

Sarcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua

TEXTO: CLARA BARGELLINI

FOTOGRAFÍA: LIBERTAD VILLARREAL





*Sarcos de veneración:
los retablos virreinales de Chihuahua*

Sarcos de veneración: *los retablos virreinales de Chihuahua*



CLARA BARGELLINI

FOTOGRAFÍAS

LIBERTAD VILLARREAL



Lic. César Horacio Duarte Jáquez
Gobernador Constitucional del
Estado de Chihuahua

Lic. Jorge Quintana Silveyra
Secretario de Educación, Cultura y Deporte

Arq. Fermín Gutiérrez Galindo
Director del Instituto Chihuahuense
de la Cultura

Gisela Franco Deándar
Programa Editorial de Gobierno del Estado

Arco de veneración:
los retablos virreinales de Chihuahua

ISBN: 978-607-7788-51-5

Derechos reservados para
esta primera edición:

© 2011 Instituto Chihuahuense de la Cultura

© 2011 De las fotografías: Libertad Villarreal
excepto las que se indican

© 2011 De los textos: Clara Bargellini

Instituto Chihuahuense de la Cultura
Programa Editorial de Gobierno del Estado
Ave. Universidad y División del Norte s/n
Col. Altavista, 31200

Teléfonos: (614) 214 48 00 ext. 216
413 17 92

Chihuahua, Chihuahua, México

Producción editorial



PITAHAYA EDITORES

Luis Carlos Salcido: diseño gráfico
Héctor Jaramillo: editor de fotografía

Alejandro Suárez Plancarte:
asistente de la Dra. Bargellini

Editado y producido en Chihuahua, México
Impreso en Hong Kong / Printed in Hong Kong

índice



Presentación
César Horacio Duarte Jáquez 9

Una herencia viva
Fermín Gutiérrez Galindo 11

Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua
CLARA BARGELLINI 13

Retablos

1. HUEJOTITÁN, SAN JERÓNIMO, CRUCERO DEL EVANGELIO 35
2. HUEJOTITÁN, SAN JERÓNIMO, CRUCERO DE LA EPISTOLA 39
3. PARRAL, SAN JOSÉ 43
4. CHIHUAHUA, SEMINARIO ARQUIDIOCESANO 47
5. CHIHUAHUA, SEMINARIO ARQUIDIOCESANO 51
6. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO 55
7. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO 59
8. CUSIHUIRIACHI, SANTA ROSA DE LIMA 63
9. SANTO TOMÁS (GUERRERO), SANTO TOMÁS 67
10. PARRAL, SAN JUAN DE DIOS 71
11. NOMBRE DE DIOS (CHIHUAHUA), SAN JUAN BAUTISTA 75
12. AQUILES SERDÁN (SANTA EULALIA), SANTA EULALIA 79
13. PARRAL, SAN JOSÉ, LADO DE LA EPISTOLA DE LA NAVE 83
14. PARRAL, SAN JOSÉ, LADO DEL EVANGELIO DE LA NAVE 87
15. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO, CRUCERO DE LA EPISTOLA 91
16. SANTO TOMÁS (GUERRERO), TEMPLO PARROQUIAL, 95
17. SANTO TOMÁS (GUERRERO), TEMPLO PARROQUIAL, 99
18. CUSIHUIRIACHI, SANTA ROSA DE LIMA 103
19. CHIHUAHUA, CATEDRAL, CAPILLA DEL CRISTO DE MAPIMÍ 107
20. BATOPILILLAS (URIACHI), SAN JOSÉ 111
21. CEROCAHUI (URIQUE), SAN FRANCISCO XAVIER 115
22. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO, CRUCERO DEL EVANGELIO 119
23. CHURO (URIQUE), TEMPLO PARROQUIAL 123
24. CHIHUAHUA, CATEDRAL 127
25. CHIHUAHUA, CATEDRAL, CRUCERO DEL EVANGELIO 131
26. CHIHUAHUA, CATEDRAL, CRUCERO DE LA EPISTOLA 131
27. CIUDAD GUERRERO, TEMPLO PARROQUIAL 135
28. VALLE DE OLIVOS, TEMPLO PARROQUIAL 139
29. YEPACHI, LA VIRGEN DEL REFUGIO 143
30. ARISIACHI, (GUERRERO), SAN JOSÉ 147
31. GUADALUPE CORONADO (URIQUE), TEMPLO PARROQUIAL 151
32. PAPAJICHI (GUACHOCHI), NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE 155
33. TATAHUICHI (GUACHOCHI), SAN FRANCISCO XAVIER 159

Anexo documental

Contrato para el retablo mayor de la parroquia de
San José, Parral, 1680 163

Bibliografía 173



Presentación

Sin importar cuán grande y sobria pueda ser la riqueza patrimonial de nuestro Estado, su verdadero sentido y valor radica no en su mera existencia, sino en el hecho de que sea conocida y apreciada por la sociedad que la ha heredado de sus antepasados. Y es que en este caso particular, no es el objeto en sí mismo lo que importa, sino el lugar que éste ocupa en los corazones de sus poseedores. Por ello es que, dar a conocer a la mayor cantidad de personas los productos del talento, esmero y pasión de quienes nos han precedido, así como ubicarlos debidamente en nuestro transcurrir histórico, es una tarea tan digna de reconocimiento como la de quien plasmó artísticamente en su momento, la ideología e imagen espiritual de su comunidad.

Así pues, la labor de rescatar y traer a la luz nuestro patrimonio artístico y cultural, poniendo en escena lo que en cierto modo había permanecido ignorado por el gran público, puede considerarse a su vez como una actividad creadora; como un admirable esfuerzo por mantener vivos los trazos de nuestra Historia, ideología y sentir.

De este modo, el Gobierno del Estado, a través del Instituto Chihuahuense de la Cultura, se complace enormemente en poner en manos de los chihuahuenses el producto final de una intensa labor dedicada a este fin, con la publicación de *Marcos de veneración, los retablos virreinales de Chihuahua*, un libro impregnado de dedicación, conocimiento y profesionalismo, pero ante todo de una intensa pasión y un genuino asombro ante las brillantes muestras de arte religioso que para nuestra fortuna, se conservan hasta hoy en varias de las iglesias de nuestra entidad.

El trabajo de estudio, análisis y exposición gráfica de los retablos de Chihuahua que se pone hoy en manos del lector, ha surgido de la necesidad de difundir y apreciar mejor el valor inestimable de estas piezas de profundo interés para la constitución de nuestra identidad como chihuahuenses, tanto en el plano de nuestra evolución social, como en la del espiritual. Es también una forma de cubrir una antigua carencia de estudios sobre el tema, y de abrir el camino para nuevas exploraciones futuras. Por otra parte, es muy grato para nosotros el que, gracias al gran equilibrio logrado entre el análisis temático y formal de las obras aquí presentadas, todo tipo de lectores, tanto los que poseen un cierto grado de especialización, como los aficionados, verán cumplidas sus expectativas y encontrarán satisfactorio el paseo por cada una de sus páginas.

Cuando una obra ostenta la calidad de la presente, toda presentación sale sobrando. Por ello es que dejamos al lector la tarea de confirmar la validez de cuanto hasta aquí se ha dicho, a la vez que le hacemos la más cordial invitación a convertirse en un ente activo en la promoción y fomento de estas riquezas entre familiares, conocidos y amigos, a fin de que este esfuerzo vea cabalmente cumplidos los propósitos que le dieron origen, para beneficio y deleite de los poseedores presentes y los futuros herederos de esta parte vital de nuestro patrimonio artístico, histórico y cultural.

Chihuahua Vive en estos marcos de veneración que nos invitan a conocer y sentirnos orgullosos de nuestra historia y cultura.

Lic. César Horacio Duarte Jáquez
Gobernador Constitucional del Estado de Chihuahua

Una herencia viva

Es una verdadera fortuna el que la misión central del Instituto Chihuahuense de la Cultura, sea a la vez la más satisfactoria y trascendente de ellas. El que la tarea de difundir nuestra herencia cultural, con trabajos serios y del más alto nivel como el presente, confluya con la de incentivar con idéntico interés y emoción, la creación del arte y la cultura que han de constituir la herencia con la que nuestra generación ha de pervivir en las venideras. Este es el puente vivo que, con cada libro, tendemos entre el pasado y un presente que se agita en constante evolución hacia el futuro.

En esta oportunidad, dicho puente se materializa con el libro que hoy ponemos entre sus manos, y con cuya realización se cumple el objetivo de fijar de manera permanente las manifestaciones pioneras del arte sacro en Chihuahua, en un volumen de fotografía que profundiza a la vez en el análisis técnico, temático e histórico de las obras expuestas, con lo cual se erige como un documento verdaderamente invaluable en muchos sentidos.

Hemos de decir aquí cuánto nos enorgullece el tener la oportunidad de darle un espacio en las estanterías de las familias chihuahuenses. El haber sido parte de un proceso cuyo resultado final es el de poner esta obra en sus manos, abriendo ante ustedes la posibilidad de acercarse desde una perspectiva privilegiada al conocimiento de este apasionante tema.

Así como ya constituye una pieza clave de nuestro fondo editorial, estamos convencidos de una vez explorado, ha de adquirir por mérito propio un espacio similar en las bibliotecas de cada uno de sus múltiples lectores.

Arq. Fermín Gutiérrez Galindo
Director del Instituto Chihuahuense de la Cultura

Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua¹

Clara Bargellini

Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

Entre la variada y abundante producción plástica de la Nueva España, destacan los retablos que llenaban iglesias y capillas en todo lo largo y ancho del virreinato. En ellos se esmeraron artistas y artesanos de la arquitectura, escultura y pintura. Muchos individuos y todos los grupos sociales también participaron, patrocinando la construcción y arreglo de las obras y utilizando diariamente estos objetos de arte público, que a la vez atraían la contemplación devota individual.

Este breve estudio de los retablos de Chihuahua, junto con las fotografías que lo acompañan y complementan, responde al deseo de que se reconozca el valor particular de las obras de este tipo conservadas en el estado. Algunos de los retablos de Chihuahua son extraordinarios y únicos. Todos son interesantes y plantean interrogantes alrededor de varios problemas comunes en el estudio de este tipo de obras. Uno es el de la producción local en comparación con los retablos importados desde el centro del virreinato. Esta cuestión conlleva consideraciones sobre los materiales y los maestros presentes en el norte, su origen y su comprensión de las condiciones que enfrentaban. Se tienen obras de maestros capitalinos, pero también soluciones originales que aprovecharon materiales y talentos presentes en la región. El tema no se agota aquí, ciertamente, pero se plantea y explora.

Otro problema es la existencia y difusión de diferentes cultos que tenían variadas funciones religiosas y sociales. Este asunto está muy ligado al mecenazgo de las obras: no es igual una comisión de un individuo a un pedido de una cofradía; ni es igual una iglesia jesuita a un templo parroquial. Un punto relevante en este aspecto es que las misiones jesuitas de Chihuahua son las más antiguas de la Compañía de Jesús en la Nueva España que han llegado a nuestros días. Por lo tanto, conservan obras anteriores a las que quedan en otras iglesias jesuitas, y pueden ayudar a entender el significado de las misiones americanas para los ignacianos en general. Finalmente, está el problema de la recepción de estas obras por sus distintos públicos. ¿Cómo se utilizaban los retablos? ¿Qué significados tenían las combinaciones de cultos en un retablo o en un conjunto de retablos? ¿Cómo cambian los retablos a través del tiempo? El estudio de un grupo de obras de un mismo tipo, como son



Retablo mayor, Yepachi [29], antes de la restauración. Es el principal ejemplo de un tipo de producción retablística regional.



Interior de la iglesia de Churo [23]. El retablo es el principal adorno de los templos y cumple múltiples funciones.

¹ Los números en corchetes en el texto se refieren al catálogo de retablos que sigue a este ensayo. El orden de los retablos en el catálogo corresponde al desarrollo de este texto introductorio.



Antigua parroquia de San José, Parral, para la cual Tomás Xuárez hizo un retablo entre 1680 y 1682.

los retablos, en una zona que, aunque corresponde a una delimitación política actual, tiene raíces históricas coloniales, ofrece luces sobre estas cuestiones. También plantea preguntas para estudios ulteriores que lleven a una mejor comprensión del pasado y del uso de las imágenes.

Por lo general, los estudios sobre los retablos novohispanos se han centrado en sus características formales (la composición general y los detalles decorativos) y, en menor medida en los análisis iconográficos (de los temas representados) e iconológicos (del significado de los temas en sus contextos y en relación a otros aspectos de la cultura). En fechas recientes, se han examinado con más cuidado cuestiones de terminología, autoría y mecenazgo. También se han explorado aspectos materiales y técnicos, muchas veces en relación a procesos de restauración. Finalmente, han empezado a aparecer publicaciones regionales que informan de la existencia de retablos más allá del altiplano central.

En el estado de Chihuahua se conservan poco más de treinta retablos más o menos completos de la época virreinal. A pesar de su importancia como documentos artísticos e históricos, han sido poco estudiados. Sin embargo, se cuenta con registros fotográficos, así que vale la pena hacer una primera presentación general de estas obras, para conocerlos, pero también para promover la protección de este valioso legado cultural. En este libro se presentan treinta y tres de estas obras, que son prácticamente todo lo que hay en este género en el estado. Se incluye en este número el retablo de Nombre de Dios, desaparecido pero conocido por una vieja fotografía [11]. Para cada retablo en el catálogo que sigue a este texto, hay una breve descripción, datos relevantes para su fechamiento e información acerca de la temática representada en la obra. En algunos sitios más del estado, se conservan elementos de retablos perdidos, pero que no son suficientes para hacernos una idea precisa acerca de los conjuntos. Se hacen referencias a los más notables y se incluyen algunas fotografías de estos restos en este texto. Sabemos de la existencia de muchísimos más retablos, porque todas las iglesias los tenían y están registrados en inventarios, usualmente sólo con el nombre de su advocación. Hasta la fecha conocemos un solo contrato, el del desaparecido retablo mayor de la parroquia de Parral, que aquí se reproduce íntegro (anexo documental). En la mayoría de los casos presentados, se ha hecho poca investigación documental tanto acerca de los sitios como de los retablos. Los estudios de historia local son muy escasos en todo el país y el Norte no es una excepción. De todos modos, en el entendido que, tratándose de historia del arte, los documentos más valiosos son las propias obras, se deja aquí testimonio de su existencia y características y se esbozan algunos de los lineamientos de su historia.

A modo de retablos

Los primeros retablos en lo que es el territorio del actual estado de Chihuahua, de los que tenemos noticias precisas, estaban en misiones jesuitas de hacia mediados del siglo XVII, situadas no muy lejos de Parral. No eran grandes estructuras de madera tallada y dorada, que es lo primero que viene a la mente cuando pensamos en los retablos novohispanos, sino arreglos de adornos alre-

dedor de algunas imágenes veneradas en los altares. En la antigua misión de San Jerónimo Huejotitán, por ejemplo, el conjunto del altar mayor dedicado a san Jerónimo, ahora perdido, era lo suficientemente complejo para que se pueda llamar un retablo, como de hecho se consideró en la época virreinal, cuando se le describió como un adorno “a modo de retablo”.² En el mismo sentido, en San Xavier, que era un pueblo de visita administrado por el padre misionero de San Jerónimo, se registró en 1753 “un altar de su santo titular, y varios santos de lienzo que le sirven como de retablo”.³

En efecto, la palabra “retablo” puede usarse para cualquier imagen, con o sin marco, que sirve de respaldo para un altar y punto de referencia para el culto. Desde antes de la llegada de los europeos a América, los retablos en el mundo hispano habían llegado a ser composiciones complejas que consistían en una estructura arquitectónica dentro de la cual había esculturas y pinturas, de acuerdo a las devociones de la iglesia que los albergaba. El foco de los retablos siempre fue alguna imagen o combinación de imágenes, y la estructura arquitectónica era para adornar y celebrarlas, delimitándolas visualmente para ayudar a los fieles a concentrar su atención en las representaciones de Dios y su madre y de los santos patronos del lugar, y a veces en sus reliquias. En síntesis, la función fundamental de los retablos, en cuanto conjuntos enmarcados, es contribuir a la veneración de las imágenes y objetos religiosos. Cabe añadir que era muy frecuente que las imágenes fueran de fecha anterior a los retablos y que pasaban a retablos nuevos cuando el gusto y las posibilidades lo permitían. Siendo una tradición artística generada en Europa para iglesias católicas, los retablos llegaron a América con los misioneros y pronto se difundieron por todos los rincones de los virreinos españoles.

La misión jesuita de San Jerónimo de Huejotitán fue establecida en la década de 1630. En 1666 el misionero Gabriel del Villar hizo un inventario de lo que había en la iglesia, y registró tres retablos.⁴ El principal consistía en “un lienzo de dos varas y media de alto [poco más de dos metros; la vara equivale a 83.8 cm.] del doctor máximo de la iglesia, san Jerónimo, con ropaje de cardenal, león y trompetas”. Se trata de uno de los cuatro principales teólogos o “padres” de la iglesia romana, quien tradujo la Biblia al latín alrededor del año 400, y había sido cardenal. El león recordaba cómo el santo había hecho amistad con el animal al quitarle una espina de una garra, y las trompetas son referencias a una visión o sueño que tuvo el santo en el que oyó las trompetas que anunciarían el Juicio Final. A los lados de la pintura de san Jerónimo estaban dos lienzos más “del mismo tamaño y pincel”: uno representaba a la Sagrada Familia (Jesús, María y José) y el otro tenía las imágenes de los santos jesuitas, Ignacio de Loyola y Francisco Xavier, el fundador de la orden y el gran misionero en Asia, respectivamente. Estos cuadros tenían “sus marcos dorados y esmaltados y sus cortinas y velos”, según el inventario; es decir, podían cubrirse para mayor devoción y durante la cuaresma. Arriba del *San Jerónimo* había otro cuadro, más pequeño pero también enmarcado, que representaba a santa



Antigua misión jesuita de San Jerónimo Huejotitán, donde se conservan los arreglos más antiguos “a modo de retablos” [1 y 2]. La torre es un añadido.

² Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), Californias, 64, exp. 14, f. 295v.

³ AGN, Californias, 64, exp. 14, f. 298v.

⁴ AGN, Jesuitas II, 18, exp. 5.



San Francisco Xavier, madera tallada y policromada de finales del siglo XVII, retablo de la Virgen de Guadalupe, Huejotitán [1]. Fotografía: Juan Varcарcel.

Página siguiente: San José con el Niño, esculturas talladas en madera, doradas y policromadas, repintadas en época reciente. Están en la iglesia de Huejotitán desde antes de 1666.

Catalina de Alejandría, una mujer sabia, martirizada en el siglo IV. Como “cenefa al altar y cuadros” había dieciséis pequeños óleos de paisajes, que medían alrededor de 40 cm. de alto (media vara) y unificaban visualmente el conjunto.

Por estas noticias, podemos concluir que el retablo del altar mayor de la misión de San Jerónimo estaba conformado por elementos no del todo similares ni creados para estar todos juntos. El núcleo de los tres cuadros centrales, obras de un mismo pintor, y la *Santa Catalina*, enmarcada como ellos, puede considerarse una unidad tanto formal como iconográfica, ya que el santo patrono y la santa representan la sabiduría al servicio de la religión cristiana. Sin embargo, los pequeños óleos con paisajes, que tal vez eran láminas flamencas, deben haber sido una donación de algún devoto o traídos por uno de los misioneros, y su función fue enmarcar el todo, reforzando la idea de un retablo completo.

Los otros dos retablos en la iglesia de San Jerónimo eran mucho más sencillos. En uno estaba una escultura de Cristo resucitado sobre una peana “con bandera, cruz y potencias”. Detrás de la figura, “en la pared”, había “una sobrecama muy bien labrada de algodón blanco y pardo que hace sitio y docel”. En otras palabras, en este caso, el complemento que enmarcaba y resaltaba la imagen era un textil creado para otro fin. “Otra manta por docel” protegía la escultura de *San José con el Niño*, que era el foco del otro retablo de la iglesia y se conserva actualmente en el retablo de la Dolorosa [2]. En estos ejemplos, se percibe cómo obras textiles podían hacer las funciones de crear un espacio para una imagen, tal como hacían las estructuras arquitectónicas de los retablos tallados y dorados. Otros inventarios enlistan este tipo de arreglos, como se verá enseguida.

También se percibe en este primer inventario de Huejotitán cómo desde entonces se tenían establecidos sitios específicos para conmemorar tanto la infancia de Jesús como su vida pública. Esta división de los temas recordados en los retablos corresponde a los dos principales ciclos del año litúrgico: el adviento que culmina en el nacimiento de Jesús y la cuaresma que termina con su resurrección; ambos se desarrollan en las semanas subsecuentes a la fecha de la fiesta principal. En esta distribución de los sitios de acuerdo al calendario de las conmemoraciones, queda manifiesto que la colocación de los cultos y de los retablos en el espacio de las iglesias no es casual.

Casi treinta años después, otro inventario de San Jerónimo, registrado por el padre Luis Fernández, permite conocer cómo había cambiado la iglesia y cuáles eran las tendencias en la conformación de los retablos.⁵ El “lienzo de san Jerónimo con marco dorado” seguía en el altar mayor, pero ahora estaba solo, ya que la *Sagrada Familia* había desaparecido; el cuadro de los dos santos jesuitas estaba en la sacristía y la *Santa Catalina* se hallaba en el bautisterio. Le hacía de “cielo” al *san Jerónimo*, no una manta como las mencionadas en los altares laterales en 1666, sino un “damasquillo de China”. Los textiles asiáticos proporcionaban mayor color y lujo que las mantas. En los altares laterales ahora había “espaldares y cielos de catalufa mitán y cueros de Nuevo México” detrás y arriba de las imágenes. Se trataba probablemente de telas de tafetán de colores y pieles pintadas.⁶

⁵ AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Leg. 279-65.

⁶ Según la Real Academia, la catalufa puede ser un “tafetán doble labrado” y el mitán es un “lienzo teñido y prensado”.





San Miguel Arcángel, escultura tallada en madera y originalmente dorada y policromada, finales del siglo XVII. Estaba en el nicho arriba de la Virgen de Guadalupe en Huejotitán [1].



Templo de San Felipe de Conchos, antigua misión jesuita.



El antiguo sagrario de la misión de San Felipe de Conchos, siglo XVII, pintado de blanco en tiempos recientes.

Un cambio importante en la iglesia, era que habían aumentado las esculturas. Además de una Inmaculada que estuvo en la iglesia desde el principio, ahora había tallas de los santos Ignacio, Francisco Xavier y Miguel, todos sobre peanas doradas. También había más pinturas, entre ellas una *Virgen de Guadalupe* y una *Santa Rosa de Lima*, recién canonizada en 1671. A pesar de la indefinición del inventario respecto a la localización precisa de cada una de estas piezas, puede pensarse que estaba en construcción, o ya terminada, una ampliación del templo que consistió en un presbiterio nuevo y un “crucecito”. Estas mejoras, que proporcionaban más espacio para colocar retablos, están atribuidas al renombrado misionero Tomás Guadalajara,⁷ quien estuvo en la región desde 1674 y murió en Huejotitán en 1720.⁸ Algunas de las piezas presentes en la iglesia en 1690 fueron colocadas en el cruce del lado del evangelio (el izquierdo, visto desde la nave). Al centro de la pared está la *Virgen de Guadalupe* en un marco de madera dorada, mientras en nichos en la pared están san Miguel y san Francisco Xavier; san Ignacio seguramente estaba en un tercer nicho, ahora vacío [1]. Por lo que concierne a la historia de los retablos, hay que destacar que el tipo de arreglo que hoy vemos en Huejotitán, que utiliza la propia pared de la iglesia, recabando nichos en ella, e integra un número importante de esculturas, es el ejemplo más antiguo y mejor conservado en Chihuahua de lo que fue una manera frecuente de suplir la falta de retablos dorados en todo el norte.

Finalmente, además de la centralidad de las imágenes tridimensionales en los retablos, era importante otro elemento: el sagrario o tabernáculo, donde se guardaban los vasos sagrados y las hostias consagradas. Muchas veces, aunque no existiera un retablo completo, había un sagrario, el cual eventualmente podría integrarse a un retablo. Un ejemplar antiguo se conserva en otra misión de la misma zona y de la misma época de Huejotitán: San Felipe de Conchos. A pesar de que hoy en día muchos conocen esta iglesia con el nombre de San Felipe de Jesús, la escultura original del santo patrono, que está en un nicho en el ábside, es claramente de san Felipe apóstol, como era lógico para una fundación jesuita de la tercera década del siglo XVII, y no el fraile franciscano martirizado en el Japón y beatificado en 1627. Un inventario de 1753 de esta iglesia confirma que se trata del santo apóstol y que estaba en el altar mayor junto con un “santo Cristo” y un sagrario, más otros cuadros e imágenes.⁹ No se entiende cómo estaban dispuestos estos elementos sobre y detrás del altar mayor, pero es muy probable que, además de la estatua de san Felipe, la sencilla caja de madera con llave que todavía se conserva haya sido el sagrario. Aunque completamente repintada de blanco, sus formas de tipo renacentista delatan su antigüedad. Como sucede en muchos otros sitios, nunca se logró tener en San Felipe un retablo arquitectónico completo, aun-

⁷ Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga, *El noroeste de México, documentos sobre las misiones jesuíticas, 1600-1769*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 212. El informe es de 1745.

⁸ José Gutiérrez Casillas, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, vol. XV, México, Editorial Tradición, 1977, pp. 718-19.

⁹ AGN, Californias 64, exp. 14, f. 293-293v

que se pudo adquirir, en el siglo XVIII, un nicho tallado para una imagen de la Virgen que actualmente forma parte del arreglo del ábside de la iglesia.

El primer retablo tallado y dorado y los retablos salomónicos

Una medida de la importancia de los retablos para el mundo virreinal es el hecho de que, a partir de la década de 1620, se enviaron desde la Ciudad de México hasta Nuevo México retablos dorados completos.¹⁰ Más al sur, para la antigua catedral de Durango, llegó desde México en 1636 un retablo, al parecer a manera de un nicho para una imagen de san Pedro. Hubo más envíos en años posteriores.¹¹ Aunque no sepamos de ningún retablo en territorios chihuahuenses en fechas tan tempranas, existen datos precisos acerca de un retablo dorado que llegó desde la Ciudad de México a la parroquia de San José en Parral probablemente en febrero de 1682, según las estipulaciones del contrato, reproducido al final de este libro. Es el retablo dorado completo más antiguo del que tenemos noticias en lo que ahora es el estado de Chihuahua. Fue costoso (5,800 pesos) y su llegada al real de minas debe haber sido todo un acontecimiento.

Desgraciadamente este retablo fue destruido por un incendio en 1881, pero el contrato en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México, fechado el día 22 de agosto de 1680 (anexo documental), informa que fue obra de Tomás Xuárez, uno de los escultores y retablistas más renombrados de la Nueva España, autor del retablo de Jesús Nazareno en Tlalmanalco, Estado de México, conservado sólo en su cuerpo inferior, que habrá ocasión de volver a mencionar más adelante. Igual que prácticamente todos los retablos novohispanos entre mediados del siglo XVII y alrededor de 1740, el de Parral era salomónico y combinaba esculturas y pinturas. Se trataba, en otras palabras, de un diseño en el que las esculturas y los cuadros se alternan y todos los elementos figurativos están distribuidos de manera equilibrada dentro de una estructura reticular. Las columnas que sostienen el conjunto y dividen los elementos de este tipo de retablo son de forma helicoidal, inspiradas en unas de mármol que están en la basílica de San Pedro de Roma y que se creían originales del Templo de Salomón; de allí su nombre de “salomónicas”. El retablo de Parral medía quince varas y media de alto y once y media de ancho (13 x 9.6 metros) y su diseño era con toda probabilidad de tres cuerpos, o niveles, con remate. Las esculturas eran de los santos José, Felipe Neri, Pedro Arbués, Pedro y Pablo. El sagrario tenía figuras de los cuatro evangelistas, el Niño Jesús, un Ecce Homo y la Concepción, todos “de muy buena mano”. Las pinturas, de “muy buen pincel”, representaban escenas de la infancia de Jesús, con énfasis en la figura de José, y los últimos eventos gloriosos de la vida del Cristo y de su madre. Estaban los *Desposorios de María y José*, el *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes*, la *Sagrada Familia*, la *Resurrección*, la *Ascensión* y la *Asunción*. En el banco del retablo ha-



Nicho con estípites, San Felipe de Conchos, mediados del siglo XVIII.



Tomás Xuárez, Retablo salomónico de Jesús Nazareno, iglesia franciscana de San Luis Obispo, Tlalmanalco, Estado de México, 1694. El retablo era dorado y fue repintado en época reciente. Los lienzos son de Juan Correa. Fotografía: Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹⁰ James E. Ivey, “Seventeenth Century Mission Trade on the Camino Real”, *El Camino Real de Tierra Adentro*, Santa Fe, N.M., Bureau of Land Management, 1993, pp. 46-9.

¹¹ Agradezco esta información y toda la que sigue sobre retablos de Durango en este texto a Miguel Vallebuena Garcinava, quien abunda sobre ella en *Retablos y talla de madera en Durango de los siglos XVI al XVIII*, de próxima publicación.



San José, escultura tallada en madera, dorada y policromada, del retablo contratado en 1680 con Tomás Xuárez para la parroquia de Parral. La escultura fue repintada en época posterior y, después, mutilada probablemente para vestirla.



Templo de la antigua misión jesuita de San Francisco Xavier Satevó.

bía representaciones de los cuatro doctores de la iglesia: los santos Gregorio, Ambrosio, Agustín y Jerónimo. De todo esto, parece que sólo se conserva la figura de san José, que, aunque repintada y mutilada, delata su calidad y algo del dorado de su policromía original.

El propio maestro arquitecto de la parroquia de San José, Simón de los Santos, quien había llegado a Parral desde la Ciudad de México hacia 1672, también era carpintero. Ciertamente sabía armar retablos, como hizo unos años después en la catedral de Durango, y podemos pensar no sólo que llegaron otros retablos salomónicos a territorios chihuahuenses, sino también que allí se hicieron. Aunque no hay manera de comprobarlo, es posible que en la misión jesuita de San Francisco Xavier Satevó haya habido un retablo de este tipo, descrito en un inventario de 1753:

“El altar mayor se adorna con un retablo dorado todo al tamaño de alto y ancho de la frente de la iglesia con tres estatuas grandes con sus nichos, la una de la Asunción de Nuestra Señora la Virgen Madre con corona de plata, que está en medio. En el tercer cuerpo, otra del señor San José, y en el primero la de san Francisco Xavier, patrono de este pueblo, y colaterales diez y seis cuadros de varios santos, y sobre el sagrario un Niño Jesús con un nicho. Y según los apuntes que se hallan, pasó el costo de tres mil pesos.”¹²

A pesar del retablo de Parral, de la presencia de maestros carpinteros calificados y de los registros en algunos inventarios, el único retablo salomónico conservado hoy en día en el estado de Chihuahua es una obra más modesta, aunque no menos interesante y valiosa. Es un retablo en forma de nicho, dedicado a la Crucifixión y a la Dolorosa en el lado de la epístola de la iglesia de Huejotitán, en el crucero opuesto al de la Virgen de Guadalupe, mencionado arriba [2]. De madera pintada, es una obra única en todo el norte. El nicho tiene una bóveda rebajada, sostenida por dos columnas al frente y dos medias columnas atrás. El fondo de la estructura es una pared de tablas pintadas con motivos floreales. Los fustes de las columnas están tallados en sus tercios inferiores con motivos ornamentales, mientras las secciones superiores son lisas, pero pintadas con listones rojos que las envuelven en sentido helicoidal; es decir se trata de columnas de tipo salomónico, pero logrado por la pintura, no en los perfiles de las columnas como se ve en las de Tlalmanalco.

Este nicho no estaba todavía en 1690, ya que no se menciona en el inventario de ese año. Por otra parte, en 1727 el padre misionero pidió al procurador de las misiones en México la imagen de la Dolorosa,¹³ que es la que todavía se encuentra en el nicho, así que el conjunto seguramente había quedado completo poco después. Además, se tienen referencias de las obras de arquitectura en la iglesia, que habían sido promovidas por el padre Guadalajara, y eran de carpintería sofisticada: “le puso un cimborio [cúpula] de madera, con cuatro ventanas, bien labrado, y un coro”.¹⁴ Es probable que la construcción de este

¹² AGN, Californias, vol. 64, exp. 14, f. 303v.

¹³ Luis González Rodríguez, *Las misiones de la Sierra Tarahumara (1601-1767)*, síntesis histórica, mecanoscrito del autor, p. 30.

¹⁴ Burrus y Zubillaga, *op. cit.*, p. 212. Para más datos sobre Tomás Guadalajara, véase Gutiérrez Casillas, *op. cit.*, vol. XV, pp. 718-19.

“cimborio de madera”, arruinado por un rayo y lluvias hacia mediados del siglo XVIII,¹⁵ haya sido obra del mismo o de los mismos maestros que hicieron el nicho con su bóveda. Añado aquí que estos maestros bien pueden haber sido mexicas, tlaxcaltecas o tarascos, quienes acompañaron la colonización del norte en esta región como en otras.¹⁶ El conjunto de la decoración del interior de la iglesia de Huejotitán, con sus diferentes arreglos retablisticos, empezando con el cuadro de san Jerónimo rodeado por paisajes y terminando con este nicho salomónico, demuestra el gusto por la decoración envolvente en las iglesias. Es evidente el deseo de crear un espacio rico en imágenes, colores y luces para el culto religioso, radicalmente diferente a los entornos de la vida cotidiana.

Los retablos “de perspectiva”

El ideal barroco de la obra de arte completa y envolvente no era fácil de lograr en el lejano norte del virreinato, pero la necesidad de conseguirlo debe haberse sentido como apremiante. La prueba está en que se ideó la manera de hacerlo por medio de la pintura. En uno de los momentos de mayor crecimiento de las misiones jesuitas de la baja Tarahumara, hacia 1700, la combinación de la necesidad de retablos en lugares lejanos de los centros de producción y el costo de su manufactura y traslado, indujo a los pintores en la Ciudad de México a inventar un nuevo género pictórico sobre tela: el retablo “de perspectiva”. Este es el término que se utiliza en los inventarios de las misiones para describir estas obras, que por medio de pintura al óleo sobre lienzos, crean la ficción de retablos tallados y dorados completos.

Aunque también los había en Sonora,¹⁷ se mencionan alrededor de una docena de estos retablos en inventarios de misiones de Chihuahua, donde hoy se conservan los ejemplares más antiguos. Por ejemplo, en Santa Rosalía, ahora en ruinas, pero descrita en 1754 como “una iglesia en buen estado sin peligro”, había “un retablo en el altar mayor de perspectiva con varios lienzos de la vida de la santa patrona de que se compone dicho retablo”.¹⁸ En la misma fecha en San Lorenzo, hoy Belisario Domínguez, se dice que: “en la iglesia queda un retablo de perspectiva [...] y se compone de tres lienzos que forman ochavo”; seguramente era el retablo del ábside del templo. La sacristía de San Francisco Xavier Satevó tenía “un cuadro grande en que está pintado un altar con columnas, nichos y santos”.¹⁹ En Santa María de Cuevas, se registró en la nave de la iglesia “un cuadro de perspectiva de san Francisco Xavier grande”.²⁰

Afortunadamente, esta última obra se conserva parcialmente. Es un cuadro del santo que está bautizando a un asiático, firmado por Juan Correa, que



Templo de la antigua misión jesuita de Santa María de Cuevas.



Juan Correa, *San Francisco Xavier bautizando*, óleo sobre tela, ca. 1700, sección de un retablo de perspectiva, Santa María de Cuevas. Fotografía: Gerardo Vázquez y Eumelia Hernández. Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹⁵ Burrus y Zubillaga, *op. cit.*, p. 213.

¹⁶ Para este punto, véase Chantal Cramaussel, *Poblar la frontera. La provincia de Santa Bárbara en Nueva Vizcaya durante los siglos XVI y XVII*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006, pp. 47, 56.

¹⁷ Se enlistan en inventarios y se conserva por lo menos uno, de la segunda mitad del siglo XVIII, en Tubutama.

¹⁸ Esta y las citas que siguen sobre Santa Rosalía y San Lorenzo son del AGN, Californias, f. 315v.

¹⁹ AGN, Californias, f. 306v.

²⁰ AGN, Californias, f. 310v. Clara Bargellini, “El entablado de la iglesia jesuita de Santa María de Cuevas, Chihuahua: sobrevivencia y desarrollo de una tradición”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 91, 2007, p. 11.



Pintor anónimo, *Dos arcángeles*, óleo sobre tela, sección de un retablo de perspectiva, Coyachi.

puede fecharse poco antes de 1700 y, por lo tanto, es el fragmento más antiguo que se conoce de este género de obra. Existen noticias de otro fragmento del mismo tipo de mano de Juan Correa, proveniente del estado de San Luis Potosí con la efigie de san Agustín²¹, actualmente perdida, así que tal vez Correa haya participado en la invención del retablo de perspectiva, que también tiene antecedentes en la pintura del más genial de sus contemporáneos, Cristóbal de Villalpando. Seguramente el marco del *San Francisco Xavier bautizando* era más amplio del que hoy se ve. Además, es muy probable que hubiera más episodios de la vida del santo, ya que quedan restos de colores a la extrema derecha del lienzo, que corresponderían a otra escena. La voluntad del pintor de recrear un verdadero retablo de madera tallada y dorada se hace patente en el uso de lo que parece ser hoja de oro en el marco pintado. Más que nada, sin embargo, es notable la semejanza del marco pintado del lienzo de Santa María de Cuevas a los marcos verdaderos en retablos del centro del virreinato como el ya mencionado de Tlalmanalco, contratado con Tomás Xuárez en 1694, y en el que también hay pinturas de Juan Correa.²² Es decir, Correa tenía experiencia en proyectos de planeación y creación de retablos que supo aprovechar para hacer el retablo de Cuevas dedicado a san Francisco Xavier.

Otro ejemplo chihuahuense relativamente temprano de un retablo de perspectiva es uno creado para la capilla lateral dedicada a san Francisco Xavier en la parroquia de San José de Parral. Es salomónico y está firmado por Antonio de Torres en 1719 [3]. Junto con otro seguramente parecido y dedicado a san Cayetano, enmarcaba el altar principal, probablemente también de perspectiva, porque está descrito en un inventario de 1702 como “un altar de san Francisco Xavier con su cuadro”.²³ La capilla es relativamente pequeña, así que los retablos pintados eran una solución ideal para su espacio. Es interesante que hubo pintores locales que hicieron sus propias versiones de este tipo de obra, como se puede ver en unos fragmentos conservados en Coyachi.

El retablo pintado más grande que se conserva de la primera mitad del siglo XVIII es uno dedicado a la Virgen de Guadalupe y firmado por Juan Antonio Arriaga en 1740 [4]. Desgraciadamente, no conocemos su proveniencia precisa. Sin embargo, su conservación casi completa permite ver cómo eran estas obras e imaginarnos su impacto en la pared de una iglesia. A pesar de que Arriaga era un pintor de la Ciudad de México, la mayoría de sus obras identificadas hasta la fecha están en el estado de Chihuahua. Como todos los pintores de este tipo de retablos, Arriaga fue consistente en el uso de las luces y sombras para reforzar la ilusión de los volúmenes y espacios de los elementos arquitectónicos que hacían desvanecer los muros planos de los templos. En este caso las columnas tienen fustes lisos y completamente verticales, sin

²¹ Elisa Vargaslugo, “Los retablos dorados”, en Armando Ruiz (coord.), *Los retablos de la Ciudad de México, siglos XVI al XX. Una guía*, México, Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México, 2005, p. 12.

²² Elisa Vargaslugo, *Juan Correa, Catálogo*, tomo II, 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 166-174.

²³ Gilles Chazal y Elisa Vargaslugo, *Arte y mística del barroco*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1994, pp. 153-155; Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata*, México y Madrid, Universidad Nacional Autónoma de México y Turner, 1991, p. 223.

las curvas de las salomónicas, que es una manera de insistir en la arquitectura como base del diseño retablístico. Se ha conservado en Chihuahua otro retablo guadalupano que podemos llamar “de perspectiva” por la verisimilitud del tratamiento de sus marcos pintados que, en lugar de columnas, están conformados por lazos grises y follajes color madera [5].

Aunque la invención de los retablos de perspectiva debe atribuirse a artistas capitalinos, no hay que olvidar un tipo de producción local que buscaba el mismo fin. Me refiero a la pintura mural, que debe haber tenido una importancia mucho mayor de lo que sugieren sus muy escasos restos. La pintura mural requiere de la presencia en el lugar del artista, y se conocen ejemplos en territorios chihuahuenses desde la segunda mitad del siglo XVII. No me refiero sólo a pinturas murales con figuras sagradas, como todavía pueden apreciarse en Santa María de Cuevas, sino a pinturas de motivos ornamentales que complementaban la arquitectura y también podían enmarcar cuadros e imágenes y, por lo tanto, conformar retablos. Seguramente la práctica era extendida, ya que tiene que haber sido la alternativa más económica de todas para la decoración de los interiores. Hace algunos años se descubrió un ejemplo muy importante al hacer reparaciones en la capilla del Cristo de Mapimí en la catedral de Chihuahua. En la pared detrás del retablo se encontraron restos de pintura mural con angelitos y follajes estilizados. Se trata seguramente de un antiguo adorno a manera de retablo alrededor de la imagen del Cristo de Mapimí, anterior al retablo actual que es de 1762 [16]. Otro ejemplo muy notable de un retablo en pintura mural en Chihuahua es el que rodea un lienzo de la Virgen de Guadalupe y cubre por completo el ábside de la iglesia de Nabogame. Es una obra probablemente un poco posterior al período virreinal, de la época franciscana de la misión.

Los retablos estípite

La mayoría de los retablos de madera tallada y dorada que se conservan en el estado de Chihuahua pueden fecharse alrededor de mediados del siglo XVIII. Algunos fueron importados, pero también hubo producción local. Aunque todavía falta mucha investigación documental, se detectan en los propios retablos existentes los elementos que delatan cercanía con las corrientes estilísticas presentes en el centro del virreinato. Además, es posible identificar retablos que muestran claramente haber sido creados en talleres de la región. Empezaremos con los retablos cuyas formas pueden relacionarse con los retablos del centro del virreinato.

Antes, sin embargo, hay que recordar uno de los eventos artísticos más relevantes de la historia de México, sin el cual sería imposible entender los retablos novohispanos de mediados del siglo XVIII. Entre 1718 y 1737 en la catedral de México, se construyó un retablo que prácticamente puso fin al uso de la columna salomónica en la Nueva España. A pesar de ser una de las catedrales más importantes de América, la de México no tenía todavía a finales del siglo XVII su retablo del ábside, patrocinado por la corona y usualmente llamado “de los reyes”. La situación era de tal gravedad que fue enviado desde España uno de los más importantes artistas de la época para remediar la carencia.



Pintor anónimo, pintura mural detrás del retablo del Cristo de Mapimí, catedral de Chihuahua [19]. Es la pared detrás del lienzo de la Trinidad, ca. 1745. *Fotografía: Roberto Carvajal.*



Pintor anónimo, retablo pintado alrededor de un lienzo de la Virgen de Guadalupe, Nabogame, primer cuarto del siglo XIX.



Jerónimo Balbás, Retablo de los Reyes, ábside de la catedral de México, 1718-1737.



Estípite del Retablo de los Reyes.



Detalle del Retablo de los Reyes.

Fotografías: Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Jerónimo Balbás era arquitecto, retablista, tramoyista e ingeniero.²⁴ Nacido en Zamora, Balbás fue llamado a Sevilla en 1705 para construir el retablo mayor del Sagrario de la catedral, terminado en 1712. Esa gran obra fue destruida en 1824, víctima del “buen gusto” neoclásico, y también han desaparecido otras obras de Balbás en España. Por lo tanto, el Retablo de los Reyes para la catedral de México es el testimonio más importante que se ha conservado del talento de este artista.

Las novedades formales introducidas por Balbás alteraron sustancialmente la producción de retablos tanto en España como en Nueva España. La innovación más evidente fue el estípite como reemplazo de la columna. De este elemento deriva el nombre de “barroco estípite” para este tipo de retablos. El estípite, en su versión del Retablo de los Reyes, es un soporte cuya sección inferior es una pirámide alargada y sin punta, colocada de cabeza: el “estipo”. Arriba, el estípite se estrecha para inmediatamente después volverse a ensanchar en una serie de volúmenes. El primero es una forma cúbica recubierta por relieves, llamada justamente el “cubo”. Siguen una especie de capitel, una sección lisa y el capitel final debajo del arquitrabe que divide el cuerpo del retablo del remate.

Al no formar parte del vocabulario de los órdenes clásicos utilizados desde la antigüedad y reformulados en la época moderna temprana, el estípite admitió no solamente una gran variedad de elementos y detalles en los soportes, sino que permitió una revolución en la composición total de los retablos. Habiéndose liberado de los sistemas de proporciones, inherentes al lenguaje clásico, Balbás y sus seguidores pudieron echar a volar la imaginación en cuanto a los elementos que complementan el “estipo”. Por ejemplo, el “estipo” podía ser más alto o más bajo, el cubo podía volverse bulboso y los elementos superiores podían variar de número y forma. Decisiva para la composición del conjunto fue la posibilidad de abandonar la retícula de los retablos renacentistas y salomónicos y fincar los diseños en un basamento alto (sotabanco) desde el cual arranca un único cuerpo que se eleva hasta la bóveda del templo donde un alto y complejo remate corona el conjunto. Además, el todo ocupa más espacio en profundidad, ya que los estípites balbasianos son exentos (separados del fondo del retablo). Las esculturas de los santos también toman otro papel. En lugar de estar adentro de nichos, se paran sobre peanas frente a los estípites o, por lo menos, avanzan para liberarse de los nichos o cortinajes que los enmarcan sin limitar o contener los movimientos de sus formas. Además, Balbás eliminó el estofado en oro y policromía, que sirve para resaltar la sacralidad de los personajes, remplazándolo con colores más apegados a las apariencias naturales. Igualmente importantes son los cambios en el vocabulario ornamental introducido por Balbás en el Retablo de los Reyes y el contraste entre la riqueza de estos acentos decorativos y las fuertes líneas geométricas que sirven para dar una estructura visual al retablo. Aparecen las hojas de acanto en curvas y contracurvas, los racimos de frutas y flores y las veneras. A estos frutos de

²⁴ Francisco Javier Herrera García, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 313-359, para Balbás en Andalucía, antes de su traslado a la Nueva España.

la tierra y del mar, se añaden los artificios humanos de las guardamalletas, los cortinajes, telas colgantes y otros detalles de un vocabulario francamente teatral. Algunas de estas novedades, como la eliminación del estofado, tuvieron relativamente poca fortuna en un primer momento, pero en conjunto los cambios tuvieron un impacto que pronto se irradió por la Nueva España.

Felipe Ureña fue el principal promotor del estípite en el virreinato, después de Jerónimo Balbás y su hijo adoptivo Isidoro Vicente Balbás, que fue el maestro de los retablos de Taxco. Ureña y su taller difundieron el estípite tanto en el sur (Oaxaca) como en el norte del virreinato. El propio maestro Ureña llegó hasta Durango donde trabajó en el ciprés de la catedral entre 1749 y 1752, una obra descrita en su época como “magnífica”, ahora desaparecida.²⁵ Ureña abandonó Durango en 1752, pero su hijo, también de nombre Felipe, terminó la obra e hizo después los retablos en la iglesia de los jesuitas en Zacatecas. Estos datos sobre Felipe Ureña hijo sugieren que otros carpinteros familiares con la hechura de retablos también pueden haber llegado al norte y permanecido en la región. Miguel Vallebuena informa que el padrón de Durango de 1778 enlistaba veintisiete carpinteros, algunos de los cuales eran capaces de hacer retablos, como lo demuestra la existencia de retablos con estípites tanto en la catedral como en varios sitios del interior del actual estado de Durango.

Menciono esta producción, porque aunque algunos de los retablos estípites de Chihuahua probablemente fueron enviados desde la Ciudad de México, la situación en Durango sugiere que para mediados del siglo XVIII había modo de conseguir retablos en lugares más cercanos, como sería la capital de la provincia de la Nueva Vizcaya. De todos modos, sin mayores estudios y documentos, es difícil tener plena seguridad acerca del origen de muchos de los retablos con estípites conservados en Chihuahua, pero se puede afirmar que las formas de algunos son cercanas a obras capitalinas, como en el retablo mayor arruinado del templo de San Francisco en la capital del estado [6].

En otras instancias, las pinturas de los retablos sugieren un posible origen en la capital. Es el caso del retablo de una colección de lienzos de José de Páez, ahora en la iglesia de San Francisco de Chihuahua [7]. La estructura arquitectónica del retablo ya no existe, pero es muy probable que haya tenido estípites, y que haya llegado completo desde la capital, donde Páez tenía su taller. También pudo haberse enviado desde la Ciudad de México un retablo del que sólo existen cuatro estípites en la iglesia de Villa Coronado. Quizá perteneció a este retablo una pintura de san José, ciertamente obra del mismo Páez, cuyo perfil mixtilíneo delata su origen en un retablo. Además, el lienzo tiene un escrito atrás que informa que el cuadro era del “primero cuerpo” del retablo. Es decir, fue mandado al norte con instrucciones para armar el conjunto. Páez fue un pintor muy productivo y conocido, cuyas obras se encuentran en varios lugares de México y también en Sudamérica y España. Otro ejemplo con lienzos de un pintor conocido es el retablo principal de la iglesia de Santa Rosa de Cusihuirachi cuyas pinturas son de José de Alcívar, pintor activo en la Ciudad de México entre 1751 y 1803 [8]. En Jiménez, algunas buenas pinturas, sin



José de Alcívar, pinturas de la *Inmaculada* y de la *Trinidad*, óleo sobre tela, de la parte central superior del retablo mayor de Cusihuirachi [8].



José de Páez, *San José con el Niño*, óleo sobre tela, mediados del siglo XVIII, Villa Coronado. La pintura estaba en un retablo. Fotografía: Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

²⁵ Agradezco a Miguel Vallebuena la información. Véase la nota 11.



Pintor anónimo, *Nuestra Señora de los Dolores*, óleo sobre tela, de un retablo destruido, parroquia de Jiménez, Chihuahua .



Pintor anónimo, *Santa Gertrudis*, óleo sobre tela, centro superior del retablo de la Virgen de Guadalupe, San José, Parral [13].

Página siguiente: pintor anónimo, *Santiago apóstol*, óleo sobre tela, retablo de la Virgen de la Luz, San Francisco, Chihuahua [15].

firma, conservadas en la iglesia principal, también formaron parte de un retablo, como delatan sus formatos. Se trata de lienzos con representaciones de la Dolorosa, santa Rita y san Blas.

Otros retablos con estípites conservados en el estado pueden haberse hecho en sitios más cercanos. Por ejemplo, las formas del retablo mayor de Santo Tomás (Guerrero) delatan conocimientos de las obras de los Ureña [9]. El retablo no es excepcional en su diseño, pero es correcto y no cabe duda que deriva de la tradición balbasiana, sin ser necesariamente un producto capitalino. Se puede decir lo mismo del retablo de la iglesia de San Juan de Dios en Parral, aunque su decoración es más rica y compleja [10]. Otros retablos con estípites en Chihuahua, también con marcadas reminiscencias balbasianas y de fecha más tardía, son los de Nombre de Dios, ahora desaparecido [11], y quizá el de Santa Eulalia (Aquiles Serdán) [12], que se parecen entre sí. No se puede descartar del todo la posibilidad de que las estructuras de estas obras fueran importadas desde México, pero son más bien obras alejadas de la producción capitalina, aunque derivadas de ella. En estos tipos de retablos, algunos de los lienzos son de muy buena calidad, como es el caso en los de la antigua parroquia de San José de Parral, especialmente el de Guadalupe [13, 14]. Esta situación plantea preguntas acerca de cuáles serían las relaciones entre pintores capitalinos y los retablistas regionales o locales. Exámenes más detallados de las propias obras, tanto de las estructuras como de las pinturas de los retablos, junto con comparaciones precisas, podrán ayudar en el futuro a contestar esta y otras interrogantes.

Los retablos apenas enumerados parecen ser evidencia de una producción regional de retablos, derivada de las innovaciones de Balbás y filtrada por el taller de Ureña en Durango u otros. Sin embargo, existen retablos en Chihuahua que demuestran que también hubo producción de mayor invención local. Una de las pruebas es el espléndido retablo ahora dedicado a la Virgen de la Luz en la iglesia de San Francisco en la ciudad de Chihuahua, que proviene de la desaparecida iglesia de los jesuitas donde pertenecía a un altar dedicado a la Virgen Dolorosa [15]. En efecto, el diseño del retablo delata que esa fue su advocación original. El nicho cruciforme del cuerpo superior fue hecho para albergar un crucifijo, casi como si fuera una reliquia, mientras el nicho inferior era para la Virgen de los Dolores. En este retablo se ven elementos y adornos que recuerdan los retablos de Tomás Xuárez de finales del siglo XVII, como el que estaba en el testero de la parroquia de Parral: los angelitos atlantes que sostienen los estípites del primer cuerpo y están al pie del espacio del crucifijo, detalles como las perlas al centro de las hojas arriba del nicho de la Virgen y a los lados de los cuadros de san Juan y la Magdalena, y tal vez más importante, la vegetación tupida y estilizada a la vez. Por lo general, la ornamentación de hojas, frutos y flores está dispuesta de manera simétrica y cubre gran parte de los espacios que ocupa. Curiosamente, todos estos elementos se encuentran en un retablo con estípites. Es decir, tenemos en esta obra una integración del lenguaje retablístico de finales del siglo XVII al lenguaje “moderno”, como se le llamaba entonces, de Balbás y sus seguidores. Sin embargo, los estípites no han alterado tan radicalmente la estructura del retablo, ya que vemos dos cuerpos claramente desarrollados, en lugar del cuerpo único de los retablos balbasianos. Es una combinación atractiva y bien lograda, que no tiene equivalente en la retablística del altiplano central.





La iglesia de Santo Tomás (Guerrero), que contiene tres importantes retablos del siglo XVIII.

Más aún, es posible que estos retablos se hayan construido en la propia villa de Chihuahua, ya que recientemente se han encontrado noticias de dos retablos enviados desde Chihuahua para la iglesia jesuita de Parral en 1767.²⁶

Otros retablos con una combinación del vocabulario de Tomás Xuárez y el uso de estípites y varios elementos balbasianos, pero de manufactura diferente, se encuentran en el templo de Santo Tomás (Guerrero) [16, 17]. A éstos se acerca el fragmento de retablo de Cusihuiriachí [18]. A pesar de la presencia de las mismas características generales del retablo de la Virgen de la Luz de San Francisco, vemos en estas dos obras el trabajo de otras manos. El gran retablo conservado en la iglesia franciscana de Chihuahua es un precioso testimonio de una manera de hacer retablos que fue desarrollada, tal vez, en la propia Chihuahua. Los dos retablos de Santo Tomás y el de Cusihuiriachí, por su parte, demuestran que hubo otros talleres trabajando en la misma línea en territorio chihuahuense. No hay que olvidar que prácticamente todos los templos tenían algún tipo de retablo, así que no es extraño que se hayan inventado variantes locales, que conservaban elementos de los primeros retablos importados a la región y a la vez estaban al tanto de las últimas corrientes hispanas y novohispanas. Entre las invenciones en obras con estípites, debemos contar tanto el retablo del Cristo de Mapimí en la catedral de Chihuahua, con sus proporciones inusuales [19], como el de Batopilillas con sus curiosos detalles y elementos rococó, que, por lo tanto, es de fecha más tardía [20].

Finalmente, hay que mencionar aquí el extraordinario retablo estípite en piedra de la antigua misión jesuita de San Francisco Xavier de Cerocahui [21]. En ausencia de maestros retablistas y probablemente también pensando en limitar gastos, los jesuitas pidieron a un maestro cantero que hiciera un retablo para enmarcar pinturas alusivas a la vida del santo. Al igual que los retablos de perspectiva, es un ejemplo, en este caso único en la Tarahumara, de cómo los misioneros buscaban dignificar el culto con los recursos humanos y materiales a su alcance.

Retablos anástilos, neóstilos y neoclásicos

La innovación de Balbás del retablo estípite tenía en sí misma las semillas para lo que iba a ser la siguiente profunda transformación en el diseño de los retablos: la desaparición del estípite. Años antes, en España, algunos habían percibido en los diseños de los retablos de Balbás una disminución de estabilidad arquitectónica.²⁷ Se trata, por supuesto, de la percepción de estabilidad, no de un hecho físico y material. En efecto, el rechazo a los órdenes clásicos y a sus sistemas de proporciones, y la separación de los estípites de la estructura portante del cuerpo del retablo llevó muy pronto a la eliminación por completo del estípite. Quedaron muchos de los demás elementos del vocabulario balbasiano y la libertad para variar las composiciones alrededor de las imágenes centrales. A estos retablos sin elementos arquitectónicos de soporte se les

²⁶ Karina Grissel Mendoza Torres, *El Colegio Jesuita de Parral, 1685-1767*, Tesis de licenciatura en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 84.

²⁷ Herrera García, *op. cit.*, pp. 251-260.

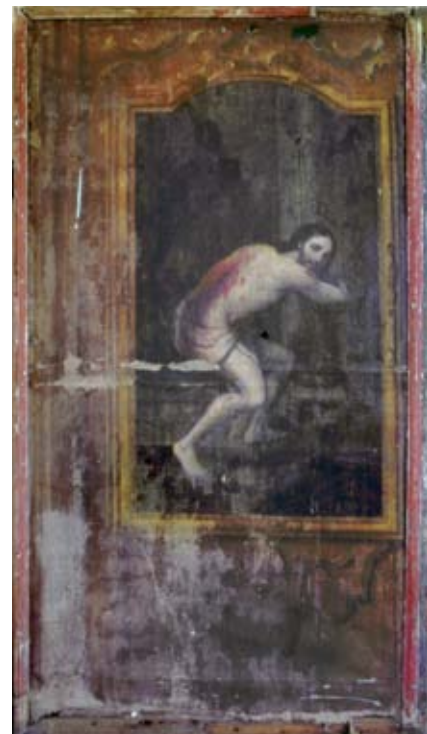
nombra “anástilos”, que quiere decir literalmente “sin soporte”. Ejemplos en Chihuahua son tal vez el retablo mayor de la parroquia de Santa Eulalia [12], ciertamente el retablo que está en el crucero del evangelio de la iglesia de San Francisco [22], frente al de la Virgen de la Luz que acabamos de analizar, y el pequeño retablo de Churo [23]. Aunque sin estípites, estos retablos también son herederos de las innovaciones de Balbás; sin embargo, se detecta una mayor irrupción de elementos rococó entre la decoración. Se trata de formas asimétricas y fantasiosas en las que se combinan y confunden perfiles de rocas, hojas y conchas, llamadas “rocallas”. Este lenguaje entró al arte novohispano en la década de 1750, así que también se ve en algunos retablos con estípites, pero su presencia indica una fecha en la segunda mitad del siglo XVIII. Igual que para los retablos con estípites, habrá que estudiar con mayor profundidad el origen de estas obras. Vale la pena recordar aquí un fragmento de retablo de perspectiva anástilo conservado en Tutuaca.

El estípite, como elemento básico en la tradición balbasiana propagada por Ureña, hizo una de sus últimas apariciones en la Nueva España en la villa de Chihuahua. Se trata del retablo mayor para la parroquia, ahora catedral, y todavía parcialmente visible detrás del actual retablo de 1930, aunque alterado por las obras de remodelación neocolonial de 1939-40 [24]. El autor de este retablo fue Nicolás Morín, quien era de Durango, así que su conocimiento de la obra de Ureña era directo.²⁸ Había trabajado tanto en la capital de la Nueva Vizcaya como en San Bartolomé, hoy Valle de Allende, donde terminó la construcción de la parroquia. Su llegada a Chihuahua se dio en circunstancias críticas para los retablistas, porque en 1778 el rey Carlos III había prohibido la fabricación de retablos dorados de madera en los reinos españoles, con el pretexto de que podían ser causa de incendios en los templos. Cuando se le pidió a Nicolás Morín que hiciera el retablo mayor para la parroquia de Chihuahua, por lo tanto, se hizo con pleno conocimiento de causa, ya que Morín no parece haber sido retablista o carpintero especializado, sino cantero y arquitecto. Su solución fue un diseño estípite en piedra, anticuado para entonces (1789), pero atendido a las órdenes reales. La idea era pintarlo y dorarlo, pero eso ya no le tocó a Morín quien murió en Chihuahua en 1791. Además, alrededor de este retablo estípite se había suscitado un conflicto.

La discusión que generó la creación del retablo de Nicolás Morín en Chihuahua es reveladora del cambio de gusto y de la reorientación de la práctica de las artes promovida por la monarquía borbónica a finales del siglo XVIII. Al mismo tiempo, el retablo es un testimonio del arraigo de la tradición de Balbás en la Nueva Vizcaya. Es esencial recordar que en la Ciudad de México en 1785 una nueva institución para el fomento y el control de las artes había abierto sus puertas: la Real Academia de San Carlos. La Academia pretendía formar profesionistas independientes y racionalizar la producción plástica. Reemplazaría, de hecho, al sistema gremial que había regido las prácticas artísticas y artesanales en la Nueva España desde el siglo XVI. El estilo artístico de la Academia era el neoclásico, como en todas las academias de la época en Europa. Sin



Detalle del retablo de Batopilillas con decoración que incluye rocallas.



Pintor anónimo, sección de retablo de perspectiva con la representación de *Jesús flagelado*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, templo de San Miguel Tutuaca.

²⁸ Clara Bargellini, *La Catedral de Chihuahua*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 72-7. El origen duranguense de Morín ha sido confirmado por Miguel Vallebuena.



Ignacio Morín y Juan de Pagaza Urtundúa, Retablo de Nuestra Señora de los Dolores, tallado en piedra de cantería, crucero de la catedral de Chihuahua, 1801-1813.



Detalle del retablo mayor del templo de la Virgen del Refugio, Yepachi, antes de la restauración. Se pueden apreciar la sencillez de la carpintería y las aplicaciones moldeadas a la izquierda.

embargo, desde antes de 1785 en la Nueva España, la columna de los tratados clásicos y renacentistas se había reafirmado en la arquitectura y en algunos retablos. A este regreso a la columna se le ha nombrado “neóstilo” para señalar la renovada presencia de los soportes en retablos y fachadas, generalmente en combinación con guardamalletas y elementos mixtilíneos reminiscentes del barroco estípite y anástilo. La Academia de San Carlos sustituyó este neoclasicismo local e híbrido con uno severo y estrictamente apegado a los tratados clásicos de arquitectura: el neoclasicismo académico.

Fue en este contexto de cambios estilísticos asociados a políticas reales que surgieron las diferencias de criterios y prácticas en torno al retablo de Morín para la iglesia mayor de Chihuahua. El conflicto de lo antiguo y local versus lo moderno y universal se personalizó en el cura Juan Isidro Campos y el comandante Pedro Nava y Portier, funcionario del gobierno español. Poco después de haber llegado a Chihuahua en 1791, Nava pidió información acerca de los gastos en la parroquia, en particular “los causados en el retablo de piedra del altar mayor, cuya continuación previne verbalmente se suspendiera por la grosera materia y arquitectura contraria a las reglas del arte”. Sin embargo, se ve que Campos siguió adelante, porque el retablo estaba terminado en 1792 y se habían comprado oro y colores en México para pintarlo. Hasta se había consultado a Gerónimo Gil, director de la recién fundada Real Academia de San Carlos, pidiéndole que señalara en un dibujo cuáles serían los colores más indicados. Este documento está perdido, pero evidentemente la discusión seguía, ya que Campos se vio obligado a dirigirse al Cabildo de la catedral de Durango solicitando otra opinión. La respuesta de la sede del obispado indica que el alto clero estaba al tanto de la nueva modernidad promovida por la corona. Firmado por “El Curioso de Durango”, el documento sentenció: “La arquitectura sería prefiere la piedra al oro y la plata...y si se pinta o se dora será una obra muy charra y se cubrirá lo exquisito y particular que tiene con lo charro y antiguo que hay en todas las iglesias”. Ganó la piedra y la modernidad neoclásica, aunque, por fortuna, el retablo de Morín no fue destruido, como pasó en tantos otros casos.

El encargo original de 1789 para la parroquia de Chihuahua había incluido, además del retablo mayor, la construcción de los dos retablos del crucero [25, 26]. Por la muerte de Nicolás Morín en 1791, su hijo Ignacio había heredado los diseños y la obra. Sin embargo, Nava contrató a un nuevo maestro, el ingeniero Juan de Pagaza Urtundúa, quien presentó otros proyectos y opinó que el diseño de Morín era “contrario a las reglas de arquitectura”. Es interesante, sin embargo, que los retablos de piedra del crucero no son plenamente neoclásicos, como podríamos esperar. Más bien son del tipo neóstilo, ya que en los cuerpos de los dos retablos se combinan columnas con formas mixtilíneas alrededor de los nichos, mientras los remates son frontones curvos y rotos con adornos de guardamalletas. Otro ejemplo chihuahuense de este tipo de combinaciones, probablemente un poco más tardío, es el retablo de Dolores del templo de Ciudad Guerrero [27].

Un retablo plenamente neoclásico en el estado es el mayor del templo de Valle de Olivos [28], que presenta una de las peculiares, aunque frecuentes, contradicciones de las obras académicas. A pesar de la insistencia oficial en el

uso de la piedra, este retablo es de madera, como lo son muchos retablos del neoclasicismo académico temprano, incluso en la propia Ciudad de México. Evidentemente, se había entendido que el problema para la corona no era la madera, sino el dispendio en oro y ornamentación.

Las últimas obras que hay que mencionar para completar esta visión panorámica de los retablos virreinales conservados en el estado de Chihuahua están en algunas de las antiguas misiones jesuitas que pasaron a los franciscanos después de 1767. Las remodelaciones que tuvieron que hacer los frailes en algunos templos los llevaron a buscar soluciones modestas, aunque muy interesantes por ser regionales e inéditas.

El caso más notable se encuentra en la antigua misión entre los pimas de Yepachi [29]. El retablo es una estructura de madera pintada con motivos floreales, en la que están grandes lienzos con las figuras del patrono, Santiago, y otros santos. El trabajo de carpintería es mínimo y sencillo. Sin embargo, sobre los propios lienzos hay aplicaciones a manera de marcos secundarios. Se trata de unos adornos hechos de un especie de cartón moldeado con ornamentación en relieve y al que se les aplicó un dorado. El retablo de Yepachi se ha conservado completo y fue restaurado recientemente, así que se pudo apreciar bien esta técnica singular. En San José Arisiachi están los restos de un retablo parecido al de Yepachi [30]. La existencia de dos obras semejantes señala la presencia de por lo menos un maestro retablista que trabajó en la zona. Estas obras de Yepachi y Arisiachi corresponden a las últimas décadas del siglo XVIII, pero sus contextos y creadores estaban alejados de las preocupaciones estéticas y políticas de la villa de Chihuahua. Lo mismo se puede decir del retablo construido en adobe adentro de la iglesia de Guadalupe Coronado [31]. Fue otra manera de lograr tener un retablo en un contexto carente de medios y de artesanos calificados.

También el neoclasicismo de la Real Academia de San Carlos llegó a las misiones de la sierra por medio del viejo recurso de los retablos de perspectiva. Igual que los jesuitas en el siglo XVII, los franciscanos de finales del siglo XVIII pidieron a artistas capitalinos retablos pintados que crearan la ilusión de obras como las que podían verse en la Ciudad de México. En Papajichi [32] y Tatahuichi [33], pinturas de la Virgen de Guadalupe y de san Francisco Xavier, respectivamente, están enmarcadas en retablos neoclásicos pintados. La severidad de los diseños de estos retablos de perspectiva, las columnas blancas para simular el mármol y el toque todavía barroco de las cortinas y el resplandor arriba recuerdan obras del gran maestro de la Academia, el escultor y arquitecto Manuel Tolsá. Estos dos lienzos, ambos del mismo pintor anónimo, constituyen una puesta al día de los retablos pintados anteriores.

Vale la pena recordar que la Academia, transformada en Nacional, siguió proponiendo el neoclasicismo como estilo dominante durante el siglo XIX. En Chihuahua, como en todo el norte, la antigua tradición del trabajo de cantería pudo adecuarse muy bien a las necesidades del nuevo siglo y la nueva nación. En efecto, en los templos del estado se pueden ver muchos retablos neoclásicos en piedra del siglo XIX. No se va a hacer aquí una reseña panorámica de estas obras. Sin embargo, no hay que olvidar que hubo canteros notables en el estado, como los Montoya. Jesús Montoya, originario de Sombrerete, radicó



Jesús Montoya, Retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé (Valle de Allende), 1886-1888.



Templo de Valle de Allende, el antiguo Valle de San Bartolomé.



Retablo en madera de principios del siglo XX, Nonoava.



Nicho en madera para una imagen de la Virgen, San Mateo (Balleza), siglo XX.

en Valle de Allende donde hizo el retablo mayor de la parroquia entre 1886 y 1888. Para entonces el neoclasicismo académico se había enriquecido con otros estilos en lo que se define como un movimiento historicista. Se echaba mano de las formas de diferentes estilos de la historia del arte de acuerdo a la función de las obras nuevas. Especialmente en las construcciones eclesiásticas, el neogótico se consideraba muy apropiado por sus orígenes en las grandes catedrales medievales. Por otra parte, en México nunca se olvidaron por completo las formas de la época virreinal. El retablo que hizo Montoya para Valle de Allende es justamente una combinación neoclásica en sus columnas y proporciones, neobarroca en su composición curvilínea y en la ornamentación, y neogótica en su nicho central, dedicado a la manifestación de lo más sagrado del culto.

Tampoco se perdió del todo la tradición de la talla en madera. En Nonoava, por ejemplo, está un retablo en madera de composición renacentista con resabios de proporciones y detalles del siglo XVIII. Es difícil explicar tales combinaciones si no es por reminiscencias del pasado reelaboradas en tiempos más recientes. Otro caso de trabajo en madera local relativamente reciente es el nicho para una figura de la Virgen María en el poblado de San Mateo, cerca de Balleza. Y no hay que olvidar las tallas del maestro Antonio González en Santo Tomás (Guerrero) y sitios cercanos en la primera mitad del siglo XX.

Termino este ensayo con un breve comentario acerca de la conservación y restauración de los retablos del estado de Chihuahua. Las imágenes de este libro evidencian la calidad de las obras, pero también el descuido y desconocimiento que, a través del tiempo, las han afectado. Además de la desaparición de muchísimos retablos, ha habido cambios de colocación de algunos y pérdidas de elementos en prácticamente todas las obras que han logrado sobrevivir. Con tristeza, también se observa que las “restauraciones”, por lo general, han carecido de conocimientos y sensibilidad. Aunque muchos de estos cambios se hicieron para conservar las obras para el culto, en casi todos los casos, incluyendo algunos recientes, se ha perdido información valiosa y se ha falseado, tal vez para siempre, la apariencia que daba carácter y sentido a los retablos y haría posible su inserción y permanencia como parte de la cultura actual. No está por demás, por lo tanto, expresar el deseo de que en adelante se proceda con cautela y conocimiento, trabajando de manera multidisciplinaria y registrando todos los cambios con transparencia. De otro modo, seguirán las pérdidas de lo poco que queda, tal vez sin querer, pero pérdidas de todos modos.

Retablos





I. HUEJOTITÁN, SAN JERÓNIMO, CRUCERO DEL EVANGELIO RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE, ENTRE 1674 Y 1690



El arreglo que conforma este retablo de la Virgen de Guadalupe consiste en una pintura con tres esculturas en nichos a su alrededor. Es el ejemplo más antiguo y mejor conservado en el estado de Chihuahua de este tipo de retablo, armado en la propia pared de la iglesia, y con sólo algunos elementos tallados y dorados. Al centro está una copia del lienzo de la Virgen del Tepeyac, con un marco tallado y dorado cuya base con un sagrario tiene una decoración de lazos y hojas que es característica de finales del siglo XVII; la parte superior del retablo parece haberse "restaurado" en algún momento posterior. En la pared hay tres nichos, uno arriba, que es un poco más grande, y dos a los lados de la pintura. Actualmente el nicho superior está vacío, aunque tiene una peana dorada y pintada, como para sostener y dar realce a la escultura que alguna vez estuvo allí. El nicho lateral a la izquierda contiene la figura de san Francisco Xavier, fácilmente reconocible por su fisonomía de hombre joven con barba negra y por su actitud de extasiado, viendo hacia el cielo. En el otro nicho está una escultura del arcángel san Miguel, de notable calidad, evidente a pesar de los daños en la pieza. Recuerda esculturas de la Ciudad de México de alrededor de 1690.

En el primer inventario de Huejotitán, fechado en 1666, se registran dos retablos laterales, además del principal que era un cuadro del santo patrono rodeado por otras pinturas. También los retablos laterales parecen haber sido arreglos alrededor de una imagen, pero a diferencia del principal, los dos retablos laterales estaban armados alrededor de esculturas. En 1690, según un inventario, ya estaba en la iglesia la *Virgen de Guadalupe*, como también la escultura de san Miguel junto con las figuras de san Francisco Xavier y san Ignacio de Loyola, cada uno con su peana. Seguramente, se hizo el arreglo retablístico actual alrededor de esa fecha, siguiendo instrucciones del padre Tomás Guadalupe, quien había estado presente en Huejotitán desde 1674 y mandó hacer los cruceros de la iglesia (Bargellini, en prensa).

Parece que la *Virgen de Guadalupe* sustituyó a un *San José y el Niño* mencionado en el inventario de 1666 (véase p. 15), dando otra dimensión al sentido general de la temática de este lado de la iglesia, dedicado a la infancia de Cristo de quien María es madre. El probable programa iconográfico del conjunto requeriría que san Miguel, en su papel de protector de la Virgen, estuviese en el nicho superior, arriba de ella. El tamaño de su escultura confirma la hipótesis. En los nichos laterales estarían los santos Ignacio y Xavier, los principales y primeros santos jesuitas, canonizados juntos en 1622. Más aún, podemos pensar que Xavier, por la composición de su figura, estaría a la izquierda de la Virgen, volteado hacia ella; no como ahora, que está viendo para otro lado. También por su mayor jerarquía, sería más apropiado que el fundador y general de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola, estuviese a la derecha de la Virgen. Vale la pena señalar que la *Virgen de Guadalupe* de Huejotitán es tal vez la copia más antigua de la imagen del Tepeyac que se conserva en Chihuahua, ya que se desconoce el paradero de una de mediados del siglo XVII que estaba en la misión franciscana de El Paso del Norte, hoy Ciudad Juárez. También hay lienzos parecidos en otras antiguas misiones jesuitas, pero carecemos de los datos documentales que permitirían fecharlos.



Sagrario del retablo, debajo del lienzo de la *Virgen de Guadalupe*, donde se conservan restos dorados originales de la decoración de lazos y hojas.





2. HUEJOTITÁN, SAN JERÓNIMO, CRUCERO DE LA EPÍSTOLA RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES, ENTRE 1690 Y CA. 1727



Este retablo de madera tallada y pintada, en forma de gran nicho, tiene como imágenes principales un crucifijo articulado (cuyos brazos pueden moverse) y una Virgen de los Dolores vestida. El retablo está colocado sobre un zócalo de mampostería cuya parte central es la mesa de altar del conjunto. La parte inferior del retablo es un basamento rectangular, de 83 cm. de alto (es decir, casi una vara) por 324 cm. de ancho (poco menos de cuatro varas) y 132 cm. en profundidad (una vara y media). Insertado en el basamento se encuentra el sagrario, en cuya puerta está pintado un Cordero de Dios con su estandarte rojo; a los lados están flores y racimos de uva aludiendo a la eucaristía. El cuerpo del nicho es una bóveda rebajada de madera, alta, de poco menos de 70 cm., sostenida por dos columnas al frente y dos medias columnas atrás, de casi 3 m. de alto. Las dos medias columnas posteriores están adosadas al fondo de la estructura que es una pared de tablas pintadas con frutos y flores. Igual que en el frente del basamento, son notables las variaciones del color rojo, que va desde un anaranjado hasta un violeta, pasando por un rojo vivo. Los fustes de las columnas están tallados en sus tercios inferiores con dos motivos diferentes resaltados con pintura: el motivo inferior es de grandes rombos con unas flores-estrellas estilizadas en sus centros, y el superior consiste de hileras verticales de hojas estilizadas. Las secciones superiores de los fustes están pintadas con listones rojos que las envuelven en sentido helicoidal; es decir, se trata de columnas de tipo salomónico, pero logrado por la pintura ya que los fustes propiamente son lisos. Los capiteles son corintios, aunque con un único registro de hojas de acanto. Las "nervaduras" de la estructura de la bóveda de madera están pintadas en los tres tonos que recurren en todo el nicho: rojo, azul y ocre; mientras las tabletas entre ellas tienen manchas a manera de marmoleado en los mismos tres colores.

Por sus características formales, este nicho podría fecharse hacia finales del siglo XVII. Desde el inventario de 1690 se menciona el Cristo crucificado grande, para usarse en el Santo Entierro, que corresponde a la figura actual a la que se le pueden bajar los brazos. En 1727 el sucesor del padre Guadalajara en Huejotitán, Cristóbal Laris, pidió al procurador de las misiones, José Ferrer, "una imagen de los Dolores, de vara y media de alto, y ha de venir con todo su adorno de vestido, puñal y resplandor". Ésta es la imagen que todavía se encuentra en el nicho, así que el conjunto seguramente estaba como se ve ahora cuando llegó la Dolorosa, poco después de la petición de Laris (Bargellini, en prensa).

Es interesante constatar que se trataba originalmente de un altar eminentemente cristológico, centrado en el sacrificio de Cristo y su continuación en la historia por medio de la eucaristía, recordada en las uvas y en el Cordero de la puerta del sagrario. Las frutas y flores del fondo del nicho hacen alusión a la cruz como árbol de la vida, del que brota la gracia divina. La figura de la Dolorosa añadió un sesgo mariano, aunque siempre dentro del tema pasionario, ya que se trata de María como corredentora, que participa en el sacrificio de Cristo. Los brazos del Cristo han sido "restaurados" en tiempos recientes, pero necesitan una intervención profesional para una conservación adecuada de esta escultura, una de las obras coloniales más antiguas de Chihuahua.



Cristo articulado del nicho de la Virgen de los Dolores. Se aprecian en el fondo del nicho las flores que aluden a las gracias emanadas del sacrificio de Jesús.



Detalle de una columna del retablo en forma de nicho de la Virgen de los Dolores. Se aprecia el listón que envuelve la columna en sentido helicoidal.





3. PARRAL, SAN JOSÉ
ANTONIO DE TORRES (1666-1731)
RETABLO DE PERSPECTIVA DE SAN ISIDRO LABRADOR, 1719



Entrado en la figura de san Isidro Labrador, este retablo pintado de dos cuerpos con remate es uno de los pocos conservados de este género con columnas salomónicas. Estas columnas de perfiles ondulados enmarcan las calles del primer cuerpo, mientras que en el segundo vemos pilastras a los extremos, y bustos femeninos sobre *estipos* a los lados de la pintura central que celebra a la mujer de Isidro, santa María de la Cabeza. Es notable la concepción pictórica del retablo. Aunque las columnas del primer cuerpo dividen a los tres personajes representados (san Isidro, al centro, y san José y san Felipe de Jesús a los lados), los paisajes comparten composiciones y colores que unifican las tres figuras, creando juegos de contrastes y correspondencias entre ellas. En el segundo cuerpo y en la predela se desarrollan escenas de la vida de san Isidro. Arriba, al centro, Dios Padre mira el conjunto con benevolencia. A los lados los colores de las flores dan vida a la estructura arquitectónica.

El pintor capitalino, Antonio de Torres, firmó este retablo en 1719. Es una de las obras más interesantes y complejas de las muchas que pintó para iglesias nortenas. El retablo, que tenía un marco de madera dorado, se hizo para la capilla lateral dedicada a san Francisco Xavier en la antigua parroquia del real de minas de San José del Parral. En la misma capilla había otro retablo, probablemente también pintado, dedicado a san Cayetano (Bargellini 1991, p. 220). Relegado al coro de la iglesia, el retablo dedicado a san Isidro fue rescatado y restaurado en la ocasión de una exposición en México en 1994 (Chazal y Vargaslugo 1994, pp. 153-55).

El retablo honra a los santos representados al mismo tiempo que anima a los fieles a pedir su ayuda, especialmente la de Isidro. Arriba, se ve a su mujer, María de la Cabeza, cruzando un río con ayuda divina frente a los ojos de Isidro y otros testigos. Esta escena está acompañada por otras dos en las que se demuestra el cuidado que tuvo Isidro con los suyos. A la izquierda el santo hace brotar un manantial para satisfacer la sed y necesidades de Juan de Vargas, su amo, mientras a la derecha resucita un animal. Al centro de la predela, personas necesitadas, con las que los devotos de todos los tiempos se pueden identificar, están rezando frente a la tumba del santo. A los lados, dos escenas proporcionan las pruebas de que Isidro es predilecto de Dios y que, por lo tanto, rezarle dará resultados. A la izquierda, se ve al santo ayudado en sus labores por un ángel para que pueda ocupar su tiempo adorando a Dios. Del otro lado, se representa la muerte de Isidro y su entrada al cielo acompañado por ángeles. De acuerdo a la leyenda, Isidro trabajó el campo en las inmediaciones de Madrid en el siglo XII, cuando todavía no era ciudad capital. Al parecer, su culto empezó a adquirir importancia en tiempos de Carlos V, cuando la emperatriz Isabel de Portugal hizo construir una capilla sobre el manantial creado por Isidro, cuyas aguas habían adquirido fama de milagrosas (Schenone, pp. 475-77). La devoción real hacia Isidro fue confirmada por Felipe III (1578-1621) quien fue agraciado con una curación milagrosa en presencia del cuerpo del santo. Poco después, en 1622, Isidro fue canonizado. En este retablo, este santo venerado por reyes y plebeyos está acompañado por el patrono de Parral, san José, y por el fraile Felipe de Jesús, nativo de la Ciudad de México y martirizado en Japón, integrando así lo local y novohispano al culto madrileño.





*Archivo fotográfico Manuel Toussaint del
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.*





4. CHIHUAHUA, SEMINARIO ARQUIDIOCESANO
JUAN ANTONIO ARRIAGA (ACTIVO 1729-1753)
RETABLO DE PERSPECTIVA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE, 1740



Este es el retablo de perspectiva más grande fechado en la primera mitad del siglo XVIII que se conserva en México. Los padres de la Virgen, los santos Joaquín y Ana, la acompañan en el primer cuerpo, mientras arriba está Jesucristo como salvador del mundo. En la predela están los santos evangelistas y, al centro, un sagrario fingido con la representación del Cordero de Dios en su puerta.

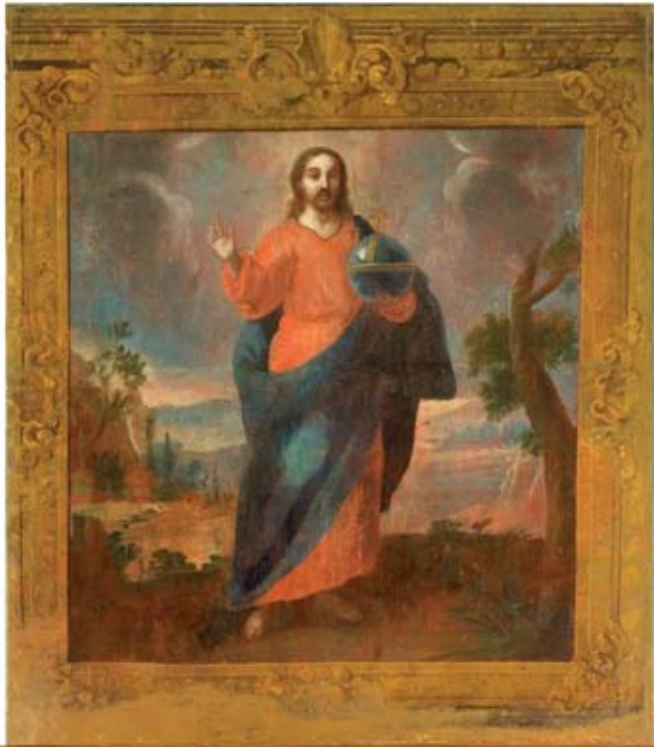
A pesar de la fecha de 1740 inscrita en la pintura, que correspondería a los últimos retablos salomónicos y los primeros con estípites, esta obra exhibe columnas de fuste liso, de carácter más clásico. Indica que el pintor estaba familiarizado con los trabajos de los arquitectos de esa época, en los que no se abandonaron los esquemas derivados de los tratados europeos que conservaban el interés en los órdenes clásicos. No se conocen otras obras de Arriaga de este género, pero es evidente su maestría en el manejo del dibujo arquitectónico. El primer cuerpo parece haberse pintado todo junto en un lienzo largo que después fue cortado, probablemente para poder armar cada personaje sobre su propio bastidor y así facilitar colgarlos en la pared. Detrás de la figura de santa Ana está la inscripción: "primerc/urpo" [sic], que sería una instrucción para los que tuvieron que armar el retablo cuando llegó a su destino nortero. No se sabe el sitio preciso donde quedó el retablo, el cual llegó al Seminario Arquidiocesano de Chihuahua hacia mediados del siglo pasado. Es seguro, sin embargo, que Arriaga era un pintor con su taller en la Ciudad de México, aunque la mayoría de sus obras están en el norte, en los actuales estados de Durango y Chihuahua.



Colgados juntos en una iglesia, estos lienzos creaban la ilusión de un retablo completo alrededor del cuadro de la Virgen de Guadalupe, a un costo muy menor al que correspondería a un retablo de dimensiones parecidas en madera tallada y dorada. Como es frecuente en este tipo de obra, el pintor ha aprovechado su oficio para dar vitalidad a ciertos elementos, como las cabezas de los angelitos.

Fotografías: Gerardo Vázquez y Eumelia Hernández. Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.







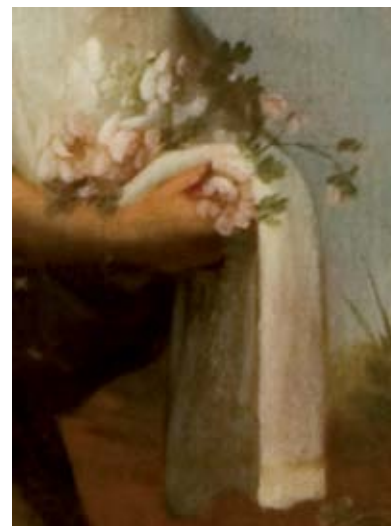
5. CHIHUAHUA, SEMINARIO ARQUIDIOCESANO
ANÓNIMO NOVOHISPANO
VIRGEN DE GUADALUPE Y APARICIONES, CA. 1760



Estos tres lienzos, más las representaciones de las dos apariciones que faltan, conformaban un retablo pintado para alguna iglesia del estado de Chihuahua. A diferencia de otros retablos de perspectiva, aquí los elementos del marco no son propiamente arquitectónicos, y mucho menos exhiben la sobriedad clasicista de la obra de Juan Antonio Arriaga [4]. En lugar de columnas que definen una estructura reticular, vemos lazos color gris pétreo que enmarcan las representaciones de la Virgen y sus apariciones y, enredados en ellos, follajes color café dorado que recuerdan los retablos tallados. Esta combinación inusual de formas orgánicas e inorgánicas a la vez sugiere al espectador cuestionarse acerca de la naturaleza del marco que encierra al mismo tiempo que resalta el contenido de las representaciones del retablo. De todos modos, el uso de luces y sombras crea la ilusión de un marco en tres dimensiones iluminado desde la izquierda.

Por su estilo y elementos iconográficos, estos lienzos pueden fecharse poco después de 1750. Los ángeles que vuelan a los lados de la Virgen llevando coronas recuerdan el grabado de los hermanos Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber, obra europea que fue hecha para conmemorar el reconocimiento en 1754 por parte del papa Benedicto XIV de la Virgen de Guadalupe como patrona de México. La presencia de ángeles alrededor de la Guadalupana es más antiguo, por supuesto, pero la mezcla de lazos y follajes delata el gusto rococó que se hizo presente por esa fecha en la Nueva España. Estos lienzos llegaron al Seminario Arquidiocesano desde algún sitio del estado de Chihuahua hacia mediados del siglo pasado.

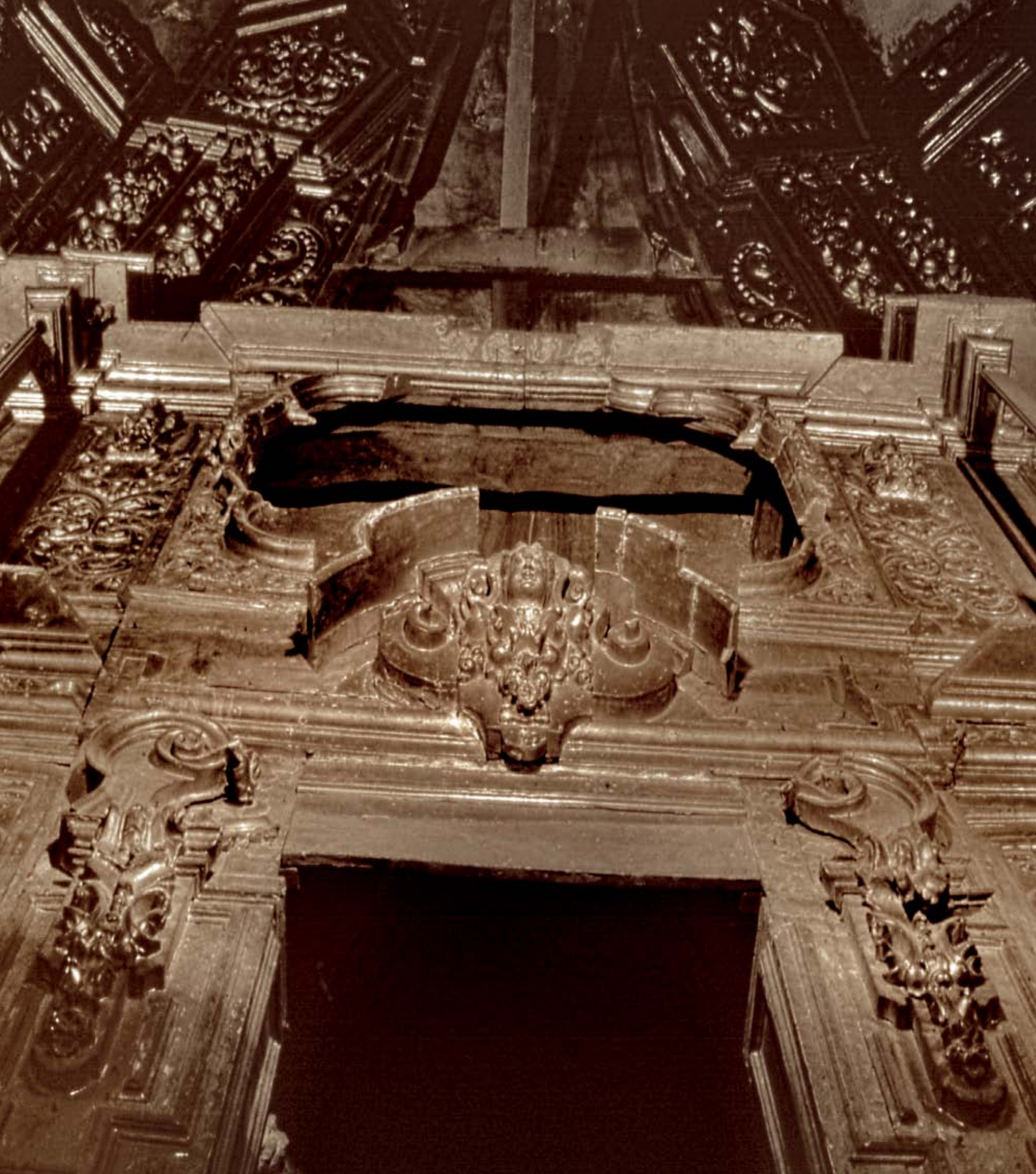
El culto guadalupano se estableció en Chihuahua hacia mediados del siglo XVII. Se tiene por esa fecha la dedicación de la iglesia de lo que fue El Paso del Norte y ahora es Ciudad Juárez, y la presencia de reproducciones del ayate milagroso en numerosas misiones jesuitas a partir de más o menos la misma época. En este retablo se celebra a la Virgen al mismo tiempo que se cuenta la historia de sus apariciones a Juan Diego. Los dos episodios representados recuerdan cuando Juan Diego intentó huir de la aparición y cuando recogió las flores por instrucciones de María. Corresponden al lado izquierdo de la imagen central.





Fotografías: Gerardo Vázquez y Eumelia Hernández. Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.





6. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO RETABLO MAYOR, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



El retablo mayor estípite de la iglesia franciscana de Chihuahua está detrás del retablo actual, que es del siglo XIX. A pesar de que el antiguo retablo está en ruinas, se pueden apreciar los estípites a los lados del nicho central y muchos detalles de ornamentación balbasiana. Además, el remate del retablo abrazaba la bóveda, de manera similar al Retablo de los Reyes de la catedral de México. Los lados del nicho central, donde seguramente había una escultura de san Francisco, están moldurados y, abajo, se puede ver el interior dorado del que fue el sagrario. Los demás huecos para elementos figurativos en el retablo parecen haber albergado pinturas, porque son espacios vacíos con marcos. Sólo hay dos excepciones. Se conserva en la esquina superior izquierda un relieve del escudo franciscano de los brazos cruzados de Cristo y Francisco. En el mismo lugar del lado opuesto, debe haber estado un relieve del otro escudo franciscano, el de las cinco llagas de Cristo. De hecho, quedan las tablas sobre las cuales estaba aplicado el relieve. Aunque muchos de los elementos decorativos -las cabezas de ángeles, los relieves de hojas, frutas y flores- han desaparecido o están dañados, todavía quedan algunos que permiten constatar la calidad del retablo. Son especialmente notables los follajes en algunas secciones, tallados con gran sensibilidad y comprensión de sus antecedentes en el vocabulario ornamental clásico.

No se tienen datos precisos acerca de la fecha del retablo, pero su cercanía al vocabulario balbasiano indica una datación a mediados del siglo XVIII.

Los dos escudos de las esquinas superiores identifican el retablo como una obra hecha para una iglesia franciscana. Tanto la representación de los brazos cruzados, como la de las cinco llagas, recuerdan la crucifixión de Jesús al mismo tiempo que insisten en la identificación del fundador de la orden, san Francisco de Asís, como otro Cristo. Francisco recibió las llagas en su propio cuerpo cuando, poco tiempo antes de su muerte, se le apareció Jesús en el Monte Alvernio.





Página siguiente: Se pueden apreciar los estípites a los lados del nicho central y los huecos para varios lienzos. También se ve cómo la parte superior del retablo se extendía hacia el frente.





7. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO
PINTURAS DE JOSÉ DE PÁEZ (1720-CA. 1801)
RETABLO DE UN SANTO, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



unque la estructura arquitectónica de este retablo ya no existe, no cabe duda que esta colección de lienzos perteneció a un retablo. Las pinturas están en sus bastidores originales, muy bien contruidos de maderas relativamente gruesas, para que pudieran viajar sin dañarse. La *Crucifixión*, el cuadro de mayores dimensiones del grupo, ciertamente estaba al centro y probablemente en el remate del retablo. Los demás cuadros son de tres formatos. Están los dos arcángeles, Miguel y Rafael, que probablemente eran por lo menos tres, con san Gabriel, cuando el conjunto estaba completo. Los lienzos de san Pedro Pascual, mercedario, obispo de Jaen en el siglo XIII, y del agustino en hábito negro, san Nicolás Tolentino, son de menor formato. El que representa a san Juan de Dios, con la granada que representa la ciudad donde fundó la orden hospitalaria de los juaninos, es de otra forma, así que debemos imaginar que existía por lo menos un lienzo más que le hacía juego.

Por los perfiles mixtilíneos y simétricos de los cuadros, es probable que la estructura del retablo original haya tenido estípites. Se trata de una obra importante de la segunda mitad del siglo XVIII, durante la época de la actividad de José de Páez, quien tenía su taller en la Ciudad de México. Cabe anotar que ninguno de los lienzos conservados está firmado, pero no puede haber duda de la autoría de Páez por las características estilísticas de las pinturas. Los cuadros podrían haber pertenecido a uno de los retablos provenientes de la antigua iglesia de los jesuitas y ahora desaparecidos, que se ven en una vieja fotografía de la nave de la iglesia de San Francisco. De hecho, el formato de los lienzos se parece al de los cuadros que se alcanzan a apreciar del retablo a la izquierda en la fotografía.



Los lienzos tienen su culminación temática en la *Crucifixión*. Las demás representaciones son de arcángeles, santos fundadores de órdenes y santos confesores, las cuales indican que el retablo estaría dedicado al culto de un santo varón adulto, tal vez san José. Un inventario de los bienes que habían pertenecido a los jesuitas de Chihuahua, hecho en 1794, menciona una escultura de san José "con su peana de madera" (AGN, Temporalidades, 50, exp. 7, f. 291 v), que posiblemente haya tenido alguna relación con estas pinturas.





Fotografías: Gerardo Vázquez y Eumelia Hernández. Archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



8. CUSIHUIRIACHI, SANTA ROSA DE LIMA

RETABLO MAYOR, CON PINTURAS DE JOSÉ DE ALCÍBAR, ENTRE 1760 Y CA. 1770



Es un retablo con banco, predela con tabernáculo, dos cuerpos en tres calles divididas por estípites, y remate. En la calle central, hay un amplio nicho ocupado ahora por un crucifijo cuyas dimensiones rebasan los límites del espacio. Arriba está una pintura de la Inmaculada Concepción y, en el remate, un lienzo de la Santísima Trinidad antropomorfa; es decir, las tres personas están representadas en tres figuras humanas idénticas, con excepción de sus atributos. A la izquierda (o sea, a la derecha de la Trinidad) está una pintura del arcángel san Miguel y a la derecha, san Gabriel, probablemente; ambos están en actitud de adoración, con incensarios en las manos. Las seis pinturas restantes relatan episodios de la historia de santa Rosa de Lima, primera santa americana. Aunque las pinturas de la calle derecha han sufrido daños irreparables causados por el agua que entraba en la iglesia, los demás cuadros son legibles, incluyendo la escena de los *Desposorios místicos de santa Rosa*, en la predela a la izquierda, donde está la firma de José de Alcívar, el autor de los lienzos.

Los jesuitas estuvieron en Cusihuirachi desde 1673, lo cual explica la dedicación de la misión a santa Rosa, apenas canonizada en 1671. Por esos años debe haber llegado la escultura de la santa, ahora repintada. Con el descubrimiento de minas en la zona, el sitio se transformó en asentamiento español. Aunque no han faltado intentos y especulaciones, la historia de la construcción de la iglesia actual es desconocida. En cuanto al pintor de los lienzos del retablo, la primera obra conservada de Alcívar es de 1751. Oriundo de Texcoco y cercano a Miguel Cabrera, Alcívar vivió la transición al arte neoclásico, ya que fue maestro en la Academia de San Carlos. Un dato relevante para la historia del retablo está consignado en los documentos de la primera visita pastoral del obispo de Durango, Pedro Tamarón, en 1760, donde se dice que en esa fecha el retablo mayor de la iglesia de Cusihuirachi tenía representaciones de los “doce apóstoles” (Bargellini 1991, p. 83). Por lo tanto, el retablo actual es posterior a ese año. Por el estilo de las pinturas y de los detalles de la arquitectura, que es muy balbasiana, el retablo debe ser anterior a 1770. En 1760 la iglesia de Cusihuirachi era parroquia del clero secular, así que los jesuitas no tuvieron que ver directamente con el retablo actual. Lo que está fuera de duda es la calidad e importancia de esta obra que amerita mejor cuidado y comprensión.

La narración de la historia de santa Rosa inicia con la escena de su nacimiento en la predela a la derecha, cuando una criada comparó a la niña con una rosa. En la almohada junto a su rostro, Alcívar pintó la flor que le dio su nombre. La otra pintura de la predela es una de las escenas más importantes de la vida de la santa, cuando el Niño Jesús la tomó como esposa, con las palabras allí escritas: “Rosa de mi Corazón, tu eres mi Esposa”. Un rasgo interesante de estos cuadros es que la santa, como



es común en sus representaciones, está vestida como monja dominica; sin embargo, lleva el velo café que la identifica también como franciscana. En realidad, Rosa se relacionó con ambas órdenes religiosas pero no fue monja, sino simplemente devota. Los otros cuatro cuadros pueden dividirse en temas de gozo y de sacrificio. Hasta hace poco, los dos temas gozosos estaban en el primer cuerpo: a la izquierda estaba Rosa, acompañada por aves, leyendo y en contemplación en el jardín de su casa, y a la derecha, con el Niño Jesús que se le aparece mientras está bordando. Actualmente, *Rosa leyendo en el jardín* está en el segundo cuerpo. Los dos temas de sacrificio son Rosa disciplinándose frente al crucifijo, ahora en el primer cuerpo a la izquierda, y Rosa, jovencita, cortándose los cabellos frente a un crucifijo, en el segundo cuerpo a la derecha. Es evidente que las composiciones de los dos cuadros son complementarias, porque en ambos casos el crucifijo está próximo al centro del retablo. El conjunto culmina en representaciones de la Virgen y de la Trinidad en el cielo, en cuya presencia está la santa para siempre, gracias a sus virtudes y esfuerzos narrados en los episodios inferiores.



José de Alcívar, *Santa Rosa de Lima leyendo en su jardín*, óleo sobre lienzo, originalmente del primer cuerpo del retablo.





9. SANTO TOMÁS (GUERRERO), SANTO TOMÁS RETABLO MAYOR, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



Este retablo consta de sotabanco, predela, dos cuerpos y un remate. Por la altura reducida de la iglesia actual de Santo Tomás, el remate del conjunto está localizado en la sacristía, pero el retablo todo está conservado, por lo menos en sus elementos arquitectónicos esenciales. También están muchas de sus esculturas y pinturas, de temática jesuita, a pesar de los excesivos repintes de las tallas y de la arquitectura y de algunas pérdidas, como el óvalo de *La Trinidad* en la cúspide del remate, que se conoce sólo en fotografías.

La iglesia original de la antigua misión jesuita de Santo Tomás estaba en otro sitio, más cercano al actual centro del poblado, donde todavía pueden verse restos de sus cimientos (Bargellini 2004, pp. 155-165). Aunque no es seguro que este retablo provenga de esa construcción, no cabe duda que estaba en algún templo de la Compañía de Jesús de la región. La temática allí representada, su composición y el estilo de los detalles indican que se trata de una obra hecha para jesuitas hacia mediados del siglo XVIII, cuando el lenguaje balbasiano se estaba expandiendo por el norte del virreinato.

El retablo está dedicado al apóstol santo Tomás, cuya escultura ocupa el nicho central del primer cuerpo. El tema apostólico se apoya, material y conceptualmente, en la predela, donde los lienzos originales que quedan indican que se trataba de los evangelistas junto con algunos doctores de la iglesia. Acompañan a santo Tomás en el primer cuerpo, pinturas de los dos principales santos jesuitas, apóstoles de la iglesia reformada del siglo XVI, Ignacio el fundador de la Compañía de Jesús y Francisco Xavier el misionero de Asia. Arriba, a los lados de una escultura de la Virgen de Guadalupe, obra del escultor local de la primera mitad del siglo XX, Antonio González, están otros dos santos jesuitas: Francisco de Borja, quien envió a los primeros ignacianos a la Nueva España, y Juan Francisco Regis, canonizado apenas en 1737. En el remate, el nicho central ha quedado vacío, mientras en el óvalo de la cúspide estaba una pintura de la Trinidad con el detalle poco usual de Jesús como Buen Pastor. A los lados están los dos santos jesuitas jóvenes: Luis Gonzaga y Estanislao Kostka. Vale la pena recordar que, de acuerdo a las leyendas, santo Tomás no sólo fue apóstol en la India oriental, sino que llegó al Nuevo Mundo. Por lo tanto, este retablo asocia el apostolado de Tomás con la labor de los jesuitas en todo el mundo, especialmente en el norte novohispano.





Remate del retablo de Santo Tomás
con los santos Estansilao Kostka y Luis
Gonzaga.





IO. PARRAL, SAN JUAN DE DIOS
RETABLO MAYOR, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



Este retablo estípite es de un cuerpo con remate. Sus figuras centrales son dos esculturas: un gran crucifijo arriba y, debajo, la Virgen de la Soledad, imagen de mucho culto en Parral. En la cúspide del retablo está una pintura de *La Piedad*, María con su hijo muerto en el regazo. En el banco, al nivel del tabernáculo, están dos pequeños lienzos de los santos Pedro y Pablo. En el cuerpo del retablo, dos pinturas a cada lado enmarcan la figura vestida de la Virgen. Desde abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, están representadas allí las escenas de Jesús burlado, presentado al pueblo (*Ecce homo*), coronado con espinas y bajado de la cruz (*Deposición*). Arriba, a los lados de los brazos de la cruz se ven los episodios de Jesús flagelado y el encuentro con Verónica.

La pequeña iglesia de San Juan de Dios fue terminada en 1687, originalmente para servir a un hospital de los padres juaninos, el cual nunca fue construido. El origen del proyecto había sido iniciativa de los mulatos y castas de la cofradía de la Limpia Concepción de una hacienda del lugar, azotados por la epidemia que cobró muchas vidas en la región entre 1679 y 1681 (Cramaussel, pp. 116-17, 156). Sin embargo, las características formales del retablo, cuya parte central recuerda el remate del retablo jesuita de Santo Tomás (Guerrero) [9], remiten a una fecha hacia mediados del siglo XVIII.

La imagen de la Virgen de la Soledad de este retablo sigue siendo objeto de mucha devoción en Parral y en su región, lo cual explica las muchas "restauraciones" a la escultura y a su retablo que han alterado sus superficies. La misma devoción, por otra parte, ha conservado el retablo y su programa iconográfico original. A los lados del retablo están las esculturas de san Juan de Dios y san Pedro de Alcántara, también excesivamente restauradas, las cuales tal vez formaron parte del retablo anterior en el mismo lugar.









II. NOMBRE DE DIOS (CHIHUAHUA), SAN JUAN BAUTISTA RETABLO MAYOR, TERCER CUARTO DEL SIGLO XVIII



El retablo mayor de la antigua iglesia de Nombre de Dios, ahora desaparecido, era de un cuerpo con estípites y remate. Se conserva la memoria de su apariencia en una vieja fotografía. Además, existe todavía en la iglesia actual neogótica, el lienzo del centro del remate que representa a la Trinidad, recién restaurado (Bargellini 2009, p. 285).

Nombre de Dios fue una misión franciscana, dedicada originalmente a san Cristóbal. El antiguo templo de adobe también se conoce por una vieja fotografía. El retablo, con estípites, tiene que haber sido de mediados del siglo XVIII. Su composición y diseño recuerda el retablo de Santa Eulalia [12], así que tal vez serían de fechas cercanas. Desgraciadamente, la vieja fotografía no permite ver los detalles de la decoración que podrían ayudar a precisar la datación y el retablo de Santa Eulalia ha sufrido una "restauración" que dificulta su lectura.

Para cuando se hizo la fotografía que muestra el retablo, parece que habían desaparecido otros elementos figurativos originales del retablo. Era frecuente en los retablos del siglo XVIII la presencia de la Trinidad en la cúspide, como en este caso. A diferencia de la mayoría de las



representaciones de la Trinidad antropomorfa, de tres personajes iguales en túnicas y mantos de diferentes colores, aquí las tres personas se visten de blanco. Se distinguen entre sí por los atributos en el pecho y algunos detalles. Jesús muestra las heridas en las manos y pies y tiene un cordero sobre el pecho, recordando su título de "Cordero de Dios". Dios Padre lleva un cetro y sobre el pecho se ve un sol, mientras el Espíritu Santo exhibe la paloma que lo simboliza. Vale la pena notar el gesto de bendición de la mano derecha, idéntico en los tres.



Fotografía vieja del retablo de Nombre de Dios, actualmente desaparecido. Arriba se aprecia la pintura que representa la Trinidad como tres personas.

Trinidad antropomorfa, óleo sobre tela, después de la restauración. Estaba en el remate del retablo.





12. AQUILES SERDÁN (SANTA EULALIA), SANTA EULALIA RETABLO MAYOR, ENTRE 1760 Y 1778



Esta obra parece ser un retablo anástilo con sotabanco, banco, un cuerpo y remate. Sin embargo, es posible que unos estípites, que estarían donde ahora se ven tablas lisas, hayan desaparecido en las "restauraciones" de mediados del siglo veinte. El vocabulario ornamental es interesante, ya que se mezclan elementos de mayor geometría con detalles de rocalla, así que la alteración de elementos en la "restauración" es particularmente desafortunada. Por desgracia, el retablo también ha perdido sus cuadros e imágenes originales. En 1980 estaba en la sacristía el que debe haber sido el lienzo superior izquierdo del retablo, porque el perfil es igual al espacio que le correspondía. El lienzo, como se puede ver en la fotografía, representa a Jesús orando en el huerto, antes de su pasión. Su estilo recuerda algunas obras de José de Alcívar. La escultura antigua de la santa patrona, muy repintada, tal vez sea una que se conserva todavía, pero no en el lugar que le correspondería y, por lo tanto, también está en riesgo de perderse.

La iglesia actual de Santa Eulalia fue construida entre 1760 y 1778 (Bargellini 1989, p. 217). La última fecha corresponde a la torre y hubo más trabajos después en la portada principal, pero sabemos que las obras iniciaron en el ábside y crucero, así que la iglesia debe haber estado en uso antes de su terminación completa. Este retablo ciertamente pertenece al edificio actual. Es distinto al retablo de tres cuerpos con un número mayor de lienzos que estaba en la iglesia anterior (Bargellini 1989, p. 219).

Santa Eulalia fue una joven cristiana martirizada bajo el emperador Diocleciano alrededor del año 300. Su origen en la península ibérica explica su popularidad en España y también entre los colonos de Chihuahua. Dada la dedicación de la iglesia a esta santa mártir, cuya leyenda incluye su muerte en una cruz, tiene sentido que el retablo tuviera lienzos con la representación de episodios de la pasión de Jesús. Es decir, el tema del retablo sería el martirio y el sacrificio tanto de Jesús como de santa Eulalia y el triunfo de ambos sobre la muerte.





*Oración en el huerto, óleo sobre lienzo, pintura que estuvo en el retablo mayor del templo.
Fotografía: Clara Bargellini.*





13. PARRAL, SAN JOSÉ, LADO DE LA EPÍSTOLA DE LA NAVE
RETABLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

XVIII



Es un pequeño retablo estípite, con sotabanco y banco, dos cuerpos y un remate, parecido en su estructura al retablo del otro lado de la nave en la misma iglesia. Igualmente, ha sufrido cambios en la parte central donde ahora se encuentra una pintura moderna de la Virgen de Guadalupe. A los lados hay diez pinturas ovaladas con cinco episodios de la pasión de Jesús a la izquierda que se leen de abajo arriba: Jesús flagelado, coronado de espinas, presentado a los judíos (*Ecce homo*), cargando su cruz y siendo crucificado. A la derecha, de arriba abajo, vemos cinco eventos después de la muerte de Cristo: su descenso al limbo (?), resurrección, encuentro con las tres Marías, la duda de santo Tomás y la cena en Emaús. Arriba hay tres bellos cuadros de santas mujeres: Gertrudis al centro; Bárbara y Rosalía de Palermo a los lados. En la cúspide otro lienzo representa a san Miguel.

La combinación de estípites con un vocabulario que incluye elementos de rocalla remite a una fecha en la segunda mitad del siglo XVIII, mientras la sobrevivencia de un vocabulario del siglo XVII, visible en las figuras entre los follajes y en el tratamiento simétrico de la ornamentación, sugiere una autoría local o regional. Igual que el retablo al otro lado de la nave con la imagen de la Virgen de la Merced [14], éste ha sido repintado en época reciente, lo que hace difícil la apreciación de sus cualidades plásticas originales.

Las narraciones en el cuerpo inferior del retablo llevan a pensar que la imagen central, tal vez un lienzo, sería una representación de la Crucifixión, el evento que hace la transición entre los episodios de los dos lados. Por otra parte, es probable que las santas mujeres arriba acompañaran a una figura femenina que, en tal caso, sólo pudo haber sido una Virgen de los Dolores, presente en la muerte de su hijo. En este sentido, es significativo y apropiado que cada una de las santas exhiba la figura de Jesús. La santa abadesa Gertrudis lleva al niño Jesús en brazos, Bárbara sostiene una custodia con Cristo sacramentado y Rosalía abraza un crucifijo. En el contexto de la región de Parral, no hay que olvidar la importancia especialmente de santa Bárbara como protectora de los mineros.





Santo Tomás metiendo la mano en el costado de Jesús, óleo sobre lienzo pegado sobre madera. Está del lado derecho del retablo, en la parte inferior.





14. PARRAL, SAN JOSÉ, LADO DEL EVANGELIO DE LA NAVE RETABLO DE LA VIRGEN MARÍA, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII



Es un pequeño retablo estípite, con sotabanco y banco con sagrario, dos cuerpos y un remate, parecido en su estructura al retablo de la Virgen de Guadalupe en la misma iglesia. Las dos esculturas en los nichos centrales son modernas; representan, arriba, la Virgen de la Merced y abajo la Inmaculada como reina. En contraste, todas las pinturas son virreinales. Se trata de los tres arcángeles arriba y seis santos en cuadros de perfiles mixtilíneos a los lados de la estatua inferior de la Virgen. Se conserva la bellísima mesa del altar y el sagrario, o tabernáculo, con un relieve estofado de Jesús como Buen Pastor en la puerta y, a sus lados, dos almas del purgatorio saliendo de las llamas.

La decoración de esta obra, con su rocalla y pequeños detalles concentrados en los elementos que enmarcan los nichos, los cuadros y el retablo todo, remite a la segunda mitad del siglo XVIII. No se tienen hasta el momento datos documentales que ayuden a precisar el origen de sus autores o comitentes, aunque la combinación de elementos de los siglos XVII y XVIII sugieren una producción local.

Aunque las esculturas al centro son modernas, por las pinturas se puede pensar que desde el principio el retablo tuvo una dedicación mariana, por lo menos en parte. Además de los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, que con frecuencia acompañan a María como reina del cielo, también los santos a los lados del primer cuerpo son personajes apropiados para el caso. Abajo, están los padres de la Virgen, los santos Joaquín y Ana, ambos representados con su hija en los brazos. Siguen, al centro, los santos José y Francisco de Asís, sosteniendo a Jesús niño y a Jesús en la cruz, respectivamente. Este último cuadro alerta a otro aspecto del retablo relacionado con los lienzos superiores que presentan al fraile agustino san Nicolás Tolentino y a san Lorenzo, mártir de la iglesia paleocristiana. Los dos se conocen por su caridad y milagros; Lorenzo, además, era originario de la península ibérica y su culto se asoció a la monarquía española. Estos dos santos señalan que el retablo, además de honrar a la Virgen, servía también para los fieles que querían pedir alguna gracia. Las figuras a los lados del Buen Pastor, que desquitan sus pecados en las llamas del purgatorio para poder entrar al paraíso, en combinación con la representación del arcángel san Miguel, en la cúspide, que levanta una balanza para pesar y juzgar las almas, sugieren que se trataba específicamente de un retablo para pedir el pronto alivio de las ánimas. Más aún, es muy probable que alguna figura de Cristo, tal vez como Nazareno, haya ocupado originalmente el nicho inferior del retablo. Tendría sentido su presencia en ese lugar, arriba de la figura del Buen Pastor, y dentro de un nicho donde hay relieves de instrumentos de su pasión. Aunque no sepamos cuál haya sido la advocación original de la Virgen al centro del retablo, una representación de ella como madre embonaría con la figura de su hijo adulto y con los santos de las pinturas, que aluden tanto a la niñez de Jesús como a su papel de redentor de la humanidad.





Predela y sotabanco del retablo.





15. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO, CRUCERO DE LA EPÍSTOLA
RETABLO DE LA VIRGEN DE LA LUZ, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



Este es un retablo estípite de dos cuerpos y tres calles. En otras palabras, aunque los soportes son estípites que corresponden a las novedades estilísticas introducidas por Jerónimo de Balbás en el Retablo de los Reyes de la catedral de México (1718-1737), el retablo exhibe un diseño conservador, basado en los esquemas renacentistas y salomónicos de cuerpos (pisos) y calles (secciones verticales) claramente definidas. La calle central, ligeramente elevada respecto a las laterales, tenía un gran crucifijo en el cuerpo superior, como delata el espacio cruciforme ahora vacío. El nicho inferior contiene ahora una escultura de la Virgen de la Luz. Cuatro pinturas de muy buena calidad, completan los elementos figurativos del retablo. A los lados del espacio para el crucifijo está, a la izquierda, el apóstol Santiago vestido de peregrino como era común en Europa desde la Edad Media; a la derecha, está san Pedro con las llaves en mano y, detrás de él, el gallo que cantó cuando negó a Jesús. Acompañan a la Virgen de la Luz, san Juan Evangelista, a la izquierda, y santa María Magdalena, a la derecha.

El retablo proviene de la antigua iglesia dedicada a la Virgen de Loreto de los jesuitas en Chihuahua, la cual no estaba terminada del todo en 1767, cuando los ignacianos fueron expulsados (Bargellini 1991, pp. 154-55). Debido a la destrucción casi completa de esa iglesia, es difícil precisar más; sin embargo, es evidente que este retablo es grande para el espacio que ahora ocupa. Las características formales de esta obra la colocan hacia mediados del siglo XVIII. Más aún, indican que fue hecho en la región o en la localidad, ya que los detalles de sus rasgos no se asemejan a ningún otro retablo conocido en el territorio de la Nueva España. Es, por lo tanto, una obra de primera importancia.

Aunque no tengamos fechas exactas de la creación del retablo, existe un inventario levantado en 1794 de los bienes de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús, que ayuda a visualizarlo mejor (AGN Temporalidades, 50, ff. 291-94). Se registra “un crucifijo grande de más de dos varas de alto de madera con su corona de espinas que se hallaba colocado en el retablo de Nuestra Señora de los Dolores”. Este dato confirma lo que es evidente: la Virgen de la Luz no tuvo nada que ver con este retablo en su forma original, cuya iconografía estaba centrada en la Crucifixión con la Virgen al pie de la cruz. El inventario describe la escultura que estaba en el nicho central debajo de Jesús: “una imagen de bulto de Nuestra Señora de los Dolores de una y media vara de alto con su vestido de tisú de oro y manto de terciopelo azul con punta de oro, daga y resplandor de plata sobredorada que pesa dos marcos, dos y media onzas”, quizá la misma que se encuentra ahora en una capillita lateral de la iglesia. También en este retablo estaba, tal vez en el espacio debajo de la Virgen, “una reliquia [en un relicario] de más de tercia de largo de





San Juan Evangelista, óleo sobre tela, primer cuerpo del retablo.

san Benito Mártir". La presencia de restos del cuerpo de un mártir de la primera época cristiana es congruente con el tema del sacrificio de Jesús. Finalmente, hay que señalar que en algún momento se deben haber invertido los lienzos del segundo cuerpo. Es decir, los dos santos apóstoles deberían de voltearse hacia Cristo, no hacia afuera del retablo, como lo hacen ahora. San Pedro, como representante de la iglesia, estaría a la derecha de Jesús; Santiago, patrono de España, estaría a su izquierda. Probablemente el cambio se hizo cuando el retablo fue "restaurado" en alguna fecha relativamente reciente. En esa ocasión se repintó, de manera muy burda, la estructura original.





16. SANTO TOMÁS (GUERRERO), TEMPLO PARROQUIAL,
LADO DE LA EPÍSTOLA DE LA NAVE
RETABLO DE SAN JOSÉ, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



Este retablo de un cuerpo y remate exhibe al centro las figuras talladas de san José y el Niño Jesús. Ambas son de notable calidad escultórica, visible a pesar de los brutales repintes modernos. Arriba está un lienzo de la Virgen de Guadalupe y a los lados dos pinturas que representan a los santos Juan Bautista y Juan Evangelista, apenas visibles detrás de unas esculturas de Jesús Nazareno.

El retablo es de hechura local, pero la presencia de los estípites señala un conocimiento de aspectos importantes del vocabulario balbasiano. Aunque los repintes ocultan las posibles sutilezas de las tallas y superficies, el retablo es evidencia de una notable fantasía expresada con destreza.

La temática de la infancia de Jesús, acompañada por san José y en compañía de María, ocupa la parte central del retablo. Los dos santos Juanes, hombres jóvenes cercanos a Jesús, amplían el tema hacia su vida pública, iniciada con el bautizo por su primo Juan y terminada en presencia de su amigo del mismo nombre a quien le confió el cuidado de su madre. Las figuras vestidas de los Nazarenos, para usarse en las celebraciones de Semana Santa, seguramente estaban en otros sitios.





*Fotografías: Juan Cayetano Varcárcel Andrés.
Universidad Politécnica de Valencia.*





INRI

17. SANTO TOMÁS (GUERRERO), TEMPLO PARROQUIAL,
LADO DEL EVANGELIO DE LA NAVE
RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES, MEDIADOS DEL
SIGLO XVIII



Este retablo es similar en estructura y estilo al que está del otro lado de la nave de la iglesia, dedicado a san José. Mientras aquél se centra en la infancia de Jesús, el enfoque de éste es su muerte en la cruz, representada en el remate. En el cuerpo principal del retablo están las figuras vestidas de la Dolorosa entre san Juan Evangelista y santa María Magdalena.

El retablo debe ser de la misma época y tener el mismo origen del otro en la nave del templo. Desgraciadamente no se tienen noticias documentales de ninguno de los dos.

La temática de este retablo es muy clara y coherente. Sin embargo, la fantasía aquí es más marcada en el número y la variedad de los elementos. Por ejemplo, a los lados de Cristo crucificado hay símbolos de su pasión en la corona de espinas a la izquierda y las dos lanzas a la derecha, la que se usó para darle a Jesús vinagre para saciar su sed y la que lo hirió en el costado después de la muerte. Especialmente curiosas son las peanas de Juan y de la Magdalena, que esconden relieves de unos mascarones, un detalle único en los retablos novohispanos. Como en el retablo de san José, se ven cabezas coronadas por plumas arriba de las calles laterales del primer cuerpo y niños atlantes que sostienen los estípites.





Cabeza con toca de plumas entre el primer y segundo cuerpo del retablo. *Fotografías de estas páginas y de las dos anteriores: Juan Cayetano Varcapel Andrés. Universidad Politécnica de Valencia.*





18. CUSIHUIRIACHI, SANTA ROSA DE LIMA
RETABLO LATERAL, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



ólo queda un nicho trilobulado de este retablo, pero los angelitos de la predela, a los lados del tabernáculo, indican que la pieza originalmente era más grande. Seguramente estas figuras cargaban algún soporte del resto de la estructura. En la actualidad el nicho alberga una escultura de la Virgen, al parecer, que es una figura de vestir. A pesar del estado lamentable de conservación del conjunto, son notables los angelitos mencionados y, especialmente, las figuras sobre *estipos* a los lados del nicho.

De acuerdo al inventario de 1760, la iglesia de Cusihuirachi tenía un retablo de Dolores, además del retablo mayor de los apóstoles. Este nicho podría ser del retablo dedicado a la pasión de Jesús, pero la presencia de un sagrario hace pensar que tal vez este fragmento sería más bien parte del antiguo retablo mayor, anterior a 1760. En tal caso, adentro del nicho estaría la antigua escultura de santa Rosa que se conserva todavía en la iglesia, aunque muy repintada, como puede verse en la fotografía. Sea como haya sido, es importante señalar el parecido entre este fragmento y los dos retablos laterales de la iglesia de Santo Tomás (Guerrero). Se confirma con esta pieza la existencia de un taller regional o local de retablistas que estaban trabajando en la zona hacia mediados del siglo XVIII.





Santa Rosa de Lima, escultura de madera del antiguo retablo, repintada en tiempos recientes.





19. CHIHUAHUA, CATEDRAL, CAPILLA DEL CRISTO DE MAPIMÍ
RETABLO DEL CRISTO DE MAPIMÍ, 1762



Este retablo estípite de un cuerpo, sobre un banco y un sotabanco y sin sagrario, ocupa la pared de fondo de la primera capilla a la izquierda de la entrada de la catedral de Chihuahua. Al centro del retablo un nicho cruciforme encierra la escultura del Cristo de Mapimí, una de las imágenes más antiguas de la localidad. Dos lienzos a los lados, abajo, representan a la Virgen Dolorosa y a san Juan Evangelista. Arriba está otro cuadro con la *Trinidad*, en la que Dios Padre sostiene el cuerpo muerto de Jesús. Enmarcando toda la parte central del retablo, hay dos curiosos estípites, cuya sección inferior (el “estipo”) es muy pequeña respecto al resto. El cubo, en contraste, está estirado en sentido vertical, y el capitel y el arquitrabe son pequeños en comparación. Más arriba, las dimensiones de los elementos arquitectónicos vuelven a crecer: el friso es muy alto y la cornisa es gruesa.

Sabemos que hubo una capilla dedicada al Cristo de Mapimí, además de una cofradía de la Virgen de los Dolores, antes del inicio de la construcción de la iglesia mayor actual de Chihuahua en 1726 (Bargellini, 1984, p. 14). La capilla del Cristo en la nueva iglesia estuvo pintada con elementos arquitectónicos, angelitos y follajes estilizados que deben haber hecho las veces de un retablo para la imagen milagrosa. Partes de esta decoración fueron descubiertas durante unos trabajos de restauración en la capilla hace un par de décadas. Esta pintura mural, que puede datarse hacia 1745, cuando el interior del nuevo templo estaba recién terminado, es evidencia importante que por esa fecha había buenos pintores en Chihuahua. En cuanto al retablo actual, las curiosas proporciones de los estípites y las combinaciones inusuales de los motivos ornamentales, especialmente a los lados del lienzo de la *Trinidad*, sugieren que el retablo fue obra de un taller local. La fecha está en las inscripciones de las pinturas de la Dolorosa y de san Juan que proclaman, por un lado, que se hizo el retablo “a devoción de Alejandro Manuel de Quijano Calderón” en 1762; por el otro, indican que el pintor de *San Juan*, que debe haber sido local, se apellidaba Muñoz. Es curioso que este lienzo es el de menos calidad respecto a los otros.



La leyenda cuenta que la imagen del crucificado en este retablo es copia del famoso Cristo de Mapimí, custodiado en Cuencamé, Durango, desde 1715. De hecho, no es una copia en sentido estricto, porque el Cristo chihuahuense tiene la cabeza en posición vertical, mientras la del Cristo de Cuencamé está apoyada sobre el hombro derecho. Sin embargo, debe tratarse del mismo Cristo en cuanto protector de la población española en tiempos de conflictos con los grupos indígenas locales. Se trata, en pocas palabras, de un retablo hecho para perpetuar un culto fundacional de la colonización del norte.

Página 106: Pintor anónimo, detalles de la pared detrás del retablo del Cristo de Mapimí, catedral de Chihuahua. Se pueden ver figuras de ángeles y la pintura que se extiende a la bóveda y nervaduras, ca. 1745. *Fotografía: Roberto Carvajal.*



La Trinidad del remate del retablo del Cristo de Mapimí.



Muñoz, *San Juan Evangelista*, óleo sobre tela.

Página siguiente: Retablo del Cristo de Mapimí, después de la limpieza de ca. 1985.





20. BATOPILILLAS (URUACHI), SAN JOSÉ RETABLO MAYOR, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII



En la pequeña iglesia de Batopilillas está un retablo estípite en muy malas condiciones, pero de notable calidad. Aunque muy maltratado, todavía se conserva algo de su dorado original y no parece haber sufrido "restauraciones". El retablo está conformado por un sotabanco, una predela con tabernáculo (ahora vacío), un cuerpo y remate. Al centro del cuerpo central está una muy bella escultura de san José con el Niño en brazos, frente a un fondo de tablas blancas pintadas con flores rojas y azules, hojas verdes y motivos rococó en los mismos colores y en amarillo. El santo está sobre una peana decorada con un espejo al frente. Los nichos a los lados de José, también con fondos floreados, están vacíos, como también dos nichos más pequeños a los lados del remate. Al centro del remate, hay un marco mixtilíneo cuya imagen original ha desaparecido. Ahora lo ocupa una estampa moderna de la Virgen de Guadalupe. A los extremos del remate, se ven dos pedestales que probablemente servían a dos esculturas. Tal vez estarían allí unos ángeles, del tipo de uno que se conserva en la iglesia.

Aunque de buena factura, el retablo no parece ser capitalino, porque las proporciones de los estípites son alargadas y los detalles se alejan de esquemas conocidos en la Ciudad de México. Por ejemplo, las hojas de los capiteles de los estípites se parecen a mechones o plumas. Aunque la misión fue fundada en 1690 por los jesuitas, fue destruida y refundada en el siglo XVIII (Almada, p. 66), pero este retablo es de una fecha muy posterior, probablemente de la época de los misioneros franciscanos del convento de Guadalupe, Zacatecas, quienes se encargaron de muchos de los templos que tuvieron que abandonar los ignacianos en 1767.

San José sostiene al Niño de manera que parece enseñarlo a los fieles. Es una iconografía sacerdotal del santo que favorecieron los jesuitas, así que es posible que la escultura del santo patrono sea de la primera mitad del siglo XVIII, todavía en época jesuita.





San José con el Niño, escultura en madera tallada, dorada y policromada.





+

IS

Small stone monument or pedestal in the foreground.

21. CEROCAHUI (URIQUE), SAN FRANCISCO XAVIER RETABLO MAYOR, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII



El retablo conservado en la iglesia de la antigua misión jesuita de Cerocahui es una obra única. Se trata de un retablo estípite de un cuerpo en tres calles sobre un banco, con un sagrario entre dos ángeles en relieve, y sotabanco, todo tallado en piedra de cantería. Los estípites son de forma curiosa, poco usual, en la que la parte inferior se repite arriba, volteada al revés, de manera que dos *estipos* se encuentran a la mitad. El conjunto parece haberse pensado para enmarcar tres pinturas grandes, ahora desaparecidas.

La misión de San Francisco Xavier fue establecida hacia 1680 por Juan María Salvatierra, quien diecisiete años después fundaría las misiones de Baja California. Aunque seguramente Salvatierra construyó un lugar de culto y una residencia, la iglesia de la época virreinal que en parte se conserva en Cerocahui parece ser de la primera mitad del siglo XVIII, como lo indica su bella cúpula con linternilla sobre cuatro arcos de cantería, mientras el retablo sería más tardío, hacia la mitad del siglo XVIII. A pesar de que hace falta estudiar esta extraordinaria obra mucho más a fondo, se puede aventurar que tal vez el retablo esté relacionado con alguno de los canteros que trabajaron en la villa de Chihuahua en esa época. La iglesia de Cerocahui fue reconstruida por el padre Andrés Lara entre ca. 1936 y 1946, fecha que está inscrita en el muro exterior del ábside. Parece que la obra de Lara fue reforzar la antigua construcción con cantera y añadirle una fachada nueva. En cuanto al retablo en particular, fueron eliminadas las paredes de los lados del ábside, entre los estípites, para insertar allí unos vitrales. Tal vez en el mismo momento también se quitaron partes de relieves de cantería tallada, visibles en viejas fotografías, arriba de los marcos laterales.



El retablo estaba dedicado al santo misionero jesuita y seguramente tenía una representación suya al centro y lienzos con episodios de su vida a los lados. El carácter eclesiástico e institucional del conjunto está expresado en las cuatro figuras de los doctores de la iglesia talladas en las bases de los soportes a los dos lados del retablo. A la derecha están los santos Gregorio y Jerónimo y, al lado opuesto, vemos a Ambrosio y Agustín. Están allí como soportes del trabajo de los jesuitas en las misiones. Recuerdan los relieves de los doctores de la iglesia en las pechinas de la cúpula de la catedral de Chihuahua.



San Agustín, relieve en piedra de cantería en la base del estípite derecho del retablo. Ha perdido la mano derecha que sostenía el báculo. Con la otra tiene un libro y su mitra de obispo está arriba a la derecha.





22. CHIHUAHUA, SAN FRANCISCO, CRUCERO DEL EVANGELIO RETABLO DE JESÚS NAZARENO, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII



Es el retablo anástilo (sin columnas o pilastras) más completo que se conserva en el estado, aunque los brutales repintes de una "restauración" han alterado la apariencia original del oro y del fondo rojo. La figura central es un Nazareno vestido. En el banco, o predela, del retablo, están dos cuadros apaisados con los cuatro evangelistas con sus atributos; de izquierda a derecha: Mateo y un ángel, Lucas y el buey, Juan y el águila, y Marcos y el león. Ocho lienzos, cuya lectura empieza abajo a la izquierda y termina en el remate, sintetizan la historia de la pasión de Cristo. A los lados del Nazareno y de izquierda a derecha: Jesús en el huerto, Jesús condenado por el sumo sacerdote quien rasga sus vestiduras; arriba y, de nuevo, de izquierda a derecha: Jesús coronado por espinas y atormentado por los sayones, Jesús cae en el camino al Calvario y Verónica, arrodillada, muestra su velo con la impresión del rostro de Cristo. El mismo "Divino Rostro" está en la pintura arriba del nicho central del Nazareno. En el remate, Cristo, todavía vivo y clamando al Padre, está en la cruz que abraza la Magdalena; a los lados están María y san Juan Evangelista.

No se tienen más datos de la fecha de este retablo de los que nos indican sus formas: desde mediados del siglo XVIII, hubo retablos anástilos en la Nueva España. Otro problema es el de su localización original. Se ha dicho que este retablo proviene de la antigua iglesia jesuita de Chihuahua, pero tal vez no haya sido así, por dos razones. No se le menciona en el inventario de bienes jesuitas de 1794 y, más importante, es extraño que el templo franciscano actualmente tenga dos retablos pasionarios: éste y el que tiene estípites y actualmente está enfrente, en el otro brazo del crucero, y que seguramente era de la iglesia de la Compañía de Jesús [15]. Posiblemente el retablo que nos ocupa siempre estuvo en el templo de San Francisco. Por una parte, sus dimensiones son apropiadas para el espacio donde está situado. Por otra, la presencia de este retablo en el templo de San Francisco podría haber sido la razón por la cual se intentó cambiar la iconografía del retablo jesuita, reemplazando la Dolorosa con la Virgen de la Luz.

Este retablo no ha sufrido cambios en su iconografía, así que se puede apreciar la coherencia de su programa. Es notable cómo la síntesis de la narración del sufrimiento de Jesús a los lados de la calle central se integra a las imágenes icónicas del centro, donde la figura de Cristo se repite tres veces: en la escultura del Nazareno, que es Jesús en su pasión antes de la Crucifixión, en el Divino Rostro que retoma el tema del lienzo del encuentro con la Verónica, y en la cruz justo antes de morir. Allí, se inserta la narración de nuevo, con los cuadros de María y Juan quienes estuvieron presentes en ese momento culminante de la historia.





Pintura de dos evangelistas en
la predela del retablo





23. CHURO (URIQUE), TEMPLO PARROQUIAL RETABLO MAYOR, CA. 1786



Es un retablo dorado anástilo, con sotabanco, predela, dos cuerpos y un copete. En la predela hay tres lienzos; a los lados están representados los evangelistas Juan y Mateo a la izquierda, y Lucas y Marcos a la derecha. El cuadro central está cubierto en gran parte, pero se ven figuras en un paisaje. En el primer cuerpo la Santísima Trinidad está flanqueada por los santos Domingo y Francisco de Asís. Arriba hay una escultura de san Miguel en el nicho central, que es la única figura tridimensional del conjunto. A sus lados están los padres de María: san Joaquín a la izquierda y santa Ana a la derecha. El atractivo diseño del conjunto privilegia una fuerte estructura arquitectónica que contrasta con el preciosismo de los adornos en relieve, algunos de los cuales tienen formas rococó.

Por el estilo de los elementos y la presencia de los dos santos frailes, es evidente que se trata de una obra de la época franciscana de la misión. Afortunadamente en una viga de la iglesia está la inscripción: "año de 1786". El retablo sería de alrededor de esa fecha. Es probable que no sea un producto capitalino, donde para ese año los retablos se hacían en estilo más decididamente neoclásico.

El conjunto delata una iconografía mariana, aunque falta la figura de la Virgen en el retablo actualmente. En particular, la presencia de Ana y Joaquín necesariamente indica que una imagen de la Virgen, tal vez una escultura, estaba en el retablo o sobre el altar. Tal vez estaría donde ahora vemos la figura de san Miguel. Por otra parte, el arcángel pudo haberse colocado si hubiera llegado arriba como protector de María.





San Miguel en el nicho superior del retablo.





24. CHIHUAHUA, CATEDRAL
NICOLÁS MORÍN (MUERTO 1791)
RETABLO MAYOR, 1780-1792



etrás del altar mayor moderno, hecho hacia 1930, se conserva el retablo estípíte original de la catedral, tallado en piedra de cantería. El retablo era de un cuerpo con remate, aunque actualmente ya no se aprecia este elemento, porque fue remplazado por un nuevo remate neocolonial en 1939-40 (Bargellini 1984, p. 71-75). Sin embargo, se puede ver que el cuerpo del retablo consistía en tres calles enmarcadas por estípites de tipo balbasiano. De hecho, los dos estípites de los extremos están a la vista desde el cuerpo de la iglesia. La calle central del retablo encierra lo que se llama una pilastra-nicho; es decir, un gran pilar adosado, con su entablamento y cornisa, y al centro un nicho. A los lados hay largas guardamalletas. Las calles laterales son ligeramente cóncavas y contienen guardamalletas arriba y nichos abajo. En estos nichos laterales del retablo, que están más a la vista, se ven ahora las esculturas del apóstol san Felipe, recordando el nombre original de Chihuahua, y la Virgen de Regla que fue una de las primeras devociones del lugar.

Este retablo fue la última obra de un arquitecto y cantero de Durango, Nicolás Morín, quien había llegado a Chihuahua en 1789 para terminar algunas obras en la entonces parroquia, donde fue enterrado en 1791. Su hijo, Ignacio, quedó encargado de la obra y al año siguiente estaba listo el retablo. Tal vez se deba a Ignacio la greca neoclásica que corre por todo lo largo del friso del retablo. Hubo discusiones acerca de si se debía dorar y pintar el conjunto. Aunque al principio la resolución fue negativa, es evidente en viejas fotografías que el retablo fue parcialmente pintado en algún momento. Actualmente no hay color sobre la bella piedra blanca. De acuerdo a un inventario de 1801, en el nicho central del retablo había una escultura de san Francisco de Asís, patrono de los inicios del asentamiento de Chihuahua, y a los lados estaban las figuras de san Felipe y Santiago (Bargellini 1991, p. 158), en correspondencia a las esculturas de los nichos superiores de las portadas laterales de la iglesia.

Por viejas fotografías y algunos restos, se puede conocer el retablo completo. El remate de perfil curvilíneo llegaba hasta la bóveda. Al centro tenía un nicho que albergaba un crucifijo. Sobre la cornisa estaban tres esculturas: a los lados, las personificaciones de las virtudes de la Esperanza y la Caridad y, en la cúspide, la Fe. Cornucopias llenas de frutas y flores adornaban la cornisa entre las figuras. En su conjunto, el retablo recordaba las principales devociones asociadas a la fundación e historia de la villa de Chihuahua. El remate insistía en las tres virtudes teológicas, que se asociaban por medio de las cornucopias al bienestar espiritual y material.





Nuestra Señora de Regla en el nicho lateral izquierdo del retablo.

Página siguiente: Retablo mayor de la catedral de Chihuahua, con el nicho enmarcado por columnas y el copete neocolonial, añadidos en el siglo XX.





25. CHIHUAHUA, CATEDRAL, CRUCERO DEL EVANGELIO
JUAN DE PAGAZA URTUNDÚA E IGNACIO MORÍN
RETABLO DE SAN JOSÉ, 1792-1793

26. CHIHUAHUA, CATEDRAL, CRUCERO DE LA EPÍSTOLA
JUAN DE PAGAZA URTUNDÚA E IGNACIO MORÍN
RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES, 1801-1813



Se trata de dos retablos neóstilos en piedra de cantería, idénticos entre sí excepto en su calle central. Las líneas severas de las columnas son una concesión al neoclasicismo, pero las proporciones alargadas del conjunto y los perfiles mixtilíneos de los nichos y del remate, más la presencia de guardamalletas, son rasgos del barroco estípite. En la calle central del más antiguo de estos dos retablos está san José con el Niño en brazos y, arriba, una Virgen también con el Niño. En la calle principal del otro retablo está la Virgen de los Dolores a los pies de un nicho cruciforme donde estaba un Cristo en la cruz.

El autor del retablo mayor de la antigua parroquia de Chihuahua, Nicolás Morín, había dejado diseños para estos dos retablos antes de morir en 1791. Las obras pasaron a su hijo Ignacio quien tuvo que adecuarse a las opiniones del ingeniero Juan de Pagaza Urtundúa, cuyas ideas, debemos suponer, eran más acordes a gustos neoclásicos, aunque los resultados conservan muchos rasgos del barroco estípite.

En el nicho arriba de san José, hay una escultura de la Virgen con el Niño de los inicios del siglo XVIII, pero totalmente repintada; es una de las esculturas más antiguas de la catedral. A los lados están san Pedro y un santo sacerdote. El conjunto tiene cierta coherencia en cuanto el centro está dedicado a la Sagrada Familia y los lados a hombres santos, como lo fue José. El retablo de Dolores, sin embargo, ha perdido su temática. Seguramente fue planeado con la idea de representar a los cuatro personajes principales de la escena de la muerte de Jesús: Cristo en la cruz, su madre abajo, y Juan Evangelista y María Magdalena a los lados. En lugar de la Magdalena está ahora una *Virgen del Carmen con el Niño* que nada tiene que ver con el evento que fue el tema del retablo, mientras del otro lado está una representación de santa Inés, al parecer, con un cordero en los brazos. Todas estas esculturas son relativamente modernas.





Retablo de San José.



Retablo de Nuestra Señora de los Dolores.



27. CIUDAD GUERRERO, TEMPLO PARROQUIAL
RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES, CA. 1800



En este retablo de la Virgen de los Dolores, tallado en piedra de cantería, están presentes elementos barrocos alrededor de la figura de María. En especial, el perfil mixtilíneo de la parte superior de su nicho y los follajes que enmarcan la figura repiten esquemas de tradiciones de mediados del siglo XVIII. De hecho, recuerda detalles del retablo mayor de Nicolás Morín en la catedral de Chihuahua [24]. En contraste, las columnas a los lados del nicho son lisas, propias del neoclasicismo académico. Además, al frente de sus capiteles, cuelgan guirnaldas esquematizadas de reminiscencia también neoclásica.

No existe un estudio de la historia de la iglesia, pero este retablo debe fecharse alrededor de 1800, dadas sus características formales.

La temática de este retablo es la Virgen a los pies de la cruz. Es una figura vestida y muy repintada, señal de la popularidad y vigencia de su culto. El Cristo tiene brazos articulados: es decir, es posible moverlo y cambiarlo de posición, para bajarlo de la cruz y acostarlo en un Santo Entierro.









28. VALLE DE OLIVOS, TEMPLO PARROQUIAL RETABLO MAYOR, CA. 1800



El retablo mayor del templo de Valle de Olivos es el más neoclásico, hecho de madera, que se conserva en el estado de Chihuahua. Sus columnas, con adornos mínimos, y el diseño todo, de líneas severas y poca decoración, recuerdan el tipo de proyectos que se estaban haciendo en la Real Academia de San Carlos de la Ciudad de México en la última década del siglo XVIII y primeras del XIX.

San José de la Ciénega de los Olivos fue un poblado de cierta importancia desde por lo menos la mitad del siglo XVII (Bargellini 2004, pp. 57-8), pero la gran iglesia, inacabada, que es el templo principal del lugar, es de finales del siglo XVIII, como lo indican su arquitectura y algunas piezas en su interior. Por una parte, hay guardamalletas en la portada principal, que son resabios balbasianos y remiten a las décadas centrales del siglo XVIII. Por otra, este retablo sólo puede explicarse por la irrupción del gusto neoclásico en todo el virreinato a finales del siglo. Su presencia aquí señala que había personas en el lugar conocedoras de lo que estaba sucediendo en cuestiones de gusto artístico en la Ciudad de México. Los colores del retablo son modernos, pero seguramente estuvo pintado desde el principio para parecerse a una obra en piedra y con algunos detalles dorados, como se estilaba en las obras neoclásicas.

Actualmente la temática del retablo es el Calvario, con Cristo crucificado al centro y las figuras vestidas de san Juan y la Virgen a los lados.





Interior del templo de Valle de Olivos.





29. YEPACHI, LA VIRGEN DEL REFUGIO RETABLO MAYOR, FINALES DEL SIGLO XVIII



El retablo de Yepachi está conformado por un cuerpo y un remate en tres calles. En el centro están las imágenes de más jerarquía y mayor culto: la Virgen del Refugio directamente arriba del altar, Santiago arriba de ella, y la Trinidad en la cúspide. A los lados, dos ángeles están en adoración de la Trinidad, mientras la Virgen de Guadalupe y San Francisco de Asís acompañan a la Virgen del Refugio y a Santiago en el cuerpo principal. A diferencia de los retablos tallados en madera y dorados, esta obra es esencialmente una gran estructura de madera pintada de colores que sirve de soporte a los cuadros. Es decir, se trata de un retablo pintado, pero fortalecido por su gran marco y estructura de madera y sin los efectos de la perspectiva. Además, los cuadros del retablo presentan una característica peculiar, ya que sobre los lienzos hay adornos aplicados a manera de marcos mixtilíneos. Se trata de relieves constituidos de un material parecido al cartón, y adheridos a las propias telas.

Santiago Yepachi fue fundado por los jesuitas alrededor de 1675, después de haber establecido la misión cabecera de San Miguel Tutuaca. Sin embargo, no cabe la menor duda de que el retablo actual es de la época franciscana, tanto por su estilo como su iconografía. Además, el reciente proceso de restauración de este retablo (2006-2008; Bargellini 2007) reveló que la mesa del altar y el lienzo de la Virgen del Refugio fueron añadidos poco después de la terminación de la obra, para remplazar el antiguo patrono con la Virgen del Refugio. La peculiar combinación de tablas pintadas y lienzos con aplicaciones en relieve de este retablo es una creación regional. Hay fragmentos de una obra del mismo tipo en Arisiachi [30].

En el primer cuerpo, san Francisco de Asís hace pareja con la Virgen de Guadalupe, patrona del convento de Zacatecas al que pertenecían los misioneros. En la base, y entre los dos cuerpos del retablo, están los escudos de las órdenes religiosas presentes en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII. Destacan los escudos franciscanos y dominicos a los lados de la mesa del altar, de acuerdo a la costumbre de las dos órdenes de hermanarse, llamando la atención sobre la antigüedad de sus instituciones y la contemporaneidad de sus fundadores. Situar los escudos en la base del retablo también subraya el papel fundacional de los franciscanos y dominicos para la iglesia novohispana (fueron las primeras órdenes religiosas que llegaron a América) y los presenta simbólicamente como sus principales apoyos. Así como el retablo descansa en los escudos franciscanos y dominicos, la





Detalle de *La Virgen del Refugio*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII.

iglesia novohispana se sostenía sobre los frailes de las dos agrupaciones. Arriba y debajo de la Trinidad y los ángeles, están los escudos de los agustinos (un corazón y un libro), los mercedarios (una cruz roja en la parte superior), los carmelitas (una cruz sobre una montaña y tres estrellas), y los juaninos (una granada que recuerda la ciudad del fundador, san Juan de Dios). Se excluyó cualquier referencia a la Compañía de Jesús, expulsada de la Nueva España en 1767 y suprimida por el papa en 1773. Además del sello institucional del retablo, están las devociones del sitio. El patrono original, Santiago, vencedor de los moros, está representado en el episodio de la aparición de la Virgen del Pilar, patrona de España, venerada en Zaragoza. El gran lienzo de la Guadalupana al lado pone de relieve a la patrona de la Nueva España, aquí acompañada por san Francisco, fundador de la orden misionera responsable de conservar la religión entre los pimas de Yepachi.



Retablo mayor de Yepachi, después de la restauración de 2006-2008.



30. ARISIACHI, (GUERRERO), SAN JOSÉ
RETABLO MAYOR, FINALES DEL SIGLO XVIII



e conservan en Arisiachi, colgados en la nave de la iglesia, dos fragmentos de un retablo que era muy similar al que está completo en Yepachi [29]. Uno sería la esquina superior izquierda, donde está pintado un ángel con las manos extendidas como en actitud de mostrar o llamar la atención a la imagen del centro. El ángel tiene sobre el pecho las letras del nombre de María. Seguramente había un ángel similar del otro lado, igual que en Yepachi. Son muy evidentes los restos de las aplicaciones en relieve que enmarcan este lienzo. El otro fragmento sería parte del lado derecho del cuerpo del retablo, donde está representada la figura de san Francisco de Asís arrodillado, leyendo el libro de los evangelios que está abierto sobre una mesita. Francisco está volteado hacia la izquierda, que sería el centro del retablo. En la sección inferior de este fragmento está el escudo franciscano de las cinco llagas sobre un campo azul con flores. También aquí son evidentes las aplicaciones en relieve.

La iglesia de Arisiachi ha sufrido mucho a través del tiempo, igual que esta obra, que sin duda fue su retablo mayor. Estos fragmentos deben fecharse, como el retablo de Yepachi, hacia finales del siglo XVIII. Vale la pena anotar que un lienzo en la catedral de Monterrey, N. L., y unos cuadros en Nuevo México exhiben el mismo tipo de decoraciones moldeadas, doradas y aplicadas que caracterizan los retablos de Arisiachi y Yepachi. Estas obras apuntan hacia la existencia de una tradición regional en este tipo de trabajo.

La actitud del ángel en la esquina superior del retablo de Arisiachi no es de adoración con incienso como en Yepachi, sino más bien de admiración. Por lo tanto, podemos especular que al centro estaba tal vez la figura de María y ciertamente la del santo patrono. Es muy probable que un bello cuadro de san José con el Niño conservado en el templo, aunque muy dañado, haya estado al centro del retablo. A pesar de los estragos del tiempo, todavía se puede apreciar la expresión en el rostro del santo y el gesto afectuoso del Niño.



Págs. 144-145: Fragmento del antiguo retablo mayor de Arisiachi. Corresponde a la calle derecha del retablo.



Fragmento del antiguo retablo mayor de Arisiachi. Estaba arriba a la izquierda del retablo.



San José con el Niño, óleo sobre tela, siglo XVIII.



31. GUADALUPE CORONADO (URIQUE), TEMPLO PARROQUIAL RETABLO MAYOR, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII



El retablo de esta pequeña iglesia es una estructura escalonada de adobe, construida adentro del ábside circular del templo. La parte central más alta podría calificarse como de dos cuerpos en cuanto se ven allí un cuadro de la Virgen de Guadalupe y, arriba, un nicho, ahora vacío. En el cuerpo inferior hay dos nichos a cada lado del centro, donde se ven figuras vestidas de la Virgen y de varios santos. Vale la pena notar que, como sucede en muchos retablos mayores novohispanos, hay un intento de reflejar algo de la portada del templo, cuyo remate en este caso tiene un perfil parecido al del retablo. Es muy posible que la construcción del retablo haya coincidido con la terminación de la obra del templo.

Por las características del templo y de su portada, es probable que se trate de una construcción de la segunda mitad del siglo XVIII y de ámbito franciscano. Es un ejemplo de una solución económica y local al problema de cómo lograr tener un retablo. No se han detectado otras obras parecidas, aunque seguramente las hubo.

La Virgen de Guadalupe está representada en por lo menos tres lienzos en esta iglesia, señalando no solamente su papel de patrona del lugar, sino también los múltiples usos de su imagen, la cual, además de estar fija en el templo, sale (o salía) en procesión y visita otros lugares.





Una de las varias representaciones de la Virgen de Guadalupe en el templo de Guadalupe Coronado.





32. PAPAJICHI (GUACHOCHI), NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE
LUPE
RETABLO MAYOR, CA. 1800



Se trata de un retablo neoclásico pintado en perspectiva. Incluye una predela de tres secciones de hojas de mármol enmarcadas en madera con adornos en relieve, todo logrado por medio de la pintura que imita la apariencia de estos materiales. Al centro, la decoración es una guirnalda de hojas, típica del vocabulario del neoclasicismo académico. Columnas corintias pareadas enmarcan la imagen central de la Virgen de Guadalupe al centro del retablo. Los tercios inferiores de las columnas son estriados y el resto es liso. El entablamento arriba de la imagen se hunde en profundidad al centro para dar lugar a un cortinaje rojo sostenido a los lados por dos angelitos y coronado por un resplandor con el monograma de María. El diseño general del retablo es igual al de Tatahuichi [33]. Este retablo complementa un tabernáculo barroco con un cáliz pintado en la puerta, que ciertamente llegó antes a la misión, porque exhibe adornos balbasianos. Es posible que algunas esculturas talladas y policromadas hayan pertenecido al retablo anterior. Se trata de una Inmaculada y de una figura de santa Ana, la madre de María, bastante maltratada.

Papajichi fue visita de la misión jesuita, y después franciscana, de Nuestra Señora del Pilar de Norogachi. El estilo neoclásico de la Academia de San Carlos en este retablo indica que este lienzo es de finales del siglo XVIII o principios del XIX. Obra de un buen pintor de la época, fue enviado a la Tarahumara probablemente desde la Ciudad de México durante la época franciscana de la misión.

Además de la copia fiel de la imagen del Tepeyac y la identificación explícita en el monograma, la iconografía del retablo incluye los cortinajes que revelan la imagen, subrayando su naturaleza sagrada.





Fotografías de estas páginas y de las anteriores: Juan Cayetano Varcárcel Andrés. Universidad Politécnica de Valencia.





33. TATAHUICHI (GUACHOCHI), SAN FRANCISCO XAVIER RETABLO MAYOR, CA. 1800



Es un retablo pintado en perspectiva del mismo diseño que se ve en Papajichi. En este caso se trata de una representación de san Francisco Xavier predicando a los pueblos del mundo. Igual que el retablo de Papajichi, necesita conservación y limpieza.

La similitud entre este retablo y el de Papajichi indica que las dos obras son del mismo autor y de la misma época; es decir, son obras neoclásicas hechas hacia 1800 en el ambiente de la Academia de San Carlos, probablemente en la Ciudad de México, y enviadas a las misiones franciscanas de los antiguos territorios jesuitas en la Sierra Tarahumara. Es posible que haya habido cuadros similares en otras misiones de los frailes. Igual que Papajichi, Tatahuichi fue visita de Norogachi.

Francisco Xavier fue el paradigma del misionero en los siglos virreinales y el santo jesuita más popular de entonces. Canonizado en 1622 con Ignacio de Loyola, tuvo un culto importante no solamente en las misiones, sino también en la sociedad novohispana y católica en general en todo el mundo. Cuando los franciscanos se encargaron de la antigua misión jesuita de Tatahuichi, conservaron la devoción al santo misionero en este retablo pintado. El santo contempla a Cristo en la cruz que levanta en la mano derecha, mientras abre la izquierda hacia las personas a sus pies. Los rostros de cuatro de ellas se ven con cierta claridad y representan las partes del mundo. La actitud y los gestos de Xavier expresan su papel de intermediario entre el cielo y la tierra y desde su corazón sale la llama del fuego del amor hacia Dios que lo inspira.





Ángel sosteniendo la cortina sobre la figura de san Francisco Xavier.



A decorative border with a repeating floral or scrollwork pattern in a light beige color, framing the central text.

Anexo documental

CONTRATO PARA EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA
DE
SAN JOSÉ, PARRAL, 1680



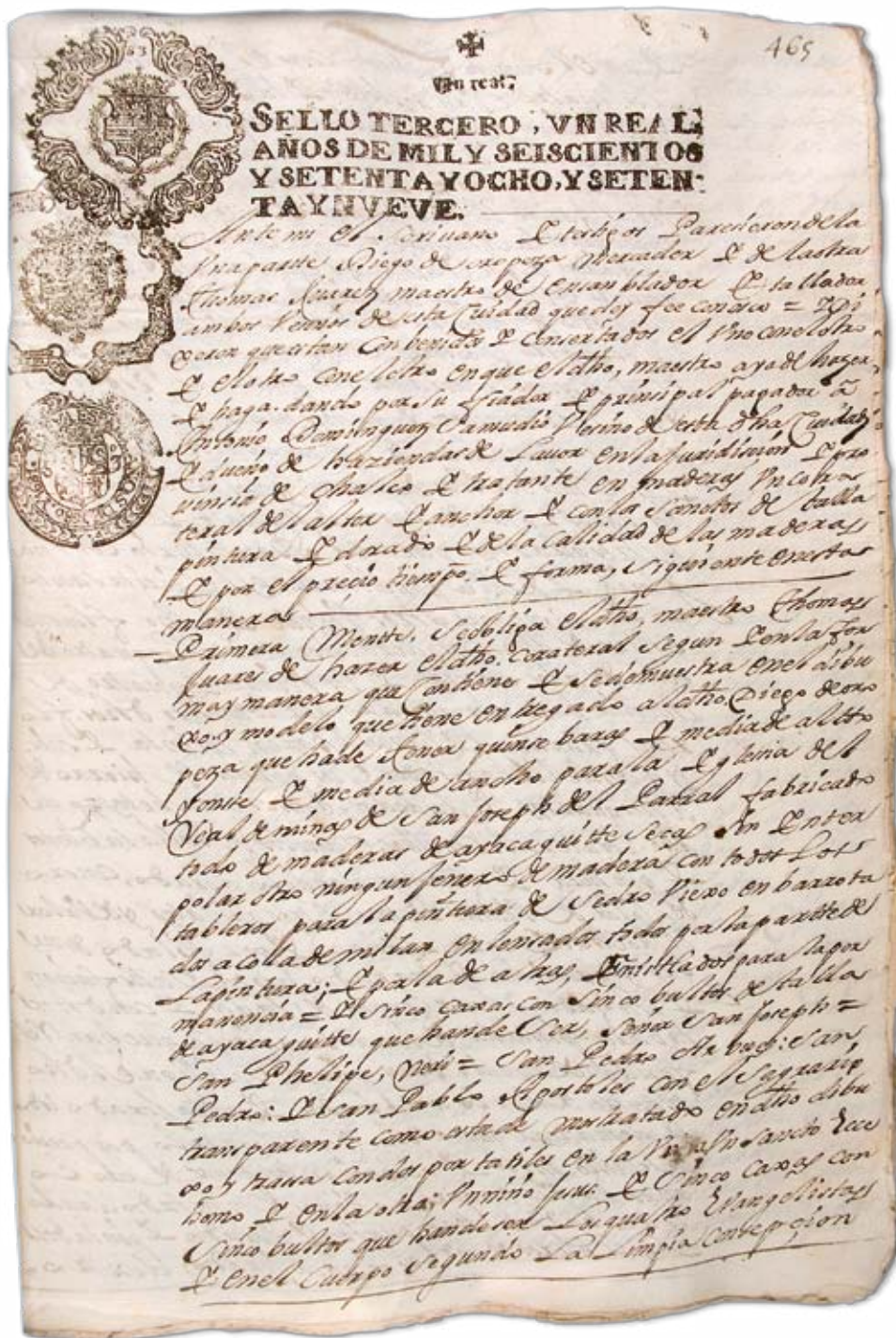
La noticia de la existencia de este contrato, el único que se ha encontrado hasta ahora para un retablo chihuahuense, fue dada a conocer por Guillermo Tovar de Teresa en 1990 (pp. 85–86). Por su importancia para la historia de los retablos en Chihuahua, se publica el documento íntegro aquí, con el permiso del Archivo de Notarías de la Ciudad de México, donde está resguardado el original.

La hechura del retablo fue contratada, frente al notario Baltasar Morante, el 22 de agosto de 1680 en la Ciudad de México. Tomás Xuárez, maestro retablista y escultor, se concierta con Diego de Oropeza, mercader, para fabricar el retablo ("corateral" [colateral]) mayor de la parroquia de San José del Parral. Es frecuente en los documentos novohispanos usar el término "colateral" para referirse a cualquier retablo. El otro personaje involucrado en el asunto como fiador fue Antonio Domínguez Zamudio, vecino de México, dueño de haciendas en la región de Chalco y "tratante en maderas".

La fecha del contrato embona con lo que se sabe de la historia de la construcción del templo, iniciada en 1672. El ábside estaba terminado en 1678 y para 1686 se cerró la bóveda del coro (Bargellini, 1991, pp. 216–218). La contratación del retablo en 1680 indica que se tenía la confianza de terminar pronto el edificio, o por lo menos, de poder instaurar allí el culto poco después de la llegada del retablo en 1682. Al parecer hubo un poco de atraso, aunque no tenemos datos precisos sobre la erección del retablo en la iglesia. Sin embargo, sí sabemos algo de dos de los individuos involucrados. Desde por lo menos 1675, Tomás Xuárez era un retablista conocido en la Ciudad de México, y antes de 1680 había trabajado tanto en la catedral como para los jesuitas (Curiel, pp. 139–140). Por otra parte, se tienen noticias en Parral de un Diego de Oropeza, mencionado en varios documentos desde 1668 (Cramausse, p. 276, nota 135, p. 293, p. 333, nota 220). Si es el mismo del contrato, como es probable, había subido en nivel social y económico desde sus primeros años en el real de minas, cuando era sastre y "coyote", y se conocía como hijo de una india y de un tal "Bonamel" de Saboya, que vendía miel en la Ciudad de México. En el contrato es "mercader" y tiene que haber gozado de cierta reputación y fortuna para que pudiera entrar en tratos, no sólo con Xuárez, sino también con Domínguez Zamudio, quien garantizaba la ejecución de la obra y, como "tratante en maderas" estaría familiarizado con los procesos de producción de retablos.

Como era usual, Xuárez había presentado a Oropeza un "dibujo y modelo" de la obra que iba a hacer y promete utilizar materiales de cierto tipo y calidad. También se acuerdan los temas de las esculturas y pinturas. Oropeza tenía el derecho de pedir a otros maestros que controlaran el cumplimiento del contrato y Xuárez tendría que hacer los arreglos que se le pidieran. Finalmente, todo iba a estar terminado y puesto en cajas para llevarse dentro de un año y medio, a partir de la fecha del contrato.

En la transcripción de este documento no se respeta el orden de los renglones del documento original, se agregan puntos y comas cuando se requiere, y se corrige la ortografía para una mejor lectura. Sin embargo, los nombres propios y de lugares se transcriben tal cual aparecen en el original. Si una palabra no se comprende pero se puede saber a partir de las palabras que le preceden y suceden, se coloca entre corchetes la interpretación. También se emplea "sic" entre corchetes cuando hay duda en la palabra. Las fórmulas en latín están en letras cursivas. Los arcaísmos se conservan. Las aclaraciones aparecen en notas al pie de página.



Archivo General de Notarías de México.
Escribano Baltasar Morante, vol. 2511, fs.
464 v-467 r. Ciudad de México, 22 de agosto
de 1680.

Versión paleográfica de Lorena Botello.

[f. 464 v]

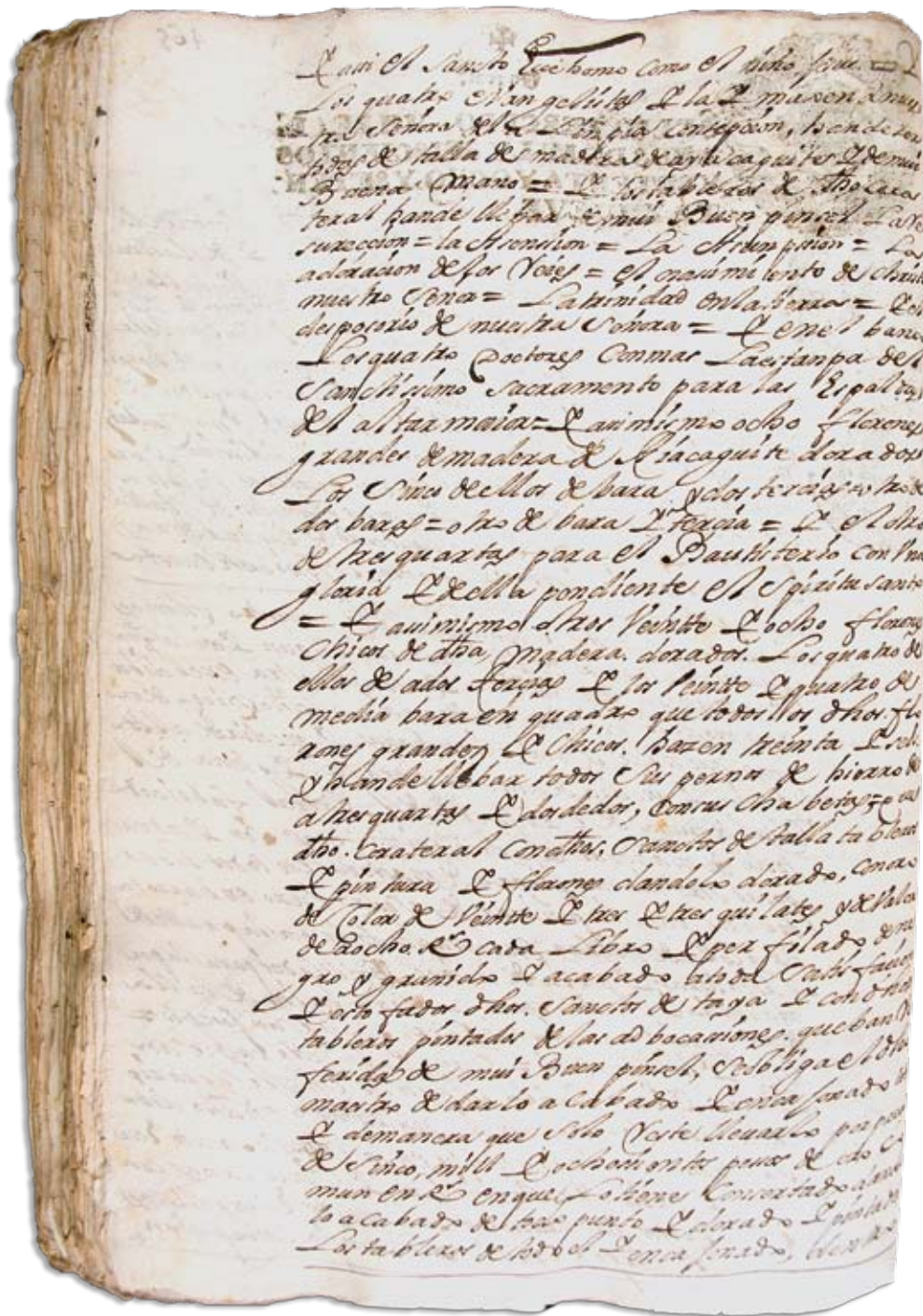
[Al margen izquierdo:] "Obligación de obra"

En la Ciudad de México, a veinte y dos días del mes de agosto de mil seiscientos y ochenta años. [f. 465 r] Ante mí, el escribano y testigos parecieron, de la una parte, Diego de Oropeza, mercader, y de la otra, Thomas Juarez, maestro de ensamblador y tallador, ambos vecinos de esta ciudad, que doy fe conozco. Y dijeron que están convenidos y concertados el uno con el otro, y el otro con el otro, en que el dicho maestro haya de hacer y haga, dando por su fiador y principal pagador a Antonio Dominguez Samudio, vecino de esta dicha ciudad y dueño de haciendas de labor en la jurisdicción y provincia de Chalco y tratante en maderas, un corateral del altar y anchor, y con los santos de talla, pintura y dorado, y de la calidad de las maderas, y por el precio, tiempo y forma siguiente en esta manera:

Primeramente, se obliga el dicho maestro Thomas Juarez de hacer el dicho corateral, según y en la forma y manera que contiene y se demuestra en el dibujo y modelo que tiene entregado al dicho Diego de Oropeza, que ha de tener quince varas y media de alto y once y media de ancho, para la iglesia del Real de Minas de San Joseph del Parral, fabricado todo de maderas de ayacahuite secas, sin interpolar otro ningún género de madera, con todos los tableros para la pintura de cedro viejo embarrotados a cola de milán, enlensados¹ todos por la parte de la pin-

tura, y por la de atrás enistlados [sic] para la permanencia. Y cinco cajas con cinco bultos de talla de ayacahuite, que han de ser: señor san Joseph, san Phelipe Neri, san Pedro Arbués, san Pedro, y san Pablo apóstoles, con el sagrario transparente como está demostrado en dicho dibujo y traza, con dos portátiles, en la [una] un santo Ecce Homo, y en la otra, un niño Jesús. Y cinco cajas con cinco bultos, que han de ser los cuatro evangelistas, y en el cuerpo segundo, la Limpia Concepción [f. 465 v], y así el santo Ecce Homo como el niño Jesús. Y los cuatro evangelistas y la imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción han de ser todas de talla de madera de ayacahuite y de muy buena mano. Y los tableros de dicho corateral han de llevar de muy buen pincel: la Resurrección, la Ascensión, la Asunción, la Adoración de los Reyes, el Nacimiento de Christo Nuestro Señor, la Trinidad en la Tierra, y el Desposorio de Nuestra Señora. Y en el banco los cuatro doctores con más la estampa del Santísimo Sacramento para las espaldas del altar mayor. Y asimismo ocho florones grandes de madera de ayacahuite, dorados. Los cinco de ellos de vara y dos tercias, otro de dos varas, otro de vara y tercia, y el otro de tres cuartas para el bautisterio con una gloria, y de ella, pendiente el Espíritu Santo.

Y asimismo otros veinte y ocho florones chicos de dicha madera, dorados. Los cuatro de ellos de a dos tercias, y los veinte y cuatro, de media vara en cuadro; que todos los dichos florones grandes y chicos hacen treinta y seis, y han de llevar todos sus pernos de hierro de a tres cuartas y dos dedos con sus chavetas. Que dicho corateral con dichos santos de talla, tableros, y pintura, y florones dando lo dorado con oro de color de veinte y tres [y tres]² kilates y de valor de a ocho reales



¹ De la palabra "lenzal", que quiere decir "de lienzo".

El Hernando de Prado y de sus hijos que ha de
 empezar a correr desde hoy día de la fecha de esta
 escritura, en adelante de la villa de Sahagún
 don Diego de Oropeza o quien por él fuere parte a
 Pedro y a sus hijos o quien por él fuere parte a
 Pedro y a sus hijos que reconocan el dicho
 con toral de la obra ajustado al dicho dibujo y mo-
 delo y de las maderas Santos de talla, tableros pin-
 cel, oro y dorado de la calidad forma y manera
 que va referida y de la obra con que digan dichos
 maestros y se declaren con juramento y no ha que
 han tasación en que de lo de luego lo dea de ferido
 que tiene algunas faltas o hierros que enmendar
 todas y de la calidad que fueren, se obliga el dicho
 maestro de hacerlas y enmendarlas a su
 costa y misión [sic], hasta que queden perfectas
 y a toda satisfacción del dicho Diego de Oropeza
 y de dichos maestros, u de quien por el susodicho
 fuere parte, y a ello se le pueda compeler como
 más convenga. Y a cuenta de dicha obra, el dicho
 maestro, Thomas Juarez recibe adelantados del
 dicho Diego de Oropeza, en presencia de mí, el
 escribano y testigos de esta carta: tres mil pesos
 de oro común en reales, de que me piden de fe,
 e yo, el escribano la doy del entrego y recibo de
 dichos tres mil pesos, porque se hizo realmente
 y con efecto en mi presencia y de los
 testigos y quedaron contados en poder del dicho
 Thomas Juarez maestro de obras de talla
 de la villa de Sahagún como en me gado de ellos = Dijo que
 en me gado de el primer coaral de dicho coaral
 a Cabado Cobado Le hade dar el dicho Diego
 de Oropeza a Pedro, Thomas Juarez y a sus
 hijos, y a sus hijos, y a sus hijos, y a sus hijos,
 que faltar una al guna el dicho coaral de
 Le hade dar al dicho maestro por el dicho Diego
 de Oropeza y quien por él fuere parte Los
 tres mil pesos de oro común en reales, de
 que me piden de fe, e yo, el escribano la
 doy del entrego y recibo de dichos tres mil
 pesos, porque se hizo realmente y con

cada libro, y perfilado de negro y granido [granito], y acabado a toda satisfacción, y estofados dichos santos de talla y con dichos tableros pintados de las advocaciones que van referidas de muy buen pincel. Se obliga el dicho maestro de darlo acabado y encajonado todo, y de manera que sólo reste llevarlo por precio de cinco mil y ochocientos pesos de oro común en reales, en que lo tiene concertado, dándolo acabado de todo punto y dorado, y pintados los tableros de todo él, y encajonado, dentro [f. 466 r] del término de un año y seis meses, que ha de empezar a correr desde hoy, día de la fecha de esta escritura, en adelante, y a vistas y satisfacción de los maestros del arte, que los nombre el dicho Diego de Oropeza, o quien por él fuere parte, a su elección y voluntad para que reconozcan el dicho corateral y si está ajustado al dicho dibujo y modelo, y de las maderas, santos de talla, tableros, pincel, oro y dorado de la calidad, forma y manera que va referido, y solamente con que digan dichos maestros y declaren con juramento sin otra prueba ni tasación en que desde luego lo deja diferido que tiene algunas faltas o hierros que enmendar todas y de la calidad que fueren, se obliga el dicho maestro de hacerlas y enmendarlas a su costa y misión [sic], hasta que queden perfectas y a toda satisfacción del dicho Diego de Oropeza y de dichos maestros, u de quien por el susodicho fuere parte, y a ello se le pueda compeler como más convenga. Y a cuenta de dicha obra, el dicho maestro, Thomas Juarez recibe adelantados del dicho Diego de Oropeza, en presencia de mí, el escribano y testigos de esta carta: tres mil pesos de oro común en reales, de que me piden de fe, e yo, el escribano la doy del entrego y recibo de dichos tres mil pesos, porque se hizo realmente y con

2 Se repiten las dos palabras en el original.

efecto en mi presencia y la de los testigos, y quedaron contados en poder del dicho Thomas Juarez, maestro de ensamblador y tallador, el cual como entregado de ellos. Dijo que en entregando el primer cuerpo de dicho corateral acabado y dorado, le ha de dar el dicho Diego de Oropeza otros un mil pesos de oro común en reales; y habiendo acabado de todo punto y sin que falte cosa alguna el dicho corateral, se le han de dar al dicho maestro, por el dicho Diego de Oropeza, u por quien por él fuere parte, los un mil y ochocientos pesos restantes, cumplimiento a los dichos cinco mil y ochocientos pesos [f. 466 v], en que tienen ajustada y concertada dicha obra.

Y estando presente el dicho Antonio Dominguez Samudio, a quien yo, el escribano doy fe conozco, habiendo visto, oído y entendido esta escritura y todas sus calidades y condiciones, otorga que fia al dicho maestro Thomas Xuarez, haciendo como hace de deuda y negocio ajeno, suyo propio y sin que sea necesario hacer ni que se haga contra el dicho maestro principal ni sus bienes, diligencia ni excusión alguna de fuero ni de derecho, cuyo beneficio expresamente renuncia, en tal manera que el dicho Thomas Xuarez, dentro del término de un año y medio, que va expresado, y por la dicha cantidad de cinco mil y ochocientos pesos, hará el dicho corateral, según y en la forma y con las calidades y condiciones que por menor van mencionadas en esta escritura, a vista y satisfacción de dichos dos maestros, donde no el dicho Antonio Dominguez, como tal su fiador, y a su costa y mención lo acabará y costeará hasta que quede perfecto y entregado a toda satisfacción y ajustado al dicho dibujo y modelo, y con las calidades, circunstancias y condiciones de esta escritura, y sin que se falte a nin-



guna de ellas, y a ello se le pueda compe-
 ler y compela como más convenga. Y el
 dicho Diego de Oropeza se obliga de que
 ajustándose el dicho maestro y guardan-
 do las calidades de esta obligación, le dará
 al susodicho, y a quien por él fuere parte,
 los dichos dos mil y ochocientos [f. 467 r]
 pesos del monto y precio de dicha obra, y
 a los tiempos y plazos y cantidades que
 contiene esta escritura, cuyas pagas y en-
 tregos [entregas] le hará en reales con más
 las costas de la cobranza en esta ciudad.
 Y al cumplimiento de todo lo que dicho
 es, las dichas partes, cada una por lo que
 le toca obligar sus personas y bienes ha-
 bidos y por haber, dan poder a los jueces
 y justicias de Su Majestad de cualesquier
 partes que sean, en especial a las de esta
 dicha ciudad, cortes y Real Audiencia de
 ella, cuyo fuero y jurisdicción se someten
 renunciando el suyo propio, domicilio y
 vecindad ley si convenerit de jurisdicción
 y las demás de su favor y general del
 derecho, para que a ello les compelan y
 apremien como por sentencia pasada en
 cosa juzgada renuncian las demás leyes y
 defensas de su favor y general del dere-
 cho. Y lo firmaron testigos, Juan de Escobar,
 don Nicolas de Quesada y Joseph de
 Frías, presentes y vecinos de esta ciudad.

Diego de Oropeza [rúbrica]

Thomas Suarez [rúbrica]

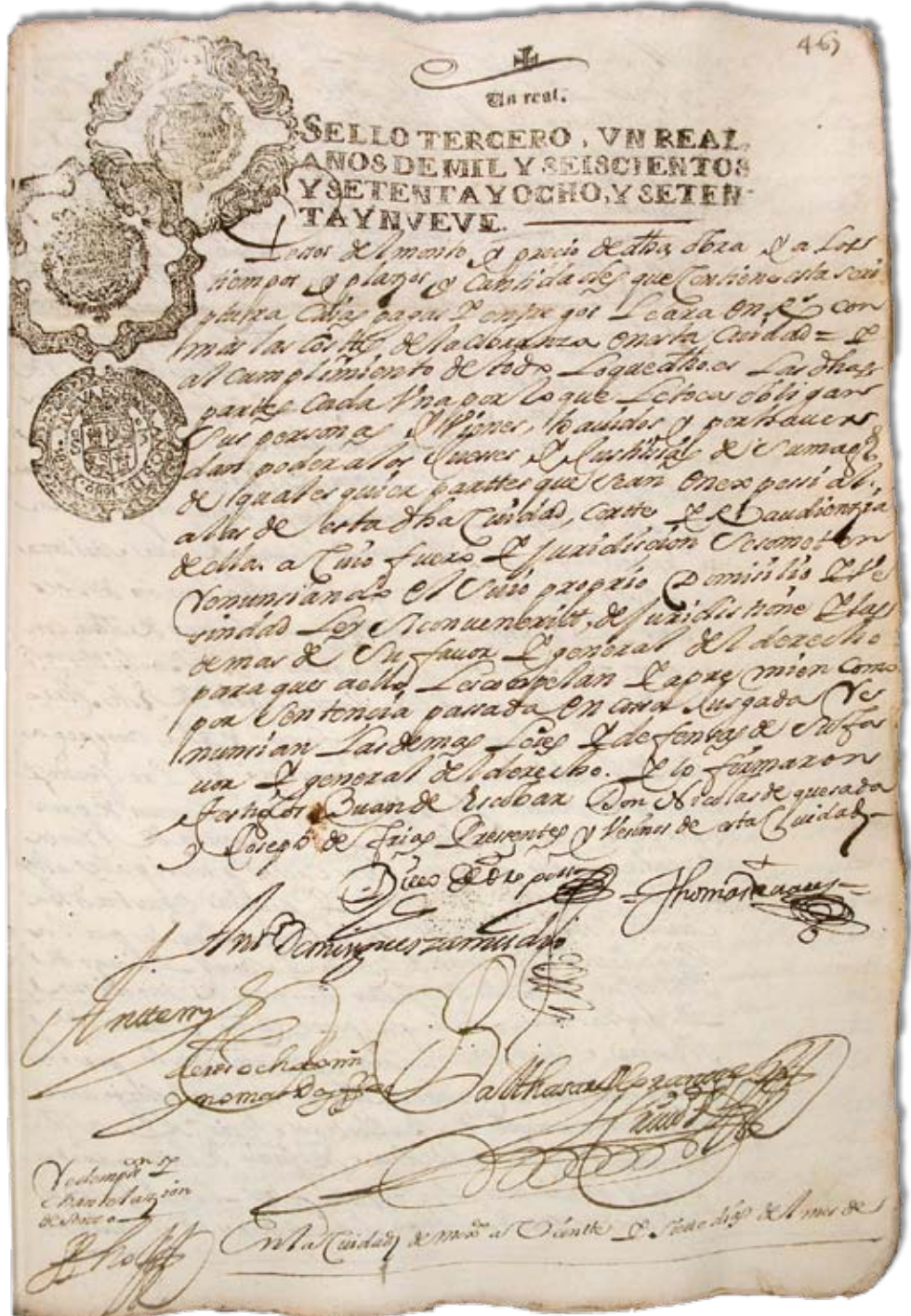
Antonio Dominguez Zamudio [rúbrica]

Ante mí:

Derechos ocho tomines y no más, doy fe.

Balthasar Morante [rúbrica]

Agradecemos al Gobierno del Distrito



Federal, al Archivo General de Notarías
 y al Acervo Histórico Corpus Christi por
 las facilidades otorgadas para la revisión
 y registro de este documento. Fotografías:
 Eumelia Hernández Vázquez, Laboratorio
 de Diagnóstico de Arte del Instituto de
 Investigaciones Estéticas, UNAM.

Bibliografía

- Almada, Francisco R. *Diccionario de historia, geografía y biografía chihuahuenses*. Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua, 1968. Primera ed. 1928.
- Bargellini, Clara. *La Catedral de Chihuahua*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- _____. “Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 59, 1988, pp. 151-174.
- _____. “La parroquia de Santa Eulalia, Chihuahua”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 60, 1989, pp. 211-229.
- _____. *La arquitectura de la plata*. México y Madrid, Universidad Nacional Autónoma de México y Turner, 1991.
- _____. “Los retablos coloniales de Chihuahua”, *Tercer Congreso Internacional de Historia Regional Comparada* (1991). Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 441-447.
- _____. *El retablo de la Virgen de los Dolores de la hacienda de Santa Lucía*. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993.
- _____. (coord. y coautora). *Misiones y presidios de Chihuahua*. México, Gobierno del Estado de Chihuahua, 1997.
- _____. “Objetos artísticos viajeros: ¿cuáles, cómo y por qué llegaron al Nuevo México?”, *El Camino Real de Tierra Adentro, Primer Coloquio*. Chihuahua, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, pp. 233-258.
- _____. (coord. y coautora). *Historia y arte en un pueblo rural: San Bartolomé, hoy Valle de Allende, Chihuahua*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- _____. (coord. y coautora). *El sur de Chihuahua: Itinerarios del pasado*. México, Editorial México Desconocido, 2000.
- _____. *Misiones para Chihuahua*. México, Editorial México Desconocido, 2004.
- _____. “At the Center on the Frontier: The Jesuit Tarahumara Missions of New Spain”, en Thomas Dacosta Kaufmann, *Time and Place: The Geohistory of Art*. Londres, Ashgate Press, 2005, pp. 113-134.
- _____. “El entablado de la iglesia jesuita de Santa María de Cuevas, Chihuahua: sobrevivencia y desarrollo de una tradición”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 91, 2007, pp. 9-30.
- _____. “El retablo de Yepachi”, *Solar* (revista del Instituto Chihuahuense de la Cultura), año 15, núm. 56, marzo de 2007, pp. 4-11.
- _____. (coord. y coautora). *El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*. México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009.
- _____. “Los retablos y algunas esculturas de Huejotitán, Chihuahua”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. En prensa.
- Burrus, Ernest J. y Félix Zubillaga. *El noroeste de México, documentos sobre las misiones jesuíticas, 1600-1769*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Cramaussel, Chantal. *Poblar la frontera. La provincia de Santa Bárbara en Nueva Vizcaya durante los siglos XVI y XVII*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006.
- Curiel, Gustavo. “Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 59, 1988, pp. 129-150.
- Chazal, Gilles y Elisa Vargaslugo. *Arte y mística del barroco, México*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1994.
- Gutiérrez Casillas, José. *Diccionario bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, vol. XV. México, Editorial Tradición, 1977.
- Herrera García, Francisco Javier. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.
- Ivey, James E. “Seventeenth Century Mission Trade on the Camino Real”, *El Camino Real de Tierra Adentro*. Santa Fe, Bureau of Land Management, 1993, pp. 41-68.
- Mendoza Torres, Karina Grissel. *El Colegio Jesuita de Parral, 1685-1767*. Tesis de licenciatura en historia. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Schenone, Héctor H. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *Los escultores mestizos del barroco novohispano, Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo*. México, Banco Serfín, 1990.
- Vallebuena Garcinava, Miguel. *Retablos y talla de madera en Durango de los siglos XVI al XVIII*. En prensa.
- Vargaslugo, Elisa. *Juan Correa. Catálogo*, tomo II. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- _____. “Los retablos dorados”, en Armando Ruiz (coord. y coautor). *Los retablos de la Ciudad de México, siglos XVI al XX. Una guía*. México, Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México, 2005.
- Vázquez Loya, Dizán. *Las misiones franciscanas en Chihuahua*, Cuadernos de Investigación, 3. Chihuahua, Unidad de Estudios Históricos y Sociales-Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004.
- Zambrano, Francisco. *Diccionario bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. México, Editorial Jus-Tradicción, 1961-77.

Sarcos de veneración:
los Retablos virreinales de Chihuahua

se terminó de imprimir en abril de 2011
con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Producción gráfica y cuidado de la impresión:



PITAHAYA EDITORES

Luis Carlos Salcido y Héctor Jaramillo
pitahayaeditores@gmail.com
(614) 425 0533 • (614) 196 1021
Chihuahua, Chihuahua, México.

Corrección ortográfica: Isabel Mena Acosta

Impreso en Hong Kong • Printed in Hong Kong





Chihuahua



Instituto
Chihuahuense
de la Cultura



ISBN: 978-607-7788-51-5



9 786077 778851