

Los primeros retablos mayores de Nueva Granada: Cartagena de Indias (1550) y Santafé de Bogotá (1562)

The first main altarpieces of New Granada: Cartagena de Indias (1550) and Santafé de Bogotá (1562)

Adrián Contreras-Guerrero¹

Camilo Moreno Bogoya²

Resumen

En este trabajo analizamos los dos retablos mayores más antiguos de Colombia, que por su cronología también son de los más antiguos en el conjunto del continente americano. Para ello partimos de la documentación relativa a la contratación de ambas piezas en Sevilla, así como de los restos que aún se conservan del de Bogotá. A la vista de esta información se proponen reconstrucciones digitales de ambos conjuntos que nos permiten hacernos una buena idea de cómo fueron ambos retablos, los cuales, sin ninguna duda alguna, marcaron un importante hito dentro de la disciplina en Nueva Granada.

Palabras clave: Arte sevillano; Manierismo; Vázquez el Viejo; Nueva Granada.

Abstract

In this work, we analyze the two oldest main altarpieces in Colombia, which, chronologically, are also among the oldest in the Americas. We begin with documentation relating to the commissioning of both pieces in Seville, as well as the surviving remains of the Bogotá altarpiece. Based on this information, we propose digital reconstructions of both altarpieces, allowing us to gain a clear understanding of their original appearance. These altarpieces undoubtedly marked a significant milestone in the field of altarpiece art in New Granada.

¹ Universidad de Granada, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9391-5469>

² Archivo de la Catedral de Bogotá, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0121-6941>

Keywords: Sevillian art; Mannerism; Vázquez el Viejo, New Granada.

Introducción

Una vez asentadas las tropas españolas en los territorios americanos, comenzaron a fundarse ciudades y a agruparse a la población indígena en doctrinas, las cuales requerían la construcción de templos. Estos, a su vez, debían estar dotados de los enseres básicos para el culto y la celebración de la Eucaristía. Como es de suponer, en un comienzo los medios fueron muy limitados, tanto para la edificación en materiales perdurables como para la adquisición de ornamentos, vasos sagrados y retablos. La pobreza o la carencia de estos elementos fue una queja recurrente.

Durante gran parte del siglo XVI se buscaron alternativas a los retablos de madera dorada, debido a sus elevados costos y a la falta de artesanos cualificados en estas latitudes durante los primeros años. Solo unas pocas iglesias pudieron permitirse la importación de retablos desde Europa, principalmente desde Sevilla, ciudad que se consolidó como el principal centro exportador con América. De estas primeras estructuras, pocas han llegado hasta nuestros días; de algunas solo se conserva el testimonio documental de sus conciertos o inventarios.

En este texto se abordarán dos casos tempranos correspondientes a los retablos de las catedrales de Cartagena y Santafé, en el Nuevo Reino de Granada. El primero se basa en el trabajo de Elena Escuredo, quien halló el protocolo del concierto en el Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla; el segundo es fruto de una investigación de los autores, que permitió localizar uno de los cuerpos del retablo y algunas de las imágenes que lo ornamentaban.

El retablo de Santa Catalina de la catedral de Cartagena de Indias (1550)

La diócesis de Cartagena de Indias se erigió en 1534, un año después de la fundación de la ciudad, desde este momento se emprendieron los esfuerzos para la construcción de una catedral, aunque como es lógico pensar en un comienzo solo se trataba de una modesta construcción que en nada se diferenciaba de cualquier otra iglesia. Para 1537 esta construcción ya contaba en el altar mayor con un “retablo pequeño de pincel con la imagen de nuestra señora y otros santos y encima un dosel”³, además de dos altares a los lados. La presencia del dosel de respeto, una especie de palio sobre el altar, fue un elemento constante en los primeros tiempos de las iglesias neogranadinas, mientras se conseguía dotar de mayor solemnidad al espacio.

Una década después el conquistador Jorge de Quintanilla, compañero de expedición del fundador Pedro de Heredia, aprovechaba su estadía en Europa para comisionar un retablo al entallador Bartolomé de Ortega⁴, mediante el concierto que se firma el 19 de abril de 1550, teniendo como fiadores al pintor flamenco Hernando Esturmio y al dorador Andrés Morin, artistas que también participarían en la fabricación de este retablo. Se establecieron tres meses y medio como plazo de ejecución, aunque la estructura fue realizada en un lapso menor. Sin embargo, solo hasta 1552 vino a embarcarse el retablo hacia Cartagena.

Según el concierto, el retablo debía estar elaborado en madera de castaño seco y borne, y tener las siguientes dimensiones: 18 palmos (4.11 metros) de alto por 12 (2.74 metros) de ancho y un banco de 7 (1.6 metros)⁵. En total serían tres

³ MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*. Cartagena: Alfonso Amadó Editor, 1960, pp. 28-29. Citado por ESCUREDO, Elena. Con destino a Cartagena de Indias: mapa de ruta de un retablo sevillano pintado por Hernando de Esturmio (1550). *Intrecci d'arte*, Bolonia, n. 12, 2023, p. 28

⁴ La primera noticia de este retablo se publica en: VILLA NOGALES, Fernando de la; MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI y XVIII*. Sevilla: s.n., 1993, p. 117 y 157.

⁵ Escuredo, Con destino a Cartagena, p. 27.

calles, ocupando la central una gran tabla con la representación de Santa Catalina de Alejandría, sobre esta una resurrección; a los costados de la santa, san Sebastián a la izquierda y san Cristóbal a la derecha, y la anunciación repartida entre la tabla de la Virgen María en su habitación y en la otra el arcángel san Gabriel; coronando las dos calles laterales dos tablas redondas con los apóstoles Pedro y Pablo, y en el centro un remate arqueado con una cruz.

Llama la atención que, en las especificaciones de las representaciones de las tablas, el comitente es muy específico sobre la forma y atributos en que deben ser pintados los santos, como por ejemplo el de santa Catalina, mientras que en la figura de san Sebastián deja en libertad al pintor de representarlo desnudo o con ropa. Al respecto Escuredo ha encontrado una representación de Santa Catalina perteneciente a la iglesia de santa Ana de Triana (Sevilla)⁶ cuya ejecución se ubica en una fecha cercana a la de Cartagena y se ajusta a las exigencias del comitente, por lo que se incluyó a manera de ejemplo en la reconstrucción hipotética del retablo que ofreció dicha autora. No obstante, a la vista tanto de la documentación como de otros retablos de la época, creemos que esta imagen se puede ajustar aún más, por lo que hacemos nuestra propia hipótesis, estilizando las proporciones, ajustando a ocho las pilastras y añadiendo el remate central de medio punto que se cita en la documentación. Para imaginar el aspecto completo hemos utilizado pinturas de Hernando de Esturmio sobre los mismos temas iconográficos señalados en el contrato, y, en caso de que no existan, de contemporáneos cercanos en estilo al pintor (Fig. 1). El retablo que hemos usado como referencia es el de San Lorenzo de la Iglesia de Santa María de Écija (Fig. 2).

⁶ ESCUREDO, Con destino a Cartagena, p. 28.



Figura 1. Hipótesis del aspecto que debió tener el primer retablo mayor de la Catedral de Cartagena. Recreación digital en la que se marcan en blanco y negro las tablas pictóricas que se han recreado usando pinturas de Hernando Esturmio y otros artistas contemporáneos.
Elaboraron: Adrián Conteras y Camilo Moreno.



Figura 2. Juan Bautista Vázquez “el Viejo” (ensamblador) y Pedro de Villegas o Luis de Valdivieso (pintura), *Retablo de San Lorenzo*, 1566-1570. Iglesia de Santa María, Écija.
Fotouente: JI FilpoC. Wikimedia commons, CC BY-SA 4.0.

Aunque el retablo se finalizó en un tiempo menor al pactado, el embarque apenas se vino a realizar en 1552, mismo año en que un incendio arrasaba con la primitiva catedral y obligaba al cabildo catedralicio a emprender la construcción de una nueva edificación, que tampoco duraría mucho. El retablo finalmente viajó en la nao de *san Bartolomé* y para ese momento se describe así⁷:

Seis tableros de pincel que son: la Resurrección de Nuestra Señora⁸, y el ángel y santa Catalina y san Sebastián y san Cristóbal; y diez arquetes de la tabla y cuatro remates, y dos medios redondos de dos rostros de san Pedro y san Pablo, y ocho pilares entallados en una cruz por remate; y un banco para el retablo y una cornisa corre por medio del retablo, y otras dos cornisas pequeñas van por la parte de arriba que atan con el arco, más dos escuditos sueltos que se han [de] clavar en el banco a los cabos, y este retablo es para la Iglesia Mayor de Cartagena.

Es probable que el retablo efectivamente hubiera arribado a Cartagena, de lo que no se tiene certeza es que se utilizara en el nuevo templo y que sobreviviera a la catedral que finalmente se consolidó en el siglo XVII. Teniendo en cuenta sus pequeñas dimensiones, lo más seguro es que haya pasado a ocupar una capilla lateral o se haya vendido a alguna otra iglesia de la ciudad, tal como fue el caso del retablo de Vásquez del que se hablará a continuación.

El retablo de Juan Bautista Vásquez el Viejo (1560)

Los encargos realizados a Juan Bautista Vásquez el Viejo desde ciudades como Santafé y Tunja fueron usuales y algunos de estos se conservan actualmente. A pesar de que iglesias como la catedral de Bogotá, cuya construcción neoclásica corresponde a comienzos del siglo XIX, y que en su momento reemplazó toda la retablística de madera, algunas esculturas de la mano

⁷ VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813) Fuentes para la pintura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pp. 77-78.

⁸ No sabemos si fue un error de transcripción o de redacción de quien consignó el contenido del embarque, pero claramente hace referencia a la resurrección y al cuadro de la virgen que hace juego con la tabla del arcángel san Gabriel.

de Vásquez permanecieron en el templo, permitiendo enlazar otras piezas atribuidas a este artista con documentos conservados en el Archivo catedralicio y en la Biblioteca Nacional.

Un documento fechado en 1560 y conservado en la Biblioteca Nacional de Colombia⁹ nos revela que la iglesia matriz de Bogotá¹⁰ encargó su primer retablo mayor en España gracias a la mediación del mercader de origen extremeño Cristóbal Rodríguez Cano¹¹. Aunque Rodríguez estaba especializado en el comercio transatlántico de géneros textiles, también se vio involucrado en este tipo de intercambios, e, incluso, llegó a facilitar la llegada a Santafé de un oficial de hacer retablos en 1565¹². Y aunque el documento no menciona en ningún momento al maestro que habría de realizar el trabajo, no hay duda de que este fue Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, como enseguida veremos.

El encargo lo formalizó el chantre de la catedral y estaba sujeto a una serie de condiciones, siendo la primera de ellas las medidas a las que se habría de ceñir el maestro ensamblador: el retablo habría de tener tres varas y tres cuartas de

⁹ Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, fols. 1r-v, *Relación y memoria de la forma, medida y tamaño que ha de tener el retablo que se ha de hacer para la iglesia del Nuevo Reino de Granada*. Sin fecha, h. 1560. El documento procede en realidad del archivo de la Catedral de Bogotá, y, como su portada indica, fue compilado por el secretario del cabildo catedralicio José Vargas Jurado, quien unió varios legajos de diferentes épocas cuyo común denominador es que se refieren al retablo mayor de la catedral.

¹⁰ No podemos hablar de catedral en sentido estricto hasta 1564, cuando Bogotá es elevada a arzobispado.

¹¹ En varios archivos españoles hay una copiosa documentación sobre este comerciante originario de Plasencia (Cáceres), ciudad donde permanecieron sus dos hijas y donde fundó una memoria para el remedio de mujeres pobres de su linaje. Por dicha documentación sabemos que estaba avecindado en Santafé al menos desde 1557, año en que intentaba regresar a la ciudad desde la Península. Al año siguiente, en 1558, se le dio permiso para regresar de nuevo a Santafé con dos esclavos negros de su servicio. Murió hacia 1580. Véase, por ejemplo, AGI. Indiferente, 1965, L. 13, fol. 434. *Real Cédula para el paso a Indias de Cristóbal Rodríguez Cano*. 29/X/1557; ARCV (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid). Registro de ejecutorias, caja 1418, 2. *Ejecutoria del pleito litigado por Isabel y María Rodríguez, herederas de Cristóbal Rodríguez Cano sobre la entrega de bienes dejados en su testamento*. 14/VI/1580.

¹² AGI. Indiferente, 1966, L. 15, fol. 363. *Real cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que permitan a Cristóbal Rodríguez Cano llevar al Nuevo Reino de Granada a un oficial de hacer retablos*. 27/IX/1565. Citado en GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco. *Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)*. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010, pp. 510-511.

ancho. Además, el primer cuerpo habría de tener tres nichos, estando vacío el del centro, “porque se ha de poner en él una imagen de Nuestra Señora que está traída de España y está en dicha iglesia”¹³. Esta imagen que ya estaba en el templo, no puede ser otra que la que hoy conocemos como *Virgen de la Granada* o *Virgen de los Remedios*¹⁴ —de las dos formas se le ha llamado a lo largo del tiempo —, la cual se conserva actualmente en la Catedral de Fontibón¹⁵ (Fig. 3). En ese momento la escultura estaba “puesta en una peana cuadrada que tiene una tercia de larga”, siendo su altura total, con la peana y la corona, de una vara y tres cuartas, es decir, unos 146 centímetros¹⁶, lo que se corresponde totalmente con el estado actual de la imagen, que tiene 148 cm de alto, 52 cm de ancho y 33 cm de profundidad.

¹³ Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, fol. 1r, *Relación y memoria de la forma, medida y tamaño que ha de tener el retablo que se ha de hacer para la iglesia del Nuevo Reino de Granada*. Sin fecha, h. 1560.

¹⁴ La existencia de esta advocación mariana en la catedral antes de su elevación a tal dignidad, y su ubicación en el nicho principal del retablo mayor, nos hace pensar que la iglesia matriz y única parroquia de la ciudad en inicio, debió estar dedicada a esta advocación.

¹⁵ Esta imagen fue trasladada a la entonces iglesia de Fontibón en los años sesenta del siglo XX cuando dicha iglesia aún pertenecía al arzobispado de Bogotá.

¹⁶ Una vara en Santafé correspondía a 83’5 cm. La equivalencia está tomada de PINZÓN, José Alexander. *La catedral de Santafé. Cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019, p. 58.



Figura 3. Atribuido a Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Virgen de la Granada*, 1560. Madera tallada y policromada, 148 x 52 x 33 cm, Catedral de Santiago Apóstol, Fontibón, Colombia.
Foto: Adrián Contreras.

Ahora bien, el hecho de que esta importante escultura ya estuviera en Santafé en 1560, echa por tierra la asentada atribución de la misma, que se venía achacando a alguno de los discípulos de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” como Gaspar del Águila¹⁷ o Jerónimo Hernández¹⁸. A la luz de este nuevo dato,

¹⁷ GILA MEDINA y HERRERA GARCÍA. *Escultores y esculturas en el Reino*, p. 524; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad de Granada, 2019, pp. 41-42.

creemos que la imagen debió ser una de las primeras obras sevillanas del propio Vázquez, cuyo rastro documental en la ciudad del Guadalquivir empieza en 1557. Por tanto, se descarta la posibilidad de que la imagen sea de alguno de sus discípulos, los cuales tardaron aún unos años en emerger. Siguiendo con nuestra teoría, una vez que la imagen llegó a su destino en Santafé, el cabildo catedralicio, satisfecho con el resultado, debió apresurarse a encargar un retablo completo donde colocarla. Para ello se valieron del mercader Cristóbal Rodríguez Cano, quien cubría anualmente la carrera de Indias.

Más allá de esta suposición, lo que demuestra la documentación posterior es que el encargo llegó a buen puerto, cumpliéndose las condiciones estipuladas en él. Veamos por tanto qué otras condiciones definieron el encargo. A ambos costados de la hornacina central habría otras dos hornacinas, donde se ubicarían las imágenes de bulto de San Pedro, a mano derecha, y San Pablo, a mano izquierda, ambas labradas ex profeso con las mismas medidas que la Virgen. Pues bien, de nuevo es posible casar esta información documental con dos piezas aún existentes en Bogotá. Nos referimos a una pareja de esculturas de esta temática que proceden de la Basílica de Monserrate¹⁹ y fueron a dar a la colección privada de Hernando Santos²⁰. Estos dos santos ya han sido identificados como obras seguras de Bautista Vázquez “el Viejo” gracias a la comparación de uno de ellos, el *San Pablo*, con uno de los *Evangelistas* (Fig. 4) del facistol de la catedral sevillana²¹. Pues bien, ahora es posible concretar el origen de las piezas y su datación.

¹⁸ APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición, 2015, pp. 125 y 127.

¹⁹ Se tiene la certeza que esta pareja de esculturas procede del Santuario de Monserrate, puesto que fueron publicadas por Álvaro Gómez Hurtado en 1970, aún en poder del templo y sumamente repintadas. Se sabe que fueron adquiridas posteriormente por Hernando Santos en un anticuario bogotano. Ver GÓMEZ HURTADO, Álvaro. *Herencia Colonial en la imagería religiosa de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Banco Cafetero de Colombia, 1970, s.p.

²⁰ Cfr. *La mirada del coleccionista. El ojo crítico de Hernando Santos*. Bogotá: Banco de la República, 2000, p. 27-28.

²¹ CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 35-36.



Figura 4. Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Santos Pedro y Pablo*, entre 1561-1586. Esculturas en madera tallada y policromada, colección particular. De: *La mirada del coleccionista*, 2000, pp. 27-28. // Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Evangelista del Facistol*, 1565. Escultura en madera tallada, Catedral de Santa María de la Sede, Sevilla. Foto: Adrián Contreras.

Pero continuemos analizando la descripción que se hace del retablo en la documentación²²:

Y encima de estos tres tabernáculos [es decir, nichos] ha de haber otros tres, en los cuales ha de haber otras tres imágenes de bulto, que la de en medio será la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, y la de la mano derecha estará la imagen de san Juan Bautista o Evangelista, cual el maestro de la obra más quisiere, y a la mano izquierda la imagen de San Francisco, aunque el cuerpo de este tabernáculo de San Francisco tenga el frontón con los estigmas, y estas tres imágenes altas tengan los hermanos en alto y en ancho que al maestro de esta obra le pareciere convenir y a la proporción del retablo, porque se le dio el tamaño y medida en las imágenes primeras, fue habido respecto a que esta dicha imagen de Nuestra Señora que ha de estar en medio del retablo como esta dicho, y en el remate de todo este retablo ponga el maestro la figura que al tal maestro mejor le pareciere convenir para que mejor parezca y quede en perfección.

De todo lo señalado lo único que se conserva aún en propiedad de la Arquidiócesis es el conjunto de la *Resurrección*, que de nuevo nos vuelve a

²² BNC, Manuscritos, RM598, fol. 1v.

llevar a la Basílica de Monserrate, concretamente a su casa cural (Fig. 5). Más adelante explicaremos por qué acabaron allí varias de las piezas de las que venimos hablando. Por ahora únicamente conviene señalar la unanimidad de los historiadores respecto a la paternidad de la pieza, que se vincula de nuevo, a Vázquez “el Viejo”²³.



Figura 5. Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Resurrección*, entre 1561-1586. Esculturas en madera tallada y policromada, 135 x 33,29 x 30 cm, Basílica de Monserrate. Foto: Adrián Contreras.

²³ ESTELLA MARCOS, Margarita. Dos esculturas probables de Vázquez el viejo: un Resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena. En: *Archivo Español de Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, n. 237, 1987, pp. 60-62; GILA MEDINA y HERRERA GARCÍA, Escultores y esculturas en el Reino, p. 516; APONTE PAREJA, *Escultura en el Nuevo Reino*, p. 77; CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 31-33.

Por su parte, la incorporación de la figura de San Francisco resulta del todo lógica si pensamos que en ese momento el obispo era el fraile franciscano Juan de los Barrios. Lo que sí llama la atención es que dicho San Francisco se representara en el episodio concreto de la estigmatización, pues más adelante se pedía que en “el campo” de su hornacina se pintara un “serafín de pincel” unido por unos “hilos” a la escultura. Otro aspecto interesante es la libertad que se daba al escultor en varios puntos, concretamente quedaba a su elección tallar un San Juan Bautista o un San Juan Evangelista –lo que indica que no había una preferencia entre ellos–, así como determinar el coronamiento más conveniente para el retablo, pues había “campo” suficiente “para el remate que quisiere hacer”²⁴.

No sabemos cuánto tiempo tardó Vázquez en ejecutar el retablo y sus imágenes, ni en qué fecha exacta llegaron a Santafé. Eso sí, existen varios datos documentales que nos hablan de envíos hechos por el maestro hacia Nueva Granada, y quizá alguno de ellos pueda corresponderse con las esculturas de este conjunto catedralicio. Nos referimos al envío de 1584, cuando mandaba un Cristo Crucificado y otro de la Resurrección, lo que podría casar con las iconografías que pudieron conformar la calle medial de nuestro retablo, y al envío de 1586, cuando mandaba un lote de esculturas sin identificar, lo que quizá podría vincularse con el resto de las hornacinas previstas²⁵.

Lo que sí parece improbable es que el retablo se llegara a colocar en la primera catedral de Bogotá, pues fue una obra efímera que se comenzó en 1553 y se derrumbó parcialmente en 1565, justo cuando se estaban acabando las obras e iba a ser inaugurada. Donde sí estuvo seguro fue en la segunda catedral, es decir, la que se proyectó en 1571 y se empezó al año siguiente²⁶, durante el periodo de sede vacante entre los arzobispos Juan de los Barrios y Luis Zapata de Cárdenas.

²⁴ BNC Manuscritos, RM598, fol. 1v.

²⁵ CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 32-36.

²⁶ Sobre este asunto véase CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. Traza, condiciones y subasta para la construcción de la segunda catedral de Bogotá (1571). En: *Catedral de Bogotá. Miradas y aportes sobre su historia*. Bogotá: Fundación Universitaria Monserrate, 2024.

Allí presidió el presbiterio del templo hasta 1619, cuando fue sustituido por el segundo retablo, y al ser sustituido, se reubicó en la capilla del templo que por entonces fungía como capilla del Sagrario. Así lo indica un inventario catedralicio del año 1632 que lo describe como “Un retablo dorado que solía estar en el altar mayor y ahora está en el Sagrario con la Resurrección de bulto, San Pedro y San Pablo, San Juan Bautista y San Francisco de bulto”²⁷. Este testimonio nos sirve para confirmar que Vázquez optó por tallar un San Juan Bautista y no un San Juan Evangelista. Por su parte, el sagrario de este primitivo retablo había sido desvinculado de él y en ese momento era usado en la Capilla de la Soledad²⁸.

Llegados a este punto, cabe preguntarse qué pasó con el retablo a partir de entonces. Pues bien, no hemos localizado ningún otro documento que nos hable de él con posterioridad²⁹, pero debemos suponer que siguió en la referida capilla, que hacia el siglo XVIII había dejado de funcionar como sagrario³⁰, debido a la construcción de la Capilla del Sagrario, edificio independiente de la Catedral, por Gabriel Gómez de Sandoval y consagrado en 1700. Además, hacia 1790, el deán Francisco Martínez, había iniciado reformas en la Catedral, que incluyeron la reforma de las capillas de la Soledad y los Dolores. Al respecto, en el acta capitular del 28 de noviembre de 1794 el canónigo Felipe del Campo solicita al cabildo se le vendan los “sobrantes de los retablos que escogiere de N[uest]ra Señora de los Dolores y Soledad”³¹. Dichas obras iniciadas por el deán Martínez se detuvieron por muerte de éste, hasta que el arzobispo Baltasar Jaime Martínez Compañón las reanuda, pero nuevamente son truncadas por la muerte del

²⁷ Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, Inventario de 1632, fol. 9r. 8/I/1632.

²⁸ AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, *Inventario de 1632*, fol. 8v. 8/I/1632.

²⁹ Lo que está claro es que el retablo no procede de Monserrate ya que el inventario hecho en 1711 a la muerte del promotor del santuario, Solís y Valenzuela, no lo consigna. Y eso que dicho inventario es bastante meticuloso, incluyendo incluso los colchones y el utillaje doméstico del lugar. Cfr. Archivo General de la Nación (AGN). Notarías, Colonia, n.º. 3ª, vol. 126, fols. 202-204. Testamento de Pedro de Solís y Valenzuela. 1711. También CUÉLLAR SÁNCHEZ, Marcela Cristina. De la Virgen de Monserrat al Señor Caído de Monserrate. Misterio, fe y lugar. *Atrio*, Sevilla, n. 18, pp. 43-60, 2012.

³⁰ De hecho, Caycedo y Flórez aclara que esta capilla en el siglo XVIII se encontraba bajo la advocación de la Virgen de la Misericordia, probablemente la del Callao de Lima, cuyo lienzo aún se conserva en el tesoro de la Catedral. CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824, p. 41.

³¹ AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Secretaría. Acuerdos Capitulares. *Libro 10 de acuerdos desde el mes de julio de 1794*, fol. 48v-49r.

prelado. Finalmente, hacia 1805 el maestrescuela Manuel Andrade, ordena “quitar todos los altares y comenzar una obra hacía lo último de la capilla de Santa Ana”³², es pues, en este momento que el retablo debió salir con destino a la ermita de Monserrate.



Figura 6. Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, Retablo, h. 1561. Trabajo en madera tallada (repintado e incompleto), 227 x 290 x 130 cm, Basílica de Monserrate, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

El retablo en cuestión, o más bien lo que queda de él (Fig. 6), se ubica hoy en la capilla lateral del Santuario de Monserrate y está ocupado en su hornacina central por una imagen de la *Virgen de Monserrat*³³, allí donde habría estado la *Virgen de los Remedios*, y por las banderas de Colombia y Bogotá donde habrían estado los *Santos Pedro y Pablo*. Según el encargo hecho al mercader Rodríguez Cano, el retablo habría de medir tres varas y tres cuartas de ancho, lo que

³² CAYCEDO Y FLÓREZ, *Memorias para la historia*, p. 52.

³³ Se trata de una escultura de factura reciente. La que se veneró en origen se extravió en el curso de los siglos a medida que su devoción fue reemplazada por la del Señor Caído.

coincide, de nuevo, con las medidas del vestigio conservado³⁴. Además, cabe recordar que dicho retablo ya se había relacionado con Vázquez “el Viejo” gracias a la comparación de uno de sus elementos decorativos –las cartelas con los *putti* del banco– con otro retablo que es obra segura del mismo autor: el de la Capilla Mancipe de Tunja (1583)³⁵. Ahora podemos precisar su origen y establecer otras relaciones con la retablística del momento. Así, el retablo bogotano presenta recursos genuinamente sevillanos como son las hornacinas capialzadas, es decir, con las paredes en derrame, tal y como las hacía Roque Balduque en la década de los años cincuenta³⁶. Los querubines situados en la parte inferior de las columnas y en el friso del entablamento también se encuentran en retablos como el de Lucena del Puerto (Fig. 7). Por último, un retablo que también coloca un grupo de la Resurrección en la calle medial es el de San Mateo de Lucena, hecho entre Vázquez “el Viejo” y su discípulo Jerónimo Hernández³⁷.

Finalmente, gracias a todos estos datos, hemos podido reconstruir el hipotético aspecto que pudo tener este primer retablo mayor de la Catedral de Bogotá (Fig. 8). Para ello hemos recompuesto digitalmente todas las piezas que se conservan –el primer cuerpo del retablo y las imágenes de la *Virgen de los Remedios*, *San Pedro*, *San Pablo* y la *Resurrección*– y hemos imaginado las piezas del retablo que se han perdido –el segundo cuerpo y el ático– según la lógica presente en otros retablos labrados por Vázquez y su círculo. Las primeras van marcadas en color y las segundas en blanco y negro. Cabe señalar que hemos

³⁴ Ahora mismo el retablo mide 290 cm de ancho, faltando unos centímetros para llegar a los 313 centímetros que da la conversión al sistema métrico actual. Esta diferencia se debe a que los extremos de las cornisas están seccionados para poder encajarlo en el espacio actual.

³⁵ APONTE PAREJA, *Escultura en el Nuevo Reino*, pp. 81-85; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020, pp. 33-34.

³⁶ Cfr. RECIO MIR, Álvaro. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional. En: HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco; RECIO, Álvaro (coord.). *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009, pp. 102-106.

³⁷ Cfr. MIR, La versatilidad del Renacimiento, pp. 113-114.

ubicado en el ático de esta recreación el *Crucificado* que aún se conserva en la sacristía de la catedral bogotana, pues creemos que este pudo ser su origen³⁸.



Figura 7. Atribuido a Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Retablo de la Virgen de la Luz*, h. 1580. Madera tallada y policromada, Iglesia de San Vicente, Lucena del Puerto (Huelva). De: Halcón, Herrera y Recio, *El retablo sevillano*, 2009, p. 108.

³⁸ Aún no tenemos pruebas que demuestren esta teoría y por eso hemos preferido ponerlo en blanco y negro como el resto de suposiciones. Lo que sí hay son indicios que apuntan en esta dirección, como son su tamaño y su presencia en la misma catedral.

Con esta recreación, y a la luz de todos los datos aquí aportados, creemos que empiezan a encajar todas las piezas del rompecabezas. Por fin vislumbramos el aspecto que debió tener el primer retablo mayor, quién fue su autor y cuál su cronología, a la par que entendemos de donde proceden varias piezas sevillanas que hoy se encuentran desperdigadas por templos bogotanos.



Figura 8. Hipótesis del aspecto que debió tener el primer retablo mayor de la Catedral de Bogotá (recreación digital). Elaboraron: Adrián Contreras y Camilo Moreno.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Fondo Cabildo Eclesiástico, Secretaría. Acuerdos Capitulares. *Libro 10 de acuerdos desde el mes de julio de 1794*.

AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, *Inventario de 1632*.

Archivo General de la Nación (AGN). Notarías, Colonia, n.º. 3ª, vol. 126.

Archivo General de Indias (AGI). Indiferente, 1965, L. 13; 1966, L. 15.

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCV). Registro de ejecutorias, caja 1418, 2.

Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598

Bibliografía

APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición.

CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad de Granada, 2019.

CUÉLLAR SÁNCHEZ, Marcela Cristina. De la Virgen de Monserrat al Señor Caído de Monserrate. Misterio, fe y lugar. En: *Atrio*, Sevilla, n. 18, 2012, pp. 43-60.

ESCUREDO, Elena. Con destino a Cartagena de Indias: mapa de ruta de un retablo sevillano pintado por Hernando de Esturmio (1550). *Intrecci d'arte*, Bolonia, n. 12, 2023, pp. 23-40.

ESTELLA MARCOS, Margarita. Dos esculturas probables de Vázquez el viejo: un Resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena. En: *Archivo Español de Arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, n. 237, 1987, pp. 48-63.

GILA MEDINA, Lázaro; HERRERA GARCÍA, Francisco. Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia). En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010.

GÓMEZ HURTADO, Álvaro. *Herencia Colonial en la imaginería religiosa de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Banco Cafetero de Colombia, 1970.

La mirada del coleccionista. El ojo crítico de Hernando Santos. Bogotá: Banco de la República, 2000.

MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte, Cartagena*, Alfonso Amadó Editor, 1960.

PINZÓN, José Alexander. *La catedral de Santafé. Cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

RECIO MIR, Álvaro. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional. En: HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco; RECIO, Álvaro (coord.). *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009.

VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

VILLA NOGALES, Fernando de la; MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI y XVIII*. Sevilla: s.n., 1993.

Retablos del siglo XVI en Puebla, México

16th-century altarpieces in Puebla, Mexico

Agustín René Solano Andrade¹

Resumen

El trabajo aborda los retablos del siglo XVI que aún quedan en Puebla y que se encuentran en comunidades cercanas a la capital poblana: Huaquechula, Cuautinchan, Tecali y Huejotzingo. Este último retablo es muy conocido y difundido por varias razones, entre ellas está el hallazgo de su contrato por Heinrich Berlin y que da luz a la forma en que estas máquinas se elaboraron en su momento, por lo cual con este se comienza el recorrido. Sin embargo, no todos los retablos que subsisten del siglo XVI son retablos mayores, ya que, como elementos importantes que visten el espacio religioso, también se encontraban a lo largo de la nave y del crucero del templo, como son los casos que existen en la iglesia de San Diego de Alcalá (Huejotzingo) y Cuautinchan o el pequeño retablo de la capilla posa de Calpan que también se aborda en este trabajo, a los cuales se suman otros más en perspectiva para atenderlos y entenderlos como elementos centrales del patrimonio cultural religioso de la región.

Palabras clave: Retablos mayores; Retablos menores; Siglo XVI; Puebla-México; Iglesias conventuales; Patrimonio religioso.

Abstract

This work examines the 16th-century altarpieces that still remain in Puebla, located in communities near the city of Puebla: Huaquechula, Cuautinchan, Tecali, and Huejotzingo. The latter is particularly well-known and widely discussed for several reasons, including the discovery of its contract by Heinrich Berlin, which sheds light on how these altarpieces were crafted. This altarpiece serves as the starting point for this exploration. However, not all surviving 16th-

¹ Facultad de Ciencias de la Comunicación. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

century altarpieces are large, elaborate structures. As important elements adorning religious spaces, they were also found along the nave and transept of churches, as is the case in the Church of San Diego de Alcalá (Huejotzingo) and Cuautinchan, or the small altarpiece in the open-air chapel of Calpan, which is also discussed in this work. These and others are being considered for future study and understanding as central elements of the region's religious cultural heritage.

Keywords: Major Altarpieces; Minor altarpieces; 16th century; Puebla-Mexico; Convento churches; Religious heritage.

El siguiente trabajo hace una breve revisión de lo que se ha dicho sobre los retablos del siglo XVI que aún perviven en los alrededores de la ciudad de Puebla, México. Los retablos que serán los protagonistas de este breve recorrido, son aquellos que se levantaron en la segunda mitad del siglo XVI dentro del territorio del actual Estado de Puebla, donde los franciscanos fueron muy influyentes, ya que, en este espacio, el clero regular tenía una posición central: “Posiblemente, de las tierras de América, Nueva España fue el escenario en el que la presencia de la orden franciscana se hizo más viva”². En su “Introducción: los frailes mendicantes”, del estudio *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, George Kubler anota:

Hacia 1550, a una generación de la conquista de México, se levantaba sobre las ruinas de la civilización indígena un estado colonial. La creación de este nuevo orden político se vio obstaculizada por disputas ocasionales y la consabida lucha de poder. [...] La situación del indígena se convirtió en preocupación central. Los colonizadores deseaban controlar el trabajo del indio y la Corona se empeñaba en conservar la libertad del indígena y la integridad de sus tierras comunales. En esta lucha, los defensores del indio fueron, por un tiempo, los frailes mendicantes de las órdenes franciscana, dominica y agustina. En oposición a ellos, se alzaban los sacerdotes seculares de la jerarquía episcopal, cuya misión catequizadora había sido usurpada por los frailes en algunas comunidades indígenas³.

² CASAS GARCÍA, Juan Carlos (coord., editor). *Nueva historia de la Iglesia en México*. Ciudad de México: Universidad Pontificia de México, A. C., 2018, p. 111.

³ KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica, 1983, p. 13. Aunque nos queda claro que este es un tema por demás extenso, la referencia nos sirve para comprenderlo y empezar este trabajo, sabiendo que el trabajo de Kubler es fundamental para el periodo que nos interesa. Otro trabajo importante sobre el tema

Los antiguos conventos franciscanos que aún perviven en poblaciones cercanas a la capital, antes llamada Puebla de los Ángeles, dieron cauce a una fábrica de maquinarias sacras de gran interés para la historia del arte y otras disciplinas, pues aún podemos admirar varios de estos artefactos elaborados en los años 70 y 80 del siglo XVI, entre ellos cuatro retablos mayores de dimensiones considerables (Huejotzingo, Huaquechula, Tecali y Cuautinchán). Esto convierte la región en un ámbito privilegiado para indagar en las formas, iconografías y materialidades de estas piezas, ya que otras regiones no corrieron con la fortuna de que se conservara tal cantidad de patrimonio de aquella temporalidad.⁴

es el de ARTIGAS, Juan B. *México arquitectura del siglo XVI*. México: Santillana, 2010. Vale la pena agregar lo que dice Gruzinski en *La colonización de lo imaginario* sobre el asunto expuesto en la cita, ya que sigue siendo tema de interés para la historia: “Alrededor de los conventos fundados por las órdenes mendicantes y desde fines del decenio de 1530 gravita una multitud de servidores indígenas que están exentos de pago del tributo y en realidad dependen exclusivamente de los religiosos que ejercen sobre ellos una jurisdicción y una autoridad discrecionales que todavía nadie les discute. [...] Lo que se juega es importante porque concierne a la responsabilidad espiritual en el sentido más amplio de la comunidad. Los cantores y los fiscales preparan a los agonizantes para la confesión o para la muerte; les ayudan a redactar su testamento; administran el bautismo en ausencia del cura. Enseñan el catecismo y anuncian el tiempo de las fiestas.” GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 72-73.

⁴ Para mayor información, vale la pena revisar Francisco de la Maza Los retablos dorados de Nueva España. Enciclopedia mexicana de arte 9. México: Ediciones Mexicanas, 1950, (del cual Franziska Neff hizo un recuento recientemente: A siete décadas de Los retablos dorados de Nueva España: una revisión del estado de la cuestión. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 45 (Suplemento), pp. 87-128, 2023) o MAQUIVAR, Consuelo. Escultura y retablos siglos XVI – XVII. En: *Historia del arte mexicano*. México, D.F.: Salvat Ediciones SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, así como el artículo “El Plateresco” de Francisco Arturo Schröder del número 106 de la revista *Artes de México*, dedicada a los retablos. Un par de textos fundamentales para este trabajo son TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Renacimiento en México (Artistas y retablos)*. México, DF: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1982; TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Grupo Azabache, 1992; y la referencia más actual es ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.; lo anterior para ver la importancia de los retablos del siglo XVI que aún quedan en la región que abordamos de todo el territorio mexicano; un acervo importante que permite entender al retablo en este periodo.

La actual región de Puebla que ahora abordaremos, Obispado de Tlaxcala-Puebla, antigua diócesis de Tlaxcala, fue un fragmento de una extensión territorial mayor en el periodo virreinal que abarcaba desde el golfo de México hasta el Océano Pacífico.⁵ Podría decirse que se encontraba en la parte central del entonces virreinato de la Nueva España, que ahora es la República Mexicana o México.

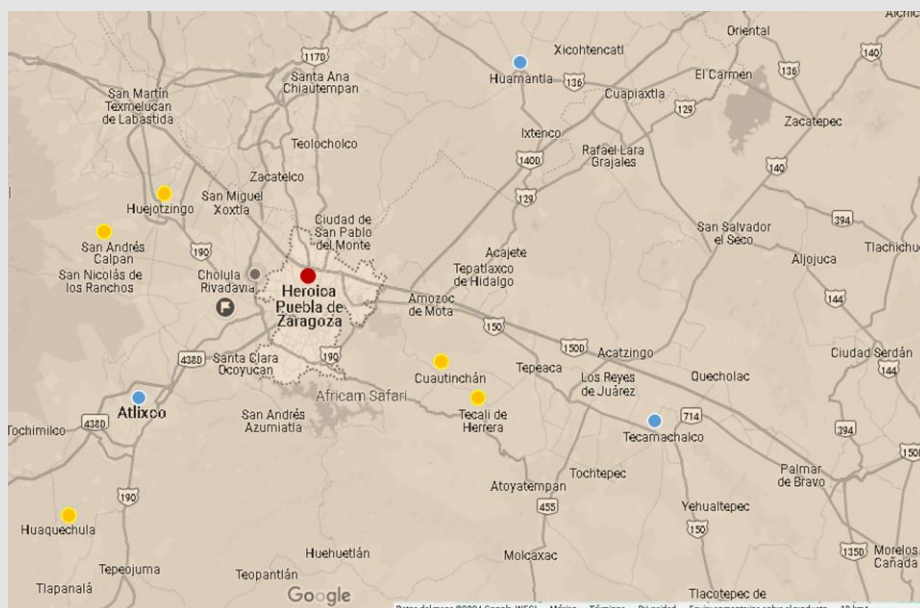


Figura 1. Ubicación de poblaciones con retablos del siglo XVI en el Estado de Puebla, México.
Diseño: Agustín Solano.

⁵ En el sitio web de la Diócesis de Tlaxcala se explica brevemente el proceso histórico de la región: “El emperador Carlos V, conforme a la facultad concedida a la corona española para delimitar los obispados, expide la real cédula del 19 de septiembre de 1526, que en su texto señala que la diócesis tendría 100 leguas de largo por 70 de ancho. Fray Julián Garcés O.P. llegó a Tlaxcala el 19 de octubre de 1527, tomó posesión del monasterio franciscano y erigió como catedral a la pequeña iglesia de la Asunción. En este periodo la ciudad de Puebla se desarrolló más rápido que la de Tlaxcala, por ello varios canónigos se instalaron en Puebla y solicitaron la reubicación de la sede episcopal en ese lugar. El Obispo Garcés no aceptó el cambio, después de 15 años de gobierno infatigable, fray Julián murió en 1542. [...] cambio de la sede de Tlaxcala a Puebla se concedió en 1541, pero fue hasta 1543, un año después de la muerte de Fray Julián Garcés cuando se hizo efectivo. Aunque la diócesis siguió llamándose Diócesis Tlaxcalensis por varios siglos, fue en 1903 cuando se convirtió en la arquidiócesis de Puebla de los Ángeles, desapareciendo el nombre de Tlaxcala como diócesis durante 56 años”. Disponible en: <https://diocesisdetlaxcala.mx/historia-de-la-diocesis/>

Durante la evangelización, después de la conquista, se desarrolló una próspera sociedad donde lo religioso era central y por ello se levantaron muchas edificaciones con dichos fines. Así, a lo largo y ancho de los nuevos territorios de la corona española, la Iglesia y los devotos construyeron espacios sacros como parte de una identidad; donde la casa de Dios se llenó de obras dignas, como se diría en ese momento: “según y como tales cristianos deben y están obligados a guardar y hacer para honra y gloria de Nuestro Señor y provecho de las animas cristianas”⁶. Los templos se cubrieron de los elementos necesarios para el culto y la devoción como una actividad cotidiana de la cual aún perviven muchas obras. Además de vestir los santuarios, los retablos forman parte importante de esa identidad religiosa del siglo XVI, quedando algunos de ellos como muestra, pero sobre todo como testigos de una forma de ser que se fue transformando junto con sus objetos.

En el mapa (Fig. 1) podemos ver en rojo dónde se encuentra la ciudad de Puebla, que durante el virreinato fue ciudad episcopal, y en amarillo las cinco poblaciones cercanas a la capital, donde aún perviven retablos del siglo XVI, los cuales son de gran interés para la historia del arte y otras disciplinas.

Huejotzingo

Comenzaremos con Huejotzingo, con el retablo mayor del exconvento de San Miguel Arcángel (Fig. 2).

Este retablo está muy difundido y estudiado por distintas razones⁷, entre ellas porque se encuentra en una de las construcciones religiosas de gran

⁶ BERLIN, Heinrich, et al. The High Altar of Huejotzingo. En: *The Americas*, vol. 15, no. 1, 1958, p. 67. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/979482> Accesado el 20 de marzo 2026.

⁷ Para mayor referencia revisar la tesis de ARIMURA KAMIMURA, Rie.. El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico [Tesis de maestría]. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/93313>. También se incluyen menciones

envergadura que emplazaron los franciscanos como parte de la primera empresa evangelizadora en cuatro ciudades: México-Tenochtitlan, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo⁸. Otra es que desde 1958, Heinrich Berlin publicó dos contratos, en donde, el 4 de febrero y el 30 noviembre de 1584, se acuerdan diferentes partes de la hechura del retablo mayor de la iglesia⁹. Además de la importancia de las propias fuentes documentales por los datos que contienen, es necesario hacer notar que contamos tanto con lo que estipulaban los contratos, como con el artefacto mismo, lo cual no es frecuente. El retablo también se encuentra en el sitio para el que fue concebido, esto es muy importante porque, en algunas ocasiones, a los retablos se les cambiaba de lugar al ser renovados o cuando servían como pago por la factura de otro, asimismo podían ser fragmentados para su reutilización.

importantes en los textos antes referidos: *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, *El Renacimiento en México* e *Historias del pincel*.. Para mayor referencia sobre el convento, revisar: CÓRDOVA TELLO, Mario. *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992; GARCÍA GRANADOS, Rafael; MACGREGOR. *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934; SALAS CUESTA, Marcela. *La iglesia y el convento de Huejotzingo*. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982; VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto. *Historia de un convento*. Puebla, México: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1988.

⁸ CASAS GARCÍA, Nueva historia de la Iglesia en México, p.115.

⁹ BERLIN, The High Altar of Huejotzingo, pp. 63–73.



Figura 2. Retablo mayor, Simón Pereyns, Andrés de Concha y Pedro de Requena, 1584-86, Iglesia San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla, Pue., México. Foto: Claudia Marín, 2026.

Hay que considerar que se trata del retablo mayor, lo que significa que es el retablo principal del recinto, que está ubicado en la cabecera de la iglesia; es de una altura considerable –15 metros y medio– y consta de predela, tres cuerpos y un ático con su remate. Esta estructura está repartida en siete calles, que en los primeros dos cuerpos están separadas por columnas con el tercio inferior ornamentado, mientras que en el tercero y en el ático por columnas abalaustradas. Se alternan calles con elementos escultóricos con otras con pictóricos.

Empecemos con las fuentes documentales. En el primer contrato se le encargó a Simón Pereyns la hechura del retablo, quien, como menciona el

contrato, es una persona “que lo sabe hacer, y lo tiene por oficio y es maestro del dicho arte”¹⁰, esto es, es un artífice de los retablos. El documento es extenso y rico en información, ya que indica a las personas que ayudarán al maestro principal a realizar este retablo (tres pintores y tres carpinteros, entre otros), el material, los tiempos y las condiciones de elaboración, el costo, y las características físicas del retablo como dimensiones, formas arquitectónicas e imágenes. De esta manera, el contrato está organizado en varias secciones. La primera es el acto protocolario introductorio donde se da la fecha, el lugar de los hechos y se presentan los involucrados en la obra: autoridades locales y quienes se encargarán de la hechura. Después se enlistan las obligaciones del contrato en donde se pormenorizan las personas involucradas en la factura del retablo, los materiales y suministros para los maestros ejecutores, lo que entenderíamos hoy en día como viáticos, así como los tiempos para cada paso. También se incluyen los montos financieros y los tiempos de reparto del pago y el intercambio de bienes como parte del pago, que en este caso incluye el sagrario que tenía la iglesia en ese momento. A continuación, se enuncian las características del retablo, las imágenes (su localización) y las medidas a detalle. Antes de terminar aparece otro acto protocolario, el del fiador, que en este caso fue Andrés de Sesena, ya que, para la empresa de una maquinaria como ésta, era importante que hubiese una persona de confianza como fiador de los maestros que llevarían a cabo la obra y la terminarían según lo dispuesto en el documento. Finaliza con la condicionante de que Simón Pereyngs colocará el retablo en tiempo y forma (3 años) de acuerdo a lo dicho o lo que haga falta será a costa de él – para ello el fiador–. Lo anterior ha permitido entender la hechura de este retablo – y otros¹¹.

Entre los datos que me parecen interesantes está el que se asignan para cada día de trabajo dos indias molenderas que hagan tortillas y la comida que fuere menester, esto a costa de los contratantes y la ciudad¹². Esto da certidumbre

¹⁰ BERLIN. *The High Altar of Huejotzingo*, p. 67.

¹¹ BERLIN. *The High Altar of Huejotzingo*, pp. 63–73.

¹² BERLIN. *The High Altar of Huejotzingo*, p. 68.

en la hechura, muestra la importancia de asegurar la productividad para que se termine en tiempo y forma una empresa de tal magnitud. Otro dato es que “le han de dar cada día que durare la dicha obra una medida de yerba para sus caballos de la que dan a los alcaldes mayores”¹³, lo que pone en evidencia la diferencia de la yerba, no es cualquiera, sino la que reciben los alcaldes mayores en contraste con otros pobladores y ello habla de la categoría y jerarquía de la obra. Podríamos detenernos en muchos de los elementos antes enunciados de la estructura del contrato pues cada uno aporta información importante, pero seguiremos con otros puntos, ya que análisis más detallados se pueden consultar en la bibliografía mencionada.

Uno de los intereses en el estudio de las maquinarias retablísticas está enfocado al discurso que contienen, lo cual recae en lo que se denomina análisis iconográfico en la historia del arte y que puede entenderse, desde su etimología, como el estudio de las imágenes, que para nuestro caso son religiosas. Lo anterior llevó a un trabajo importante para la academia, el cual se titula “Simbolismo del Retablo de Huejotzingo”, realizado por Francisco de la Maza¹⁴. Contiene un esquema de lectura (Fig. 3), que nos permite mostrar el ejercicio que puede tener el espectador al conectar la simbología de las distintas imágenes.

Seguramente por el conocimiento del contrato del retablo, Pereyns es el artífice más nombrado y reconocido del retablo, sin embargo, hay más nombres en su elaboración como el de Andrés de Concha, que también aparece en el documento o los de Pedro de Requena y Luis de Arciniega, bajo la misma situación. A continuación, hablaremos brevemente de los artífices de este periodo.

¹³ BERLIN. The High Altar of Huejotzingo, p. 68.

¹⁴ MAZA, Francisco de la. Simbolismo del Retablo de Huejotzingo. En SCHROEDER CORDERO, Francisco Arturo (coord.). Retablos Mexicanos. Artes De México #106, Año X V, 1968, pp. 26-27.

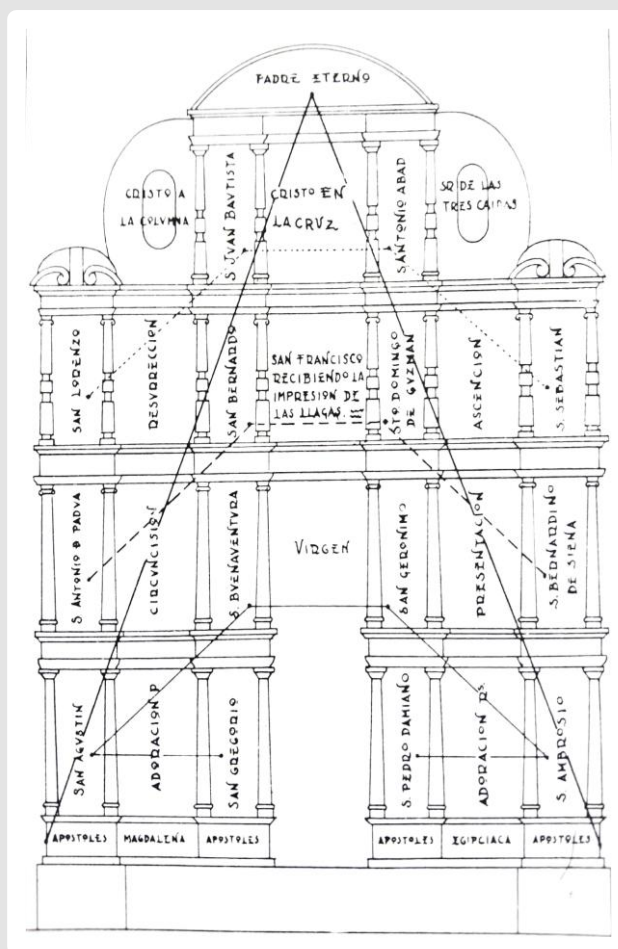


Figura 3. Esquema iconológico del retablo mayor de la iglesia de San Miguel Arcángel Huejotzingo, por Francisco de la Maza. Fuente: *Artes de México* no. 106 (1968).

Los artífices

Conviene decir que Simón Pereyans y Andrés de la Concha han sido los artífices sobre los que más trabajos de investigación se han realizado en este ámbito y para este periodo, y son considerados entre los más importantes¹⁵. Mientras que ésta es una afirmación que presenta Tovar de Teresa en su texto de 1982, *Renacimiento en México (Artistas y retablos)*, casi 40 años después, el texto *Historias del pincel (Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España)*, de 2020, coordinado por Jiménez, Arroyo y Vargaslugo, agrega un catálogo

¹⁵ TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Renacimiento en México (Artistas y retablos)*. Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, México, 1982, pp. 114, 128.

razonado para la obra de tres artistas de este tiempo, en donde se encuentran los que estamos mencionando. En este mismo libro, Ruiz Gomar reitera la idea de que “De entre el buen número de competentes pintores europeos que trabajaron en México hacia el último tercio del siglo XVI, sin duda los más importantes fueron el flamenco Simón Pereyng y el sevillano Andrés de Concha”¹⁶. Existen más artífices para este periodo que se encuentran enunciados en la obra *Repertorio de artistas en México*, que tomamos como referencia central para este apartado ya que las menciones a los artífices están elaboradas a partir de referencias de archivos y de otros autores que los han investigado¹⁷.

Para empezar, Tovar de Teresa, a finales del siglo pasado (1987), en el Simposio internacional de investigación sobre Huejotzingo, expone en “La mancomunidad de Simón Pereyng y Andrés de la Concha” que:

Simón Pereyng se asocia con Luis de Arciniega y con Andrés de la Concha. No sería difícil suponer que su calidad de flamenco y su dificultad para hablar bien el castellano lo obligaran en un principio a necesitar de socios. Lo cierto es que no es el único artífice, como hemos dicho que así lo lleva a cabo; juntos Concha y Pereyng, realizarán muchas obras, entre otras, una de ensamblaje, escultura, dorado y estofado; las andas procesionales de la cofradía de los cuatro evangelistas: Juan, Lucas, Marcos y Mateo; asimismo harían las insignias y unos ángeles hincados para sostener unas candelas para la cera de las velas. [...] En 1584-1585, Pereyng y Concha siguen asociados. Contratan el retablo mayor de la vieja catedral de México. [...] Siete, ocho o más años de trabajar juntos es un tema sugestivo aún no plenamente resuelto, pues de todo lo que contrataron, Huejotzingo es lo único que subsiste. Después de 1585, no volveremos a encontrar, en sociedad, a estos artífices¹⁸.

Esta información nos lleva a pensar en las diversas y complejas relaciones que se debieron establecer entre los distintos sujetos que trabajaban estas maquinarias.

¹⁶ RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. Entre dudas y certezas. En ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, p.173.

¹⁷ TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Repertorio de artistas en México*, Tres tomos, México: Fundación Cultural Bancomer, 1995.

¹⁸ TOVAR DE TERESA, Guillermo. La mancomunidad de Simón Pereyng y André de la Concha. En Vázquez Benítez, José Alberto, *Historia de un Convento*, Centro de estudios históricos de Puebla A.C., México, 1988. pp.36-38, pp.36-38.

Antes de continuar con los diversos autores de los retablos hay que tomar en cuenta que se formularon ordenanzas para el trabajo y la organización interna de los gremios novohispanos.¹⁹ Las primeras ordenanzas, hechas para la capital novohispana, son dispuestas en 1568, para carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros. Después, en 1598, hay unas segundas ordenanzas para los entalladores y escultores, además unas terceras para entalladores que se aplican en 1703²⁰. Esto nos da una idea de cómo el gremio fue modificando su labor a través de estas normativas. En la Ciudad de los Ángeles, se propusieron en 1570 ordenanzas para carpinteros, dos años después que las de México. Además de la diferencia de años, la dinámica de las ordenanzas es distinta, pues de entrada ahí no se incluyen a los escultores, entalladores y ensambladores. Díaz Cayeros, en su artículo “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla” menciona:

Las ordenanzas no solamente intentaban controlar la compra y venta de materiales y productos terminados para beneficio tanto de los artesanos como de los compradores, sino que también obligaban a quien pretendiera ofrecer libremente su trabajo en el mercado, a poseer cierto conocimiento técnico.

[...] la historia de las ordenanzas poblanas, que desde un principio unieron al gremio de los carpinteros con el de los albañiles, se inició en Puebla el 18 de julio de 1570.²¹

¹⁹ Como menciona José María Lorenzo Macías: “Las ordenanzas servían para regular el funcionamiento de cada gremio, tanto interno como externo. Las normas servían para garantizar al cliente o comprador las mercancías salidas del taller adherido al gremio, además hacían alusión a las labores propias del grupo: lo concerniente a los materiales, la mano de obra, lo tocante a las multas y a las cuestiones religiosas, es decir, lo relacionado a su cofradía.” LORENZO MACÍAS, José María. La aplicación De Las Ordenanzas Del Gremio De Carpinteros En El Siglo XVI: El Caso De Juan Gordillo Contra Su Gremio. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83): pp. 153-177, 2012, (p.153).

²⁰ MAQUÍVAR, María del Consuelo. El imaginero novohispano y su obra. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999. También conviene revisar RUIZ GOMAR, Rogelio. El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España. En *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp.27-44.

²¹ DÍAZ CAYEROS, Patricia. Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla. En *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pp. 95-97.

El texto de Cayeros permite vislumbrar la manera en cómo laboraban los miembros del gremio de carpinteros y albañiles en la región de Puebla, que, como menciona, era distinta a la de Ciudad de México porque “En Puebla, las ordenanzas reunieron a los gremios de carpintería y albañilería y establecieron que los indígenas no estaban obligados a seguirlas pues tenían derecho a ejercer cualquiera de los dos oficios libremente”²². La noticia de un gremio de ensambladores, escultores y entalladores se tiene hasta el siglo XVIII, y específicamente en 1775 se adoptan y recopilan las ordenanzas de Ciudad de México²³. Lejos de todas las preguntas que lo anterior nos pueda permitir hacer, y tomando en cuenta el comentario sobre la relación entre Arciniega, Pereyng y de Concha de Tovar de Teresa ¿cómo los artífices trabajaban con las diferencias de normativas que regían las labores en los distintos territorios? ¿Cuáles fueron las estrategias que utilizaron para cumplir con los contratos estipulados y cómo eran las relaciones que se establecían en torno a ellos con los distintos actores implicados en la hechura de retablos? Muchas preguntas quedan en la mesa para posteriores discusiones.

De la biografía de Simón Pereyng²⁴ diremos brevemente que nace en Amberes en la década de los 40 y llega a la Nueva España en 1566 con el virrey

²² DÍAZ CAYEROS. Las ordenanzas, p. 92.

²³ GALÍ BOADELLA, Montserrat. La Catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX. En GALÍ BOADELLA, Montserrat (coord.). El mundo de las catedrales novohispanas. Puebla: ISCyH-BUAP, 2002, pp. 171 y ss.

²⁴ Para saber más sobre Simón Pereyng vale la pena revisar: TOUSSAINT, Manuel. Procesos y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1 (sup.1), 1938; VICTORIA, José Guadalupe. Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14 (55), pp. 69-83, 1986; LORENZO MACÍAS, José María. Una noticia más sobre Simón Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 22 (76), pp. 259-264, 2012; RÍOS, Eduardo Enrique. Una obra ignorada de Simón Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 61-65, 1942; ANÓNIMO, Anónimo. Tres Pintores Del Siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 59-61, 1942; SESCOSSE, Federico. Nuevo grabado en la obra de Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9 (35), pp. 45-46, 1966; ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, Huejotzingo. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la*

Gastón de Peralta²⁵. En 1568 está en Tepeaca, trabajando con Francisco de Morales. En este momento y lugar surge el documento de la Inquisición, del cual se extrae mucha información acerca de su vida. “Durante la etapa de su primera asociación trabajaría con Morales los retablos del convento de Tepeaca, Malinalco y Ocuilan”²⁶. Más adelante, a mediados de los 70, se asocia con Luis de Arciniega para realizar el retablo mayor de Tula, el del monasterio de la Villa de Cuernavaca, el del monasterio de Chilula y un sagrario para el monasterio de Tlaxcala²⁷. A finales de esta década, aparece la “primera asociación artística detectada entre Simón Pereyng y Andrés de Concha”²⁸. Francisco de Zumaya es otro artífice con el que trabaja a finales de los 70 para la iglesia de Santo Domingo en México²⁹. En la década de los 80, nuestro artífice ya tiene un recorrido importante en el territorio de la Nueva España y en 1584, en dos distintos momentos (febrero y noviembre), se da el contrato del retablo mayor de Huejotzingo, en donde se mencionan a Requena y a de Concha. En 1585 “apareció un indio que, [...], dijo llamarse Marcos de San Pedro, natural de la ciudad de México, del barrio de Santa María Tequichauca, y dijo que por cuanto él es oficial de dorador y quiere asentar y asienta a servicio con Simón Perines, pintor, para le servir tiempo de dos meses y diez días, que han de correr desde hoy dicho día”³⁰. Con lo anterior, es notorio que Pereyng trata con varios artífices que, en este breviario, se permite visibilizar y que, evidentemente, queda mucho por hacer para ello.

Andrés de Concha³¹, sevillano, es otro artífice importante para esta región por su mención en Huejotzingo, aunque su trabajo, como el de Pereyng, se

Nueva España. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.119-137, 2020.

²⁵ TOUSSAINT, Procesos y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México, p. X.

²⁶ ÁNGELES JIMÉNEZ, Volver a las fuentes., p.132.

²⁷ ÁNGELES JIMÉNEZ, Volver a las fuentes., p 134.

²⁸ ÁNGELES JIMÉNEZ, Volver a las fuentes., p.135

²⁹ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p.131.

³⁰ BERLIN, The High Altar of Huejotzingo, p. 73.

³¹ En el texto de Franziska Neff, que se incluye en este dossier, se encuentra más información sobre este artífice. Para profundizar en la vida de Andrés de Concha, vale la pena revisar los

extiende a otras latitudes, sobre todo a la actual región de Oaxaca, que tenía como capital la ciudad de Antequera. Ruiz Gomar menciona que “Dos son los rasgos que, a mi entender, más bien han dificultado el estudio de Andrés de Concha; uno, el que fue un artífice que practicó con notable éxito varias disciplinas artísticas, lo que llegó a generar cierta confusión; y dos, el que, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no dejó una sola obra firmada”³².

Juan Rodríguez, de acuerdo a Tovar de Teresa, “es el escultor del desaparecido retablo de la iglesia franciscana de Tepeaca, el cual llevaría pinturas del flamenco Simón Pereyng y del toledano Francisco de Morales”³³ que ya hemos mencionado.

Más adelante, junto con este último,, trabajaría el retablo de Yuririapúndaro en el actual estado de Guanajuato³⁴, lo cual muestra la diversidad de lugares a los que llegaban los artífices.

Otro artífice, Adrián Suster, quien “procede de una familia de escultores y ensambladores flamencos, [...] realizó obras en Puebla, Michoacán y Tulancingo. [...] Según Efraín Castro, se encuentra en sociedad, en Puebla, con Francisco Morales en la obra de un retablo para la iglesia de Santo Domingo de

siguientes trabajos: RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. *Entre dudas y certezas*; ZÁRATE SÁNCHEZ, Edén Mario. Andrés de Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 32 (97), pp. 131-14, 2012; SOTOS SERRANO, Carmen. Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83), pp. 123-152, 2003; FERNÁNDEZ, Martha. El matrimonio de Andrés de la Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (52), pp. 85-99, 1983; FERNÁNDEZ, Martha. Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 15 (59), pp. 51-68, 1988; VICTORIA, José Guadalupe. Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de la Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (50 tomo1), pp. 77-86, 1982; ANÓNIMO, Anónimo. Tres pintores del siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 59-61, 1942; ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles. Más ha de tener este retablo.... En: *Boletín de Monumentos Históricos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda época 9, pp. 16-27, 1989.

³² RUIZ GOMAR. Andrés de Concha, p. 201.

³³ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 180.

³⁴ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 180.

Puebla. [...] En 1609 hizo el monumento de Jueves Santo para la iglesia franciscana de Atlixco, así como el retablo mayor de los jesuitas de Puebla”³⁵.

Respecto a Pedro de Requena, quien ocupa el lugar central en el documento de noviembre del retablo de Huejotzingo, “es probable que su pase a Indias corresponda a [...] mayo de 1577. En 1580 contrata la parte escultórica del retablo mayor de las concepcionistas de la ciudad de México, en sociedad con Francisco de Zumaya, Juan Gómez y Andrés de Concha”³⁶. El primero de los anteriores, Zumaya, “En 1590 se encarga con su yerno Baltazar de Echave, de la obra del retablo mayor de la catedral de Puebla, iniciado por Simón Pereyns y de otro dedicado a san Miguel [...] Fue pintor de imaginería (encarnador de imágenes), estofador y dorador”³⁷.

Juan de Arrúe “contrata con Andrés Pablos el retablo mayor de San Francisco y, en 1597, dos colaterales para el cabildo de la catedral vieja poblana –uno iría al hospital de San Pedro, el otro al trascoro catedralicio”³⁸.

Nicolás Tejeda de Guzmán, a su vez, estuvo trabajando en las ciudades de México y Puebla: “En 1571 se contrató un retablo para la iglesia de San Francisco de Puebla, costeadá por Diego Serrano para su entierro, [...] la obra de pintura sería de Nicolás Tejeda de Guzmán y la de escultura de Pedro de Brizuela”.³⁹

Otros artífices de nuestra incumbencia están mencionados en un apartado denominado “Carpinteros. Siglo XVI”, del *Repertorio de artistas en México*: Francisco Albornoz, vecino de Puebla en 1558, Bartolomé Contreras, avecindado en Puebla, quien recibe como aprendiz a Domingo de Arregui, Alonso Gutiérrez, vecino de Puebla, maestro de carpintería y albañilería, quien recibe a Pedro de la

³⁵ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 308.

³⁶ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 132.

³⁷ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 440.

³⁸ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo I, p. 110.

³⁹ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 326.

Fuente como aprendiz en su taller, y Alfonso Pérez, vecino de Puebla, carpintero⁴⁰.

Para terminar este apartado, tomaremos algunos datos que Tovar de Teresa nos da sobre Luis de Arciniega, quien, como antes mencionamos, tuvo relación con Pereyns en los 70.: “Avecindado en la ciudad de Puebla, de él podría ser la autoría de las esculturas concebidas para los retablos aún existentes en la iglesia de Tecali. [...] Hacia 1585, Luis de Arciniega radica en Cholula donde probablemente realiza el retablo mayor de una iglesia franciscana. Para la misma orden religiosa contrata, en 1595, la hechura de un retablo en Cuautinchán en mancomunidad con Francisco de Morales, mismo que nunca llegó a realizarse”⁴¹.

Con esta última referencia de la resumida mención de artífices, damos paso a los siguientes lugares que aún ostentan retablos del siglo XVI.

Cuautinchán

Cuautinchán tiene un retablo mayor (Fig. 4) de grandes dimensiones en la iglesia de su exconvento, también franciscano⁴².

⁴⁰ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo I, p. 206.

⁴¹ TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo I, p. 92.

⁴² Para profundizar en el estudio del retablo vale la pena revisar: TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Los retablos de Cuauhtinchán*. México: Banco de Oriente 1988; CASTRO MORALES, Efraín. El retablo de Cuauhtinchán, Puebla. En *Historia Mexicana*, 18: 2, pp. 179-189, octubre 1968; SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO Y ECOLOGÍA. *San Juan Bautista, Cuauhtinchán: restauración*. Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, México, 1987. Para el conocimiento del lugar durante el periodo abordado, vale la pena revisar: GUERRERO GALVÁN, Alonso; GUERRERO GALVÁN, Luis René. *Los nahuas y el Libro de los guardianes y gobernadores de Cuauhtinchán (1519-1640)* (edición facsimilar). Libros (Biblioteca Jurídica Virtual), UNAM, México, 2020.



Figura 4. Retablo mayor, hacia 1570, en 1597 modificado por Juan de Arrúe, Iglesia San Juan Bautista, Cuautinchán, Puebla, México. Foto: Agustín Solano, 2008.

Igual que el retablo de Huejotzingo enfatiza la policromía de sus distintas partes, pero muestra mayoritariamente pinturas, incluyendo el guardapolvo. Éste muestra columnas abalaustradas en su segundo y tercer cuerpo, así como columnas clásicas estriadas en el primero. Tiene tres calles y tres cuerpos, donde se agrega la predela y el ático con un enorme remate triangular, justo la forma necesaria para hacer la referencia simbólica a la Trinidad y enmarcar a la tradicional figura de Dios Padre como un anciano en actitud de bendición, retomando el tema iconográfico que también se encuentra en el esquema simbólico del retablo de Huejotzingo realizado por Francisco de la Maza⁴³.

⁴³ El siguiente trabajo sobre la representación de la Trinidad en el arte novohispano puede extender el tema: MAQUÍVAR, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido*:

Sin embargo, este retablo no fue hecho para este espacio, sino que fue realizado para otro templo. Según los análisis de Efraín Castro Morales y Guillermo Tovar de Teresa se había elaborado hacia 1570 para la iglesia de San Francisco de Puebla de los Ángeles, pero después fue entregado al pintor Juan de Arrúe, quien en 1597 fue contratado para mejorarlo –por ya considerarse viejo el artefacto– y ponerlo en la iglesia donde se encuentra actualmente⁴⁴. Conviene preguntarse qué implica mejorar el retablo, sobre todo por la consideración de ser viejo ¿se reformularon las columnas, las pinturas o la distribución compositiva o estructural del mismo? ¿Cuánto del retablo inicial se conservó y cuánto fue modificado con respecto al nuevo espacio en el que estaría? Anteriormente mencionábamos la situación de que los retablos eran trasladados, ya sea completos o de manera fragmentada, y que también podían ser parte del pago en la transacción económica con el maestro retablista, lo que nos permite complejizar estos bienes muebles para su comprensión y, sobre todo, su valoración, pues forman parte importante de la dinámica de la vida cotidiana de los feligreses y la Iglesia donde las obras religiosas virreinales no eran inamovibles.

Es importante mencionar que este retablo es considerado por Guillermo Tovar de Teresa como el más antiguo que aún se conserva en México, esto significa que es anterior a los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco⁴⁵. Con ello, surge la duda sobre su autoría, sobre cuáles de los artífices importantes

iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2006.

⁴⁴ CASTRO MORALES, Efraín. *El retablo de Cuauhtinchán*, p. 181.

⁴⁵ TOVAR DE TERESA. *Los retablos de Cuauhtinchán*, p.23. Hay que pensar en lo que vio Tovar de Teresa en su momento para esa consideración, pues, como en el juicio están implicados varios factores que implican lo conocido y aquello con lo que se contrasta. Un método consiste en comparar la estructura ornamental y de los soportes con los retablos de Xochimilco y Huejotzingo. El primero de estos utiliza columnas tritóstilas estriadas en sus distintos cuerpos, mientras que el segundo utiliza el mismo modelo en los dos primeros cuerpos, mientras que en los superiores usa soportes abalastrados. El retablo de Cuautinchán, en cambio, en su primer cuerpo, lleva columnas estriadas, mientras que en los cuerpos superiores ostenta columnas abalastradas, todas ellas sin la ornamentación fitoforme o de angelitos que muestran los otros dos retablos. Los tres usan estrategias distintas para el diseño de los soportes.

de la época (Nicolás Tejeda, Pedro de Brizuela, Francisco Morales el viejo) podrían haberlo elaborado, dejando la incógnita abierta por el momento.

Tecali y Huaquechula

La iglesia de Tecali es el siguiente lugar donde se encuentra otro retablo del siglo XVI (Fig. 5). Es de dimensiones considerables por haber sido igualmente retablo mayor y podría haberse elaborado hacia el tercer cuarto del siglo, en 1579⁴⁶, fecha en que concluyó la edificación de la iglesia conventual – hoy en estado ruinoso – donde estaba ubicado en el presbiterio⁴⁷.



Figura 5. Retablo mayor, hacia 1579, Iglesia Santiago Apóstol, Tecali, Puebla, México. Foto: Agustín Solano, 2025.

⁴⁶ Kubler menciona: “Vera supone que la iglesia y el convento fueron concluidos el 7 de septiembre de 1579, apoyándose en una relación geográfica de 1580, que describe la iglesia como un templo grande, de tres naves y techo de madera.” KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica, 1983, p. 578.

⁴⁷ TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. México: UNAM, 1983, p. 79.

Cuenta con predela, dos cuerpos, y ático con un remate pequeño. Sus cinco calles alternan calles anchas y angostas, todas de pinturas; solamente en la central hay dos esculturas. Vale la pena destacar que, a diferencia de los soportes que hemos visto hasta el momento, aquí son pilastras, y solamente hay cuatro columnas abalaustradas de pequeñas dimensiones que enmarcan el sagrario en la parte baja del retablo, en la predela.

Esto nos permite poner en la mesa la cuestión del uso de los soportes como elemento distintivo en los retablos⁴⁸, pues en este caso, si bien el uso de la columna abalaustrada está presente, no es el tipo de soporte que predomina. Las pilastras de capiteles jónicos están ornamentadas con grutescos, mientras que los frisos muestran querubines. Llama la atención el ático, donde aleros pictóricos y guirnaldas con racimos y ángeles amenizan las transiciones.

Al momento no hay datos acerca de los autores de este retablo⁴⁹, como tampoco de los que a continuación presentaremos. El primero de ellos es el retablo mayor de la iglesia del antiguo convento de San Martín de Tours de Huaquechula (Fig. 6). Como la iglesia conventual se terminó en 1560, la hechura del retablo tiene que haber sido posterior a esta fecha. Actualmente luce pinturas del siglo XVII que en 1675 fueron elaboradas por Cristóbal de Villalpando. El retablo está conformado por cinco calles, así como predela, tres cuerpos y un ático con su remate.

⁴⁸ En la historiografía, este modelo ha servido para proponer esquemas de cambios formales por el tipo de soporte empleado en los retablos y es muy difundido. En el núm. 106 de la revista *Artes de México* (1968) dedicada a los Retablos mexicanos, Arturo Schroeder inserta esta idea.

⁴⁹ Andrea Cordero Zorrilla, en su artículo “El origen de la producción retablística en Puebla durante el siglo XVI. Los casos de Huejotzingo, Cuauhtinchan, Huaquechula y Tecali”, de 2019, hace un ejercicio para hacer una propuesta de autoría del retablo, comparando retablos españoles de la época con los mencionados. Lo anterior es una actividad obligada para la investigación de los retablos ya que éstos pueden ser fuente de otros. Francisco de la Maza en “Los retablos dorados de Nueva España” (1950, p. 10) menciona que “El antecedente directo de los retablos mexicanos de los siglos XVI y XVII fue la gran obra de los retablistas castellanos y andaluces.” El libro de *Historias de pincel* (2020) comienza con el apartado “Estudios: el impacto de las tradiciones artísticas europeas en el Nuevo Mundo”, lo que reitera nuestra idea del estudio comparativo formal como uno de los ejes de trabajo para el patrimonio retablístico.



Figura 6. Retablo mayor, posterior a 1560, con pinturas de Cristóbal de Villalpando (1675) y renovación en 1792, Iglesia San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla, México. Fotos y arreglo: Agustín Solano, 2008 y 2010.

Además de la contratación de las pinturas, hay otro elemento de este retablo que nos sirve para ratificar e insistir en que los retablos por ser parte del patrimonio cultural religioso de una comunidad están sometidos a cambios, a la dinámica de la vida de dicha comunidad. En los extremos del ático aparecen un par de cartelas, una con la inscripción “Renovado ã. 1792” (Fig. 6), dando noticia de una intervención, que podría corresponder, entre otras cosas, a la aplicación de la pintura blanca; la cual fue removida en la restauración del año 2012, por lo que el retablo nuevamente luce la policromía original⁵⁰.

⁵⁰ Al momento del terremoto de septiembre de 2017 que dañó gran parte del patrimonio cultural religioso de México, este retablo estaba siendo restaurado como parte de su cuidado y para su conservación. El terremoto no lo dañó, pero el convento de Huaquechula y muchos de sus bienes se vieron muy afectados, así como otros bienes de la comunidad. No sólo la participación de la comunidad –y de las instituciones– por el bienestar de sus iglesias y lo que en ellas se resguarda, permite que sigamos teniendo patrimonio de siglos pasados, como el que nos reúne ahora; por ello también es importante nuestra participación y valoración de estos bienes para dicho cuidado y su preservación. Por ello es tan importante hablar de los primeros retablos que aún quedan en la región. Para profundizar en el tema puede revisarse: GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA. *Inventario de arte religioso 2017: daño por los sismos de septiembre*

La ornamentación de las columnas estriadas del primer cuerpo sigue la misma lógica que en Huejotzingo: tanto el tercio inferior como el collarín cuentan con relieves de angelitos; aunque su diseño y ejecución son más sencillas. Lo mismo aplica a las columnas de los demás cuerpos que son abalaustradas, por lo cual hay un predominio de este tipo de soporte en este retablo.

Otros retablos

Además de los retablos mayores de la segunda mitad del siglo XVI se conservan algunos de tamaños menores en la región, entre otros en las iglesias de Huejotzingo, Tecali y Cuautinchán, los cuales nos permiten conocer otro tipo de soluciones formales y materiales.

En Cuautinchán, cerca del retablo mayor, nos encontramos con uno de menores dimensiones que está dedicado a san Diego de Alcalá, al cual, en un momento abordaremos. Detrás de este retablo existía otro pintado sobre el muro (Fig. 7), que responde a la misma advocación, y a su vez es muy parecido a otro que se conserva en un muro del templo franciscano de Tepeaca⁵¹. Lo único realmente con volumen es el nicho en el centro.

Este tipo de obras son mayormente conocidas como retablos pintados o fingidos, aunque yo prefiero el término “retablos en perspectiva” porque parte de su esencia se encuentra en el recurso de la representación de una estructura

en los templos de la arquidiócesis de Puebla. Puebla, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo: Arquidiócesis de Puebla, 2018; MÁXIMO, Patricia, et al. Evaluación de los daños ocasionados por sismos en el Patrimonio Cultural del Estado de Puebla, México. En *Revista Criterios*, 26 (2), 191-218, 2019; GONZÁLEZ LEYVA, Alejandra. *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017*. México: Secretaría de Cultura, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019; SECRETARÍA DE CULTURA. *Sismos y patrimonio cultural testimonios, enseñanza y desafíos*, 2017 y 2018. Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones. Ciudad de México, 2018.

⁵¹ A lo anterior Tovar de Teresa agrega que “Ambos retablos pintados parecen que son obra de un mismo autor, quien quizás hubiese podido realizarlos a fines del siglo XVI”. TOVAR DE TERESA. *Los Retablos de Cuautinchán*, p.41.

tridimensional en una superficie plana. De cualquier forma, lo que interesa en este momento es hacer notar que también hubo retablos de este tipo en el siglo XVI, como parte de las estrategias evangelizadoras, estéticas y constructivas. Aquí podemos ver representadas escenas de la vida del santo con énfasis en sus milagros, y, para nuestra comparación con los otros retablos, prestamos atención al uso de formas similares en las columnas y los frisos.

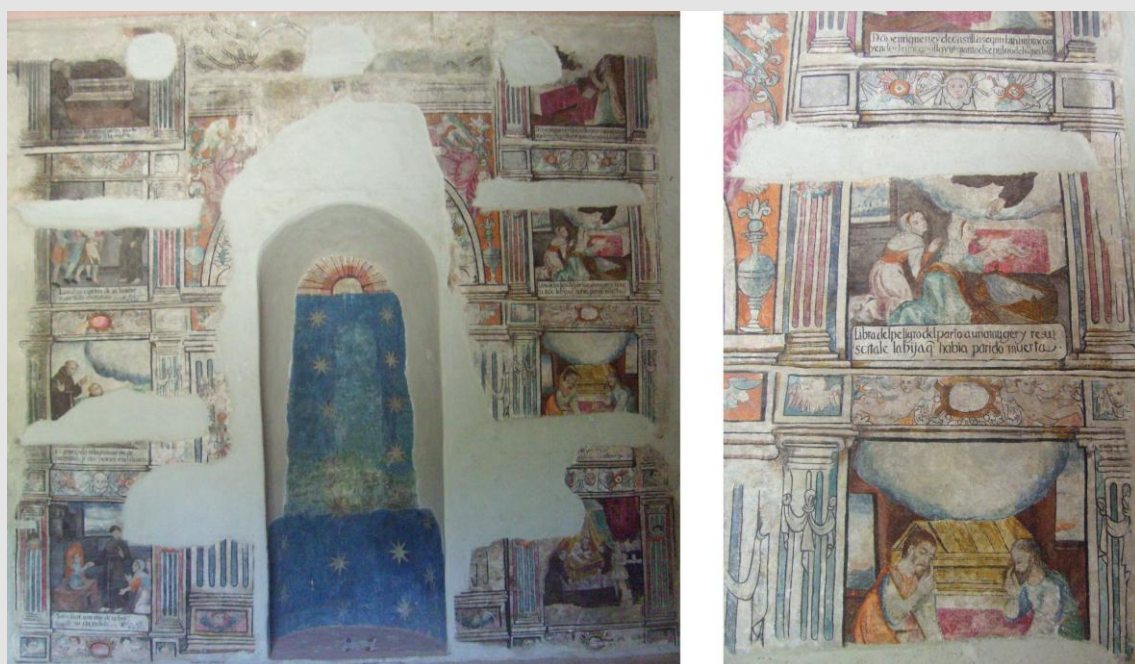


Figura 7. Retablo de perspectiva y detalle, Iglesia San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla, México. Fotos: Agustín Solano, 2008.

Ahora sí, regresando al retablo lateral de san Diego de Alcalá (Fig. 8) que mencionamos hace un momento, está constituido por un cuerpo con su predela y remate. Cuenta con tres calles, donde las laterales que contienen pinturas enmarcan la del nicho central con escultura, el cual está flanqueado por columnas; se hace notar un contraste en las dimensiones respecto a los retablos mayores, pero utiliza los mismos recursos formales que hemos visto en Huejotzingo, Huaquechula y en el retablo de perspectiva: columnas estriadas y ornamentadas, querubines en los frisos. Por tanto, tendríamos aquí el modelo para un retablo pequeño, el cual no cuenta con sagrario. Igualmente se

caracteriza por una policromía refinada que emplea corladuras y esgrafiados para causar efectos de preciosismo en la superficie dorada.

En este grupo de retablos menores se integran dos que se encuentran en la iglesia de San Diego, en Huejotzingo, a pocas calles del exconvento. Uno de ellos está dedicado a san Pascual Bailón, mientras que el otro presenta una pintura de Cristo flagelado; ambos cuentan con el consabido repertorio formal, pero en vez de calles laterales presenta columnas pareadas que enmarcan la pintura central⁵².

⁵² Pablo Amador hace mención de estos retablos, mostrando imágenes de reflectografía infrarroja de la pintura de san Pascual Bailón en donde “bajo la obra de Caro [en la pintura aparece la firma del pintor], subsiste una pintura completa en la que están representados Cristo Crucificado con san Jerónimo y, al parecer, san Francisco, o en su defecto, un santo de su orden.” Amador Marrero, Pablo F. Los otros usos del pincel. Retablos y policromías. En *Historias de pincel* p. 91. Esta información indica que la iconografía original era otra, a saber, pasionaria, que haría juego con el otro retablo de la misma temática general. Vale la pena mencionar que la disposición de los retablos mencionados, frente a frente, sobre la nave de la iglesia, ha variado. En la página de Catedrales e iglesias del sitio web *Flickr*, se encuentran un par de fotos en donde los retablos se ubican en el crucero de la iglesia y no en la nave. En las fotografías aparece la fecha de 15 de junio de 2025, bajo la autoría de Enrique López Tamayo Biosca (@album 0914), por lo que posiblemente fueron movidos recientemente. Desconozco si es común dicho traslado o las circunstancias para ello. El retablo de san Pascual Bailón aparece del lado de la epístola, mientras que el de Cristo flagelado del lado del evangelio, contrarios a la anterior ubicación. En el mismo álbum del templo, aparecen fotos con la disposición frente a frente, sobre la nave de la iglesia. Más allá de las preguntas posibles que surgen de esta situación, reafirmamos la idea de que el patrimonio cultural religioso es dinámico y estas obras, como otras de la misma índole, responden a los diversos actores que componen la comunidad que los resguarda. En este mismo sentido, si la firma es de Manuel Caro, entonces corresponde a un pintor lejano al siglo XVI. Francisco Pérez de Salazar menciona sobre este artífice de la transición del siglo XVIII al XIX: “Voy a tratar finalmente de don Manuel Caro, que entre los pintores de su época, es el que parece más digno de atención. Contemporáneo de Zendejas, no fue ni con mucho tan pródigo como éste en su producción, pero en cambio lo superó mucho en dibujo y colorido. [...] La manera de pintar de Caro, se aleja mucho de la de los demás pintores de su época. Es académico, frío de colorido, pero buen dibujante y bastante acertado compositor. Esto me hace presumir que su educación artística la recibió fuera de Puebla y que quizá no haya sido poblano.” PÉREZ SALAZAR Y HARO, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte. Siglo XIX*. México: Perpal, 1990, p. 95.

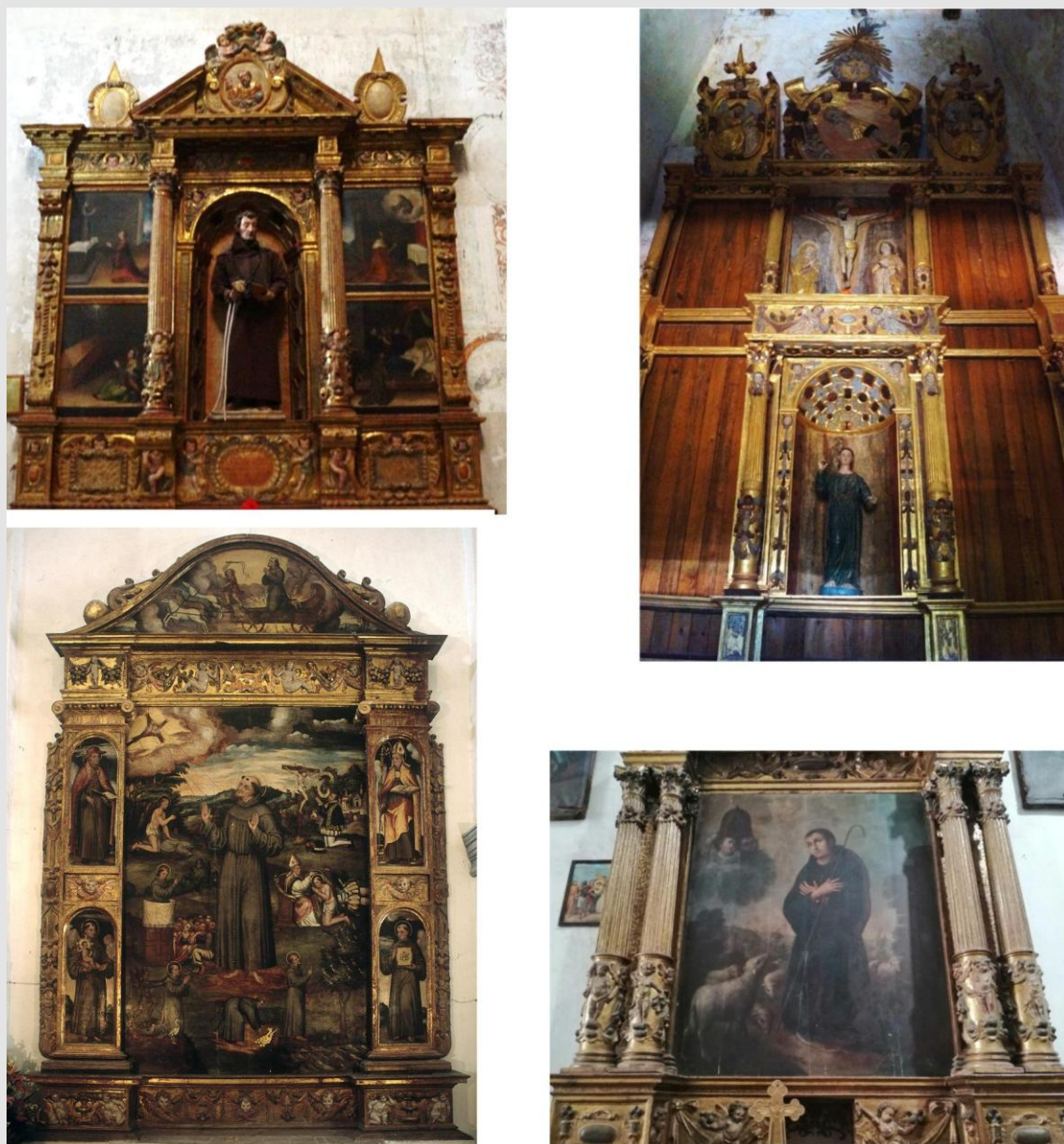


Figura 8. Retablos del siglo XVI de pequeñas dimensiones en la región de Puebla: (arriba izq.) Retablo de san Diego de Alcalá, Iglesia San Juan Bautista, Cuautinchán. Foto: Agustín Solano. (abajo izq.) Retablo de San Francisco, Iglesia Santiago Apóstol, Tecali,. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (arriba der.) Retablo de san Juan Evangelista, Capilla posa, convento San Andrés Calpan. Foto: Agustín Solano (abajo der.) Retablo de san Pascual Bailón, Iglesia de San Diego, Huejotzingo. Foto: Agustín Solano

Otro retablo lateral de dimensiones pequeñas se encuentra en la iglesia de Tecali, dedicado a san Francisco (Fig. 8). Consta de puras pinturas, y a primera vista no parece contar con soportes para enmarcar la pintura principal; sin

embargo, las pilastras son disimuladas al fungir de soportes para las pinturas laterales, una solución y propuesta interesante para la composición del retablo.

Esta muestra que acabamos de presentar puede servir para entender e imaginar los espacios religiosos del siglo XVI en los conventos de los alrededores de Puebla de los Ángeles. Nos permite conocer las diferencias y similitudes entre los retablos mayores, de gran tamaño, y aquellos de dimensiones menores ubicados a lo largo de la nave o en capillas anexas.

A este conjunto de retablos hay que agregar los restos de un retablo de dos cuerpos que se encuentra en la capilla posa dedicada a san Juan Evangelista (Fig. 8) en el atrio del exconvento de san Andrés Calpan, lo que nos permite reafirmar que estas maquinarias estaban presentes en los distintos espacios de las edificaciones religiosas como elementos esenciales de ellas⁵³. Consuelo Maquivar menciona al respecto sobre este retablo:

Formado por dos cuerpos y un remate, presentaba las características de un conjunto renacentista en el que la arquitectura y la escultura se conjugaron armoniosamente. Se asentaba sobre una predela en la que se tallaron las figuras de los doce apóstoles. Esbeltas columnillas estriadas y tritóstilas sostienen el primer cuerpo, más alto que el segundo; en éste también se aprecian columnas semejantes a las ya mencionadas, aunque de concepción más sencilla. El remate, que se angosta sobre las calles laterales, consta de tres cartelas de las cuales la central guarda el relieve del Padre Eterno y los laterales las imágenes de dos de los evangelistas: Mateo y Lucas.

La calle central, como de costumbre, es más ancha y se proyecta hacia el frente, dando profundidad al conjunto; presenta en su parte inferior un nicho en donde se alojó la única imagen de bulto que seguramente debió ser la del santo patrón de la capilla, San Juan Evangelista, hoy sustituida por otra de ínfima calidad. En el segundo cuerpo de esta misma calle está el relieve de un calvario en el que aparecen las imágenes de la Virgen María y San Juan a los pies de Jesucristo.

En los paneles laterales hoy localizados en Tepetzotlán, se hallan las imágenes de San Bartolomé y San Juan Bautista, las cuales estaban colocadas en el primer cuerpo; Santo Domingo de Guzmán y San Antonio de Padua están en el segundo.

⁵³ Con respecto a este retablo hay que decir que Tovar de Teresa menciona que fue destruido (*Renacimiento en México*, p. 268), mientras que Consuelo Maquivar (*Escultura y retablos siglos XVI-XVII*, p. 1106) y Pablo Amador (*Los otros usos del pincel*, p. 80) dicen que los fragmentos del mismo están en resguardo del Museo Nacional del Virreinato. En agosto de 2025 visitamos el convento, ya que, durante la feria del chile en nogada, dieron acceso a la capilla donde se encuentra el retablo. Pudimos constatar que aún se encuentra ahí, aunque, efectivamente, no está completo; sin embargo, conserva, consolidados, los elementos como los describe Maquivar en la cita que agregamos en el cuerpo de este trabajo.

Es curioso advertir que los dos relieves inferiores guardan semejanza en la composición, no así los relieves superiores que muestran oficio y concepción diferente, en los que se distingue el tratamiento del relieve de San Antonio.

La decoración general del pequeño retablo es del típico estilo renacentista de grutesco; se combinan guirnalda y querubines, angelillos y cartelas con elementos vegetales⁵⁴.

La descripción deja claro el modelo compositivo del retablo, permitiendo preguntarnos ¿por qué solo ostenta relieves, se debe al lugar donde se encuentra? ¿Cuáles serán las razones de la diferencia en la composición y en la ejecución que menciona en el penúltimo párrafo, tendrá que ver con distintos artífices de un mismo taller?

En este breve recorrido hemos visto el importante acervo de retablos del siglo XVI que perviven en la región de Puebla, tanto retablos de gran tamaño, en los testeros de las iglesias conventuales, como de menores dimensiones, a lo largo de la nave, en el crucero o en capillas anexas.

Aunque el retablo de San Miguel Huejotzingo es el único que cuenta con autoría y datación asegurada, una comparación con los demás permite distinguir temporalidades y distintas maneras de ejecución. Mientras que su repertorio formal sería el que estaba vigente en los años 80 del siglo XVI, el retablo mayor de Cuautinchán ejemplificaría soluciones formales anteriores, por lo cual los demás retablos mostrados se agruparían entre estos dos polos.

Las variedades de soluciones formales, iconográficas y materiales en los diferentes tipos de retablos habla de una actividad artística prolífica, que bien vemos en los distintos territorios por los que se movieron los artífices, y de una gran demanda de obras para adornar dignamente el culto divino, lo cual implica cuestiones estéticas, financieras, logísticas, entre otras. Las modificaciones y renovaciones en los artefactos, por su parte, dan cuenta de su vigencia en la vida de las comunidades que los resguardan y procuran.

⁵⁴ Consuelo Maquivar, *Escultura y retablos siglos XVI–XVII*, p. 1116.

Referencias

Bibliografía

AMADOR MARRERO, Pablo F. Los otros usos del pincel. Retablos y policromías. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 77-92.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.119-137, 2020.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, Huejotzingo. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 119-137.

ANÓNIMO, Anónimo. Tres pintores del siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 59-61, 1942. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1942.9.315>

ARIMURA KAMIMURA, Rie. El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico. [Tesis de maestría]. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/93313>. Accesado el 20 de febrero 2026.

ARTIGAS, Juan B. México arquitectura del siglo XVI. México: Santillana, 2010.

BERLIN, Heinrich, et al. The High Altar of Huejotzingo. En: *The Americas*, vol. 15, no. 1, pp. 63–73, 1958. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/979482> Accesado el 20 de febrero 2026.

CÓRDOVA TELLO, Mario. *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.

CABRAL PÉREZ, Ignacio. *San Miguel de Huejotzingo*. Puebla, México: Universidad de las Américas Puebla, 1990.

CASAS GARCÍA, Juan Carlos, (coord., editor). *Nueva historia de la Iglesia en México*. Ciudad de México: Universidad Pontificia de México, A C, 2018.

CASTRO MORALES, Efraín. El retablo de Cuauhtinchán, Puebla. En: *Historia Mexicana*, 18: 2, pp. 179-189, octubre 1968. Disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1209> Accesado el 20 de febrero 2026.

CORDERO ZORRILLA, Andrea. El origen de la producción retablística en Puebla durante el siglo XVI. Los casos de Huejotzingo, Cuauhtinchán, Huaquechula y Tecali. En: *CR. Conservación Y Restauración* 17, pp. 9-24, 2019. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cr/article/view/15073>. Accesado el 20 de febrero 2026.

DÍAZ CAYEROS, Patricia. Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla. En: GALÍ BOADELLA, Montserrat (coord.). *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pp. 91-118.

FERNÁNDEZ, Martha. El matrimonio de Andrés de la Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (52), pp. 85-99, 1983. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1983.52.1192>

FERNÁNDEZ, Martha. Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 15 (59), pp. 51-68, 1988. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1988.59.1389>

GARCÍA GRANADOS, Rafael, Luis MacGregor. *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934.

GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA. *Inventario de arte religioso 2017: daño por los sismos de septiembre en los templos de la arquidiócesis de Puebla*. Puebla, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo: Arquidiócesis de Puebla, 2018.

GONZÁLEZ LEYVA, Alejandra. *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017*. México: Secretaría de Cultura, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019.

GUERRERO GALVÁN, Alonso; GUERRERO GALVÁN, Luis René. *Los nahuas y el Libro de los guardianes y gobernadores de Cuauhtinchán (1519-1640)* (edición facsimilar). Libros (Biblioteca Jurídica Virtual), UNAM, México, 2020.

Disponible en:
<http://ru.juridicas.unam.mx/xmlui/handle/123456789/58570>. Accedido el 20 de febrero 2026.

GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016.

KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica, 1983.

LORENZO MACÍAS, José María. La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI: el caso de Juan Gordillo contra su gremio. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83), pp. 153-177, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2003.83.2151>

LORENZO MACÍAS, José María. Una noticia más sobre Simón Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 22 (76), pp. 259-264, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2000.76.1884>

MAQUÍVAR, Consuelo. Escultura y retablos siglos XVI–XVII. En: *Historia del arte mexicano*. México, D.F. Salvat Ediciones SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, pp. 1103-1119.

MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999.

MAQUÍVAR, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2006.

MÁXIMO, Patricia, et al. Evaluación de los daños ocasionados por sismos en el Patrimonio Cultural del Estado de Puebla, México. En *Revista Criterios*, 26(2), 191-218, 2019. DOI: [10.31948/rev.criterios/26.2-art9](https://doi.org/10.31948/rev.criterios/26.2-art9)

MAZA, Francisco de la. Simbolismo del Retablo de Huejotzingo. En: SCHROEDER CORDERO, Francisco Arturo (coord.). *Retablos Mexicanos*. Artes De México #106, Año X V, 1968, pp. 26-27.

MAZA, Francisco de la. Los retablos dorados de Nueva España. *Enciclopedia mexicana de arte* 9. México: Ediciones Mexicanas, 1950.

NEFF, Franziska. A siete décadas de los retablos dorados de Nueva España: una revisión del estado de la cuestión. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 45 (Suplemento), pp. 87-128, 2023. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.Suplemento.2839>

PÉREZ SALAZAR Y HARO, Francisco. Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte. Siglo XIX. México: Perpal, 1990.

REYES GARCÍA Luis. Cuauhtinchan del siglo XII al XVI: formación y desarrollo histórico de un señorío prehispánico. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

RÍOS, Eduardo Enrique. Una obra ignorada de Simón Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 61-65, 1942. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1942.9.314>

ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles. Más ha de tener este retablo.... En: *Boletín de Monumentos Históricos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda época 9, pp. 16-27, 1989. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/issue/view/issue%20928>. Accesado el 20 de febrero 2026.

RUIZ GOMAR, Rogelio. El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España. En: CURIEL, Gustavo (coord.) *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, UNAM, 1990, pp. 27-44.

RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. Entre dudas y certezas. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 173-201.

SALAS CUESTA, Marcela. *La iglesia y el convento de Huejotzingo*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

SCHROEDER CORDERO, Francisco Arturo (coord.). Retablos Mexicanos. Artes De México #106, Año X V, 1968.

SECRETARÍA DE CULTURA. Sismos y patrimonio cultural testimonios, enseñanza y desafíos, 2017 y 2018. Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones. Ciudad de México, 2018. Disponible en: https://inah.gob.mx/templates/rt_sismos/images/descargas/20181019_libro_sismos_patrimonio2.pdf. Accesado el 20 de febrero 2026.

SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO Y ECOLOGÍA. San Juan Bautista, Cuauhtinchan: restauración. Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, México, 1987. Disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=-mAtAQAAIAAJ&pg=GBS.PP8&hl=es>. Accedido el 20 de febrero 2026.

SESCOSSE, Federico. Nuevo grabado en la obra de Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9 (35), pp. 45-46, 1966. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1966.35.818>

SOTOS SERRANO, Carmen. Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83), pp. 123-15, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2003.83.2150>
TOUSSAINT, Manuel. Procesos y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1 (sup1), 1938. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1938.sup1.2447>

TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. México: UNAM, 1983.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Renacimiento en México (Artistas y retablos)*, México, DF: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1982. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Los retablos de Cuauhtinchan*. México: Banco de Oriente 1988.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. La mancomunidad de Simón Pereyng y Andrés de la Concha. En: VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto, *Historia de un Convento*, Centro de estudios históricos de Puebla A.C., México, 1988. pp. 36-38.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Grupo Azabache, 1992.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Repertorio de artistas en México*, Tres tomos, México: Fundación Cultural Bancomer, 1995.

VICTORIA, José Guadalupe. Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyng. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14 (55), pp. 69-83, 1986. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.55.1280>

VICTORIA, José Guadalupe. Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de la Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (50 tomo1), pp. 77-86, 1982. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo1.1132>

VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto. *Historia de un convento*. Puebla, México: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1988.

ZÁRATE SÁNCHEZ, Edén Mario. Andrés De Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 32 (97), pp. 131-14, 2012.

DOI: <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2010.97.2318>

Fuentes de internet

DIÓCESIS DE TLAXCALA. Página web. Disponible en: <https://diocesisdetlaxcala.mx/historia-de-la-diocesis/> Accesado el 20 de febrero 2026.

Libro de los guardianes y gobernadores de Cuauhtinchan. Disponible en: <https://archive.org/details/cuauhtinchan-libro-de-los-guardianes-y-gobernadores-de/mode/2up>. Accesado el 20 de febrero 2026.

Página web Catedrales e Iglesias/Cathedrals and Churches. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/eltb/> Álbum Templo de San Diego de Alcalá (Huejotzingo) Estado de Puebla, México.

<https://www.flickr.com/photos/eltb/54605255821/in/album-72157611191252519>
Accesado el 20 de febrero 2026.