

10
2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE
MEXICO

ANALISIS COMPOSITIVO DEL RETABLO
PRINCIPAL DEL EX-CONVENTO DE MEZTITLAN
HIDALGO

T E S I S
P A R A O B T E N E R E L T I T U L O D E :

L I C E N C I A D O E N A R T E S V I S U A L E S

P R E S E N T A

JUAN CARLOS SERRANO NIN



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CONSTITUCION No. 600
Xochimilco 23, D. F.

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F.

1991



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

1.-	INTRODUCCION	5
2.-	BREVE RESEÑA HISTORICA	9
3.-	NOTICIA HISTORICA SOBRE EL RETABLO DE MEZTITLAN	12
4.-	DESCRIPCION	19
5.-	ANALISIS GENERAL DEL RETABLO	24
6.-	ICONOGRAFIA GENERAL	29
7.-	CONSIDERACIONES SOBRE LAS PINTURAS	36
8.-	CONSIDERACIONES SOBRE LAS ESCULTURAS	51
9.-	CONSIDERACIONES SOBRE LOS RELIEVES	53
10.-	CONCLUSIONES	60
11.-	CITAS	63
12.-	BIBLIOGRAFIA	65

I N T R O D U C C I O N

Las diferencias raciales, lingüísticas y culturales dividieron los elementos de una sociedad en la que una pequeña minoría europea estaba gobernando, como una aristocracia, a la gran masa de naturales apenas capaces de comprender -- las cuestiones religiosas que rasgaron en dos a las culturas mesoamericanas.

El poder económico y político, aunado a las riquezas a disposición de la Iglesia hicieron posible que esta institución fuera patrocinadora de las artes, especialmente arquitectónicas, en las que el fervor barroco se manifestó más claramente. La vida cómoda de muchos religiosos hizo atractiva la carrera eclesiástica: los monasterios, conventos e Iglesias rápidamente se multiplicaron -- con el fin de acomodar un creciente número de comunidades religiosas. Vastos -- recursos del tesoro y otros bienes inmuebles, incensatamente adquiridos por un sistema de amortización, pronto transformaron a la Iglesia, particularmente a varias Ordenes, en los principales agentes fiscales del Reino. Las actividades fiduciarias, tales como préstamos de dinero, hipotecas y arriendos fueron sumamente lucrativas para la Iglesia, y ésta, como importante proveedora de capital, ejerció poderosa influencia en la economía colonial.

Los antecedentes de los bienes culturales son de gran ayuda en el presente, -- pues nos permiten comprenderlos en su contexto histórico, social o religioso.

Tal es el caso de la obra que es motivo de este estudio, el Retablo de los Reyes, del siglo XVII, ya que es uno de los que existe suficiente información -- histórica y aún administrativa, como el contrato para la realización en el

que se menciona el autor, costo, fecha y tiempo en el que fue realizado, datos algunos de ellos que nos permiten darnos cuenta de ciertos cambios o pérdidas ocasionados por el tiempo o el saqueo, ya que como en otros similares, éste no es una excepción.

Todas las circunstancias que coinciden en este retablo lo dotan de un particular atractivo y nos han proporcionado una gran ayuda para su mejor análisis cuyo objetivo es -dentro de las limitaciones de extensión que tiene nuestro tra**ba**jo-, estudiar cómo se encuentra organizada la composición formal e iconográfica en el retablo de Mestitlán de los Santos Reyes.

Estos son algunos de los principales puntos que me motivaron, además del enterarnos de la función que cumple el aspecto artístico en dicha obra, interrogantes que nos venimos haciendo durante el desarrollo de nuestra investigación, -siendo mi principal interés como artista el de entender la importancia visual que le crea al espectador y darme cuenta cómo eran utilizadas las formas es-tructurales y ornamentales de dicha obra.

Este retablo es mixto, compuesto por pinturas, esculturas y relieves. El lugar principal de la calle central fue dedicado a los Santos Reyes, siendo éste un pasaje importante de la vida de Jesús; los temas secundarios se desarrollaron alrededor de dicho pasaje, además, se incluyeron temas relativos a la vida de su madre, así como de su padre putativo -San José- y el Padre Eterno.

Para el segundo propósito se escogieron Santos y Santas de la orden, así como las figuras de dos miembros ilustres de centenarias congregaciones - San Bernabé de Claraval y San Benito de Abad-, dándonos cuenta que en la época, el as-

pecto iconográfico es de gran importancia para la construcción de dicha obra y de ello depende la composición, dándole sentido de lectura al retablo; de esta forma cuando un personaje carece de sus atributos principales, siendo éstos -- los que lo identifican como determinado santo, es difícil saber de que personaje se trata quedando trunca la lectura de dicha obra, al igual que si se saca de su contexto y se ve ésta aislada de su conjunto, pierde su importancia careciendo de significado, no ocurriendo lo mismo con el aspecto formal, de lo -- cual lo que importaba era reunir una serie de personajes para representar determinado santo sin que fuera muy elaborado, ya que lo que los va a identificar son sus atributos, lo cual significa que la pieza no tenía que ser necesariamente de una gran calidad artística, la Iglesia deseaba poner mayor cuidado en la correcta representación de las imágenes sagradas, en medio de una población que hacía poco tiempo se había convertido al cristianismo, y a la cual -- era necesario enseñar adecuadamente el significado de las imágenes.

El arte, especialmente la pintura, fue tomando como instrumento de propaganda religiosa, de ahí la importancia que se dió a la adecuada representación de -- las formas. Esos antecedentes llevaron a los frailes a insistir sobre la adecuada representación de las imágenes.

De esta manera la ornamentación y las partes doradas, al ocupar mayor espacio y al ser las partes con mayor contraste, tienen mayor importancia en el retablo, siendo las primeras que atraen la atención del espectador.

El desarrollo de nuestro trabajo se llevo a cabo básicamente de tres maneras.

La primera, que fueron los antecedentes históricos desde la llegada de los --- Agustinos, que fue la orden encargada de la evangelización de la región, has-

ta la construcción del retablo.

En segundo lugar el aspecto iconográfico, el cual, como ya mencionamos es el más importante en su organización visual y el encargado de darle sentido de lectura al retablo, y por último, el aspecto formal, el cual se realizó, en primer lugar, del retablo en su conjunto y posteriormente se estudió por separado cada una de las pinturas y los relieves, mencionándose los principales elementos compositivos de cada uno. Las seis esculturas se estudiaron en su conjunto por ser de características muy similares.

Finalmente fueron mencionados los elementos faltantes al original, lo que fue posible gracias a la existencia de la valiosa información para la realización de dicha obra.

ANÁLISIS COMPOSITIVO DEL RETABLO PRINCIPAL
DEL EX-CONVENTO DE MEZTITLÁN, HIDALGO

2. BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Un señorío independiente, el de Meztitlán, cuyo nombre en idioma Nāhuatl significa "Luna sobre Piedra; porque Meztli quiere decir Luna y Tetl, Piedra".¹

Se ubica históricamente en el actual Estado de Hidalgo. Esa región, según el historiador José Guadalupe Victoria² es la que los agustinos denominaron con el nombre de Sierra Alta. Dicha región limita al Sur con los pueblos de Atotonilco el Grande, Actopan e Ixmiquilpan; al Oeste con el de Zimapán y al Norte con los de Oxitipa (hoy ciudad Valles) y Huejutla; al Este, con Huayacocotla.
(Fig. 1)

Aunque se desconoce quienes eran los verdaderos mezcas sí puede afirmarse su independencia política y económica respecto a los aztecas.

Durante el reinado de Tisoc (1481-1486) se intentó conquistarlo con ayuda de Teacocanos, Chalcos, Xochimilcas y Tepanecas de Azcapótzalco, pero sin ningún éxito.

Fue hasta la llegada de Cortés, con ayuda de los Tlaxcaltecas, cuando éstos -- fueron derrotados.

Sujeta ya la región al poder español, fue dividida, y varios conquistadores obtuvieron en ella encomiendas pasando las tierras a poder de la Corona.

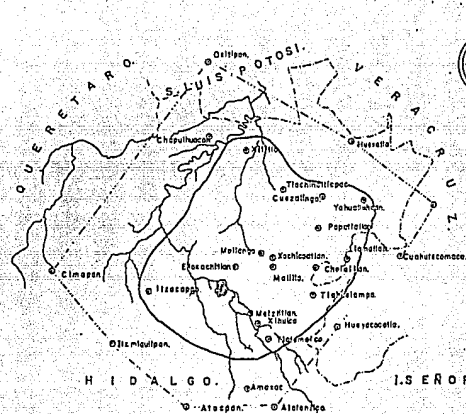
Se realizó una división de carácter administrativo en el antiguo Señorío, quedando Meztitlán como República de Españoles y Molango como República de Indios.

Una vez consolidada la Conquista se inició el difícil compromiso de la evangelización, la cual estuvo a cargo de la Orden de los Agustinos y en especial de Fray Juan de Sevilla que tuvo por compañero a Fray Antonio de Roa, quienes, -- juntos participaron en esta ardua tarea que no fue nada fácil, la cual dio inicio en 1536.

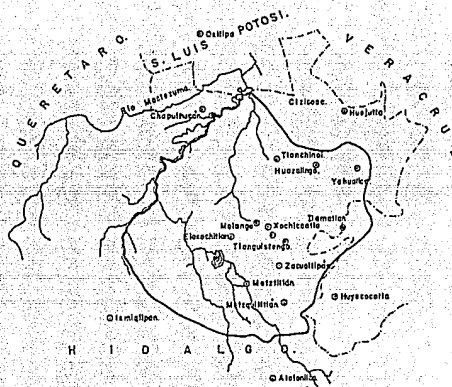
Algunos de los problemas a los que se enfrentaron, fueron los de tipo lingüístico, ambiental y cultural, que al parecer supieron superar.

Otros de los objetivos de estos misioneros eran construir sus templos donde -- pudieran establecerse y poder desplazarse a otros lugares con mayor facilidad.

No se sabe con seguridad cuándo se realizaron sus primeras construcciones; según las crónicas de Juan de Grijalva y los manuscritos de Manuel González de La Paz y Campo³, su primera construcción religiosa fue en Molango en 1537 pero al parecer, los primeros templos y conventos se empezaron a realizar a partir de 1539, año en que se empezó a construir el primer convento de la región: el de Meztitlán, es decir, el de La Comunidad, aunque años más tarde suspendieron su construcción por motivos que no vamos a mencionar por no ser parte de nuestra investigación, dando inicio inmediatamente a la construcción del convento de los Santos Reyes en el mismo lugar, que junto con Molango y Tlachinol tuvieron la categoría eclesiástica de prioratos.



A). Según C. B. Davies.



B). Según Sorá Cantu Treviño.

3. NOTICIA HISTÓRICA SOBRE EL RETABLO DE MEXTITLÁN

Ha resultado de gran importancia la información documental localizada por Enrique Berlín en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México⁴, ya que gracias a este valioso documento podemos saber que el autor de este retablo fue el escultor Salvador de Ocampo. El mismo artista realizó trabajos en el antiguo templo conventual de San Agustín, de México, como son el retablo principal y la silla de coro del mismo monasterio. Este trabajo es considerado una de las obras escultóricas de primer orden que existen en la Ciudad de México.

Dicho documento tiene fecha del cinco de diciembre de mil seiscientos noventa y seis en el cual se menciona que junto con Nicolás Rodríguez Juárez, "Maestro Pintor", José Gaona Sarmiento "Maestro Batihoja" y Francisco Sánchez "Maestro Dorador", todos vecinos de la Ciudad de México, celebraron el contrato en esta misma ciudad con el gobernador, alcaldes y el Maestro de la Capilla del pueblo de Mextitlán.

La obra debería ser entregada, según este documento, el día seis de enero de mil seiscientos noventa y ocho y su costo fue de \$6,800.00 pesos de oro común en reales, el cual incluiría el viaje que los artistas hicieron para colocar el retablo y que al iniciar la obra recibirían mil pesos, mil trecientos durante la fábrica y obra del primer cuerpo por semana, "como la fueran pidiendo", otros dos para el segundo cuerpo, otros dos para el tercero y los quinientos restantes, el día de la entrega de dicha obra.

De esa cantidad pagada, Nicolás Rodríguez Juárez recibió 200 pesos por lo que

toca a las pinturas. Desafortunadamente no contamos con mucha información de la vida del escultor Salvador de Ocampo, ni de su trabajo, lo cual es una lástima.

No ocurriendo lo mismo con el pintor Nicolás Rodríguez Juárez, del cual existe mayor información.

Nicolás Rodríguez Juárez, artista que nació en la Ciudad de México, donde fue bautizado el cinco de enero de 1667. Estudió con su padre desde muy joven y -- sus obras más antiguas se confunden con las Antonio Rodríguez Juárez; falleció el 10 de julio de 1734 y fue enterrado en el templo de San Agustín. Nicolás Rodríguez Juárez fue un artista bastante fecundo; presenta dos estilos perfectamente definidos, el primero es adusto, con fondos oscuros y tonalidades sobrias. En éste, el artista se asemeja extraordinariamente al arte de su padre, Antonio Rodríguez.

El otro es claro, luminoso, seguramente debido a la influencia de las obras de Correa y de Villalpando.

En la primera modalidad tenemos el Profeta Isaías, firmando en 1690 en el templo de La Profesa de México. De su segunda modalidad encontramos una Magdalena Penitente, de 1718, en el Museo de Historia, y un San Cristóbal de 1722, en el antiguo Colegio de Guadalupe, cerca de Zacatecas.

Para comprender lo anterior nos resta hacer un recorrido en el interior de la Iglesia para hacer una mejor ubicación del retablo principal y del espacio que le rodea, sin tomar en cuenta sus complementos como son: atrio y claustro; los

dejamos a un lado por no ser objeto de este estudio.

En el interior de la Iglesia se distinguen inmediatos a la entrada, el Sotocoro, al cual le siguen la nave y el presbiterio; la primera tiene forma rectangular y el segundo tiene forma poligonal.

Los muros son corridos, interrumpidos por el arco del Triunfo, así como por los vanos de puertas y ventanas que comunican al claustro.

Seis ventanas son las que proporcionan luz a la nave, tres en el costado izquierdo, dos en el lado contrario y una más en el muro principal del coro.

La bóveda es mixta, de cañón corrido; en el presbiterio se utilizó bóveda de - crucería, que en su segundo tramo, forma casetones.

Ubicado en el muro testero y como punto principal físico y litúrgico, se encuentra el retablo, dedicado a Los Santos Reyes, el cual es el motivo de éste estudio (Fig. 2). Este pertenece a la época barroca.

Existe un vago misterio acerca del origen de la palabra "barroco" pero en general se acepta que deriva de un disparate con que los humanistas del Renacimiento se mofaban del escolastismo medieval. Eurlándose de aquellas discusiones, - "Barroco" llegó a ser sinónimo de pensamiento confuso e impreciso; después tomó el significado de "decadente" y "de mal gusto". Solo en el siglo XX, el término llegó a designar algo histórico y técnico, aplicado primero a las artes y más tarde a un periodo cronológico⁵. Pocos de los que vivieron durante la - "Epoca Barroca" oyeron siquiera la palabra, y probablemente nadie la aplicó a

su propia época.

Los límites cronológicos del periodo barroco se sitúan aproximadamente entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVIII, alcanzando su clímax hacia la mitad del siglo XVII.

El cambio del renacimiento al barroco después del periodo manierista, es el mejor ejemplo de cómo el espíritu de una nueva época desentraña una forma nueva.

El concepto central del renacimiento italiano es el concepto de la proporción perfecta, el cual se configuró bajo la influencia de los modelos clásicos.

El renacimiento es el arte de la belleza apacible, la imagen de la perfección descansando en sí misma.

El barroco persigue además otros efectos: Quiere cautivar con el poder del --- efecto directo y arrollador.

Las finas proporciones desaparecen.

En el renacimiento la línea se acentúa sobre los límites del objeto.

En el barroco este fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado.

Tan pronto como se despoja a la línea de su poder confinante, empiezan las posibilidades pictóricas, la forma comienza a jugar; luces y sombras enlazándose

de un nivel a otro y de un fondo a otro, haciendo que el conjunto se llene de movimiento.

El barroco niega el contorno, no en el sentido de que sean excluidos en absoluto sus efectos, pero sí de evitar que la figura se fije en una silueta determinada.

El arte clásico prefiere los planos estáticos y el barroco los dinámicos.

El arte representativo del barroco va decididamente contra la afirmación de un eje central.

La diagonal como dirección cardinal del barroco es ya una subversión de la -- tectónica del cuadro en cuanto niega la escena en ángulo recto o por lo menos la disimula.

El barroco permite que predomine una de las direcciones; la luz y el color están repartidos de modo que no resulte un estado de plenitud, sino un estado de tensión.

Nuestro gran retablo pertenece a la época barroca salomónica y una de sus principales características son sus columnas, según González Galván⁶, Las primeras columnas de que se tiene noticia fueron aquéllas trasladadas por el emperador Constantino, del Oriente a Roma y se asegura que formaron parte del antiguo -- templo del Salomón; ubicadas en el Vaticano sirvieron de modelo al gran artista Bernini para su fomsa baldaquín de bronce y fueron puestas sobre la tumba del apóstol San Pedro, y fue de hecho la primera obra realizada siguiendo las

formas helicoides en los retablos y por lo tanto, registra las primeras violaciones serias al correcto trazamiento de las partes horizontales, un tanto en concordancia con el movimiento impuesto a los fustes de las columnas ya que en vez de dejarlas caer con gravedad se les da torsión.

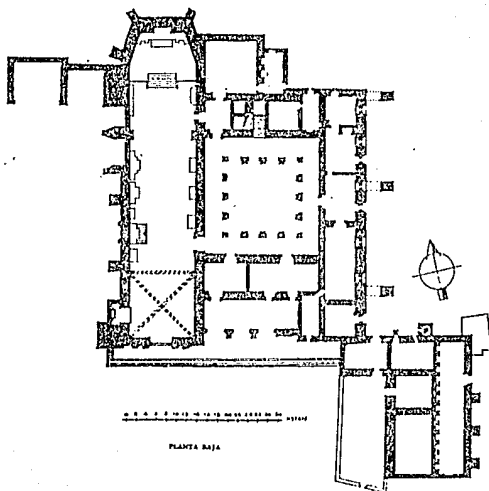
La combinación del movimiento impuesto a los soportes con la decoración, con el tiempo sugirió a los maestros la posibilidad de suplir las torsiones con guirnalda helicoides y más aún a tallar con tal vigor las guirnalda, para que pudieran aparecer ellas, ya sin fustes que envolver.

En un grado mayor de maduración del barroco salomónico colonial, se tomo el camino de aprovechar el tercio inferior de las columnas, para formar tambores revestidos de hojarasca.

El esplendor del soporte salomónico floreció en México hasta principios del siglo XVIII y según determinados lugares de provincia, aún mas avanzada dicha centuria.

A partir del segundo cuarto del siglo XVIII comenzó la etapa conocida como barroco estípite o churrigueresco, con la implantación y triunfo de la pilastra estípite, prolongándose hasta fines del XVIII o principios del XIX en algunos lugares del país.

En el siglo XVII la pintura ocupa un lugar preponderante en la composición de los retablos. A mediados del siglo XVIII los retablos fueron compuestos principalmente a base de esculturas.



Planta del claustro de Mezquitlán.

Fig. 2 Tomado del libro Arte y Arquitectura en la Sierra Alta, siglo XVI, de José Guadalupe Victoria.

4. DESCRIPCION

Habiendo expuesto por lo menos lo esencial, no nos queda más que realizar la descripción de este gran retablo, el cual tiene una altura de 17.4 por 8 mts. (Fig. 3, 4, 5 y 6)

Su planta se desarrolla en forma de biombo y consta de una predella, tres cuerpos y un remate; en sentido vertical se distinguen cinco calles, la del centro está ocupada básicamente por relieves, las intermedias por esculturas y en los extremos por pinturas. En el registro inferior es notable el entablamiento, el cual tiene una clara división de sus espacios; éstos son diez; cinco de cada lado, y presenta el mismo movimiento que el de la predella, sobre la cual se desplanta el juego de columnas, las cuales son remarcadas por la cornisa, - al igual que los roles, que descansan a manera de claves sobre el marco de los relieves y las pinturas, siendo la excepción el tercer registro.

El zócalo sobre el que descansa este retablo es de mampostería y su desarrollo es en línea recta, lo cual hace un gran contraste con la planta, que se mueve en zig-zag.

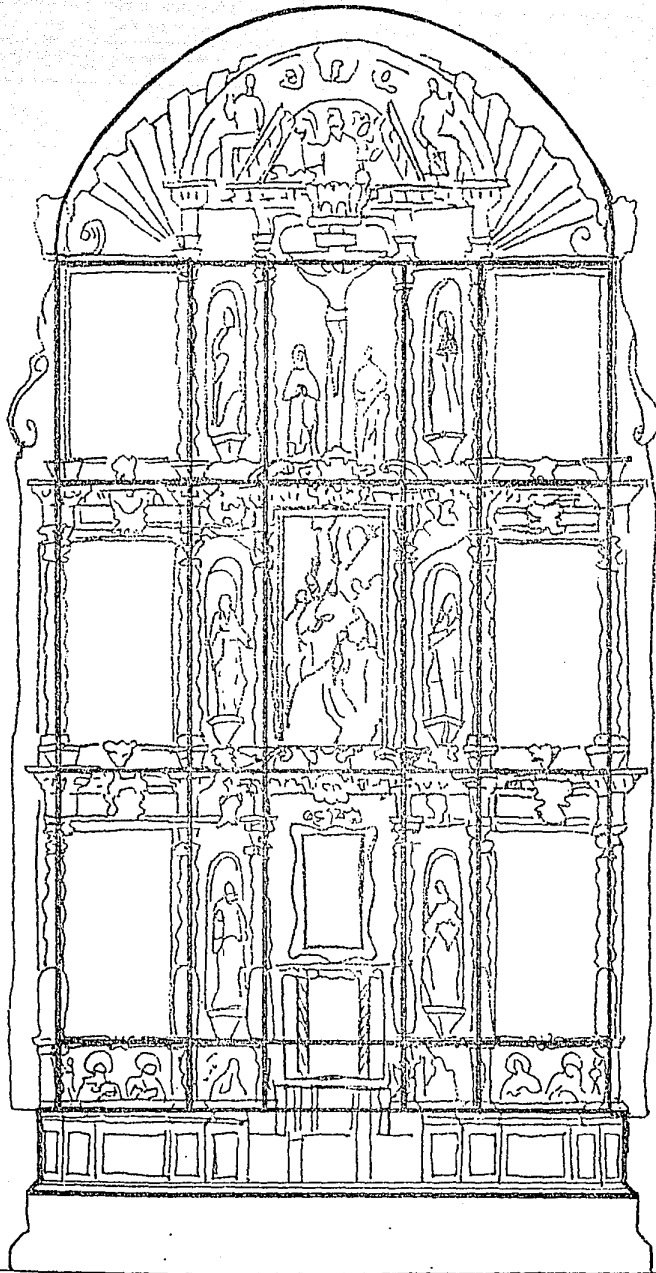


Fig. 3 Estructura geométrica que dá una distribución regular a los elementos

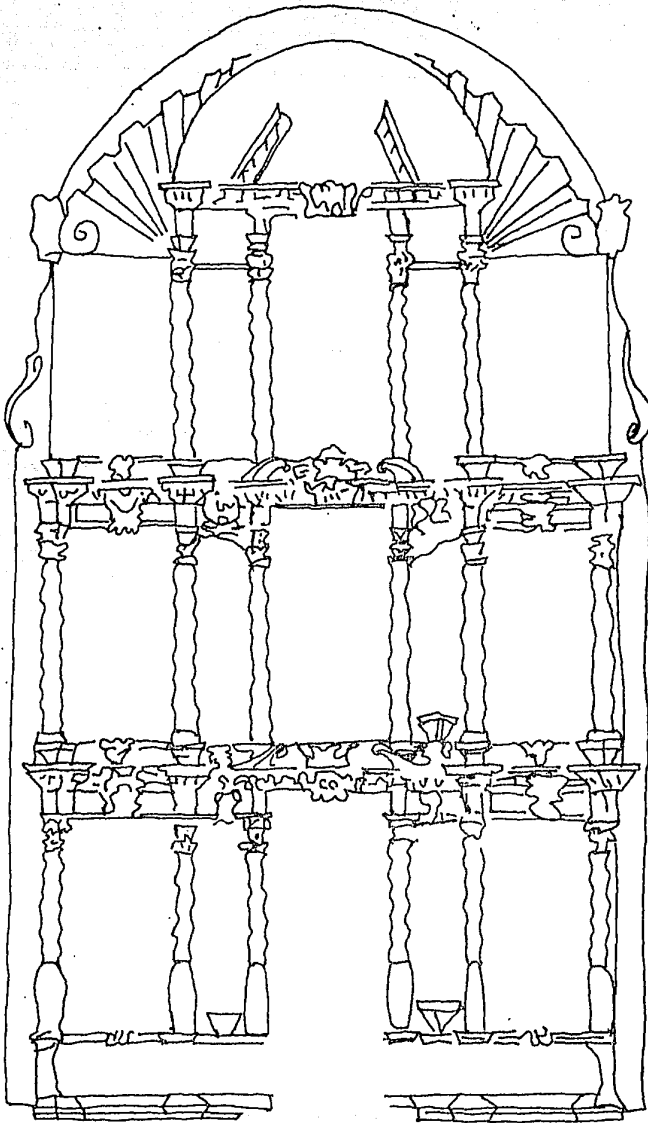


Fig. 4 Formas orgánicas que distraen el orden regular

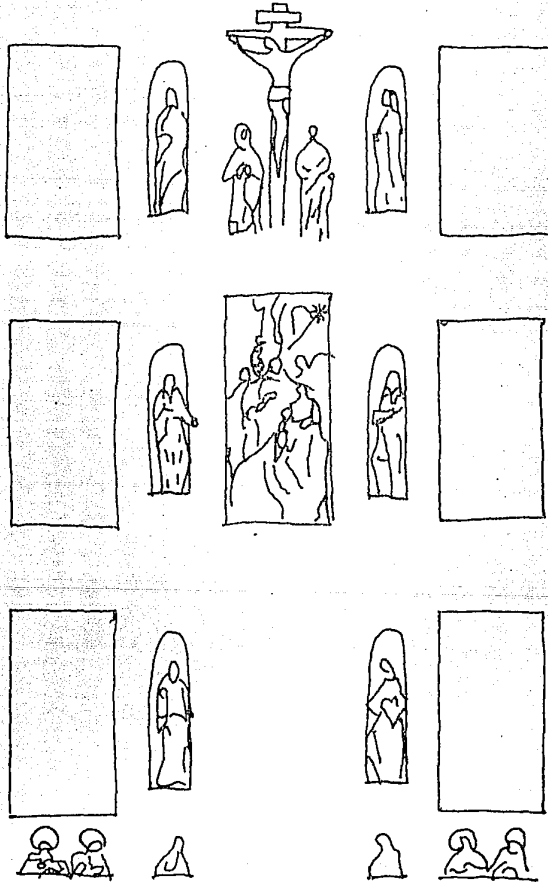


Fig. 5 Distribución simétrica de los elementos principales.

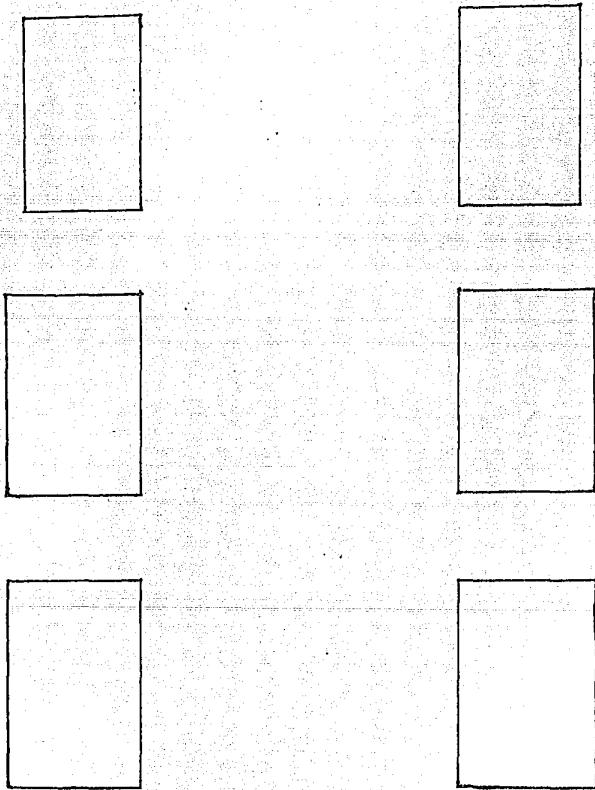


Fig. 6 Elementos que funcionan como acentos en la composición, su distribución regular crea una simetría total.

5. ANALISIS GENERAL DEL RETABLO

Análisis formal, según Wölfflin⁷. En el renacimiento la línea se acentúa sobre los límites del objeto.

En el barroco este fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado.

Tan pronto como se despoja a la línea de su poder confinante, empiezan sus posibilidades pictóricas, la forma comienza a jugar; luces y sombras enlazándose de un nivel a otro y de un fondo a otro, haciendo que el conjunto se llene de movimiento.

El barroco niega el contorno, no en el sentido de que sean excluidos en absoluto sus efectos, pero sí de evitar que la figura se fije en una silueta determinada.

El arte clásico prefiere los planos estáticos y el barroco los dinámicos.

El arte representativo del barroco va decididamente contra la afirmación de un eje central.

La diagonal como dirección cardinal del barroco es ya una subversión de la tónica del cuadro en cuanto niega la escena en ángulo recto o por lo menos la disimula.

El barroco permite que predomine una de las direcciones; la luz y el color están repartidos de modo que no resulte un estado de plenitud, sino un estado de tensión.

Todo espacio; como es propio del arte barroco, fue aprovechado al máximo y este retablo no fue la excepción, en el cual lo primero que salta a la vista es el fuerte contraste del oro imponiéndose por sobre todos los elementos que lo conforman, enfatizado aún más en las calles, donde se alojan los relieves y -- las esculturas, siendo éstas los espacios donde existe una mayor saturación de elementos que por su calidad tonal y sus dimensiones llegan a tener menos peso visual por el fuerte contraste del oro. (Fig. 7)

*Las pinturas, por los grandes espacios que ocupan y por sus tonalidades oscuras, funcionan como descansos visuales en la composición.**

Tal parece que la finalidad de este retablo es la de infundir respeto al espectador, tanto por sus dimensiones como por su fuerte contraste.

El retablo está constituido básicamente por formas geométricas y naturales, -- las geométricas se expresan en forma de planos y ricas modulaciones, creando profundidad para enfatizar los diferentes planos, sobre todo la planta, la -- cual, en su alzado, adopta forma de biombo.

Los motivos naturales le dan principal importancia a la forma y el volumen, produciendo un realismo curvilíneo de tipo orgánico.

Estos están constituidos básicamente por una orla de abundantes hojarascas que

**De acuerdo al análisis formal, no fue realizado con la finalidad de ser Arte-copia, pero es factible de ser analizado.*

flanquean de manera vigorosa los dos primeros registros para continuar de manera aún más vigorosa en el tercer registro y en el remate.

Sobre la predella se desplanta inmediatamente el juego de columnas, de tipo sa lonómico, remarcadas todas por capiteles corintios; las del primer cuerpo sólo presentan senos y garganta en tres de sus tercios. En los extremos laterales - del tercer registro no existen columnas.

Todas están decoradas con motivos vegetales, sobre todo con guías de parras y racimos de vid.

El primer paso para la creación de este tipo de columnas fue inclinar la línea pasando de línea vertical a horizontal, creando movimientos en zig-zag.

En segundo lugar fue el de incluir decoraciones vegetales que van ascendiendo hasta cubrir el soporte, en el que se desarrolla un gusto marcado por provocar juegos de luces y sombras proyectando los diferentes elementos hacia el espacio.

Sobre la predella se encuentran seis angelillos atlantes y seis relieves.

Los angelitos atlantes son los que marcan los principales ejes de composición y los relieves representan a los cuatro evangelistas; San Lucas, San Juan, San Mateo y San Marcos, además de San Bernardo y San Benito.

En la calle central se encuentra el tema principal de este retablo: La adoración de los Santos Reyes, al cual le sigue hacia la parte superior el Calvario y por último, en el remate, el Padre Eterno.

En la calle intermedia se encuentran las esculturas, éstas son:

*Santo Tomás de Villanueva, San Juan de Sahagún y San Guillermo de Aquitania, -
San Nicolás de Tolentino, Santa Mónica y Santa Clara de Montefalto.*

*En las calles laterales se encuentran las pinturas que son, del lado izquierdo,
y de abajo hacia arriba: La Adoración de los Pastores, La Circuncisión, La --
Ascensión; del lado derecho y en el mismo orden; El Nacimiento de la Virgen,
Presentación de la Virgen al Templo y por último, La Asunción.*

*Las cuatro columnas laterales de la parte inferior alcanzan a cubrir parte de
las pinturas.*

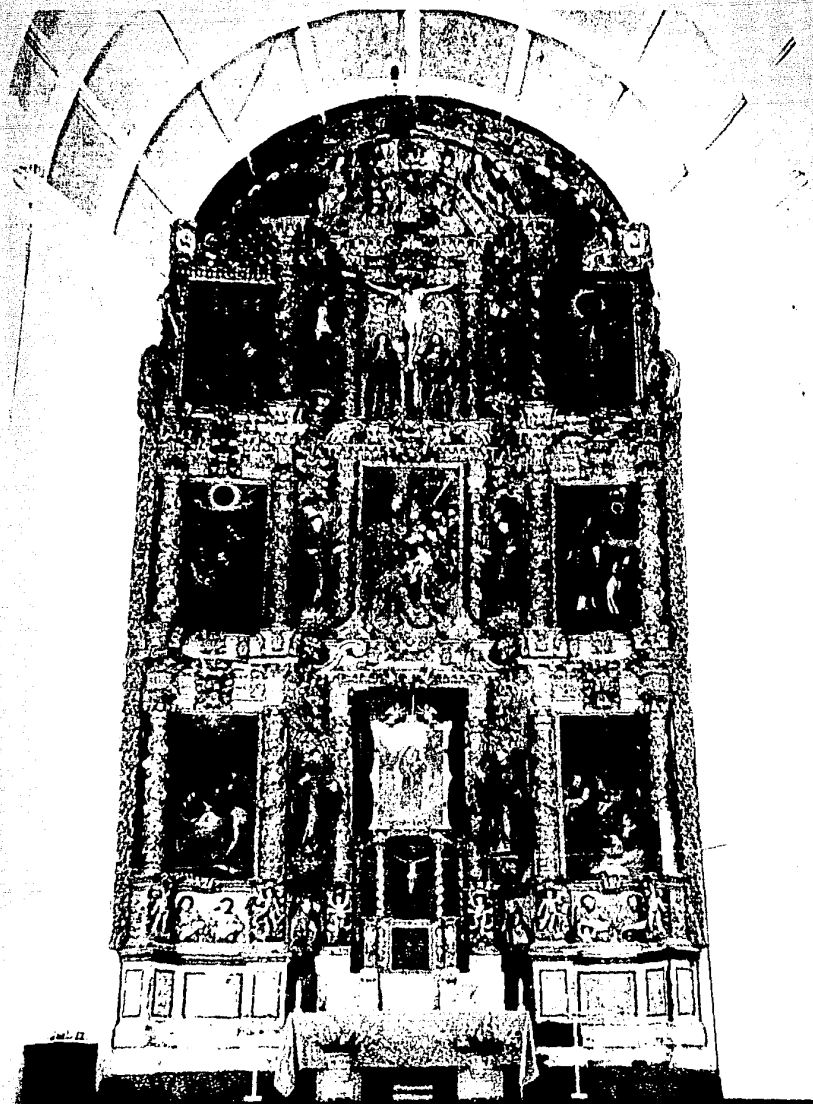


Fig. 7. Retablo Mayor de la Iglesia Arcaica de San Juan Bautista, Benitlán, El Salvador.

6. ICONOGRAFIA GENERAL

Conviene hacer la distinción del significado de esta palabra para un mejor entendimiento de lo que a continuación decimos. Se entiende por iconografía el análisis meramente formal de cada uno de las imágenes en cuanto a su aspecto físico, su actitud, su atuendo y los atributos que lo identifican, a manera de lograr así el reconocimiento del personaje.

En este retablo se buscó exaltar la vida de Jesucristo y remarcar los valores de la orde Agustina.

Se escogieron, además, santos y santas de la orden, así como las figuras de dos miembros ilustres, San Bernardo de Claravál y San Benito de Abad.

Enseguida, la descripción de acuerdo al diagrama adjunto: (Fig. 8) En la predella aparecen los cuatro evangelistas, San Lucas, San Juan, San Mateo y San Marcos, además de San Bernardo y San Benito. Se les llama evangelistas por ser los autores de los cuatro evangelios canónicos y se les considera parte de la estructura intelectual, moral y teológica de la religión católica.

San Bernardo y San Benito son dos personajes ilustres de la orden Agustiniana.

S A N B E R N A R D O

Fue reformador de la orden del Cister. Predicó la segunda cruzada e intervino en los asuntos religiosos y políticos de su época como consejero y embajador.

Murió en 1153 y ostentó el título de Doctor, por sus doctrinas.

S A N B E N I T O A B A D

Fundador de la orden que lleva su nombre. Murió en 543 en la Abadía de Monte - Casino.

Por lo que respecta a las pinturas, estas representan pasajes de la vida de la Virgen y de Jesucristo, La Adoración de Los Pastores, La Circunscisión y la Asunción. Del lado izquierdo tenemos el Nacimiento de la Virgen, Presentación - de la Virgen al Templo y por último, La Asunción.

En cuanto a las esculturas, éstas son las que aparecen en las calles intermedias.

S A N G U I L L E R N O D E A Q U I T A N I A

Su leyenda, forjada en la abadía de San Guillermo-del-Desierto, de Gellone, en las Cevenas, entre Motpellier y Lodeva, fue popularizado por los peregrinos que se daban cita en San Giles-de-Guardia y en Santiago de Compostela. Para elevar la gloria del fundador de su Abadía, los monjes de Gellone lo identificaron - como Guillermo de Orange, apodado Guillermo "el de la nariz chata", paladín de Carlomagno, muerto en 812 y que se convirtió en el héroe de un ciclo de leyendas épicas.

En realidad, se trata de Guillaume o Guillem X, conde de Tolosa y de Poitiers, que murió tres siglos más tarde, en 1138. Después de haber sostenido al antipapa Anacleto, fué llevado por el camino recto por San Bernardo de Clairvaux, - que le presenta una hostia, sobre el umbral de la iglesia de Parthenay.

El resolvió entonces abandonar el mundo y hacerse ermitaño. Para martirizarse, él decide llevar toda la vida sobre su piel un sayal de malla de fierro, que -

se hace fijar a la piel por medio de dos remaches. Es dentro de este aparato - que se dirige en peregrinaje a Roma donde le implora al Papa la absolución de sus pecados; después a Jerusalén y a Santiago de Compostela, donde muere.

La armadura que le servía de camisa, le valió ser escogido como patrón de los armeros. A causa de sus cadenas, el fue también "patrón de los prisioneros".

El tipo iconográfico de San Guillermo de Aquitania es sumamente impreciso: se le representa, tanto imberbe como barbado, como caballero armado o ermitaño.

Sus atributos son el yelmo con el que aparece tocado o que lleva sobre su puño y puede ser por consiguiente, un juego de palabras sobre la última sílaba de - su nombre *helm* que significa en alemán "casco" y una cota de malla remachada - en la piel viene a ser la capa negra de los Guillermitas, símbolo de su penitencia.

Si está representado como ermitaño, tiene un libro y un rosario de gruesas - - cuentas.

S A N T O T O M A S D E V I L L A N U E V A
(1 4 8 8 - 1 5 5 5)

Profesor de Alcalá y en Salamanca; luego ingresó en la orden de San Agustín, - dedicándose a la predicación con extraordinarios frutos. Dejó escritos una colec ción de sermones y murió siendo Arzobispo de Valencia.

Atributo personal y algo constante es una bolsa de dinero para indicar sus generosas caridades.

SANTA MONICA

Viuda originaria de Tagaste (Africa) en el siglo IV, Madre de San Agustín, al que con lágrimas y oraciones, llegó a convertir.

Su expresión es llorosa; quizá un pañuelo en la mano; también una tablilla con el nombre de Jesús grabado en un crucifijo, en la mano.

SAN NICOLAS DE TOLENTINO

Italiano de noble familia; perteneció a la orden de los Agustinos Eremitas, -- predicador y dramaturgo. Murió en 1310, a los setenta años de edad.

Su atributo personal más constante es un plato con una perditz.

SAN JUAN DE SAHAGUN

(1419 - 1479)

Agustino eremita. Pasó la mayor parte de su vida en Salamanca predicando y -- obrando milagros. Con palabra de fuego imperaba sobre los demonios y cuando la gente le aclamaba, se hacia el desentendido.

Su atributo más frecuente es el cáliz con la hostia.

SANTA CLARA DE MONTEFALCO

Fue la primera monja de San Francisco de Asis. Ambos fundaron la orden de las Monjas Franciscanas. Murió en el año de 1253.

Atributos; Azucena, palma, ramo con más frecuencia.

RELIEVES DE LA CALLE CENTRAL

Es en esta parte donde se encuentra el tema principal del retablo.

En primer lugar se tomó en cuenta la advocación de la Iglesia: Los Santos Reyes como pasaje importante de la vida de Jesús, en seguida el Calvario como la culminación de la vida terrenal de Jesús y por último y como es lógico, en el remate tenemos al Padre Eterno como creador de todas las cosas acompañado por la Fé y la Esperanza.

Otros elementos simbólicos son: Los vegetales (Los ramos de Vid), las columnas Salomónicas y el oro

LOS VEGETALES

Con una clara alusión al vino y a la sangre de Cristo.⁸

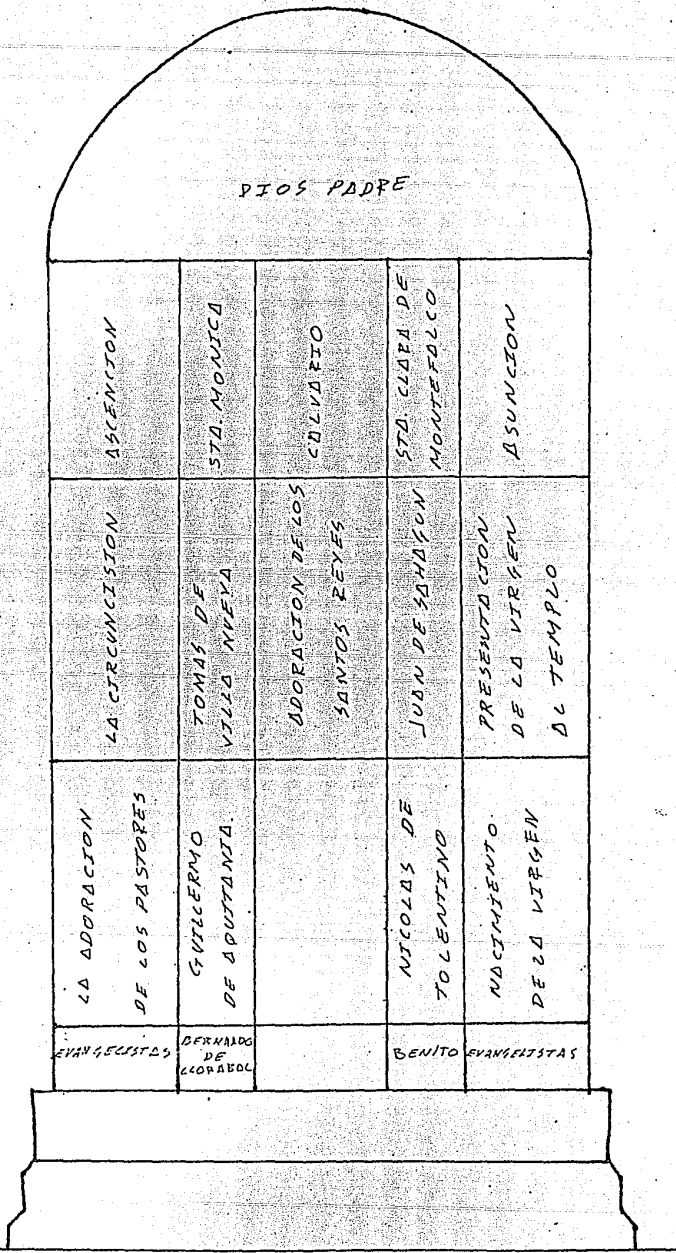
LA COLUMNA SALOMONICA

Por su origen representa el antiguo testamento.⁶

EL ORO

Manuel González Galván dice:

"Su abundancia no se debe a razones de lujo o vanidad... sino que tiene una explicación Bíblica y hasta una consecuencia psicológica... El oro, cuyo brillo jamás se apaga ni mancha y al que nada lo corrompe, fácilmente puede apreciarse como símbolo de permanencia, de vida eterna, de inmortalidad, comparando -- con los otros materiales en constante estado de mutación y desintegración, símbolo de muerte y aniquilamiento".



DIOS PADRE

ASCENSION

STA. MONJICA

CULVARIO

STA. CLAYA DE
MONTEFOLCO

ASUNCIÓN

LA CIRCUNCISION

TOMAS DE
VILLO MIEYA

ADORACION DE LOS
SANTOS REYES

JUAN DE SANJACUN

PRESENTACION
DE LA VIRGEN
DEL TEMPLO

LA ADORACION
DE LOS PASTORES

GUILLERMO
DE ADUTTANJA

NICOLAS DE
TOLENTINO

NACIMIENTO
DE LA VIRGEN

EVANGELISTAS

BERNARDO
DE
LEORABOL

BENITO EVANGELISTAS

Fig. 8 Distribución de los elementos principales

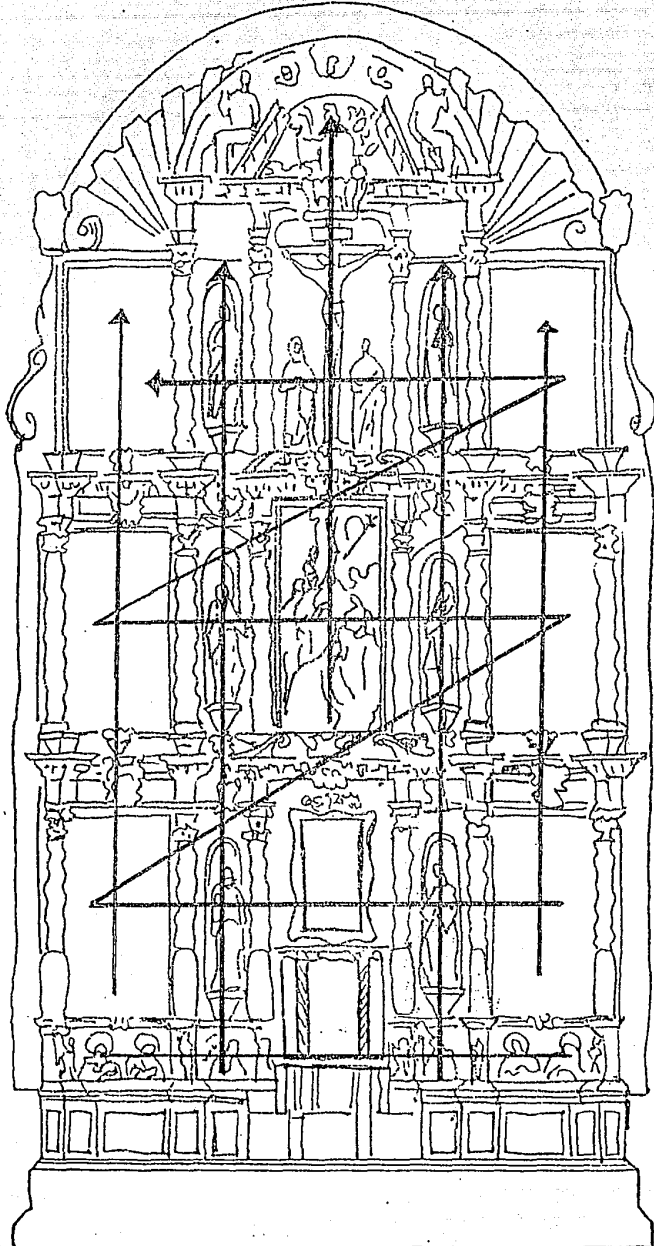


Fig. 8 bis. Relación Iconográfica según José Guadalupe Victoria.

7. CONSIDERACIONES SOBRE LAS PINTURAS

LA ADORACION DE LOS PASTORES

(Fig. 9). La luz juega un papel importante en el cuadro, siendo ésta la que ordena y jerarquiza la composición, creando direcciones y ritmos entre los personajes y el espacio, enlazándose de un nivel a otro y haciendo que el conjunto cobre un aspecto de movimiento inagotable.*

Los contornos de los personajes aparecen desvanecidos; ésto favorece la fusión entre los personajes y el espacio.

Las manos y la vista tienen gran importancia dentro de ésta composición, siendo estos elementos los que nos conducen a la escena principal.

El colorido está constituido por distintos matices de rojos, amarillos, blancos, verdes y sienas, siendo los cálidos los que predominan en el cuadro; los blancos funcionan como acentos de luz, haciendo destacar a los personajes; los sienas van a integrar la composición y a crear profundidad al contrastarse violentamente con los claros creando diferentes planos.

El personaje principal de ésta pintura es el niño, éste se encuentra en un pedestal rodeado por María, José y los pastores, además del cordero y el buey.

En la parte superior del cuadro aparece una luz, por supuesto que ésta no es la que ilumina los personajes de la obra, sino que funciona como contrapeso al tema central de la composición.

*No debemos olvidar que las pinturas son tomadas de modelos europeos, lo cual no significa que no sean motivo de estudio. Los esquemas realizados en las pinturas corresponden a una parte del análisis de la composición.



Fig. 1. The All-mother by J. J. J. J.

L A C I R C U N C I S I O N

Nuevamente la luz es el elemento más importante, siendo la que nos conduce hasta el personaje principal, el niño, sobre el que se desborda con una gran intensidad. (Fig. 10)

A partir de éste empieza a dar sentido a la obra, por medio de las diferentes direcciones, ritmos y acentos, y además le da un lugar de importancia a cada personaje de acuerdo a la intensidad de la luz que se refleja de cada uno.

Así como la luz presenta mayor intensidad en algunas zonas, el color tiene mayor definición en los personajes más importantes.

La vestimenta de las figuras que aparecen al lado de María, es de tonos oscuros funcionando como trasfondo a la escena sagrada.

Los límites de los personajes aparecen desvanecidos aunque no estando ciertamente ausentes pero sin que estos límites se acentúen, a excepción del niño y el círculo que aparece en la parte superior, en los cuales sus contornos son perfectamente definidos.

El círculo tiene gran importancia en la composición por sus características y su ubicación, lo que es enfatizado aún más por las nubes y la zona blanca que hay a su alrededor.

El hecho de ser único en su perfección dota al círculo de gran peso visual creado en la parte superior.

El niño aparece rodeado de sus padrinos y sometido por Abraham a la práctica - del rito de la circuncisión.

El centro de equilibrio está ocupado por una acción que refleja y simboliza en un pequeño espacio el tema central de toda la obra.

Las manos del hombre que realizan este rito son de gran importancia, siendo éstas las encargadas de indicar el tema sobre el que versa la obra.

Los personajes que le rodean permanecen atentos a lo que ahí ocurre.

María se destaca de los tres personajes que se encuentran a su lado al inclinar el cuerpo hacia el tema central, el que se enfatiza aún más al desbordarse sobre su rostro una gran cantidad de luz.

De esta forma María también participa directamente del rito que se está llevando a cabo.

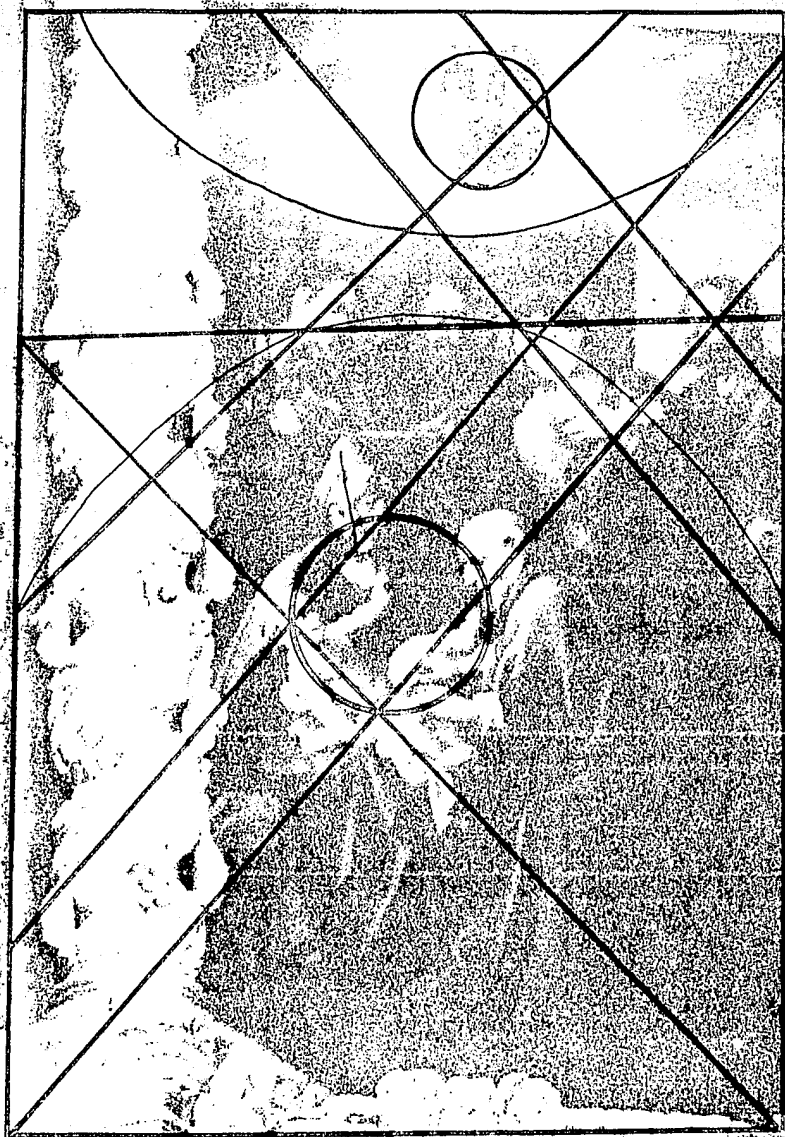


Fig. 10 La Circuncisión



EL NACIMIENTO DE LA VIRGEN

Aquí la profundidad está creada por un sobreposición de planos, la cual se ve reforzada por el color, que es el encargado de integrar la composición y de hacer destacar a los personajes principales.

La gama de matices está constituido básicamente por negros, verdes, rojos, blancos, amarillos y sienas, siendo el rojo y el verde los que funcionan como trasfondo de los personajes principales. (Fig. 12)

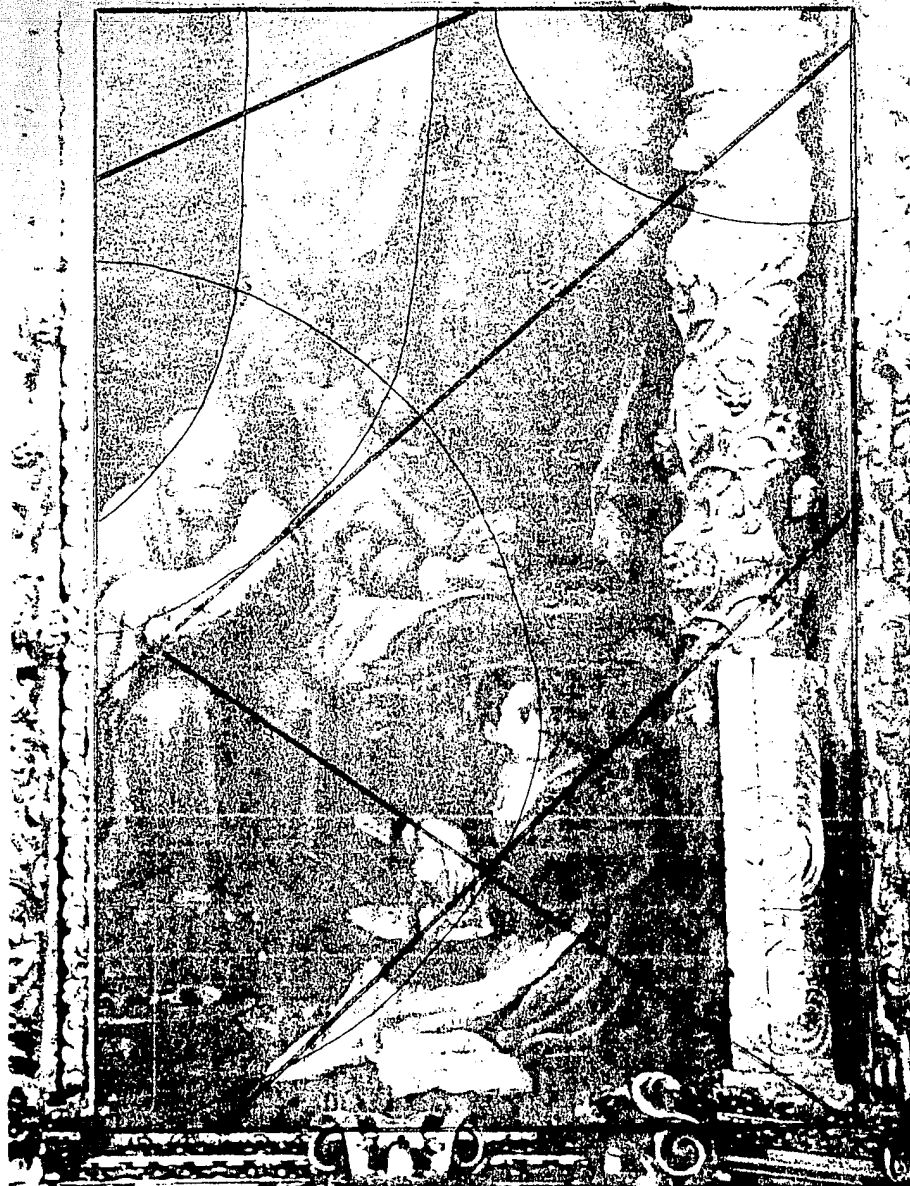
El color, al igual que la forma, aparece perfectamente recortado. La luz apenas es señalada en algunas zonas, sobre todo en los rostros y en algunas partes del cuerpo.

El tema central de esta obra es la Virgen; que se encuentra en brazos de San Joaquín, a la derecha, sobre la cama, Santa Ana, la madre de la Virgen, y en la parte inferior derecha, dos personajes que participaron en el parto.

Santa Ana aparece en la parte central de la composición, siendo éste el personaje que sirve de enlace entre la Virgen y las dos figuras de la parte inferior. Esto está señalado por la dirección de la mirada y los ademanes opuestos de sus brazos.

Las manos y el rostro actúan como agentes del cuerpo, siendo capaces de crear un conjunto de rasgos expresivos más variados que en ninguna otra parte del cuerpo. En este caso la sensación producida es totalmente de reposo.

En esta pintura, a diferencia de las otras cinco, Nicolás Rodríguez Juárez utilizó dos personajes mestizos para su composición: los dos sirvientes que participaron en el parto.



LA PRESENTACION DE LA VIRGEN AL TEMPLO

Esta pintura presenta una gran estabilidad, tanto formal como espacial; los -- personajes que ahí aparecen se mueven en forma vertical a excepción de la figura ladeada de la madre que es la que presenta una mayor inclinación que todos los personajes. (Fig. 13)

En el espacio predominan las verticales y las horizontales a excepción del recuadro que se encuentra en la parte superior derecha, en el que aparecen dos -- diagonales intersectadas, mientras que en la parte baja aparece un círculo.

El piso es lo que le da una gran estabilidad a la composición, sirviendo de -- apoyo a los personajes y como punto de arranque a las líneas verticales.

En el piso se presentan líneas en perspectiva, las cuales concluyen inmediatamente en el trasfondo.

La luz apenas es señalada en algunas zonas, sobre todo en la vestimenta de los personajes, en la punta de la lanza y en el piso.

El color tiene una gran importancia, ya que es el que nos ordena la composición y nos señala los elementos principales. La gama empleada está constituida principalmente por blancos, rojos, amarillos, ocre y negros.

El blanco funciona como acento en los diferentes puntos del cuadro, contrarrestando los tonos oscuros del fondo.

La profundidad está limitada a un trasfondo plano. El personaje principal de esta obra es la Virgen, la cual se encuentra en la parte vertical del cuadro; esta forma central sirve para explicitar la jerarquía que se ha pretendido introducir en la composición.

Los dos personajes que participan directamente con la Virgen son sus padres. - Existen dos elementos que los unen, siendo éstos las manos y la vista.

De este modo las manos sirven de enlace entre la Virgen y sus padres, lo que se ve reforzado por la mirada y el color que los va a integrar.

La vista es capaz de someter a la escena a cualquier elemento, por lejos que se encuentre.

La Virgen es el personaje principal, capaz de atraer hacia sí a cualquier elemento, inclinando la cabeza hacia la parte superior derecha, observando al personaje que ahí se encuentra para que participe de la escena.

La figura que se encuentra en la parte posterior de los padres de la Virgen, - parece indiferente a la escena; se encuentra deteniendo una lanza, la cual está dividiendo el cuadro en dos. Sin embargo, no es lo bastante fuerte para desbaratar la vía central de comunicación entre los padres y la Virgen, los que se encuentran unidos directamente con las manos y aún más con la vista.



Fig. 13 La Presentación de la Virgen al Templo

L A A S U N C I O N

Nuevamente la luz es la que nos va a conducir al tema central de la composición, que está encargada de ordenar y hacer destacar al personaje principal sobre el que gira la obra. Como es la Virgen, ésta aparece en la parte central de la -- composición rodeada de cuatro ángeles, creándose así diferentes direcciones y ritmos. (Fig. 14)

La Virgen aparece con una vestimenta blanca y una capa oscura que al contrarrestarse con el espacio matizado de grises logra destacar de los demás personajes.

Los contornos de la vestimenta de la Virgen son perfectamente definidos; esto hace que la imagen tenga un peso visual mayor que los demás personajes que aparecen en la composición.

Existe un elemento formal que por sus características y su definición es capaz de atraer la atención inmediatamente, éste es la aureola que rodea la cabeza de la Virgen, la cual al contrarrestarse con los rayos de luz que aparecen a su alrededor tiene un aspecto de gran importancia, capaz de atraer el pesado cuerpo de la Virgen hacia la parte superior, junto con los ángeles que sostienen su vestimenta.

El círculo ha gozado de aceptación universal como imagen religiosa de la perfección, una forma del todo simétrica.



8. CONSIDERACIONES SOBRE LA ESCULTURA

En la calle intermedia se encuentran las esculturas. Estas aparecen remetidas y flanqueadas a la calle central aprovechando el dobléz que hace la plata (Fig. 15)

El movimiento de las esculturas se acentúa en los paños de las vestimentas.

En el renacimiento caen rectamente, ahora comienzan a ondularse. Las piernas y los brazos adquieren otro carácter rompiendo con las actitudes "acartonadas".

Todas entre sí son muy parecidas. Un elemento importante son los brazos, los -- que marcan la dirección hacia la parte central de la obra, logrando de esta manera que el espectador dirija la vista hacia la misma, la cual, como sabemos, es donde se encuentra el tema principal de este retablo.

Cumpliendo de esta manera un requisito importante, dentro de la obra colonial, como era el de la expresión del símbolo a través del conjunto en el cual la diferencia de edades y condiciones sociales están señalados superficialmente, -- por medio de los atributos y las vestimentas pero no con la personalidad misma y el realismo de la expresión, que por lo visto no era necesario a tal grado; era mejor evitarlo para no distraer la atención al tema central y en cambio -- reunir una serie de personajes que contribuyeran al conjunto, con presencia, -- mas no con individualidad.⁹



Fig. 15. Retablo mayor de la Iglesia de Los Santos Reyes Meztitlán (detalle)
Foto: I. I. E.

9. CONSIDERACIONES SOBRE LOS RELIEVES

LOS SANTOS REYES

Las vestimenta de los personajes es muy abigarrada: ésta aparece en tonos -- ocres, llena de pliegues y decoraciones, integrándose entre sí y entre el propio espacio, sirviendo de trasfondo al niño, el que tiene el mayor peso visual dentro de la composición, tanto por su ubicación como por la atención que le -- dedican los personajes que le rodean, creándose mayor importancia y haciendo -- que destaque en la composición. (Fig. 16).

A diferencia de las vestimentas que se integran perfectamente en el espacio, -- los rostros, al contrarrestarse con éste, funcionan como acentos.

Todos los personajes que participan de esta escena aparecen sobre un trasfon-- do plano en el cual se encuentra la estrella que sirvió de guía a los reyes ha-- cia el niño.

Esta se encuentra alineada en forma diagonal en el eje de la composición, so-- bre el cual aparecen los personajes más importantes de la obra, como son: Jo-- sé, María, El Niño y por último, uno de los Reyes Magos.



Fig.16 Los Santos Reyes. Foto: I.I.E.

CALVARIO

En la imagen sencilla de Cristo crucificado, la figura humana es tan esquemática y simétrica como los maderos de la cruz. (Fig. 17).

Esta acción se ve reforzada por los personajes que aparecen a sus extremos llenos de serenidad y estabilidad logrando una perfecta armonía en la composición.

DIOS PADRE

En este relieve la composición es muy sencilla, Salvador de Ocampo ordenó los elementos en torno al personaje que aparece en el centro de la composición. -- (Fig. 18)

Las esculturas que aparecen a los extremos, sobre los frontones rotos, al igual que los querubines, tienen, la función de enmarcar al personaje central "DIOS PADRE" y hacerlo destacar dentro de la composición; a la vez ésta se encuentra enmarcada por un medio punto, éste es el que sirve de remate al retablo, logrando una perfecta estabilidad y una armonía total.

Partes faltantes del retablo. (De acuerdo al contrato para su elaboración de dicha obra).

En la parte central del banco había un sagrario en cuya puerta estaría pintada una imagen de la Verónica. (Fig. 19)

La calle central del primer registro, era de dos cuerpos con seis columnas; en el primero había tres calles, en medio había lugar para la custodia y a los dos lados del primero y segundo cuerpo, cuatro doctores y San Agustín en medio del segundo cuerpo, de bulto.



Fig. 17. El Salvador

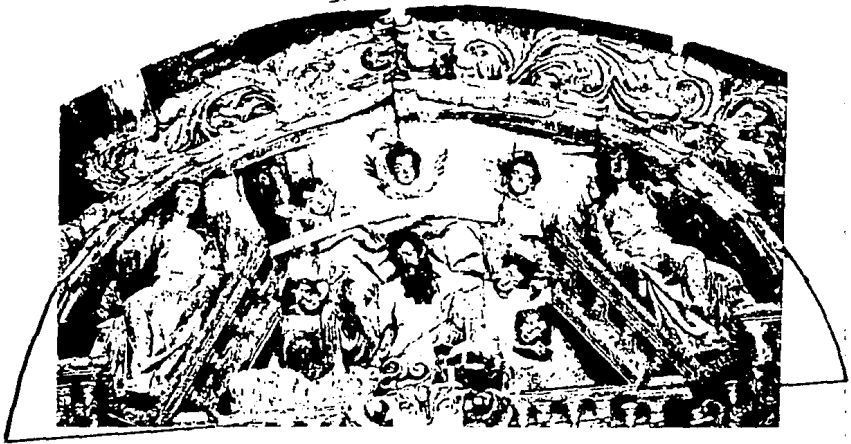


Fig. 18 Dios Padre

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

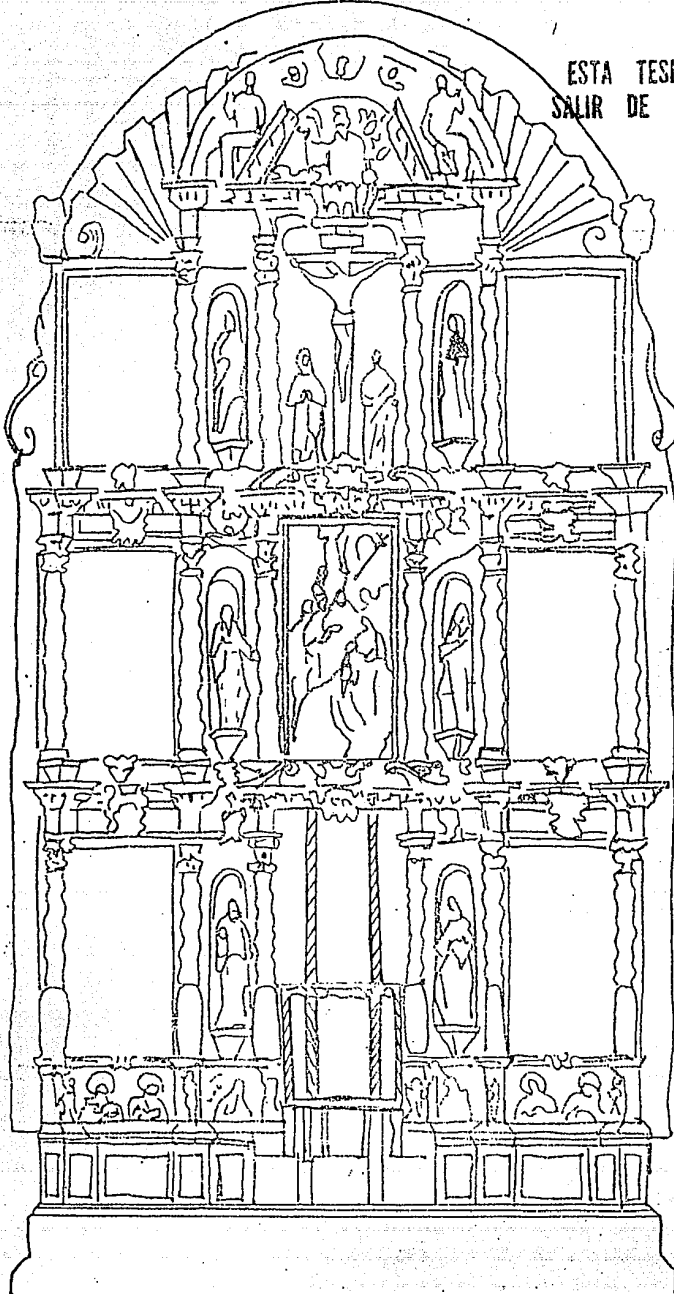


Fig. 19 Probable estado original del retablo

10. CONCLUSIONES

En cuanto se fue cimentando el dominio español, se hizo necesario tallar madera para amueblar recintos.

Para ello se trajeron ideas, modelos y objetos que servirían de base para ejecutar estas labores en el país.

Para el hombre colonial la presencia del retablo era indispensable y si de algo se preciaban los eclesiásticos era del número y la riqueza de los que poseían en las Iglesias.

Era básico mostrar a los indígenas, acabados cuyo esplendor exterior les permitiera vislumbrar la grandeza y el poder.

El trabajo lo realizaban los inmigrados y luego los descendientes y otros discípulos nacidos en estas tierras.

La demanda de imágenes se satisfizo parcialmente con la importación de originales o de copias españolas.

Los grabados ejercieron una función esencialmente didáctica y religiosa.

Gracias al testimonio de algunos cronistas nos enteramos de que los frailes y los soldados distribuyeron estampas a los indios, durante la evangelización.

Los grabados sirvieron tanto a los pintores como a los escultores por ejemplo: En el convento de Mextitlán en los muros de la escalera existen dos pinturas donde estan representados los triunfos de la Castidad y la Paciencia. E. W. -

Palm los ha estudiado y de acuerdo con sus investigaciones, se sabe que estas pinturas están inspiradas en grabados de Martín de Heemsker.¹⁰

Esto era una práctica común en la colonia teniendo por consecuencia la impersonalidad del artista y este retablo no fue la excepción, en el cual no existe una preocupación por el adecuado manejo formal compositivo de las imágenes, -- pues lo que importaba era describir un pasaje de la vida de Jesús.

Los personajes fueron organizados de acuerdo a su importancia, siendo la parte central la encargada de alojar el tema al que hace alusión el retablo: la Adoración de los Santos Reyes.

El claro ordenamiento y la distribución es algo que no podía descuidarse para la elaboración de este trabajo.

Pasando a segundo término al aspecto formal, está es claro sobre todo cuando -- al observar al retablo lo primero que se percibe es el fuerte contraste del -- oro, notándose posteriormente las pinturas y esculturas.

Las esculturas no son de mucha expresividad, sin embargo, no era necesario ya que lo que las va ha tipificar son sus atributos, los cuales son de gran importancia para la identificación del personaje.

La personalidad propia del artista ejecutante, se destacaba en amplio grado -- cuando las circunstancias le permitían componer libremente. En escala menor, -- esa personalidad se manifiesta en las pinturas en las que desliza y diseña colores y efectos de su propia iniciativa. Es frecuente que cuando el artista -- pintaba cuadros religiosos aprovechaba las figuras secundarias de los conjuntos para recrearse en expresar su propio sentimiento.

Muy poco parecen tomar el modelo natural y aún estudiar la lógica propia de --
la estabilidad, del movimiento y de la perspectiva.

De acuerdo al estudio morfológico de las expresiones, priva en ellas un esta-
tismo y una inexpressividad

En cuanto a la fisonomía para las esculturas rige la corriente que se observa
en las pinturas de producir semblantes dotados de dignidad pero con tendencias
a la inexpressividad. Las esculturas se limitan a rostros y manos de maniqués.

No dudamos de la capacidad creativa de las artistas de la colonia, los que fue-
ron afectados por las condiciones sociales de su momento, los cuales tenían --
que ser examinados por los provisosores de la Iglesia; ésto dejaba propiamente --
la creación supeditada a las autoridades eclesiásticas.

Esa práctica era lo natural y lo cotidiano y se tuvo que producir causando de-
trimento en las facultades creadoras de los oficiales y maestros.

Concluyendo finalmente que nuestro retablo de Mezitlán no nos aporta nada no-
vedoso en cuanto al aspecto formal o estructural de la composición. Sin embar-
go ésto no era lo mas importante en la elaboración de este tipo de trabajos; --
lo que interesaba era recrear un pasaje de la vida de Jesús y que además, algo
muy importante, que fuera una cuestión didáctica para la evangelización de los
indígenas.

C I T A S

- 1.- GRIJALVA OSA, Fray Juan de. *Crónica de la Orden de N.B.S. Agustín en las provincias de la Nueva España.* -- México, Victoria, 1924.
- 2.- VICTORIA, José Guadalupe. *Arte y Arquitectura en la Sierra Alta siglo XVI.* -- UNAM., 1935-1985.
- 3.- GONZALEZ GALVAN, Manuel. *El espacio en la arquitectura virreinal de México.: en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 35, México, UNAM. 1966.*
69-102 p.
- 4.- BERLIN, Heintz. *Salvador de Ocampo a Mexican Sculptor in the Americas, Vol. IV, núm. 4, Washington, 1948.*
- 5.- DARNELL H., Roatan, Federico Sánchez y Escribano, Wölfflin's. *Principle in Spanish Drama, 1500-1700 (Nueva York, Hispanic Institute in -- the United States, 1952).*
7-12 p.
- 6.- GONZALEZ GALVAN, Manuel. *Barroco Salomónico en Artes de México, núm. - 106, año XVI, 1968.*
28-31 p.
- 7.- WOLFFLIN'S, Heintz. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte/ J. Moreno Villa: Tr. -- Madrid, Calpe, 1945.*
328 p.
- 8.- FERGUSON, George. *Signos y Símbolos en el Artes Cristiano.*
43 p.
- 9.- VARGAS LUGO, Elisa. *Un retablo del siglo XVII. Conciencia y Autenticidad Histórica.* -- Escrito en Homenaje a Edmundo O'Gorman. -- México, UNAM. ITH, 1968
399-406 p.

- 10.- WOLTER PALM, ERWIN. *Los muros del convento Agustino de Mextitlán. Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala. Fundación Alemana, Núm. 3 Puebla-México, 1976.*

1-2 p.

B I B L I O G R F I A

- 1.- ARTIGAS, Juan B. Capillas abiertas aisladas de México, México, UNAM, 1983
20 p.
- 2.- BELGODERE Brith, Francisco. El retablo de San Bernardino de Sena en Xochimilco: Estudio formal y simbólico-religioso. Suplemento 2, del núm. 39 de los Anales del IIE, México, UNAM, 1969.
47 p.
- 3.- BERLIN, Heinrich. Salvador de Ocampo a Mexican Sculptor, in the American, vol. IV, Núm. 4, Washington, 1984.
428 p.
- 4.- CHAMFON Olmos, Carlos. Retablos y reredos, Cuadernos de Culhuacán. -- México, INAH, Departamento de Catálogo, Vol. 7-10, 1975.
- 5.- DARNELL H., Roaten, Federico Sánchez y Escribano, Wölfflin's. Principle in Spanish Drama 1500-1700. Nueva York, Hispanic Institute in the United State, 1952.
7-12 p.
- 6.- FERGUSON, George Wells. Signos y símbolos en el Arte Cristiano/Carlos -- Peralta; Tr. -- Buenos Aires, EMECE, 1956.
282 p.
- 7.- FERNANDEZ, Justino. Composiciones barrocas en Pintura colonial. Anales -- del IIE, Vol. VII núm. 28, México, UNAM., 1959.
5-24 p.
- 8.- FERNANDEZ, Justino. El retablo de los Reyes: Estética del Arte de la Nueva España, IIE. -- México, UNAM., 1959.
389 p.
- 9.- FERNANDO Rotg, Juan. Iconografía de los Santos. -- Barcelona, Omega, -- 1950.
302 p.

- 10.- FULOP-MUELLER, René. Santos que conmovieron al mundo. -- México, Espasa Calpe Mexicana, 1955.
- 11.- GONZALEZ GALVAN, Manuel. El espacio en la arquitectura virreinal de México. Anales del IIE, núm. 35. -- México, UNAM., 1966.
69-102 p.
- 12.- GONZALEZ GALVAN, Manuel. Barroco salomónico. en Artes de México No. 106 año XVI, 1968.
28-31 p.
- 13.- GRIJALVA, Juan de. Cronica de la orden de N.B.S. Agustín de las provincias de la Nueva España. -- En cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592. -- México, Victoria, 1924.
717 p.
- 14.- IRVING, A., Leonard, La época barroca en el México Colonial. -- México, F.C.E.,
337 p.
- 15.- LUCIEN TAPIE, Víctor. El barroco. -- Buenos Aires, Universitaria, 1964.
- 16.- MAQUIVAR, María del Consuelo. Los retablos de Tepotsotlán. -- México, INHA, 1976.
104 p. (Colección Científica No. 47 del Museo Nacional del Virreinato).
- 17.- MARTIN GONZALEZ, Juan J. Tipología e Iconografía del retablo Español - del Renacimiento. -- España, Universidad de Valladolid. 1964.
- 18.- MAZA, Francisco de la. Los retablos dorados de Nueva España. -- México, Mexicana, 1950.
43 p.
- 19.- MORENO VILLA, José. La escultura colonial mexicana. -- México, Colegio de México, 1942.
110 p.

- 20.- MOYSSEN, Xavier. Estofados en La Nueva España. -- México, E. de Arte Comermex, 1979.
- 21.- ORDIÑA VIGUERA, Emilio. La talla ornamental en madera. Estudio histórico-descriptivo. -- Madrid, Arte Español, Compañía general de Artes Gráficas, 1930.
- 22.- ROJAS, Pedro. Historia General del Arte Mexicano. -- México, Hermes, 1963.
240 p.
- 23.- ROMERO DE TERREROS, Manuel. El Arte en México durante el Virreinato. Resumen Histórico. -- México, Porrúa, 1951
159 p.
- 24.- RUDOLF, Arnheim. El poder del centro./ Remigio Gómez Díaz: Vers. Esp.-
Madrid, Alianza, 1984.
250 p.
- 25.- SCHOEDER, Francisco Arturo. Retábulos Mexicanos, en Artes de México.
2da. época, año XV, Núm. 106. -- México, 1968.
- 26.- TOUSSAINT, Manuel. Arte colonial en México. -- México, UNAM. IIE, 1948.
501 p.
- 27.- VARGAS LUGO, Elisa. Un retablo del siglo XVII, Conciencia y Autenticidad Histórica. -- Escrito en homenaje a Edmundo O'Gorman. -- México, UNAM, IIH, Facultad de Filosofía y Letras, 1969.
399-406 p.
- 28.- VARGAS LUGO, Elisa. La Iglesia de Santa Prisca de Taxco, -- México, UNAM, IIE, 1982.
315 p.
- 29.- VICTORIA, José Guadalupe. Forma y expresión en un retablo novohispano del siglo XVII. -- Estudio acerca del arte novohispano. Homenaje a - Elisa Vargas Lugo. -- México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983.
173-182 p.

- 30.- VICTORIA, José Guadalupe. La portada de la Iglesia de Actopan. -- Anales del IIE, núm. 54. -- México, UNAM., 1984.
61-67 p.
- 31.- VICTORIA, José Guadalupe. Arte y Arquitectura en la Sierra Alta siglo XVI. -- México, UNAM., IIE, 1985.
185 p.
- 32.- VICTORIA, José Guadalupe. Pintura y sociedad en Nueva España siglo XVI. México, UNAM. 1986.
183 p.
- 33.- VICTORIA, José Guadalupe. Retablistica novohispana en el estado de Hidalgo. -- Anales del IIE, No. 52. -- México, UNAM, 1986.
63-73 p.
- 34.- WOLFFLIN'S, Heinrich. Conceptos fundamentales en la Historia del Arte/ J. Moreno Villa: Tr. -- Madrid, Espasa Calpe, 1945.
328 p.
- 35.- WOLTER PALM, Erwin. Los murales del convento Agustino de Mexitlán. -- Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala. Fundación Alemana No. 3. -- Puebla-México, México, 1976.
1-2 p.