arimura: 2005: 87-89), por lo que pudo haber sucedido lo mismo con la escultura; Pereyng esboza la composición retablística, Pedro Requena se encarga de la talla y Andrés de la Concha lo policroma.

Gracias a estos hallazgos podemos comprobar que el retablo de Huejotzingo tuvo influencia española, flamenca, e incluso, alemana; ya que sus autores procedían de diferentes regiones y escuelas en el oficio de la retablística, la pintura y la escultura; personajes que a su vez estaban influenciados y empapados de la vanguardia europea, como era el caso de Pereyng y Martín de Vos, ambos contemporáneos y coterráneos de Amberes. Pereyng replica en su obra el colorido "veneciano"; la monumentalidad de las formas y el discurso contrarreformista claramente influenciado por Vos, quién tuviera como maestro a Franz Floris, impulsor del manierismo en Flandes (Arimura: 2005: 68-70).

Conclusiones

Hacia la segunda mitad del siglo XVI comienza un fuerte movimiento migratorio desde España al Nuevo Mundo. El interés de la Corona era que en el virreinato se incrementara la población peninsular para trasladar su imperio desde un punto de vista cultural y religioso; es por ello que llegan los primeros artistas europeos. Esta plantilla estaba conformada por artesanos y aprendices que habían sido educados en diferentes escuelas del norte de Europa y en centros artísticos peninsulares. Es a partir de la segunda mitad del Quinientos, el periodo en el que los primeros artistas emigrados conforman una red artesanal relativamente pequeña, pero lo suficientemente preparada como para sentar las bases de todo un sistema artesanal y gremial, que permaneció vigente hasta el final del virreinato.

Una de las formas de conocer la génesis, aspectos tecnológicos y autorías de nuestros retablos poblanos del Renacimiento es a través de los documentos contractuales, sin embargo, esto no es posible en todos los casos; recordemos que, de los cuatro, sólo se han encontrado noticias de dos de ellos, el de Huejotzingo y el de Cuauhtinchan. Es por ello que utilizando el método comparativo se ha logrado una aproximación estilística de los retablos de Tecali y Huaquechula



con la modalidad renacentista del plateresco pictórico español, y a Huejotzingo, como un retablo en evolución entre el plateresco y el romanista. Asimismo, se logró establecer la procedencia en relación con las diferentes escuelas peninsulares; la castellana-leonesa para el caso de Tecali y Cuauhtinchan; de la región de Guadalajara para Huaquechula y andaluza para Huejotzingo. Respecto a las autorías de los retablos encontramos un claro acercamiento al grupo de artistas castellanos activos en la ciudad de Puebla, como el de los hermanos Arciniega en asociación con otros maestros burgaleses. Se puede concluir que en los cuatro retablos poblanos del siglo XVI existe la impronta de los tres puntos escultóricos peninsulares más sobresalientes: Castilla, La Alcarria y Andalucía, sumando a ello la influencia flamenca, italiana y alemana por la participación de artistas como Pereyngs.

Para finalizar, es importante señalar que la mayoría de los retablos novohispanos construidos durante dicha centuria fueron destruidos. Por fortuna, es en Puebla en donde se conservan estos cuatro majestuosos retablos, obras altamente valiosas no sólo por sus características plásticas, sino porque fueron manufacturadas en un contexto cultural único del México de antaño y son obras dignas de ser conocidas, valoradas y conservadas.

*



Referencias

Arimura Kamimura, Rie (2005) *El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586). Estudio teórico-historiográfico*, tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

Berlin, Heinrich (1958) "The High Altar of Huejotzingo", *The Americas* (1): 63-73.

Castro Morales, Efraín (1958) "Luis de Arciniega. Maestro mayor de la Catedral de Puebla", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (27): 17-32.

Castro Morales, Efraín (1968) "El retablo de Cuauhtinchan de Puebla", *Historia Mexicana*, XVIII (2): 179-189.

Cuesta Hernández, Luis Javier (2000) "Sobre el estilo arquitectónico en Claudio Arciniega. Su participación en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (76): 61-88.

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

Fraga Mouret, Gabino *et al.* (1987) *San Juan Bautista Cuauhtinchan: restauración*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología.

González García, Pedro José (1983) "Algunas fuentes bibliográficas para el arte hispanoamericano en el siglo XV", en Bibiano Torres y José J. Hernández (coords.), *Andalucía y América en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 467-492.

Halcón, Fátima (2009) "El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII", en Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio y Alfonso Pleguezuelo (eds.), *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 129-283.

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

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

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

