

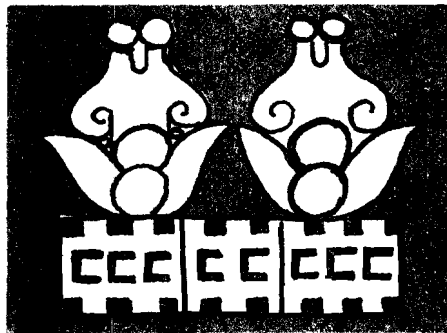
**EL RETABLO
DE SAN BERNARDINO DE SENA
EN XOCHIMILCO**

Estudio Formal y Simbólico-Religioso

FRANCISCO JOSÉ BELGODERE BRITO

*El Retablo
de San Bernardino de Sena
en Xochimilco*

Estudio Formal y Simbólico-Religioso



SUPLEMENTO 2 DEL NÚM. 39 DE LOS
ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO, 1969

Primera edición: 1971

DR © 1971, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria. México 20, D. F.
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
Impreso y hecho en México

Introducción

Un retablo escondido del siglo xvi que aparece majestuoso en el siglo xx, ha sido el centro de atención tanto de los entendidos como de los neófitos; sin embargo, estos últimos y los poco entendidos son quienes más se han encargado de difundir falsas apreciaciones sobre dicho retablo. No lo vemos figurar después del siglo xvii en libro alguno, hasta que durante la primera mitad del siglo xx lo redescubrieron Manuel Toussaint,¹ uno de los primeros que dedicaron su vida a la salvación del arte colonial en México, y Diego Angulo,² quienes lo dieron a la publicidad, lo mismo que Rafael García Granados,³ que en 1934 publicó un opúsculo sobre Xochimilco⁴ con los datos sobre el retablo que Manuel Toussaint le había comunicado.

Después vienen los estudiosos que continúan la obra de Toussaint en cuanto al arte mexicano de la Colonia: Justino Fernández y, en especial, Francisco de la Maza, quienes a la cabeza de un grupo de jóvenes siguieron estudiando dicho arte y nos legan su ejemplo a quienes ahora venimos siguiendo sus pasos por medio de las lecciones que nos han dado para conocer poco a poco, de manera más perfecta el arte hispano-mexicano.

¹ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1962, xiv-303 pp. 448 ils., *passim*.

² Diego Angulo Iniguez, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona-Buenos Aires, Salvat Editores, S. A., 1945, *passim*.

³ Rafael García Granados, *Xochimilco*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, lvi-72 pp., 72 ils. (Monografías mexicanas de arte publicadas por la Dirección de Monumentos Coloniales de la SEP, 5) *passim*.

⁴ Xochimilco se traduce por lugar de la Sementera de Flores.

Capítulo I

Consideraciones Preliminares

MANUEL TOUSSAINT, en el capítulo dedicado a la escultura renacentista en México,⁵ considera el retablo de Xochimilco así, según sus palabras: "...el de líneas más puras es el de Xochimilco, de un renacimiento sobrio con columnas que ofrecen el primer tercio del fuste rodeado de ornamentos en relieve con figuras estofadas".⁶

En esto está de acuerdo con Angulo, quien también lo considera renacentista.⁷

Sin embargo, hay otras opiniones más modernas, como la de Pablo C. de Gante, quien según sus palabras: "Los más bellos retablos platerescos que han escapado de este vandalismo se conservan en los templos de Huexotzingo, Xochimilco, Acolman y Yanhuitlan."⁸

Desde luego que los retablos de Acolman y Yanhuitlan evidentemente son posteriores, del siglo xvii, y los de Huexotzingo y Xochimilco son, sí, del siglo xvi y del Renacimiento, pero no son platerescos; sin embargo, los dos tienen aspecto plateresco, tal vez más marcado en el de Huexotzingo —con sus columnas candelabro o abalaustradas— que en el de Xochimilco, que es más bien clasicista de modalidad plateresca. Clasicista en cuanto a su estructura general y de modalidad plateresca porque la decoración está hecha a base de elementos y formas decorativas del plateresco, lo cual se describe más adelante.

Ahora bien, el plateresco es un estilo que está dentro del Renacimiento y pienso, por lo tanto, que este retablo de San Bernardino cabría dentro de esta concepción clasicista-plateresca, pero si lo com-

⁵ Toussaint, *op. cit.*, p. 79.

⁶ *Ibid.*

⁷ Angulo, *op. cit.*, t. ii, pp. 277 y 278.

⁸ Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, 2ª ed., México, Editorial Porrúa, S. A. 1954, xxiv-328 pp., 249 ils. p. 90.

paramos con los retablos españoles de este tipo o estilo, o con cualquiera de los otros que existen de esta época en México, el de Xochimilco resulta diferente, no tanto por la estructura general sino por la ornamentación.

Por otra parte, en España el plateresco no es como el de Italia, donde nació, que se entrega al naturalismo en pleno, sino que el español más bien se forma en la mente del artista y llega a producir obras intrincadísimas de decoración fastuosa y rica. No se diga si se trata de la modalidad andaluza con obras por ejemplo como las de Diego de Riaño, que hizo la sala capitular de la catedral de Sevilla, recinto que, tal vez, se aleje de la decoración castellana para acercarse a la simple romanidad granadina, o sea, que sigue un orden clasicista decorado con cierta medida a la usanza del plateresco. Pero si comparamos, dentro de la misma catedral, esta sala con la sacristía mayor —que se suponía concebida según ideas establecidas por Diego de Siloé, pero que resultó ser de Diego de Riaño—, la decoración es completamente diversa.

Veamos por ejemplo un solo ángulo, el de la puerta de entrada a este recinto. Simplemente el vano de la puerta es riquísimo ya que todo el intradós del arco, de medio punto, desde la mitad de las jambas es encasetonado con relieves finísimos en cada recuadro, lo cual le da un ambiente exquisito.

Además, son muy de notar las libertades que el autor se tomó con respecto al uso de los elementos clásicos de la arquitectura y, aunque hay simetría en los elementos, no podemos asegurar que exista ésta, por lo menos dentro de los cánones ortodoxos de ella.

Por ejemplo, dicha puerta de entrada no se encuentra exactamente entre las dos columnas de fuste riquísimo que la flanquean, sino que está situada a la extrema derecha, dejando un paramento de muro a la izquierda entre la puerta y la columna, que por cierto está cubierto en parte por un óleo sobre tela que representa a un Cristo muerto crucificado, extraordinariamente bello según mi sentir, pintado por Zurbarán.

Conchas enormes, escudos en relieve, frisos decorados profusamente con grutescos y hojarasca, etcétera, son los componentes de la decoración plateresca de esta sacristía monumental, independientemente de que las proporciones y cánones arquitectónicos también fueron alterados, al grado de que algunos podrían llamarle manierista,

y todo esto junto nos deja sentir el plateresco en pleno. Así . . . españolamente, sin ambages, existe un sentimiento desbordado de decoración que se vuelca sobre toda la sacristía mayor sevillana que, entre formas, colores y oros, nos manifiesta claramente lo que fue en España, y sobre todo en el sur, el plateresco.

En cambio, no sucede lo mismo en la sala capitular; la impresión primitiva es diferente. Es otro ser u otro ente. En esta habitación sobria, más clasicista, hay un orden a pesar de las muchas libertades que Riaño se tomó al proyectarla, pero al fin, el gusto por el plateresco, tan de moda por entonces, está presente también en toda la sala.

Fustes cuyo tercio inferior está profusamente adornado y ornamentado, entablamentos que difieren de los clásicos por la decoración en los frisos, etcétera, son las únicas libertades que se nos antojan mucho más restringidas, que aparecen en la sala capitular hispalense.

Pues bien, creo que es el caso de los dos más ricos retablos novohispanos que nos quedan del siglo xvi: el de Huexotzingo y el de Xochimilco. El primero está mucho más cerca del plateresco: decoraciones profusas, columnas abalaustradas, colorido mayor y claroscuro más impresionante, son las cualidades que, en su debida proporción, lo asemejan a la sacristía mayor de Sevilla. En cambio el de Xochimilco es, como dice Manuel Toussaint, de un *renacimiento más sobrio*, o sea, también en su debida proporción, como la sala capitular de la catedral de la capital andaluza.

Lo que quisiéramos hacer ver es que aún no se han aclarado perfectamente bien los límites del plateresco.

Una corriente de opinión ha considerado todo lo que corresponde en México y en América hispana al primer periodo renacentista como de estilo plateresco, o bien isabelino, sin hacer diferenciación alguna entre el auténtico plateresco y la influencia plateresca.

Dicha diferenciación, ante nuestros ojos existe y es evidente, sobre todo por lo que toca a España en donde hay infinidad de obras con este carácter, bien originales o bien sobrepuestas a obras más antiguas como en el caso de la fachada de la iglesia del convento dominicano de San Esteban de Salamanca, obra de Juan de Alaba.

En México en cuanto a fachadas hay muchas del plateresco clásico, algunas muy buenas y las cuales podríamos comentar; pero en retablos, cuyo trabajo es más fino, sólo tres subsisten con este sello

y uno es muy sencillo: el de Cuauhtinchan; de manera que de los dos que quedan uno es, al parecer, marcadamente plateresco: el de Huexotzingo, cuyo trabajo es más sencillo en cuanto a ornamentación, y el de Xochimilco, que lo consideramos clasicista con carácter plateresco aunque también sencillo con respecto a España, mas no porque aquí en México hayan sido más ineptos para trabajar la madera y el oro, sino porque es obvio pensar que para la fecha de construcción de estos retablos los artesanos mexicanos no tenían la suficiente escuela y menos después del gran choque religioso-cultural que hacía poco tiempo había ocurrido.

Por eso, al menos con lo que queda, no podemos comparar un retablo de los mencionados con el de la iglesia de San Jerónimo de Granada, obra del célebre arquitecto y escultor —más escultor que arquitecto— Jacobo de Indaco, a quien también llamaban el Florentín, seguramente por haber estudiado en Italia. Fue compañero de Miguel Ángel.⁹

Y me he referido a San Jerónimo de Granada y a su autor el Florentín, porque este hombre, como otros más, al haber estudiado en Italia, trajo seguramente el espíritu purista del plateresco italiano a España, que a mi manera de ver se plasma en dicho retablo monumental de San Jerónimo y en otros más. Ya está dicho más arriba que es más naturalista este estilo en su modalidad italiana.

Así pues, me parece que al retablo de Xochimilco le tocó participar más de la modalidad italiana o clasicista —si es que es válido en este lugar el término— que de la española, pues es indudable y evidente que el retablo de San Bernardino de Sena ha asimilado muy espáñolamente el modo plateresco italiano y dentro de sus posibilidades es majestuoso y solemne, sobrio y erguido, dispuesto a competir con muchos otros de su tipo.

Es oportuno también en este momento dar a conocer la muy respetable opinión de algunos estudiosos del arte colonial en el sentido de que hay en el retablo de Xochimilco muchos visos de manierismo, movimiento que bien a bien no se ha definido, razón por la cual todos dudamos y diferimos en opiniones acerca de lo que de manirista pudiera tener.

⁹ Fernando Jiménez-Placer y Suárez de Lezo. *Historia del arte español*, con un estudio sobre el arte del siglo xx por Alejandro Cirici Pellicer y prólogo de Francisco Javier Sánchez Cantón, 2 vols., Barcelona, Ed. Labor, S. A., 1955, ils., t. I, p. 499.

En opinión nuestra podría ser manierista en cuanto a proporciones, o bien en cuanto a los frontones que tiene tanto en el tramo central como en los laterales extremos, y por otros detalles.

De esto pensamos lo siguiente: con respecto a sus proporciones, habría que medirlo exactamente para saber si está de acuerdo a las medidas clásicas; ahora bien, si no está conforme a los cánones puede haber la posibilidad de que el proyecto fuera purísimo y el retablo no, en el caso de que hubiera errores en la mano de obra. De no ser así, sería efectivo el manierismo. En cuanto al tamaño de los frontones, también puede suponerse lo mismo.

frisos, cornisas y, en ocasiones, en vez de éstas, frontones, lo mismo rotos que completos o rectos que curvos.

Lo plateresco está en la ornamentación tanto en los fustes de las columnas, como en los frisos y hasta entablamentos completos; el gusto por los atlantes y cariátides —los cuales más bien parecen “hermes”— que limitan la calle central, es lo más sobresaliente en cuanto al plateresco ya que ese estilo usa de estos elementos, lo mismo que de todas las lacerías, cartelas, grutescos, roleos y angelitos, querubines o amorcillos, que lo mismo se ven en frisos que en enjutas, fustes, o donde sea, pero siempre siguiendo a lo real de la naturaleza.

Todo el retablo está dorado, estofado, cincelado y policromado, tanto las esculturas como todo lo demás. Parece ser que esto no se había tocado, salvo en pequeños lugares, desde el siglo xvi, pues el oro es muy grueso. Los resanes áureos son del siglo xviii seguramente, con otra calidad de oro.

Es interesante hacer notar que sobre el zócalo, cuya planta ya describimos, la *predella*, siguiendo como es lógico la planta del zócalo, tenga unas variantes, que son los elementos resaltados que sostienen a las columnas, siendo en los extremos más anchos, pues dan base a las dos columnas y el nicho que se encuentra en el intercolumnio. Los tramos inmediatos a la calle central están también resaltados pero se diferencian de los primeros porque éstos sostienen de un lado dos columnas y del otro, el inmediato a la calle central, sólo una; este resalte, en estas partes, también sostiene el nicho de los intercolumnios correspondientes al tercero y quinto tramos. Las calles que alojan las tablas pictóricas, en la *predella* se encuentran en un plano interior, lo cual le da movimiento y claroscuro a este elemento, de manera que la *predella* queda ornamentada como sigue: de izquierda a derecha en el plano anterior están labrados dos bustos; a continuación hay un plano interior con otros bustos esculpidos; después otro anterior pero éste con tres bustos, todo lo cual se repite simétricamente del otro lado pero en sentido inverso.

Por ende, las partes que corresponden en el entablamento de todos los cuerpos se repiten de la misma manera que en la *predella*; de esta manera se logra un mayor efecto de claroscuro que se va repitiendo en todos los cuerpos y entrecalles.

Sobre la *predella* se desplanta inmediatamente el juego de columnas de orden dórico. Los fustes, cuyo tercio inferior está adornado en relieve con figurillas diversas, caritas de obispos o angelillos, lazaduras y roleos, están estriados en los dos tercios superiores. Los capiteles dóricos sostienen el entablamento, cuyo arquitrabe y cornisa son delgados en proporción al friso que es muy ancho —detalle que pudiéramos considerar manierista—, adornado con biglifos y en vez de metopas, querubines. En los dados sobre los capiteles hay triglifos labrados. El friso es igual en los siguientes cuerpos, aunque va siendo cada vez más ancho como todo el entablamento.

En los tramos de los extremos y en el central, la cornisa se torna en sendos frontones rectos y cerrados en los extremos, y en el tramo central el frontón es más grande y está labrado en dos paramentos. Este orden se repite en cada cuerpo.

Al centro del primer cuerpo quedó el espacio donde seguramente se alojó el manifestador. En ambos lados se encuentran nichos con esculturas; a continuación recuadros con pinturas y por fin, a los extremos otros nichos también con esculturas; esta disposición se repite en todos los cuerpos salvo que en los dos cuerpos superiores hay un relieve sobre madera en la calle central y una escultura de la Virgen en el cuarto cuerpo; éste sólo tiene ya cinco tramos.

Sobre la cornisa del primer cuerpo corre un segundo zócalo o base continua, que unifica todo horizontalmente y que es muy delgado; sobre tal zócalo se apoyan las columnas del segundo cuerpo, de orden jónico, cuyos fustes, también en su tercio inferior, están labrados en relieve con figuras y caritas de frailes, roleos, etcétera; el resto es estriado. El capitel de orden jónico sostiene el entablamento cuyo friso es adornado con angelitos y niñitos juguetones, cartelas, lacerías y roleos. Los cubos sobre los capiteles están labrados con unos queribunes cuyas caritas son bellísimas. Los frontones, situados en los lugares ya dichos, en este cuerpo son rectos y rotos, con el del centro a triple paramento. Este último frontón cierra el espacio dedicado a la Virgen Purísima.¹⁰

¹⁰ La esplendorosa belleza que tanto impresionó a Moreno Villa y que describe entusiasmado en su obra *La escultura colonial mexicana*, * de esta *Purísima* de Xochimilco, parece ser que por muchos otros ha sido inadvertida, ya que según se ve su destino es estar fuera de su lugar, en largo peregrinaje; hace veinticinco años estaba abandonada en el claustro del convento; luego se la mandó poner en su lugar dentro

* José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942, 110, pp. 138, ils., pp. 32 y 33.

Además, a partir de este cuerpo la entrecalle central difiere del primero en que el entablamento y el frontón no están sostenidos sólo por las columnas, sino que delante de ellas hay unos atlantes, especie de “hermes”, mancos de un lado y con su única mano están en actitud de sostener el dado superior. Son de notar también las pirámides invertidas que forman la parte baja de ellos y que tienen forma de estípite; están labrados con intrincadas imbricaciones que los hacen más finos y esbeltos. Hoy flanquean un crucifijo precioso, colocado arbitrariamente, que no va con el estilo del retablo y que ocupa el lugar de la espléndida Purísima que precedía en su lugar, al centro, este retablo (véase nota 10).

El tercer cuerpo es de orden corintio en su columnata. Igualmente el tercio inferior del fuste está labrado en relieve, pero ahora tienen además de los adornos ya conocidos pequeñas figuras de santos mártires, según la palma que llevan en la mano. También los tercios superiores son estriados y sobre los capiteles, con hojas de acanto, se apoya el entablamento, cuyo arquitrabe es poco más ancho que los anteriores y moldurado dos veces; el friso también es más ancho y está adornado con cartelas, roleos, rosetones y manojos de frutos en los que hay uvas, peras y manzanas. Estos frutos adornan los cubos sobre las columnas. La cornisa esta vez es más ancha; tiene la característica de que a espacios muy abiertos aparecen una especie de dentellones que le dan claroscuro y la diferencian de las demás.

En los lugares central y extremos están los frontones, que ahora son curvos y cerrados, adornados también con dentellones; el del centro es curvo también pero abierto arriba y abajo, y donde termina la abertura inferior se enrolla la cornisa en forma de roleo.

En este cuerpo, el centro está flanqueado por cariátides o “hermes” con la característica de que después de los hombros se enrolla una voluta de cada lado. Sus pilastrillas en la parte baja tienen también la forma de estípite y se adornan con imbricaciones; éstas flanquean el relieve del santo patrono Bernardino de Sena, extraordinario en su talla como todo lo que está a su alrededor.

del retablo y ahí estuvo sostenida tan burda y vilmente como es el estar *amarrada* con groseras armellas, atornilladas dentro de la escultura misma, y unos alambres que la hacían flotar dentro del espacio destinado a ella; después regresó al claustro. A poco tiempo volvió a su lugar colocada ya sobre unas tablas; ahora está casi en el punto más alto del retablo, en el lugar en que debió haber un Cristo, entre rayos y fondo que nunca tuvo, retocada no muy diestramente y en un lugar tan estrecho que parece que está incómoda, añadiendo que está en el peor punto para admirarse.

Sobre la cornisa del tercer cuerpo se levanta el zócalo de pequeña elevación que sostiene las bases del juego de columnas del último cuerpo, que son de orden compuesto combinado. Los fustes, se asemejan a los anteriores, con su tercio inferior tallado en relieve con figurillas femeninas, o de seres andróginos, que nos resultan muy bellos. La parte superior es estriada.

Los capiteles jónico-corintios sostienen el entablamento que ahora sí está dentro de los cánones; el arquitrabe y la cornisa están moldurados y el friso adornado con roleos, volutas y angelitos o amorcillos; en los dados y lugares prominentes se ven grandes rosas que adornan con su talla ese friso.

Este cuerpo es más angosto. Sólo tiene cinco tramos pero en los extremos están tallados, sobre una tabla esviada para dar la sensación óptica de cierre piramidal, unos roleos y sobre ellos unas figuras simbólicas. Naturalmente, no hay frontones laterales.

Al centro el frontón que es curvo, roto y de doble paramento, remata el espacio que quizá estuvo dedicado a alguna pintura, posiblemente de un Jesús crucificado, con marco octogonal; este lugar hoy lo ocupa la espléndida escultura de la *Purísima*.

Este marco está ornamentado con un par de muchachitos o angelitos que juegan. Sendos "hermes" flanquean este espacio: son solemnes, de cuerpo casi entero y con su pilastrilla tipo estípite como las demás. También en estos "hermes" sustituyeron sus brazos por volutas. En este cuerpo hay nichos con esculturas a los lados del marco y pinturas en los extremos.

El remate consta de una tabla en la cual se encuentra tallado un *Panto Creator* con querubines en torno a él; esta tabla está dentro de un marco sencillo en su talla, flanqueado por dos pequeñas pilastrillas a las cuales se sobreponen unos niñitos de cuerpo entero que como pequeños atlantes sostienen o ayudan a sostener un último frontón recto y roto, en cuyo centro hay una como gran cartela que a sus lados sostienen dos angelitos que vuelan. A los lados del remate, también talladas sobre madera la Fe y la Esperanza, con sus respectivos atributos, completan no sólo la visión estética del retablo, sino también la concepción litúrgico-religiosa que debe tener todo retablo.

En los extremos superiores, sobre la segunda y la sexta calle, o sean las laterales, dos marcos más bien barrocos de madera tallada

y dorada encierran respectivamente dos pinturas, pero éstas tal vez no pertenecían originalmente al retablo o al menos parecen sobrepuestas.

Para concluir con esta parte del aspecto formal del retablo, tenemos que hacer notar que como estos retablos se pensaban para ser vistos desde abajo, el proyectista tuvo el cuidado de ir haciendo crecer los elementos conforme iba subiendo la composición, lo que parece justificar el hecho de que casi siempre se pongan los órdenes arquitectónicos con la misma secuencia: dórico, jónico y corintio, ya que en esa formación van creciendo ellos también.

Asimismo los entablamentos conforme van subiendo en sus respectivos cuerpos, van haciéndose más altos, sobre todo los frisos, y esto seguramente para compensar la visión óptica, ya que todo es parte de una obra bien concebida y proyectada.

a) *Consideraciones sobre la pintura*

En cuanto a las pinturas del retablo de Xochimilco, es evidente que son reproducciones de grabados o pinturas de procedencia europea, aunque no he podido encontrar todos los modelos originales. Hasta ahora solamente he encontrado la gran influencia que, a mi manera de ver, hay de El Greco en la tabla que representa la *Resurrección del Señor* (figura 10).

Desde luego no es una copia servil del artista candiota, pero sí puedo casi asegurar que fue la fuente de inspiración del artífice que ejecutó esta pintura para Xochimilco por muchos detalles que hay en ella y que son casi iguales a los de la *Resurrección* de Theotocopuli.

Encuentro que la estructura y composición del cuadro son en general casi las mismas, aunque en diferentes proporciones e invertidos los personajes, escorzos, etcétera.

En la tabla de Xochimilco lo más importante es la figura de Cristo resurrecto que se eleva entre nubes vigorosamente tratadas, entre paños ciertamente acartonados, tal vez con aire barroco, y el Lábaro del Triunfo cuyo mástil sostiene con la mano derecha. En el cuadro de El Greco éste aparece a la izquierda.

El cuerpo de Jesús está tratado de diversa forma al de El Greco y hay diferente actitud en el rostro, mas no en la posición de los trazos; las piernas y pies también varían, pero en cambio el esquema

y contorno general de los paños es casi igual en su forma, aunque no en colorido, y en los paños del Jesús de Xochimilco ya hay más sentido barroco y más naturalidad, aunque todavía se sienten duros.

Ahora bien, el tratamiento anatómico del cuerpo de Cristo es diferente; El Greco, con su flama interior que lo hace espiritualizar las formas, lo realiza extraordinariamente dentro de un naturalismo más real, mientras que el de Xochimilco muestra ya cierta tendencia a embellecer el cuerpo del Redentor, suavizando las formas.

En la pintura que está en la iglesia de Santo Domingo el antiguo, de Toledo, España, aparecen en la parte baja del cuadro los soldados; unos, llenos de espanto y temor y otros, dormidos o desmayados por el milagro de la Resurrección.

Es curioso, pero en el cuadro de Xochimilco, aunque no están todos los soldados sino dos solamente y uno se ve en parte, el otro levanta asustado el brazo izquierdo dando el frente al espectador. En el original de El Greco, en el lado derecho inferior del cuadro, aparece este mismo soldado pero dando la espalda al observador.

Por último, también a la derecha del original, al fondo, hay un anciano que presencia el milagro, admirado y asustado, y éste sí aparece idéntico sólo que más en penumbra, en el cuadro de Xochimilco.

En cuanto a colorido, es más brillante el cuadro de El Greco, tal vez por la influencia veneciana que tenía, aunque pintando es, a mi entender, más español, y aun toledano; en cambio la *Resurrección* de Xochimilco es más oscura, tendiente a los claroscuros definidos, como si hubiera en esta pintura, lo mismo que en las siete restantes, mucho más influencia de los pintores europeos modernos de ideas tenebristas, es decir, a lo Ribera o a lo Zurbarán.

Si bien es cierto que en el artista cretense no deja de haber cierto barroquismo, en el artista novohispano esto ya es mucho más definido, por lo menos en el tratamiento de las formas y los colores, ya que en lo tocante a estructuras y composiciones las tablas de este retablo son todavía estáticas, con menos movimiento, mas no quiero decir que no haya ciertas libertades en las estructuras, si bien son muy rudimentarias. Tal es el caso en la *Anunciación* (figura 6) o, muy especialmente en la *Circuncisión* (figura 7), donde la composición no llega a ser como en las de la época de oro del barroco, con escorzos violentos y formas ricas, cuya estructura pierde los cánones ortodoxos.

Todo lo dicho anteriormente nos hace dudar sobre la hipótesis de que el creador de estas pinturas de Xochimilco haya sido Simón Pereyñs, porque lo que se conoce de él nos muestra otras tendencias, como son las figuras más rígidas, los colores claros, las coloraciones azules muy del gusto flamenco, según las observaciones de Manuel Toussaint.¹¹ Creo yo, respecto a lo dicho por Toussaint,¹² que en algunos casos sí hizo gala de detallista, y un buen ejemplo de esto es la corona que sostienen los ángeles sobre la cabeza de la Virgen, lamentablemente destruida por el fuego, que estaba en el Altar del Perdón de nuestra catedral metropolitana.

En cuanto a las formas, las de Pereyñs son muy diferentes a las tablas del retablo que nos ocupa, pues él es como más sensual en sus representaciones. En cambio, las caras y manos de las pinturas que estamos tratando son mucho más dulces, si se quiere idealizadas a la manera barroca, es decir, espiritualizadas; tienden hacia una idea de belleza llevada a un nivel metafísico por motivos y creencias cristianas, como para dar la sensación, desde un punto de vista humano, de lo que es la belleza celestial.

Lo anterior nos hace pensar que no es Pereyñs, ni ninguno de sus discípulos, los que trabajaron en este retablo, sino más bien, buscando relaciones con otras pinturas, nos parece que Baltasar de Echave Orio, llamado el Viejo, pudo haberlas ejecutado, aunque a decir verdad, nos desconciertan las fechas ya que parece ser que "...para 1585 puede asegurarse que no era aún maestro notable de pintura...",¹³ y según Toussaint, "...su más antiguo trabajo data de 1596..."¹⁴

Es posible que el retablo entero estuviera terminándose de construir por 1596, incluyendo el trabajo de pintura, y seguramente para entonces comenzaban a llegar las ideas modernas del barroco a Nueva España.

Pasemos ahora a comparar los rasgos de las caras y manos y la manera de tratar a los ángeles, que se me antoja muy característica de Echave el Viejo. Por ejemplo, la Virgen en la *Adoración de los pastores* (figura 8) del retablo de Xochimilco es parecidísima a la de la tela que representa la *Adoración de los reyes* del mismo Echave

¹¹ Toussaint, *op. cit.*, p. 68.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴ *Ibid.*

Orio. El rostro de la Virgen es casi idéntico; la misma forma y arco en las cejas, los ojos entornados de igual manera, la nariz y la boca, aparentemente, del mismo tamaño, y todo encerrado dentro de un óvalo igual; sólo el pelo está tratado de diferente manera.

Los paños se nos presentan trabajados con gran similitud; las manos con igual expresión, como colchoncitos en el dorso y los dedos finos y largos.

Los angelitos de cuerpo entero de esta pintura son casi idénticos en todo —escorzos, rasgos, tratamiento del cabello y de las formas de sus cuerpos, etcétera— a los de la tela que representa el *Martirio de San Aproniano*, que por cierto es muy a lo Ribera, por lo menos según mi sentir, pues es de un realismo estrujante la representación del tema.

Todas las pinturas son, como es natural, al parecer de la misma mano y cada una de ellas tiene el encanto de un aire notoriamente barroco, sobre todo en las tablas que representan la *Resurrección*, la *Ascensión* y la *Asunción*.

Otro dato que nos hace pensar que la ejecución de estos cuadros se debe a Echave el Viejo es el colorido que hay en ellos. Me parece curioso observar que hay en estas pinturas todavía la persistencia italianizante en cuanto a la manera de dar brillo a las pinturas con los colores, aunque no a toda la tabla, sino sólo a ciertos detalles que el artista considera importantes, detalles que pueden ser una pequeña pintura en sí misma y esto no sólo se ve en el retablo de Xochimilco, sino en todas las demás obras que subsisten de Echave Orio.

Por supuesto que hay tablas enteras llenas de brillo y esplendor cromático, como la tantas veces mencionada *Resurrección*, o la *Ascensión* o la *Asunción*; sin embargo, las demás, como que fuera de esos detalles luminosos se convierten en pinturas de carácter mucho más español, más a lo Pacheco, a lo Ribalta y hasta a lo Ribera o Zurbarán, sobre todo en la manera de iluminar sobre fondos ya muy oscuros, detalles de las caras, manos, o una escena completa. Tal puede verse en la *Circuncisión* en que el Niño, rodeado de sus padrinos y sostenido por Abraham, se somete a la práctica de este rito para ser admitido en la alianza de Dios con Abraham. La iluminación en este cuadro es extraordinaria, principalmente sobre el Niño, parte de la mesa o ara, parte de la cara de Abraham y la mejilla izquierda de su madrina.

He mencionado el cuadro anterior no sólo por lo dicho, sino también porque en la parte alta y al centro hay una mancha de luz que es el monograma IHS rodeado de rayos luminosos que son los que producen esa luz dentro de la composición. Esto aparentemente no quiere decir nada, pero tiene su valor y es que justamente San Bernardino de Sena, patrono del retablo y convento, junto con San Juan Capistrano, inició la devoción del Santo Nombre de Jesús, exponiendo el sagrado monograma IHS rodeado de rayos, a la veneración, tal como aparece en esta pintura. Es más, San Bernardino exhortó al pueblo a que pusiera este signo sobre sus puertas.

Otra pintura interesante para analizar por su colorido es la *Adoración de los pastores*; sobre un fondo oscuro hay dos grandes núcleos de luz; el más brillante es el que produce la figura adorable de Jesús niño, que se convierte en la fuente de luz que ilumina completamente el rostro encantador de María, así como el cuello y el brazo izquierdo, además del pañal y pesebre en donde reposa el cuerpecito del Niño.

Todo esto proporciona un reflejo de luz con menos intensidad sobre las caras de los dos pastores. Una vaga iluminación nos deja ver, al fondo y a la izquierda, cinco rostros más de adustos varones, cuatro de ellos ya casi en penumbra.

La segunda fuente de luz, poco menos importante, es la que produce el grupo de angelitos que entre nubes también vienen a adorar al Redentor, y que parecen de influencia flamenca por el detalle con que están ejecutados, sobre todo el cabello.

En mi opinión, el cuadro considerado y el de la *Anunciación* que vamos a describir, son los dos más bellos del retablo, en todos los aspectos; tal vez porque son los que iban a quedar más cerca de la vista de los observadores —en el primer cuerpo— el artista se inspiró y se pulió más al ejecutarlos.

El tema de la *Anunciación* está tratado sin ninguna novedad, ya que los personajes están colocados como los pusieron artistas de doscientos años antes, como Van Eyk o Broederlam, flamencos que en 1398 hacen precisamente una *Anunciación*.

Sobre el fondo oscuro destaca el rostro de María Virgen, del cual emerge la luz que ilumina sus manos y parte del frente de su cuerpo. A la izquierda, San Gabriel le anuncia que será Madre.

Al arcángel le llega la luz del exterior, de izquierda a derecha, que ilumina el lado derecho de su rostro y la mano izquierda que extiende hacia un lado.

Arriba, entre nubes que se abren, aparece el Espíritu Santo que es quien infunde vida a Jesús en el vientre de María, dentro de un óvalo perfecto que produce también luz.

Las nubes están interpretadas de la manera más burda, pues parecen de algodón, pero es evidente que éstas y el cortinaje de la derecha son ya barrocos en un cien por ciento, aunque la técnica con que se dibujaron no sea muy buena.

Son pues, estos dos cuadros los que considero más españoles y, además, alcanzan excelsitudes extraordinarias no sólo en la ejecución sino en todos los aspectos técnicos.

Viendo los ropajes de la Virgen y de San Gabriel tratados tan ricamente a pesar de su sencillez, vuelvo a suponer que estas obras son del viejo Echave Orio y me resisto a creer que sean de algún otro artista posterior a él, ya no tanto por la cronología, puesto que serían entonces ya del pleno siglo xvii, sino porque no les encuentro parecido ni en lo fundamental ni en los detalles con las obras de artistas contemporáneos a Echave el Viejo, como Luis Juárez, cuyas imágenes son más bien de carácter místico con actitudes de éxtasis y su colorido es más bien transparente.

Sin embargo, a pesar de todos mis juicios y aseveraciones sobre la casi certeza que tengo de que el autor de estas tablas es Echave Orio, en el fondo, para ser sincero, me queda la duda de que pueda ser posible la manufactura de dichas pinturas de Sebastián López de Arteaga, por el parecido que hay en algunas obras de este autor en la estructura y colorido con las del retablo de Xochimilco, sobre todo por el contraste que hay entre las que son más italianizantes y las que son definitivamente más españolas, y no sólo españolas sino hasta sevillanas, por lo que he mencionado a Zurbarán. Yo encuentro a la *Anunciación* y a la *Adoración de los pastores* como si fueran ejecutados por mano española, que tal vez fue la de López de Arteaga pero la fecha de trabajo y sobre todo la calidad, ya están demasiado fuera de cronología, por lo que insisto, con ciertas reservas, que la obra de pintura de este retablo es de Echave Orio.

Las pinturas que componen el retablo son escenas de las vidas de Jesús y de la Virgen colocadas en orden cronológico, según los acontecimientos de que tratan.

De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha se representan:

Primer cuerpo: la *Anunciación a la Virgen por el arcángel San Gabriel y la Adoración de los pastores*, del otro lado.

Segundo cuerpo: la *Circuncisión del Niño Jesús* y, a la derecha, la *Adoración de los reyes magos*.

Tercer cuerpo: la *Resurrección de Cristo* y, del lado opuesto, la *Venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles en el Monte Sión*, o Pentecostés, como quiera llamársele.

Cuarto cuerpo: *La Ascensión del Señor* y, en el otro extremo, *María Asumpta*. En este cuerpo es posible que al centro, donde hoy está la *Purísima* en escultura, tal vez hubo alguna pintura con *Cristo crucificado*, suposición que sostengo porque en la calle central se compondría un orden simbólico-religioso de arriba a abajo.

Por último, a los lados del remate del retablo hay dos pinturas más dentro de marcos del siglo xvii, ya barrocos, que representan a dos santas penitentes: *Santa María Magdalena* a la izquierda y *Santa María Egipciaca* a la derecha. Posiblemente estas pinturas no sean originales del retablo, como ya se ha dicho.

b) *Consideraciones sobre la escultura*

Todas las esculturas son del retablo y están ahí tal vez desde su construcción. La única imagen que ha recorrido todo el convento y que tal vez fue parte de algún relieve, es la preciosa talla de la *Purísima*, bella en todos los aspectos, y que hoy podemos calificarla como la peregrina del retablo, que por fin llegó a él, aunque fuera de su lugar. En efecto, se la ha colocado hasta arriba, donde debe haber un *Cristo crucificado*, como ya hemos dicho, y en un lugar donde apenas cabe y no se aprecia bien desde abajo. Su lugar es seguramente donde ahora está el crucifijo, precioso, pero que no es del retablo, ya que es lógico pensar que ahí hubo otro relieve tan rico como el de San Bernardino y del cual seguramente formó parte la *Virgen Purísima* aludida. Es obvio suponer que dentro de la composición del retablo los dos cuerpos del centro en la calle principal, estuvieron exornados con relieves, el manifestador abajo, la pintura arriba, en el cuarto cuerpo, y por último, el relieve en el remate con el *Panto Creator*.

Todas estas esculturas son doradas, cinceladas, estofadas y policromadas; son redondas y huecas por dentro, talladas con gran esmero en los detalles, como el tratamiento del cabello o las barbas, las manos, las piernas, los pies, etcétera. Son de tamaño natural y ahora cuentan todas con su atributo respectivo.

Antes de entrar en materia de simbolismos, creo que es necesario hacer resaltar las características y más que eso sus cualidades, que yo encuentro tan grandes, tan soberbias en su calidad, que me parecían más bien europeas, españolas, y con la debida cautela pensé que se podrían poner en relación con Juan Martínez Montañés.

Toussaint habla de que en el antiguo convento de Santa Mónica de Puebla, hay una *Santa Ana con la Virgen* que le parece como si fuera de Martínez Montañés, y cree él, incluso, que es del mismo artista andaluz el *Santo Niño Cautivo* de la catedral de México.¹⁵

Comparaciones con fotografías, me han hecho pensar que incluso los dibujos originales y no sólo la escuela fueron los que se utilizaron para la fábrica de estas esculturas de Xochimilco, usando el autor, claro está, recursos e ideas de su propia inspiración. Sólo queda por encontrar el nombre del autor, ya que el estilo de talla es seguro que es de mano española.

Es evidente el Renacimiento en pleno de todas las imágenes, de ese Renacimiento óptimo que equilibra el clasicismo con el realismo o naturalismo y que nos deja sentir un paralelismo entre eso y una vida y una eternidad. Son imágenes tan reales que parecen ser hombres de verdad, con expresiones tan místicas y espirituales que los hacen pasar a un terreno metafísico, más allá de la tierra, o sea, al cielo.

Estos indicios de vida terrena y eternidad celestial sólo la religiosidad española, en especial sevillana, de Martínez Montañés, pudieron expresarla así, tan naturalmente, razón por la cual es el imaginero mayor y más venerado en España, que perdura aún como un eco de la Contrarreforma.

Por todo lo dicho anteriormente, creo que es muy posible la ejecución de estas estatuas por un buen escultor español, muy probablemente discípulo —o influenciado— por Juan Martínez Montañés.

El retablo mismo, que es grandioso, nos hace dudar más de su autor porque Montañés hizo varios, pero como todos sabemos que

¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

lo más característico de él es emplear el orden corintio o el compuesto en todos los cuerpos, no tomando en cuenta lo tradicional de superponer los órdenes clásicos, caso en el que está el de San Bernardino, ya por ahí se deduce que no es el artista andaluz el autor.

Por otro lado, en vez de usar la columna de fuste liso con decoración de tallas o pinturas prefiere someter los fustes a un estriado vertical, de lo cual participa el de Xochimilco pero con su tercio inferior profusamente tallado a la manera plateresca, como ya está descrito.

Volviendo a las esculturas quiero tratar ahora, con la debida cautela, de comparar la *Purísima* de Montañés, tanto la que está en la capilla de la Universidad hispalense, como la que se encuentra en la catedral de esa misma capital, que allá se conoce como la *Concepción Chica*, con la *Purísima* de Xochimilco.

El esquema, el trazo general de los volúmenes, fuera de las manos, podemos decir que es idéntico. Los paños con pequeñísimas variantes caen exactamente igual en las dos imágenes —la de Xochimilco y la de la Universidad sevillana— y, además, el rostro está dentro de un mismo óvalo y es igual en expresión y actitud.

Hay una variante que seguro se debe a que la *Inmaculada* de la Universidad de la reina del Guadalquivir fue hecha para figurar como exenta y la de San Bernardino fue parte de un relieve, y es esta variante que la Virgen andaluza tiene a sus pies los consabidos querubines y la de Xochimilco no, ya que éstos seguramente formaron parte del antiguo relieve. Por lo demás, llena nuestra *Purísima* de Xochimilco los mismos requisitos espirituales que la sevillana, es decir, su ternura en la expresión y su actitud ante nosotros que la observamos; es capaz de colmar el vacío de cualquier corazón, no digamos ya religiosamente, sino estéticamente.

Para apoyar un poco más toda mi teoría, analizaré por último una imagen más, la de *San Juan Bautista*, comparándola con la de *San Juan Evangelista* que está en la iglesia de Santa Clara en Sevilla.

A primera vista también son iguales; pero observando, ya no las caras, una, joven y lampiña, la otra, de más edad y barbada, ambas con expresión humana y celestial a la vez, sino los detalles sobre todo anatómicos, sí notaremos diferencias. Analizamos por ejemplo, los brazos derechos, más o menos con el mismo escorzo, y evidentemente resulta más natural, más vigoroso, más humano el del *Evangelista*,

ya que el de *San Juan* de Xochimilco fue tratado con menos vigor; es un brazo mucho más fino, como más cuidado de las inclemencias del trabajo y de la vida, a pesar de que este *San Juan* está representado como más grande de edad.

En cambio, la parte del pecho que se asoma de entre las vestiduras sí está muy bien lograda anatómicamente, pues representa el pecho de un hombre de la edad que la cara representa. Las piernas izquierdas de ambas imágenes nos dejan ver un tratamiento casi idéntico, sólo que menos vigorosa la del santo de Xochimilco.

En suma, toda la imaginería del retablo de Xochimilco es la más delicada y sublime que, a mi manera de ver, queda del siglo xvi en México. Sería muy interesante conocer el autor definitivamente, pero por lo pronto ya las esculturas, como lo hemos visto, nos demuestran una buena mano y el conocimiento profundo de la técnica para realizar lo expresivo en cada una de ellas.

Visto lo anterior, podemos pasar a hacer el estudio simbólico-religioso del retablo.

Capítulo III

Estudio Simbólico-Religioso

LA ICONOGRAFÍA del cristianismo es indudablemente la más amplia y la más completa. Por tal razón, desde el periodo gótico sobraron temas con qué ilustrar no sólo los retablos, sino también las fachadas de las catedrales y templos que vienen desde el cenit del románico hasta el ocaso del barroco, estilo que se presta por la profusa decoración, a usar de varios temas a la vez en un solo retablo o fachada.

Durante el Renacimiento, en que hay un orden en la arquitectura bien definido, ésta ocupa espacios que el barroco utiliza para enseñar religión cristiana a los pueblos. Por lo tanto, los espacios para colocar imágenes son menos y sólo se puede echar mano de tres o cuatro temas a la vez, escogidos entre los más útiles o adecuados para cada lugar.

La idea de que cada retablo o fachada sea un libro abierto que ilustre a los fieles sobre su religión no se pierde sino hasta el siglo XVIII, y en América hispana no sólo se quiere ilustrar sino también dar ejemplo a los indios con figuras de santos que destacaron por la sumisión, dedicación y entrega total, al grado del martirio, a Dios y a la religión católica.

Xochimilco no queda exento de este tipo de educación religiosa, siendo su retablo bastante ilustrativo y expresivo para los fieles de ese lugar. Trata ocho temas conjuntos que sirven para enseñar la perfecta organización de la Iglesia que preside el *Padre Eterno* y que Él mismo vigila. Los temas son los siguientes:

PRIMERO: Escenas de la vida de Jesús y de María como humanos.

SEGUNDO: Doctrina cristiana; los apóstoles y los cuatro padres de la Iglesia latina occidental, que son, además, parte de la estructura cristiana de la Iglesia.

TERCERO: Jóvenes mártires de la época primitiva del cristianismo que ofrendaron su vida a Dios, y que están ahí para que los indios tomen ejemplo en una etapa similar en el nuevo mundo.

CUARTO: Fundadores de las dos órdenes mendicantes, con sus cofundadores, o sean, las que organizan las segundas órdenes de los mendicantes.

QUINTO: Grandes predicadores del momento crucial del cristianismo, tema por cierto, tratado con más amplitud ya que el santo patrono, Bernardino de Sena, es uno de esos predicadores.

SEXTO: Seres privilegiados dentro de la concepción cristiana.

SÉPTIMO: Cristo rodeado de los fundadores, sus hermanos de órdenes, ya que cristianamente se considera hermano de Cristo al que funda comunidades religiosas; por tanto, son hermanos de hábito.

OCTAVO: Las Virtudes Teologales, que son la base para vivir y morir, y llegar por fin al Padre Eterno que es el único fin de la vida.

Es natural que por ser este convento, al que pertenece la obra que venimos estudiando, fundación franciscana, haya en el retablo temas alusivos a los que la orden ha defendido y ha hecho, y no puede faltar la liga con los dominicos que por tradición se cree que fueron grandes amigos.

Con el anterior preámbulo iniciamos el trabajo de la descripción de los santos que lo componen.

En la *predella* los doce apóstoles, más dos del Nuevo Testamento: San Pablo y San Bernabé a quienes también se menciona como apóstoles en la Sagrada Escritura, y a partir del primer cuerpo, de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, aparecen:

1. *San Ambrosio*, padre y doctor de la Iglesia occidental, nacido en la Galia hacia el año 340. Fue obispo de Milán, combatió el arrianismo vigente, escribió muchos tratados y homilias y fue persuasivo predicador. Murió en el año 397.

2. *San Gregorio*, padre y doctor de la Iglesia occidental, romano de familia noble. Abrazó la regla benedictina a los treinta y cinco años; a los cincuenta fue Papa y gobernó durante catorce años. Combatió la incontinencia y la simonía; ordenó el canto litúrgico, que por él se llama gregoriano. Murió en 604.

3. *San Jerónimo*, quien nació en el año 342, fue presbítero y doctor de la Iglesia occidental; extraordinario escritor que defendió la fe

contra los herejes; escribió la versión *Vulgata* de la sagrada Biblia que ha obtenido el carácter de oficial. Murió el año 420.

4. *San Agustín*, padre y doctor de la Iglesia occidental. Nació en Tagaste de Numidia, Noráfrica, el año de 354. En el año 396 se le hizo obispo de Hipona. Es uno de los más grandes doctores latinos; hizo una doctrina sobre la Gracia y la Iglesia; refutó el maniqueísmo, fundó una orden religiosa, fue predicador y escribió varios sermones. Además, es uno de los más grandes intelectos de la historia. Murió en 430.

Segundo cuerpo:

5. *San Luis de Tolosa*, predicador, hijo del rey Carlos II y sobrino de San Luis Rey de Francia. Fue arzobispo de Tolosa de Languedoc y se distinguió por sus sermones, por caritativo y por sus tratados de música. Murió hacia el año 1410.

6. *Santo Domingo de Guzmán*, fundador y predicador, nacido en Caleruega, Burgos, de noble familia. Amante apasionado de la fe cristiana, luchador incansable contra la herejía albigense, para lo cual fundó la primera de las dos órdenes mendicantes cuyo fin fue predicar la doctrina de Cristo y el santo rosario. Murió el año de 1221.

8. *San Francisco de Asís*, predicador y fundador, nacido en Asís, Italia, en 1182. Predicó por toda Italia el amor a la pobreza, la caridad y la humildad. Fundó una regla para predicar el santo Evangelio por todo el mundo y en 1223, el Papa Honorio III expidió una bula que instituyó y confirmó a la orden franciscana, que después se convirtió en tres, pues hubo una segunda, de señoras pobres, y una tercera, de penitencia para seglares. Murió el año de 1226.

9. *San Antonio de Padua*, predicador, nacido en Lisboa en 1195, de familia linajuda. Dejó a los canónigos regulares para seguir a San Francisco como fraile menor. Orador incansable y elocuente contra el error y la maldad tanto que se le llamaba *martillo de herejes*. Tuvo una visión del Niño Jesús. Murió el año de 1231. Pío XII lo proclamó doctor de la Iglesia.

Tercer cuerpo:

10. *San Lorenzo*, mártir, nacido en Huesca, España, martirizado terriblemente en una parrilla que es su atributo, siendo un joven diácono de corazón ferviente entregado al servicio de la comunidad, símbolo de la castidad. Es un santo muy venerado en España. Murió el año de 258.

11. *San Miguel*, espíritu puro, mensajero del Juicio Divino y encargado de presentar nuestras oraciones en el cielo.

13. *San Juan Bautista*, primo de Jesucristo, purificado del pecado original dentro del vientre de su madre.

14. *San Esteban*, protomártir, un joven que fue elegido por los apóstoles como uno de los siete primeros diáconos para que con las limosnas de los fieles alimentase a las viudas cristianas. Su fe vivísima lo llevó a disputar con los judíos y echarles en cara su horrendo deicidio por lo cual, ellos, empujándole fuera de la ciudad, lo apedrearon hasta quitarle la vida. Es símbolo de castidad e inspirador de virtudes cristianas.

San Esteban y *San Lorenzo* resultaban buenos ejemplos para los indios en cuanto a la fortaleza de la fe y el amor a nuestros enemigos.

Cuarto cuerpo:

15. *Mancebo entre vides y frutos*.

16. *Santa Catalina de Siena*, predicadora y fundadora de la segunda orden de Predicadores; nació en Siena en el año de 1347 y es símbolo de la castidad femenina. A los dieciséis años se hizo terciaria dominica, predicó en calles, plazas, casas y cárceles; intervino en política e influyó mucho en los Papas de Avignon, a quienes impulsaba para que regresasen a Roma. Se vio envuelta en el tumulto del gran cisma; dejó más de cuatrocientas cartas y una maravillosa obra mística. Murió el año de 1380.

18. *Santa Clara de Asís*, fundadora de la segunda orden de San Francisco; nació en Asís en 1194, de noble familia. A los dieciocho años se prendó del ideal de San Francisco. Formó una regla dentro de las normas que le dio San Francisco. Estas reglas son estrictísimas y duras. El Papa Inocencio IV confirmó para el monasterio

de Asís, la regla de la segunda orden que se llamó de las *Clarisas*. Murió en el año de 1253.

19. *Mancebo entre vides y frutos*.

Remate y relieve de la calle central:

Relieve del *Padre Eterno* rodeado de ángeles. A los lados la *Fe* y la *Esperanza*, dos seres andróginos con sus respectivos atributos. Es de notar que falta la presencia del *Espíritu Santo* en el retablo y no hay huellas de Él. Probablemente estuvo al centro de la bóveda del presbiterio.

Calle central, cuarto cuerpo:

7. *Purísima*. Dentro de un marco octogonal e irregular se encuentra la imagen de la *Purísima*, pero ahí debió ir un Cristo crucificado, tal vez en pintura y no en relieve, aunque pudo haberlo sido para formar una unidad de diseño con los demás relieves de la calle central del retablo.

Por otra parte, durante la transición del Renacimiento al barroco hubo un cambio, según nos lo explica Gómez Moreno.¹⁶ Los Cristos que antes estaban en la cumbre de retablos o fachadas bajaron "... para asistir más de cerca a los penitentes, amparar a los hambrientos de justicia, a los flacos de espíritu necesitados de fuerzas, a los miserables que podían abrir aún los ojos al espectáculo de Dios muerto por ellos. Y la Virgen, antes absorta en lo celestial, rodeada de ángeles en medio de los retablos mismos, descendió también mirando hacia los pobres hijos de Eva conturbados; fue la Limpia y Pura, espejo de la humanidad que deseaba lavarse, que necesitaba un amor grande, inmenso, capaz de colmar el vacío de los corazones."¹⁷

Todo lo anterior, y ver a *San Bernardino* al centro del retablo, que es el patrono de él y del convento entero, nos conduce a pensar en que la *Purísima* estuvo debajo de él, ya sobre el manifestador, o sea, al revés de como está colocada ahora.

Calle central, tercer cuerpo:

Relieve de San Bernardino de Sena, tratado maravillosamente entre dos escenas importantes: una terrena, rodeado de personajes vestidos

¹⁶ Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.*

a la usanza de la época y que según la tradición en Xochimilco son los benefactores de este convento; los hombres a la derecha y las mujeres a la izquierda; pero también puede representar a San Bernardino de Sena predicando, ya que fue de los más grandes predicadores de su tiempo, a los personajes que lo rodean y escuchan de rodillas. La otra escena es celestial, pues en la parte alta lo rodean ángeles y varios querubines.

12. *San Bernardino de Sena*, predicador, nació en Siena en el año de 1380. Fue gran predicador y restauró la observancia estricta de su orden en toda Italia, sobre todo en lo relativo a la pobreza. Sus sermones los escribieron discípulos suyos y aún perduran; se dedicó a pintar con cierta mordacidad cosas tan familiares como la moda femenina o las exigencias de los hombres. Fue modelo de castidad y por todo se le llama el *predicador del pueblo*. Fue el iniciador, junto con *San Juan Capistrano*, de la devoción al Santísimo Nombre de Jesús. Murió el año de 1444.

Está en el centro del retablo, como ya se dijo, por ser el santo patrono de él y del convento.

Calle central, segundo cuerpo:

Debió estar ahí la *Purísima*, que además de ocupar este lugar por ser la Madre de Dios, seguro tiene la intención directa de recordarnos, a la vez, que esa advocación, la *Purísima*, es una de las grandes devociones por excelencia de la orden de frailes menores, desde la época de Escoto, O.F.M., quien entre los escolásticos defendió filosóficamente el privilegio de la Virgen de haber sido Inmaculada en su Concepción. Esto, como es sabido, otras escuelas escolásticas entre ellas la de Santo Tomás de Aquino, no lo aceptaban, pues seguro no querían entender que el parentesco carnal con Cristo es santificante, por eso la Virgen es Inmaculada, porque su alma en el primer momento de su creación e infusión en su cuerpo fue revestida de gracia santificante, lo cual no quiere decir que la mancha del pecado original no venía con ella o que fue borrado, sino que fue excluida de esa mancha. De manera que está la Inmaculada en el retablo no sólo como la Madre de Dios, sino como un triunfo, además, de la orden franciscana, al defender la advocación filosóficamente y haber triunfado.

Calle central, primer cuerpo:

Sitio para el manifestador, hoy desaparecido, que es el lugar para el Hijo real y verdaderamente presente en el altar.

Con lo anterior se demuestra que hay un orden simbólico-religioso en la calle central del retablo, o sea, de abajo a arriba están: el Hijo real y verdaderamente presente en el manifestador. Arriba, su Madre santísima; después, el santo patrono del convento, al centro del retablo, en el lugar al que también se le llama gloria; es decir, no sólo está ahí como santo patrono, como ya se había dicho, sino que también lo está por muchas otras razones, entre las cuales sólo se escogerán las principales, pues se trata de hacer un análisis simbólico del retablo en su composición y no un tratado apologético sobre este tema. Mas como éste es el momento de hacerlo, ya que se está estudiando la calle central, comenzaremos por decir que en este lugar —el centro del retablo— se pone siempre al santo patrono porque Dios exalta a sus santos y con tanto poder, que pueden tener un sitio de honor entre la divinidad; de ahí que a este lugar se le llame gloria. También se hace necesario aclarar y acentuar que es la Virgen la primera en poseer ese sitio de honor entre los santos.

Desgraciadamente, cuando la ignorancia teológica está más allá de lo conveniente, se impugna esto y se llegan a hacer aberraciones tan grandes como que alguien llegue a visitar, por ejemplo, a San Bernardino de Sena en Xochimilco y no a Cristo que está realmente en el altar.

Otra razón importante para poner al santo patrono en este lugar, es porque la Iglesia trata de impulsar a los cristianos a la imitación de los santos, en este caso San Bernardino, y que además caigan en la cuenta de cómo puede llegar un cristiano a la glorificación, independientemente de su clase social o económica; es decir, un esclavo como cristiano es libre y puede llegar a santo; ésta es otra razón para llamar gloria a este sitio, ya que, en síntesis, ahí se representa la glorificación o divinización de un hombre hecha por Dios.

17. *Cristo*. En el cuarto cuerpo está *Cristo*, en la cruz, porque es el símbolo de la redención, por lo cual todos los humanos podemos llegar a salvarnos y no sólo a eso sino a santificarnos.

Por otro lado, Cristo es el Santo de los santos, ya que fue humano, por lo que es el mejor ejemplo y la mejor invitación para imitarlo;

de manera que si se trata de formar una conciencia cristiana en los fieles que formamos la Iglesia como cuerpo místico de Cristo, Él, que es la cabeza, debe ser el vértice de todo en la vida. Además, Cristo en este sitio figura sólo como santo ya que abajo, en el manifestador o en el sagrario, está realmente.

Por último, en el remate y al centro, encontramos al *Padre Eterno* como vértice y eje central de todo aquel mundo simbólico-religioso, santificante y ejemplar que es dicho retablo.

Sin embargo, el orden simbólico-religioso está no sólo en la calle central, sino en todo el retablo; es como una estructura de carácter formal ya que podemos comparar los elementos simbólico-religiosos con elementos arquitectónicos, como cuando se revisa la estructura de algún edificio.

Los apóstoles serían como la base, o los cimientos, del edificio que constituye la Iglesia; los cuatro padres de la Iglesia latina que aparecen en el retablo, son las cuatro columnas claves para sostener dicho edificio, colocadas lógicamente sobre los cimientos. Inmediatamente están situados, en el primer piso de ese imaginario edificio, los predicadores, quienes se encargan de difundir con sus prédicas no sólo la palabra de Cristo o la buena nueva, sino también con su ejemplo la norma de vida que debemos llevar todos los miembros de ese edificio o cuerpo que es la Iglesia. A la vez son un mensaje y una muestra para los frailes que habitaran ese convento, pues éstos, conocedores de la vida y milagros de cada uno de los santos predicadores representados en las imágenes del retablo, tenían la obligación moral de imitarlos lo mejor posible para un óptimo cumplimiento de su deber.

En el piso superior de este místico edificio están Cristo y tres mártires; uno de esos mártires es pariente carnal del mismo Cristo: *San Juan Bautista*, que es su primo.

San Lorenzo, mártir del siglo III, seguramente no está ahí como mártir joven, sino también como español, pues es la época —el siglo XVI— de la exaltación de España en todos aspectos.

En el extremo derecho, *San Esteban* protomártir, otro joven diácono que, como San Lorenzo, fue muerto por defender su cristianismo.

El vértice de los mártires es nada menos que *Cristo*, el Mártir de los mártires; de manera que esto nos representa dos aspectos simbó-

licos diferentes: Cristo se dejó matar por la redención de la humanidad; por lo tanto, hay seguidores suyos representados por los dos jóvenes diáconos, quienes en nombre de todos los cristianos, ejemplifican que también nosotros debemos seguir a Cristo aunque tengamos que dejar la vida en ello.

Por otra parte, en una época de muy parecidas circunstancias como lo fue nuestro siglo xvi, en el que se puede decir que Cristo vino a la tierra de lo que después se llamaría América, los frailes quizá pensaron que poner a los principales mártires del cristianismo a la vista de los indígenas, podría servir de ejemplo para ellos puesto que los ilustraría del grado a que hay que llegar para defender la religión que los conquistadores espirituales les enseñaban. El resultado fue que sí hubo mártires indígenas, niños y adultos, hombres y mujeres, que entregaron su vida por defender su nueva religión; de esto da cuenta con todo detalle el padre Motolinia en sus *Memoriales*, obra que dedica precisamente a exaltar todo este tipo de cualidades de los naturales novohispanos. Estas dos triangulaciones llevan un amplio mensaje a los indios para mejorar su condición de cristianos; y en especial el inferior, relativo a los predicadores, no sólo deja una idea a los indígenas, sino que es, además, un recordatorio directo a los frailes.

La triangulación más importante es la que hace vértice en el *Panto Creator*, ya que es hacia Él a quien se eleva todo en la vida; a la vez, en sentido inverso, Él, como Padre, emana hacia sus hijos en la tierra la gracia santificante de la forma y manera que sea, muestra de lo cual son todos los santos representados en el retablo. Pero no termina aquí la demostración simbólica: *San Francisco de Asís* y *Santa Clara de Asís*, como fundador y fundadora de órdenes, están colocados simétricamente en una línea vertical, y del otro lado *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Catalina de Siena*, su cofundadora, de la orden de Predicadores. Entre los cuatro forman un rectángulo perfecto.

Por último, un rombo, en cuyo vértice superior está *Cristo*, une a cuatro seres privilegiados dentro de la concepción cristiana:

Cristo, cuyo privilegio es ser Dios y Hombre a la vez.

San Miguel, cuyo privilegio es, además de ser espíritu puro, actuar como mensajero del Juicio Divino, el encargado de destruir al demonio al fin de los tiempos y el que sostendrá la balanza del bien y del mal en el Juicio Final; además, es el patrono de la Apologética.

Debemos recordar que la filosofía española del siglo xvi es marcadamente tendiente a esta ciencia; por tal razón es muy obvia su presencia en el retablo, ya que en su totalidad es de carácter apolo-gético.

Por otra parte, después de la consagración de la misa hay una oración cuyo contenido, aunque inciertamente, se cree que se refiere a un ángel, San Miguel u otro, que ayuda al celebrante, lo cual está inscrito en el *Apocalipsis* (VIII, 3-5), diciendo que los ángeles presentan nuestras oraciones en el cielo.

San Juan Bautista, cuyo privilegio es el haber sido primo de Jesu-cristo, el haber sido purificado del pecado original dentro del vientre de su madre y el de haber bautizado al mismo Cristo.

La Virgen Purísima, cuyo privilegio es el de haber sido la Madre del Redentor, además de que fue excluida del pecado original.

En la parte más alta del retablo y a los lados del remate hay dos cuadros conteniendo sendas pinturas de las imágenes de dos santas, no vírgenes, que también tienen mucho con qué ilustrar el amor a Dios: *Santa María Magdalena* y *Santa María Egipciaca*, dos santas penitentes.

Todo lo visto hasta ahora es una representación material, humana, de la vida del hombre y del resultado de ésta después de la muerte, de esos hombres de vidas ejemplares dentro del cristianismo.

A los lados del *Padre Eterno*, que estructuralmente es el remate, comienza una representación metafísica y teológica, algo que está más allá de lo que la capacidad humana puede comprender y que sólo por la fe se sabe; son las Tres Divinas Personas que encabeza el Padre en el relieve del remate, después el Hijo crucificado inmediatamente abajo, o realmente presente en el Sagrario y, por fin, el Espíritu Santo que, aunque actualmente no aparece por ninguna parte, debió estar en el centro de la bóveda del presbiterio. Además, a los lados del remate, que es el *Padre Eterno*, está la *Fe* del lado izquierdo y la *Esperanza* del derecho; la *Caridad* no aparece con la representación de esos seres andróginos que simbolizan mejor algo que no es humano sino absolutamente metafísico, como son las *Virtudes Teologales*; sin embargo, el *Espíritu Santo*, es el símbolo del Amor y el Amor es la *Caridad*, de tal suerte que ahí están las tres *Virtudes Teologales* completas, además de la *Trinidad*.

Suponiendo que el *Espíritu Santo* estuviera representado con la paloma rodeada de siete llamas, como se ha hecho tradicionalmente, tendríamos todo el camino ascensional para llegar a la perfección, o sea: siguiendo el ejemplo de los santos representados en el retablo tendríamos las *Virtudes Teologales*, ya que todos ellos las poseyeron. Con éstas, estamos en aptitud de tener los *Dones del Espíritu Santo* representados por las siete llamas en derredor de la paloma; con esto estamos en *gracia*, lo cual nos conduce a la santificación y, por tanto, al *Espíritu Santo*, que es la suprema sabiduría. Aquí podemos pensar que se colocó a la Tercera Persona de la *Trinidad* fuera del retablo como indicándonos que llegar a poseer la suprema sabiduría no es nada fácil y que hay un gran paso entre el hecho de estar en gracia y llegar al Divino Espíritu.

Lo dicho es la estructura que da forma a la idea en el aspecto simbólico-religioso en un retablo de la Nueva España: el de San Bernardino de Sena, en Xochimilco, D. F.

Conclusiones

POR LO QUE hemos dicho, el retablo estudiado en sus aspectos diferentes: el formal y el simbólico-religioso, nos deja dos ideas fundamentales.

En el aspecto formal, es indudable que es una buena muestra del arte renacentista español en México, de ese arte clasicista que España heredó a México y que si bien para la supuesta época de construcción de este retablo, ya en España ese estilo estaba en decadencia, no pierde mérito en la Nueva España. Hemos de considerar que el proyecto debe ser anterior, y bastante, a su realización, lo cual nos lleva a pensar en que la metrópoli, honestamente, nos enviaba todo a la última moda. Esto nos explica, además, el porqué de esa tendencia al barroco en las pinturas.

En el segundo aspecto, el simbólico-religioso, hay más conclusiones que sacar. Históricamente, no debemos olvidar que España expulsó al último moro en 1492, unos meses antes del descubrimiento de la hoy América, y que este triunfo del cristianismo sobre los musulmanes, y como vencedor al fin y al cabo, sentó sus reales de una manera hermosamente sutil, de tal suerte que todos los españoles eran católicos sinceros y de corazón a pesar de sus fallas humanas y del movimiento que ya en toda Europa se había desatado: la Reforma que, por supuesto, no dejó a España intocada. Mas, como el español de ese momento está profundamente convencido de su religión, lucha contra las leyes reformistas y, principalmente, contra los protestantes.

Si Europa católica piensa en la exaltación de la Virgen y de los santos, España, tal vez la nación más mariana y que más advocaciones tiene de la Virgen, lo hace con un gran ímpetu y una energía extraordinaria. Todo esto se convierte en el principio fundamental para construir retablos cuya estructura simbólica sea a base de exaltar la

vida de la Virgen, poner alguna advocación suya y el resto de los espacios libres dedicarlos a los santos, señalar sus virtudes y cualidades haciendo una exaltación de ellos, ya que el protestantismo los había eliminado. Es decir, había que defender la tradición de la Iglesia y, por lo tanto, todos estos retablos son de carácter apologético; se busca hacer comprender a católicos, protestantes y a todos cuantos miren un retablo o una fachada, la realza física y espiritual de cada santo, porque un santo merece tanto la veneración como estar en un trono por su santidad. Como la Virgen es la primera en la corte celestial y entre los santos, se pone siempre una advocación de ella. De ahí que posteriormente los retablos barrocos tuvieran tronos propiamente, engalanados con todo tipo de cortinajes y lujos; terrenos para alojar la imagen de María o de algún santo.

Pero volviendo al Renacimiento, en esta época el espíritu apolo-gista y religioso está mucho más apegado a la tradición medieval, ya que se conserva más la idea de la Edad Media sobre la gracia de Dios, que puede llevar a la glorificación independiente de cada hombre según sus méritos y al gozo eterno; por eso los santos ya glorifi-cados merecen estar en un trono. Por eso, también, en el medievo, los reyes de la tierra estaban en un trono y eran coronados por el Papa, transmisor de la gracia de Dios.

De manera que podemos considerar el arte español de la Con-trarreforma, incluyendo el de la hoy Hispanoamérica como un arte no sólo apolo-gista, ya que éste, desde el punto de vista español, es mucho más vehemente, sino como un arte profundamente católico, cosa que lo distingue entre el arte de los demás países; además, como un arte regionalista al grado máximo y como un arte individualista con respecto a que, es según las órdenes religiosas como se hace la selección de los santos para sus retablos. Esto en Xochimilco se ve claro, pues abundan los santos franciscanos y se muestra, además, la amistad que según la tradición, llevaron éstos con los dominicos o Predicadores.

Esto es, pues, un retablo del siglo xvi mexicano, terminado de restaurar en 1968,¹⁸ que vuelve a vivir después de muchos años de estar muerto o en la región del olvido.

¹⁸ La restauración de este retablo comenzó a realizarse el año de 1963. El trabajo consistió en lo siguiente: reestructuración de todo el retablo, dado que estaba des-plomado cerca de .80 cm. Esto se corrigió en poco más de .40 cm., ya que a la vez,

por el paso de los años, los muros del presbiterio presentan un pequeño desplome de tal suerte que se ajustó el retablo de manera que quedara lo más vertical posible.

En sus juntas estaba todo casi desensamblado y descuadrado, lo cual, mediante el ir ajustando pieza por pieza, sin desarmar nada, se corrigió casi perfectamente y cada junta vertical se reforzó por detrás con tiras de cedro rojo para asegurar más su consistencia, poniendo de vez en cuando tiras horizontales para evitar que se abra de nuevo. Al quedar en su lugar las tiras que le dan forma a los nichos, se enlaron por la parte de atrás para asegurar su resistencia.

Las vigas que lo sostenían desde la pared del ábside, además de estar completamente podridas, ya en el muro no sostenían nada, pues a su alrededor había un agujero en el cual podría caer otra viga igual; o sea, que de hecho estaba suelto el retablo expuesto a caer en cualquier momento. Estas vigas, ya aplomadas a su máximo posible el retablo, se sustituyeron por viguetas de hierro de sección cuadrada de .09 cm. por lado, terminadas en pata de gallo, para anclarlo todo dentro del muro.

En cuanto a la parte artística se hicieron pequeños detalles nuevos, siempre y cuando fuera evidente la falta de ellos, como dedos en las esculturas, en algún caso una mano completa, pequeños tramos de molduras, etcétera, todo lo cual se doró con lámina de oro aleman de 24 kilates o se policromó, según el caso, dejando estos resanes sin patinar. A casi todas las esculturas les faltaba su atributo, el cual se les hizo de la manera más simple para no caer en errores de ejecución o de estilo.

El resto del trabajo consistió solamente en hacer algunos resanes que quedaron sin patinar y en limpiar exclusivamente el oro y la policromía del retablo y de las esculturas. Sólo la *Purísima*, tal vez más hermosa que las dos del mismo Montañez, fue estropeada con un burdo retoque y sacada de su lugar.

Este trabajo se terminó de hacer en dos etapas: la reestructuración quedó concluida en 1964 y la restauración artística el martes 14 de mayo de 1968. El sábado siguiente, día 18, con una ceremonia quedó reinaugurado este retablo entre las solemnes notas del *Aleluia* de Mozart y el *Gloria* de Vivaldi.

Toda la restauración estuvo supervisada por la Dirección de Monumentos Coloniales, del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Bibliografía consultada

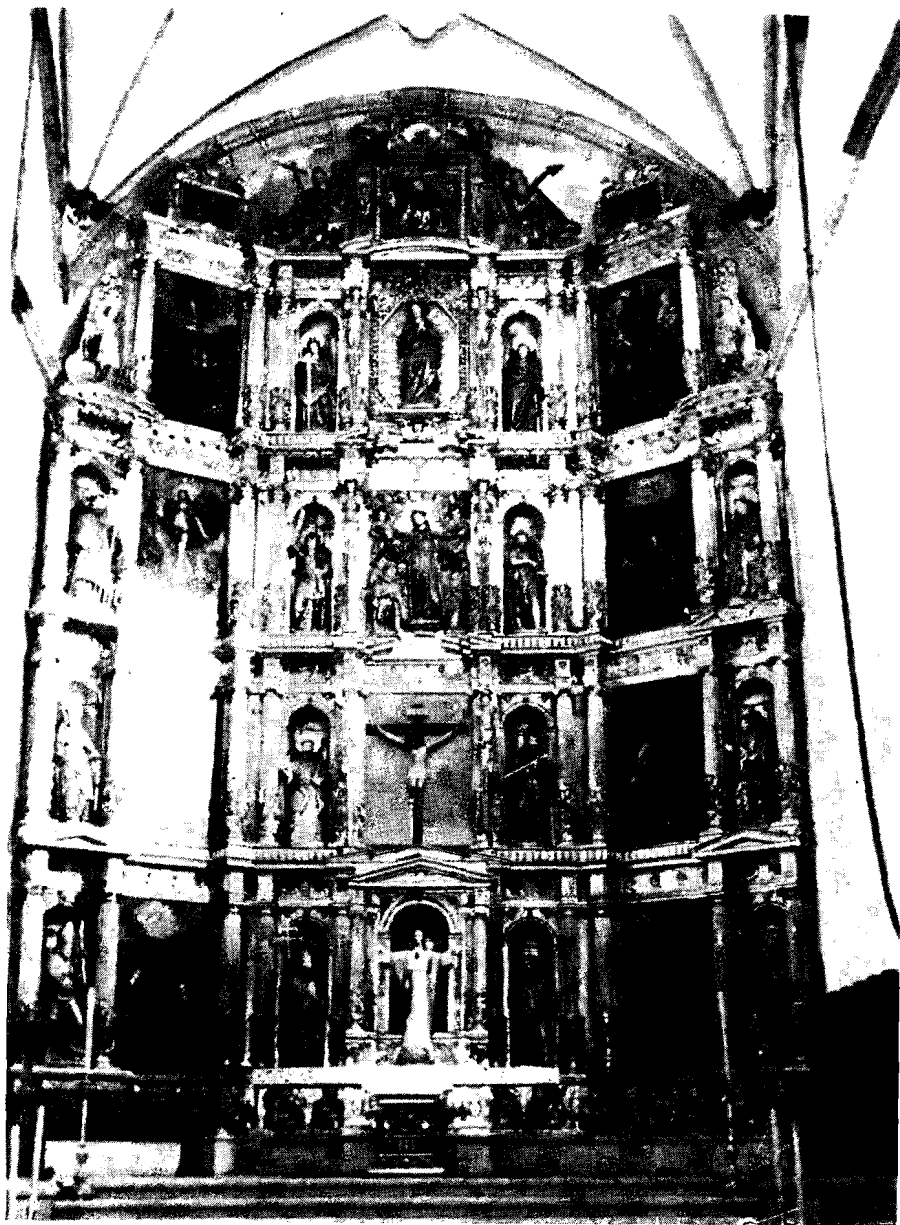
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona-Buenos Aires, Salvat Editores, S. A., 1945.
- Archivo de embarques del año 1550 al de 1650*, manuscritos en medio folio en el Archivo de Indias, Sevilla, inédito.
- Archivo de protocolos del año 1560 al de 1660*, manuscrito en medio folio en el Archivo de Indias, Sevilla, inédito.
- BOECIO, Severino. *La consolación de la filosofía*, traducción del latín por Pablo Mass, prólogo y notas de Alfonso Castaño Piñán, 3ª ed., Madrid, Editorial Aguilar, 1964, 202 pp. (Biblioteca de iniciación filosófica, 29).
- CUEVAS, Mariano. *Historia de la Iglesia en México*, 5 vols. México, Ediciones Cervantes, 1942.
- Diccionario enciclopédico de la fe católica*, traducción de Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, Editorial Jus, S. A., 1953, 619 pp.
- FERNÁNDEZ, Justino. *El retablo de los reyes. Estética del arte de la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1959, 389 pp., 17 ilus. (Estudios de arte y estética, 4).
- . *Arte mexicano. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, 2ª ed., México, Editorial Porrúa, S. A., 1961, 205 pp., 224 ils.
- GALLEGOS ROCAFULL, J. M. *La nueva criatura. Humanismo a lo divino*, México, Ediciones del Valle, 1943.
- . *El don de Dios. La gran aventura humana*, México, Ediciones del Valle, 1944.
- GANTE, Pablo C. de. *La arquitectura de México en el siglo XVI*, 2ª ed., México, Editorial Porrúa, S. A., 1954, xxiv-328 pp., 249 ils.

- GARCÍA GRANADOS, Rafael. *Xochimilco*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, lvi - 72 pp., ils. (Monografías mexicanas de arte publicadas por la Dirección de Monumentos Coloniales de la SEP, 5).
- GÓMEZ MORENO, Manuel. *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Editorial Blass, 1934. 173 pp., ils. planos, 216 lám.
- JIMÉNEZ-PLACER y SUÁREZ DE LEZO, Fernando. *Historia del arte español*, con un estudio sobre el arte del siglo xx, por Alejandro Cirici Pellicer y prólogo de Francisco Javier Sánchez Cantón, 2 vols., Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1955.
- MACGREGOR, Luis. *El plateresco en México durante el virreinato*, México, Editorial Porrúa, S. A., 1954, 47 pp., 100 ils.
- MAZA, Francisco de la. *Retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, S. A., 1950, 43 pp., ils. (Enciclopedia mexicana de arte, 9).
- MAZA, Francisco de la. *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963, 185 pp., 84 ils. (Estudios de arte y estética, 8).
- MENDIETA, Fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*, con algunas advertencias del padre Fray Joan de Domayquia, 4 vols., México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1945.
- MORENO VILLA, José. *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942, 110 pp., 138 ils.
- MORENO, Tomás Domingo. *Libro mayor i de gobierno del curato de Xochimilco*, Xochimilco, 1793, manuscrito en folio en el archivo parroquial de Xochimilco. Inédito.
- MOTOLINIA, Fray Toribio de. *Memoriales*, Guadalajara, México, Edmundo Aviña Levy, editor, 1967, x - 364 - 45 pp., facs. de la ed. de México de Ignacio Escalante, 1907.
- REYES VALERIO, Constantino. *Tepalcingo*, México, Dirección de Monumentos coloniales, INAH, 1960, 107 pp., 38 ils.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. *El arte en México durante el virreinato*, México, Editorial Porrúa, S. A., 1951, 159 pp., 150 ils.
- TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1962, xiv, 303 pp., 448 ils.

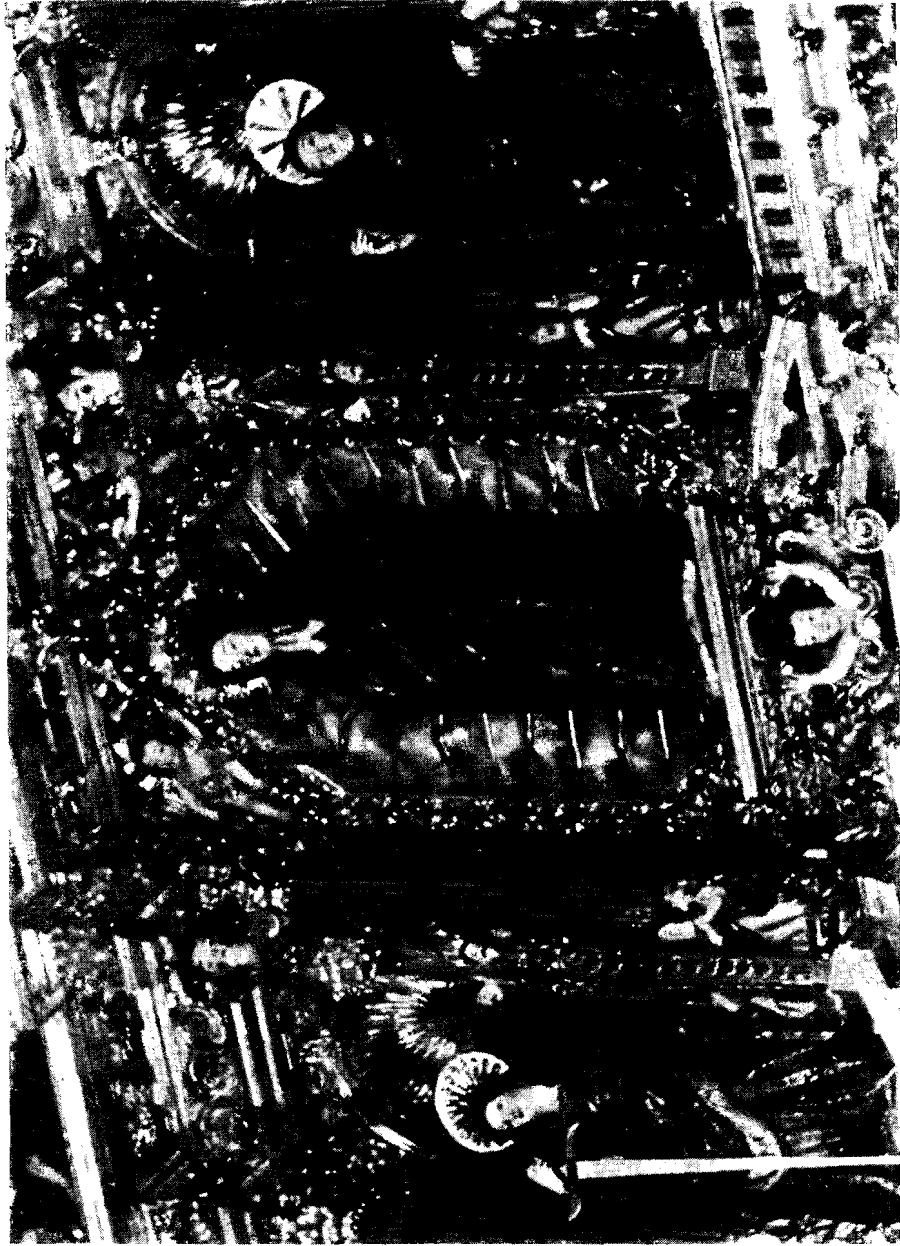
VERA, Fortino Hipólito. *Compendio Histórico del Concilio III Mexicano*, Amecameca, Imprenta del Colegio Católico a cargo de Gerónimo Olvera, 1879, 38 - 108 - 293 - 75 pp.

WORRINGER, Guillermo. *La esencia del estilo gótico*, traducción de M.G. Morente, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1925. 178 pp., 31 ils.

ILUSTRACIONES



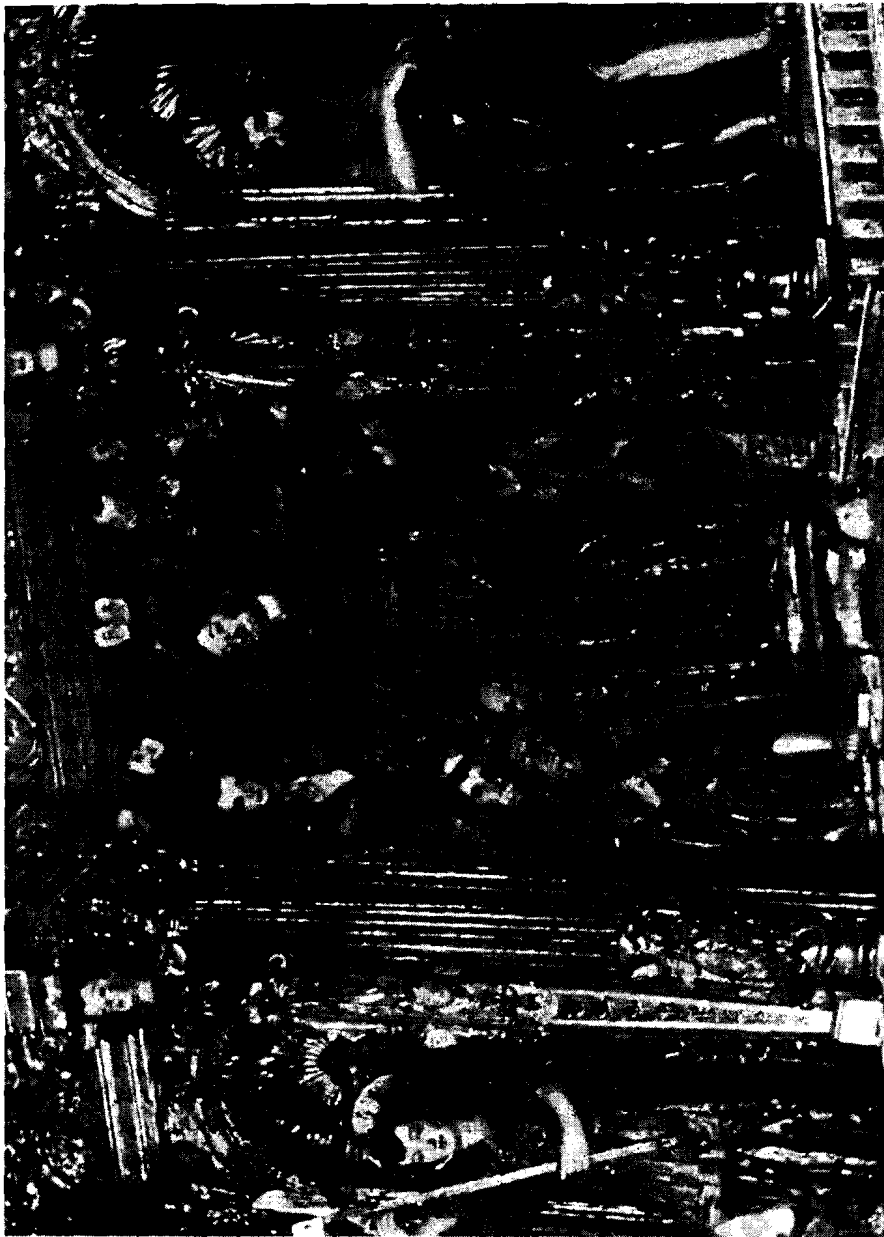
1. Retablo de San Bernardino.



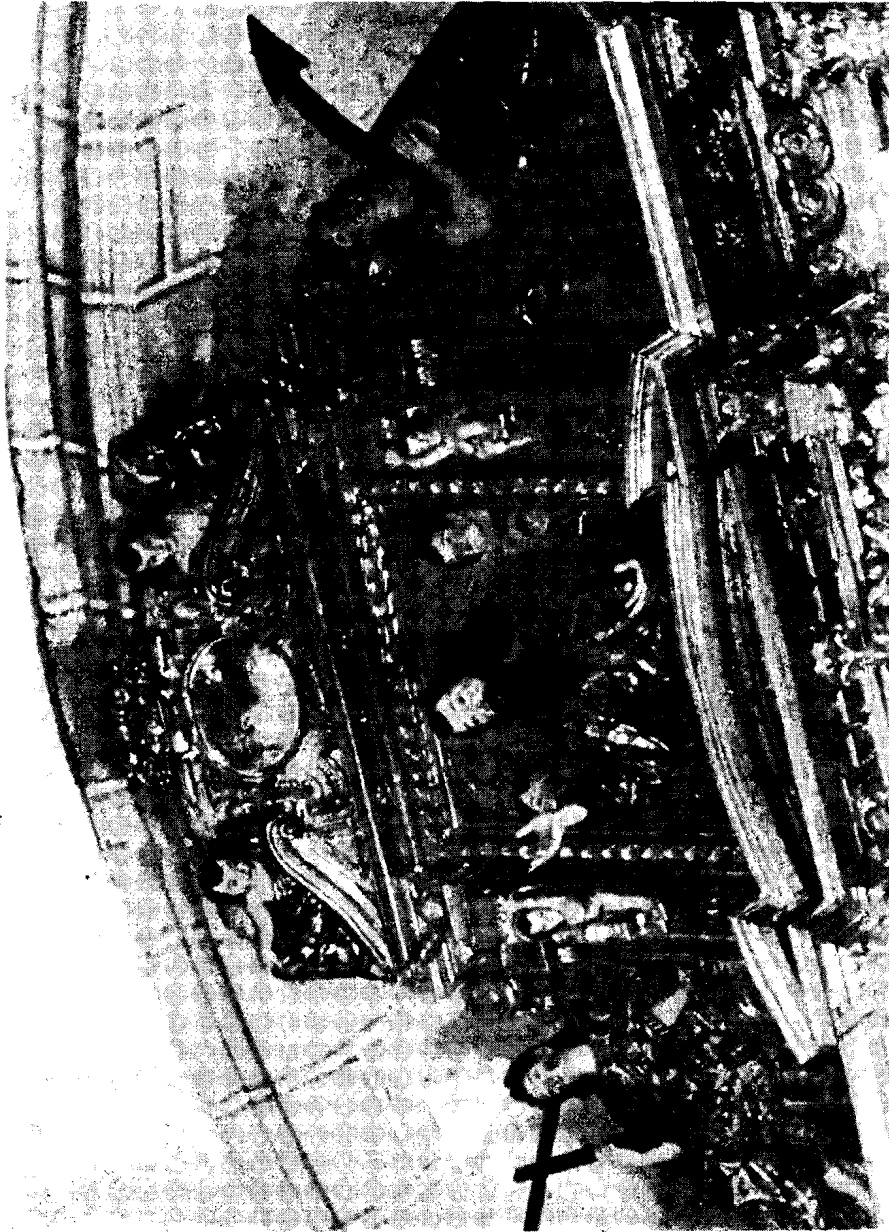
2. Purísima, entre Santa Catalina y Santa Clara.



3. Purísima, de Montanez.



4. San Bernardino, entre San Miguel y San Juan Bautista.



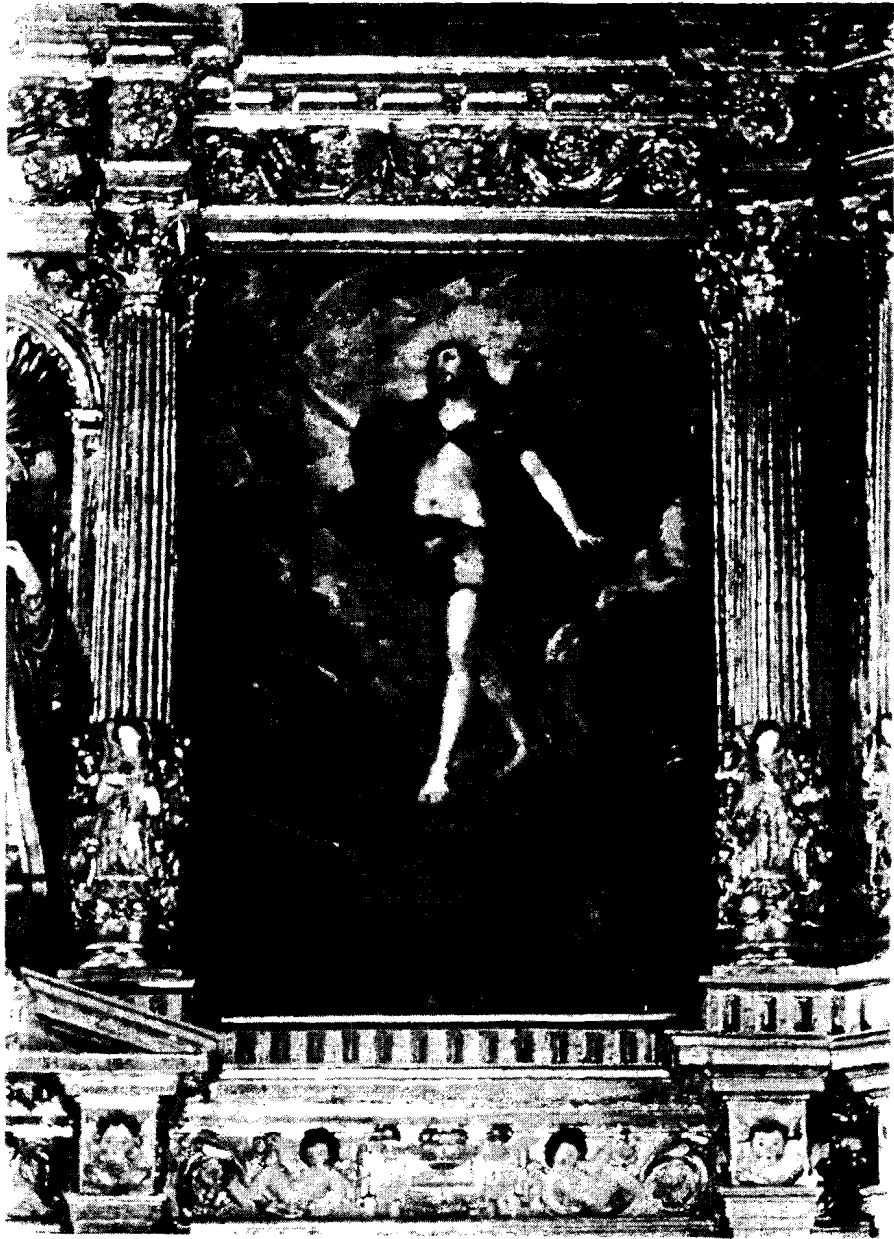
5. El Padre Eterno, entre la Fe y la Esperanza.



6. La Anunciación.



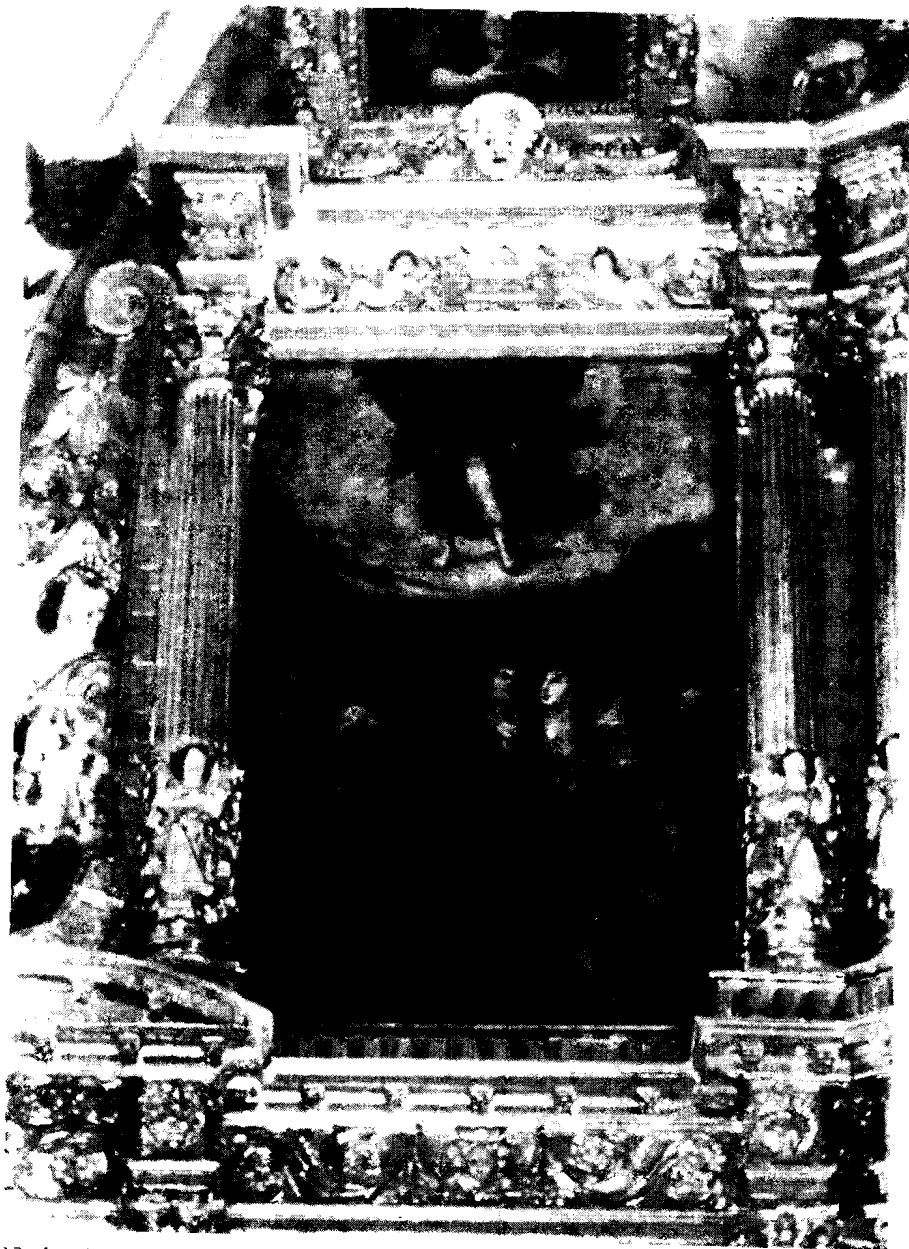
7. La Circuncisión.



10. La Resurrección.



11. La Resurrección, de El Greco.



12. La Ascensión.

EN LA BOVEDA (P) EL ESPIRITU SANTO, QUE SIMBOLIZ

TEMAS

TODO SE ENCAMINA AL PADRE

VIDAS DE JESUS Y MARIA (EN LAS PINTURAS)

DOCTRINA CRISTIANA

MARTIRES DEL CRISTIANISMO

FUNDADORES DE ORDENES

PREDICADORES

SERES PRIVILEGIADOS DEL CRISTIANISMO

CRISTO CON SUS HERMANOS

FUNDADORES DE ORDENES

VIRTUDES TEOLOGALES

CENTRO DEL RETABLO

SAN BERNARDINO DE SENA

15 MANCEBO

19 MANCEBO

SANTAS PENITENTES

IX STA. MARIA EGIPCIA

X STA. MARIA MAGDALENA

SERES PRIVILEGIADOS DENTRO

DE LA CONCEPCION CRISTIANA

7 LA PURISIMA

11 SAN MIGUEL ARCANGEL

13 SAN JUAN BAUTISTA

17 JESUCRISTO

JOVENES DIACONOS MARTIRES

10 SAN LORENZO MARTIR

14 SAN ESTEBAN PROTOMARTIR

PREDICADORES

5 SAN LUIS DE TOLOSA, O.P.

6 SANTO DOMINGO DE GUZMAN

8 SAN FRANCISCO DE ASIS

9 SAN ANTONIO DE PADUA, O.F.M.

12 SAN BERNARDINO DE SENA, O.F.M.

FUNDADORES DE ORDENES

6 SANTO DOMINGO DE GUZMAN

8 SAN FRANCISCO DE ASIS

16 SANTA CATALINA DE SENA

18 SANTA CLARA DE ASIS

COLUMNAS DE LA IGLESIA

1 SAN AMBROSIO

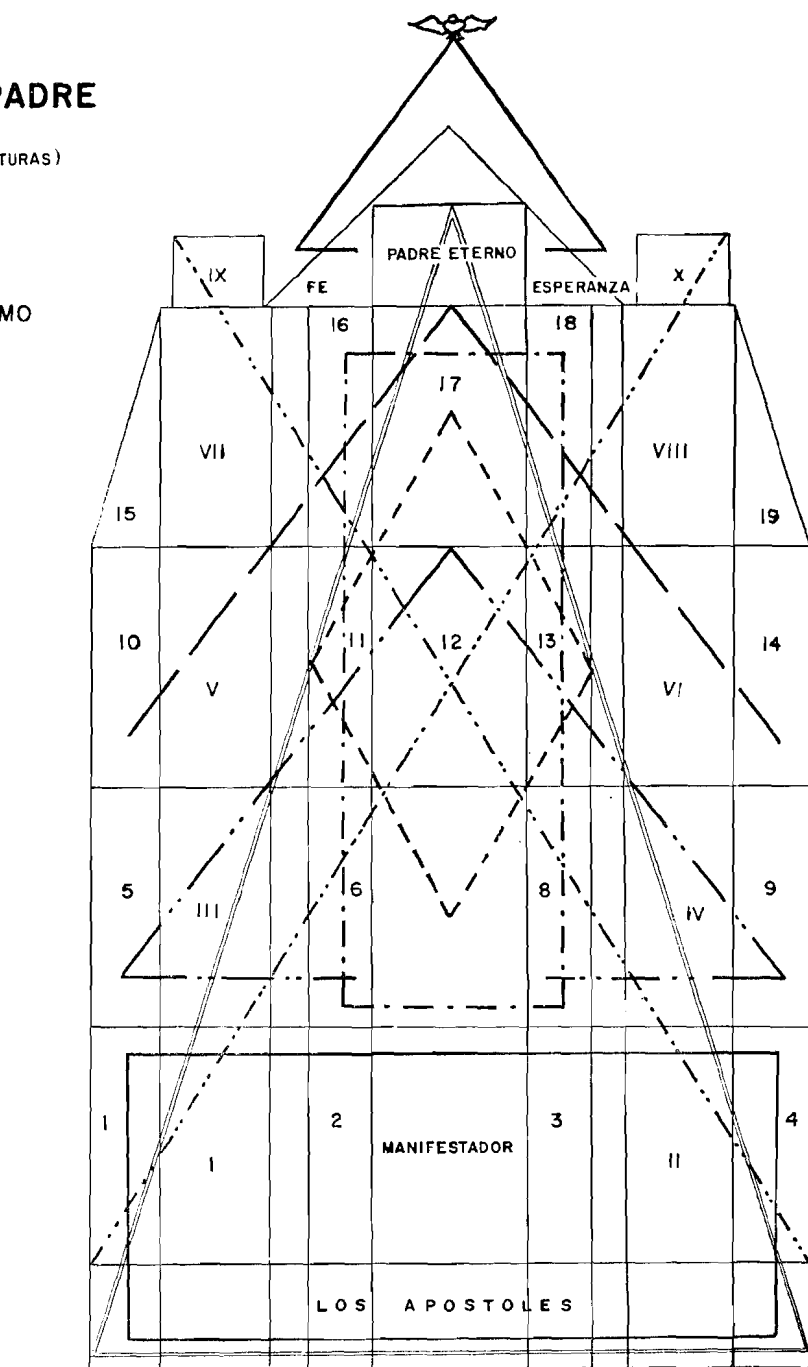
2 SAN GREGORIO MAGNO

3 SAN JERONIMO

4 SAN AGUSTIN

BASE DE LA IGLESIA

LOS APOSTOLES



ARIDAD.

INDICE

Introducción	5
CAPÍTULO I	
Consideraciones Preliminares	7
CAPÍTULO II	
Estudio Formal	13
CAPÍTULO III	
Estudio Simbólico-Religioso	29
Conclusiones	41
Bibliografía consultada	45
Ilustraciones	49

En la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de Jorge Curría Lacroix, se terminó la impresión de *El retablo de San Bernardino de Sena en Xochimilco*, el día 28 de enero de 1971. La composición se paró en tipos Electra 11:12, 10:11 y 8:9. Se tiraron 1 500 ejemplares.

