

“Que sea servido tenerlos por méritos suficientes”: Los retablos barrocos del siglo XVIII en la iglesia de Tecoh, Yucatán

“Let it be served to have them for sufficient merits”: The baroque altarpieces of the 18th century in the church of Tecoh, Yucatán

“Que seja servido tê-los por méritos suficientes”: Os retábulos barrocos do século XVIII na igreja de Tecoh, Iucatã

“Qu'il soit servi de les avoir pour un mérite suffisant” : Les retables baroques du XVIIIe siècle dans l'église de Tecoh, Yucatán

«Да будет им служить за достаточные заслуги»: запрестольные образы в стиле барокко 18 века в церкви Текох, Юкатан

Pascacio Guillén, Bertha*

Investigadora independiente

Ciudad de México, México

sakilja@gmail.com

bpascacio@outlook.com

* Doctora y Maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciada en Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas. Ha impartido diversas sesiones en talleres y diplomados en instituciones públicas y privadas de México, además de haber trabajado como maestra de asignatura en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Autora de diversos artículos en revistas especializadas y libros colectivos. Líneas de investigación: imágenes devocionales y arte sacro en la península de Yucatán desde una perspectiva interdisciplinaria.

Recibido: 31/10/22
Aprobado: 23/06/23

Resumen:

Entre 1755 y 1759 se construyeron tres retablos para la iglesia de Tecoh, una población ubicada al norponiente de Yucatán. Estos se caracterizaron por ser piezas en las que se emplearon pilastras estípites con soluciones regionales, las cuales estuvieron inspiradas en un modelo utilizado en el retablo mayor de la catedral de Mérida, que para esas fechas se encontraba en construcción bajo la supervisión del obispo Ignacio Padilla y Estrada, quien pocos años antes había patrocinado dentro de la clerecía la búsqueda por concluir los templos y su ornato. Con el paso del tiempo, estos retablos sirvieron de inspiración y se convirtieron en el último signo del barroco regional yucateco; por ello, el objetivo del presente artículo es analizarlos con la intención de comprender las preferencias estéticas, soluciones artísticas, cambios y adaptaciones locales que surgieron a partir del modelo catedralicio que sirvió como eje y/o inspiración para la elaboración de este tipo de piezas, a la par de conocer quién fue su donante y el propósito tras su realización; todo, a partir de su análisis formal y estilístico, que se complementará con datos de archivo y la información de la intervención que se les realizó a finales del siglo XX.

Palabras claves

Retablo, estípite, regional, Yucatán.

Abstract

Between 1755 and 1759, three altarpieces were built for the church of Tecoh, a town located in northwestern Yucatan. These were characterized by stipes pilasters used with regional solutions, they copied a model used in the main altarpiece of the Mérida cathedral, who at that time was under construction supervised by Bishop Ignacio Padilla. and Estrada, himself as years before had sponsored with the clergy who could complete the temples and their decoration. Over time, these altarpieces served as inspiration for others and became the last sign of Yucatecan regional baroque. By these reasons, the objective of this article is analyze them to try to understanding the aesthetic preferences, artistic solutions, changes and local adaptations that

arose from the cathedral model. They served as the axis and/or inspiration for the elaboration of this type of pieces. At the same time knowing, who was the donor and the main purpose behind their realization; all studied from the formal and stylistic analysis complemented with archive's documents and information of the intervention carried out at the end of the 20th century.

Keywords

Altarpiece, stipe, regional, Yucatan.

Resumo

Entre 1755 e 1759 se construíram três retábulos para a igreja de Tecoh, uma população localizada ao noroeste de Iucatã. Estes se caracterizaram por ser peças nas que se utilizaram pilastras estípites com soluções regionais, as quais estiveram inspiradas em um modelo utilizado no retábulo maior da catedral de Mérida, que para essas datas estava em construção sob a supervisão do bispo Ignacio Padilla e Estrada, quem poucos anos antes tinha patrocinado dentro do clero a busca por construir os templos e o seu ornato. Com o passar do tempo, estes retábulos serviram de inspiração e se tornaram no último século do barroco regional iucateque; por isso, o objetivo do presente artigo é analisá-los com a intenção de compreender as preferências estéticas, soluções artísticas, câmbios e adaptações locais que surgiram a partir do modelo catedralesco que serviu como eixo e/ou inspiração para a elaboração deste tipo de peça, ao mesmo tempo em que se conheceu quem foi o dador e o propósito trás da sua realização; tudo a partir da sua análise formal e estilística, que se completará com dados de arquivo e a informação da intervenção que se realizou a finais do século XX.

Palavras chaves

Retábulo, estirpe, regional, Iucatã

Résumé

Entre 1755 et 1759, trois retables ont été construits pour l'église de Tecoh, une ville située au nord-ouest du Yucatán. Celles-ci se caractérisaient par le fait qu'il s'agissait de pièces dans lesquelles on a

utilisé des pilastres stiptés avec des solutions régionales, inspirées d'un modèle utilisé dans le grand retable de la cathédrale de Mérida, qui pour ces dates était en construction sous la supervision de l'évêque Ignacio Padilla y Estrada, lequel quelques années auparavant avait parrainé au sein du clergé la recherche pour terminer les temples et leur décoration. Au fil du temps, ces retables ont servi d'inspiration et sont devenus le dernier signe du baroque régional du Yucatan; par conséquent, l'objectif de cet article est de les analyser avec l'intention de comprendre les préférences esthétiques, les solutions artistiques, les changements et les adaptations locales qui ont surgi du modèle de cathédrale qui a servi d'axe et/ou d'inspiration pour l'élaboration de ce type de pièces, et à la fois pour savoir qui en était le donateur et le but de sa réalisation ; le tout, sur la base de son analyse formelle et stylistique, qui sera complétée par des données d'archives et des informations sur l'intervention qui leur a été faite à la fin du XXe siècle.

Mots clés

Retable, stipe (stypite) régional, Yucatán

Резюме

Между 1755 и 1759 годами были построены три алтаря для церкви Теко, города, расположенного на северо-востоке Юкатана. Для них были характерны предметы, в которых использовались ножки с региональными решениями, вдохновенными моделью, используемой в главном алтаре собора Мерида, который строился в то время под руководством епископа Игнасио Падиллы и Эстрады, который за несколько лет до этого спонсировал духовенство в поиске завершения храмов и их украшения. Со временем эти запрестольные образы послужили источником вдохновения и стали последним знаком юкатанского регионального барокко; По этой причине цель этой статьи состоит в том, чтобы проанализировать их с намерением понять эстетические предпочтения, художественные решения, изменения и локальные адаптации, возникшие из модели собора, которая послужила осью и/или источником вдохновения для разработки этого типа. штук, в то

PASCACIO GUILLÉN, Bertha””Que sea servido tenerlos por méritos suficientes” Los retablos barrocos del siglo XVII en la iglesia de Tecoh, Yucatán”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – N° 40, NE N° 15 – febrero - junio – 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 205-273

же время знать, кто был его дарителем и цель его реализации; все, от его формального и стилистического анализа, который будет дополнен архивными данными и информацией о вмешательстве, которое было осуществлено над ними в конце 20-го века.

Слова

Алтарь, ножка, региональный, Юкатан

Introducción

Los retablos de Yucatán que tuvieron su origen durante el virreinato, primero bajo el auspicio de la orden de San Francisco y posteriormente con el clero secular, contaron con características peculiares; no obstante, este es un tema del que se conoce poco debido que durante el siglo XIX y principios del XX esta región mexicana atravesó por una serie de levantamientos armados, movimientos políticos y sociales en los que se destruyeron numerosos archivos históricos, edificios religiosos y los bienes muebles que en ellos se resguardaban.¹⁸⁶

En estas piezas destacó la preponderancia del uso de policromía versus el empleo de lámina de oro que fue común para el resto de la Nueva España; aunque esto no implica la inexistencia de retablos dorados si se puede considerar que, al ser el territorio yucateco limitado en recursos y materiales, se emplearon soluciones formales y decorativas que dieron origen a una tipología regional. Sin embargo, la ausencia de investigaciones que den cuenta sobre su origen, modelos y técnicas empleadas ha provocado que se les suele considerar como obras menores o periféricas que distan mucho de los centros artísticos como la Ciudad de México, Guatemala e incluso España, con la cual Yucatán mantenía un continuo comercio mediante flotas que anualmente transportaban mercancías, sin pasar por otro puerto novohispano.

¹⁸⁶Tales como: la secularización de doctrinas en 1821; la Guerra de Castas entre 1847 y 1901; las incursiones, saqueos y destrucción de templos durante el gobierno de Salvador Alvarado entre 1915 y 1917; entre otros.

Aunque se trató de una empresa constate, adaptada a la pobre economía del área y los recursos con que contaba, el siglo XVIII traeríavariaciones por dos aspectos fundamentales: 1) el proceso de secularización que alcanzó su punto álgido y, 2) la elaboración del segundo retablo mayor de la catedral de Mérida a manos de “artífices de otras latitudes”; lo que tuvo como consecuencia un cambio en el tipo de donantes y el modelo a seguir para su manufactura. A su vez, estogeneró una dinámica centro-periferia en la que se retomaron por primera vez elementos que estaban de moda en el centro novohispano, pero que se adaptaron para crear “modos o tipos yucatecos” utilizados en los templos al interior de la provincia.

Este fue el caso de los retablos manufacturados para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Tecoh durante la segunda mitad del siglo XVIII. Tres piezas de gran riqueza polícroma con detalles en dorado, que pueden considerarse una muestra de lo que fue el último signo del barroco en Yucatán. Pese a su importancia para el entendimiento del arte sacro yucateco, en la actualidad sólo existe un artículo de la autoría de Fernando Garcés Fierros denominado “Restauración de los retablos de Tecoh, Yucatán”, en el cual se exponen los resultados de la intervención que el especialista le realizó en 1998, así como los hallazgos encontrados.¹⁸⁷

¹⁸⁷Garcés Fierros, Fernando, “Restauración de los retablos de Tecoh, Yucatán”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, ed. por Martha Fernández (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 287-307.

Por ello, ante la ausencia de un trabajo que aborde el estudio de tales piezas desde la historia del arte, el objetivo del presente artículo es analizar los tres retablos elaborados durante la segunda mitad del XVIII, con la intención de comprender las preferencias estéticas, soluciones artísticas, cambios y adaptaciones locales que surgieron a partir del modelo catedralicio que sirvió como eje para la elaboración de estas piezas, a la par de reconocer quién fue su donante y el propósito tras su realización; todo, a partir de su análisis formal y estilístico, el cual se complementará con los datos de archivo existentes y la información de la intervención que se le realizó a finales del siglo XX publicada por Garcés.

Esto bajo la propuesta de Jorge Alberto Manrique para el estudio de lo que denominó barroco americano, que acorde con el autor obedece ciertas leyes generales de creación y percepción, además de poseer un sistema de formas propio y perfectamente determinable; razón por la cual, los estudios de este tipo deben constar de tres fases: 1) el análisis de las formas mismas; 2) la comparación de las formas del arte con sus equivalentes, en este caso las del centro novohispano y las europeas; y, 3) la “secreción vital”, es decir la explicación de su existencia a partir de los hombres que lo crearon; esto para poder entender las obras artísticas no sólo como objetos, sino como “productos de”.¹⁸⁸ Aspectos que permitirán entender cómo un modelo proveniente de España y ampliamente difundido en la Nueva España dio paso a una variante mestiza en Yucatán.

¹⁸⁸Manrique, Jorge Alberto, “Sobre el barroco americano”, *La palabra y el Hombre*, v. 5, n.º 19 (1961): 442-443.

1. Tecoh, el pueblo donde “partían términos”

Tecoh es una población ubicada al norponiente del estado de Yucatán, localizada a 20 kilómetros de Mérida, la ciudad capital. Para el siglo XVI, las *Relaciones Histórico-Geográficas* lo ubican comola últimademarkación a la que llegó el Adelantado Francisco de Montejo en 1542 y en la que se asentó por cuatro meses para planear la conquista de Valladolid, por lo que durante mucho tiempo se le consideró como el sitio donde “partían términos” la ciudad de Mérida y la villa de Valladolid.¹⁸⁹

En un inicio se le dio el nombre de Taxan y fue parte de los pueblos concedidos a Juan de Esquivel, hijastro del Adelantado, quien lo conservó hasta 1548 cuando se convirtió en tierra de realengo y formó parte de la jurisdicción de Maní, bajo la administración de Juan Cocom.¹⁹⁰ En 1563, ya con la denominación de Tehcob o TheKoh estuvo en el centro del litigio de la secularización iniciada por el obispo Francisco de Toral, quien laconsideró parte de los territorios que debían otorgárseles a los clérigos; no obstante,al estar asentada enlas tablas capitulares bajo la administración franciscana desde antes

¹⁸⁹Garza, Mercedes de la, ed., *Relaciones histórico-geográficas de la gobernación de Yucatán*, t. 1, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 297.

¹⁹⁰Millet Cámara, Luis, Heber Ojeda y Vicente Suárez, “Tecoh, Izamal: Nobleza y conquista española”, *Latin American Antiquity*, v. 4, n.º 1 (marzo 1993): 49; Roys, Ralph L., *The indian background of colonial Yucatan* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1972), 185-186.

de la llegada del obispo, la clerecía no tuvo derecho sobre ella.¹⁹¹

El interés del prelado por estas tierras tenía más un carácter político que funcional, ya que era conocida por estar rodeada por cinco o seis lagunas con agua: “gorda y dañosa” que no se podía beber, porque producían “hinchazón”;¹⁹² por lo que en ella: “antiguamente hubo una población de indios y se despobló por ser tierra enferma”;¹⁹³ era por tanto, un sitio con fuentes de agua con alta toxicidad, en las que: “entrando a él alguna persona, si no retiene la respiración, dicen, que muere luego, y así no se atreve a entrar en él”.¹⁹⁴

En 1609 se dio la orden de erigir un convento franciscano bajo la titularidad de Nuestra Señora de la Asunción; su fundación respondió a la necesidad de cubrir las funciones que tenía antiguamente la guardianía de Homún.¹⁹⁵ Tras convertirse en una de las cabeceras promedio de los territorios de la Sierra, en 1680, el obispo Juan de Escalante Turcios y Mendoza la requirió ante la autoridad civil como parte de las doctrinas seculares; pese a que el gobernador Antonio de Layseca ordenó su traslado, un artículo

¹⁹¹ Ayeta, Francisco de, *Último recurso de la provincia de san Joseph de Yucathan* (Madrid, ca. 1693), 122-123.

¹⁹² Garza, Mercedes de la, ed., *op. cit.*, t. 1, 287.

¹⁹³ *Ibidem*, 429.

¹⁹⁴ López Cogolludo, Diego, *Historia de Yucatán*, v. 1 (México: Editorial Academia Literaria, 1957), 172.

¹⁹⁵ Gerhard, Peter, *La frontera sureste de la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Geografía, 1991), 67-68.

introducido por los franciscanos no lo permitió, por lo que la mantuvieron hasta 1683 cuando se consolidó su secularización.¹⁹⁶

El cambio de administración no trajo consigo modificaciones inmediatas en el conjunto conventual y su iglesia, la cual permaneció como una capilla abierta de cal y canto cubierta por una nave de ramada y rejerías de madera, dispuesta sobre la plataforma de un antiguo templo maya, siendo hasta 1751 que se le agregó la nave y fachada de piedra.¹⁹⁷ Posiblemente la demora en el término de su construcción se debió a la escasez de agua y a que era una “tierra enferma”, lo que hacía poco atractivo el establecimiento de población tanto local como foránea.

Casi tres décadas después, en 1782 formó parte del curato de Telchaquillo, Acanceh, Timucuy y Seyé, que al poco se dividió en dos curatos, uno de ellos con Tecoh a la cabeza y Telchaquillo como visita, mientras que el otro quedó bajo la administración de Acanceh, con Timucuy y Seyé como visitas.¹⁹⁸ Posterior a esta fecha no se hallan más datos sobre su historia.

2. Tres retablos para Tecoh

En el inventario más antiguo que se conserva, fechado para 1737 y realizado por fray Pablo Mateo Coronado se estipula que los franciscanos mantuvieron un ornato sencillo al interior de la iglesia, conformado por dos

¹⁹⁶ Ayeta, Francisco de, *op. cit.*, 7-8, 130.

¹⁹⁷ Loeza Domínguez, Felipe S., *Tecoh. Recuerdos históricos 1864-1935* (Tecoh, Yucatán: Imprenta de Felipe S. Loeza, 1935), 1.

¹⁹⁸ Millet, Ojeda y Suárez, *op. cit.*, 53.

“baldaquines de pintura y sus respectivos frontales de madera”, uno con un costo de treinta y seis pesos, mientras que el otro dedicado al Santísimo ascendió a noventa y cinco.¹⁹⁹ Un panorama que cambió entre 1755 y 1759 con la llegada del presbítero Francisco Sanguino,²⁰⁰ quien:

En el ejercicio de coadjutor atendiendo a mi obligación y a los mandatos del vigilante pastoral celo de vuestra ilustrísima concluí con la fábrica de esta santa iglesia parroquial asistiendo personalmente, como también a la del coro nuevo que para cuyo lucimiento y decencia mandé componer y pintar el órgano. Queda dicha santa iglesia con su altar mayor como es constado y colaterales.²⁰¹

¹⁹⁹Pablo Matos Coronado, “Inventario de Tecoh”, 18 de mayo de 1737, Tecoh, Yucatán, VI-9-7, Archivo General del Arzobispado de Yucatán (en adelante AGAY), Conkal, Yucatán, s/f.

²⁰⁰Francisco Sanguino estudió en la Compañía de Jesús donde alcanzó el grado de bachiller. Era hijo legítimo de don George Sanguino y doña María Theresa Gandulla, ambos “cristianos viejos y españoles limpios de toda mala probanza”; entre sus méritos destacaba haber estudiado gramática, retórica y filosofía en el Colegio de San Pedro en Mérida y tras obtener el grado vistió los hábitos clericales en 1748, para luego servir a la iglesia Catedral de esa misma ciudad como ordenante, convirtiéndose en presbítero poco tiempo después. Francisco Sanguino, “Opositores a curatos Soralac, Tepetitlán, Valladolid, Xecelchacán, Espita, Usumacinta”, 1759, Sección Gobierno, Serie Cabildo, caja 4, exp. 12, Archivo Histórico del Arzobispado de Yucatán (en adelante AHAY), Conkal, Yucatán, f. 98.; Francisco Sanguino, “Provisión a curatos de Chunhuhub, Kykyl y Sahcabchen”, 1760, Sección Gobierno, Serie Cabildo, caja 4, exp. 13, AHAY, Conkal, Yucatán, f. 117.

²⁰¹Francisco Sanguino, “Opositores a curatos Soralac, Tepetitlán, Valladolid, Xecelchacán, Espita, Usumacinta”, 1759, Cabildo, f. 98.

Piezas que corresponden al retabloque aún se conserva en el presbiterio, así como loscolaterales de Nuestra Señora de la Candelaria que se ubica en el lado del Evangelio y el de la Santa Cruz en el de la Epístola.

El retablo mayor:

Este retablotiene una estructura de planta semihexagonal, con un diseño de biombo cuya calle central se proyecta hacia adelante en un ángulo de 15 grados; cubre en su totalidad elmuro del presbiterio y está dispuesto sobre un basamento de mampostería que tiene frente a él la mesa de altar. Está conformado por banco, tres cuerpos y tres calles, de las cuales la central es más ancha como suele ser común, además de un remate mixtilíneo que termina en un frontón abierto. Está completamente policromado en rojo con detalles en azul y dorado.



Fig. 1. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Tecoh, Yucatán. Autor desconocido, segunda mitad del siglo XVIII. 2015, fotografía del autor/a.

Su predelade poca alturacuenta con cuatro resaltos y tres recuadros decorados con grandes relieves de hojas de acanto y zarcillos fitomorfos. Al centro de cada recuadro se dispuso una peana semihexagonal flanqueada por guardamalletas doradas, elemento que se repite en los entablamentos y frisos de cada segmento, el cual da la apariencia de un ancho pedestal que mantiene la continuidad entre los cuerpos.

Tienedoce pilastras estípíte que fueron dispuestas de manera exenta; en cada cuerpo se encuentran cuatro de ellas, todas del mismo modelo; mientras que en el remate se dispusieron dos más de menor tamaño que para poder acortarlas mantienen una forma cuadrada y están adheridas a la superficie. Estos soportes están colocados sobre un zócalo de poca altura seguido por una basa circular en la que se eleva el estipo o sección piramidal invertida que da paso a una moldura bulbosa en la que se posa el siguiente segmento.

Sus fustes son robustos y no poseen un capitel de orden clásico, en su lugar presentan una pieza cúbica de esquinas achaflanadas²⁰² delimitadas por un falso equino y un ábaco decorado con tres hojas de acanto que se une a un cubo ornamentado con un follaje moldurado en sus tres lados;²⁰³

²⁰²Por achaflanadas se entiende al acto de cortar en chaflán, en canto o ángulo: “Abatir las aristas de una superficie, mediante un tallado en bisel.” *Vocabulario arquitectónico ilustrado* (México: Secretaría del Patrimonio Nacional, 1976), 10.

²⁰³Manrique explica que a Nueva España llegaban los grabados provenientes de Europa, los cuales en ocasiones no resultaban del todo claro para los artífices locales que no estaban acostumbrados a la convención de la perspectiva por lo que: “si ese mismo grabado se lo

características que lo equiparan con los capiteles de las pilastras del retablo mayor de Maxcanú, con la salvedad que en éste último el cubo presenta ornamentos de formas rococó y está coronado por una cornisa ondulante que presenta en su parte frontal una cuadrícula elaborada a pincel.

La pilastra estípíte²⁰⁴ fue un elemento de ascendencia antigua en Europa; utilizado de modo esporádico durante el manierismo y posteriormente por el barroco italiano en la segunda mitad del siglo XVII, llegó a España para finales de la centuria con José Benito Churriguera, quien lo aplicó en Madrid y Salamanca, mientras que Hurtado lo empleó

presentamos a un hombre totalmente ajeno a la cultura del capitel corintio, el resultado será diferente: él no ha visto otros similares, no entiende las convenciones de la representación; y si se le pide que lo reproduzca, el resultado tendrá, ciertamente, relación con el dibujo que le fue presentado, pero no con el capitel corintio mismo”. Manrique, Jorge Alberto, “El trasplante de las formas artísticas españolas a México”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Carlos H. Magis (España: El Colegio de México, 1970), 574.
²⁰⁴“La pilastra estípíte en sí es una síntesis geométrica del cuerpo humano: la base corresponde a *los pies*; el estipo, o sección piramidal invertida, a *las piernas*; el angostamiento moldurado que se desarrolla sobre el *stipo*, a la *cintura*; el cubo que se asienta sobre dicho angostamiento viene a ser el *tórax*, sobre el cual se da otro angostamiento moldurado: el *cuello* sobre el que se apoya el capitel que obviamente simula *la cabeza*.” Vargaslugo, Elisa, “Los retablos dorados”, en *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una guía*, coord. por Armando Ruíz (México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C, Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 2005), 17-18.

en Sevilla. Para el primer tercio del XVIII llega a México con Jerónimo de Balbás quien lo estiliza para emplearlo en los altares de la catedral metropolitana (1717-1735), a la par que Felipe Ureña los utiliza en Toluca y Lorenzo Rodríguez lo traslada a la arquitectura en la fachada del sagrario metropolitano (1749-1762).²⁰⁵

Acorde con Francisco de la Maza, su auge se debió a sus posibilidades espaciales, porque este tipo de soporte puede: “recortarse, rehundirse, sobresalir, inventarse cuerpos superpuestos o repetirlos en tamaños distintos”, construyéndose y reconstruyéndose en cada uno de sus segmentos para alcanzar un perfil que es de lo más movido e inquietante, por lo que en este tipo de retablos se puede permitir: “por obra y gracia de su pilastra, todas las audacias”.²⁰⁶ Por lo que a decir de Manrique, adquirió: “un carácter de necesidad que no tuvo nunca ni en Italia ni en España (ni aún en la misma Andalucía): se convierte en el elemento necesario de toda obra barroca durante más de tres décadas”; y, fue tanta su aceptación que irradió hasta en las zonas más reacias de aceptarlo, tal como fue el caso de Oaxaca, Yucatán, Michoacán y Veracruz.²⁰⁷

Elisa Vargaslugo por su parte, menciona que el triunfo del estípite se debió a las ricas y variadas composiciones en las que aparece, ya que en buena medida esta pilastra: “que en

²⁰⁵Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, t. III (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 106.

²⁰⁶Maza Francisco de la, *Los retablos dorados de la Nueva España* (México: Ediciones Mexicanas, 1950), 38.

²⁰⁷Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte*, 106-107.

su momento significó la modernidad del arte barroco, no se definió a sí misma. Es decir, no exigió ser de una determinada manera inalterable y por eso mismo los artistas pudieron enriquecerla, combinarla, cambiarla, recrearla, etc.”; de las que sobresalieron dos modalidades: la “capitalina” derivada de los retablos construidos por Jerónimo de Balbás, caracterizada por el empleo de patrones conservadores, el gusto por representar las proporciones y el uso de las partes originales (stipo, cubo y capitel); y la que tuvo como centro a Guanajuato expandiéndose a las poblaciones circunvecinas, en la que se alargan sensiblemente todos los elementos: “adelgazándolas, como quien estira un objeto hecho de goma”.²⁰⁸

Las anotaciones que hace esta autora resultan muy importantes para el análisis de las pilastras del retablore Tecoh, porque en principio permiten dilucidar que se trata de una variante de los modelos tradicionalmente empleados en territorio novohispano. La carencia de un capitel de orden clásico que fue sustituido por una pieza cúbica resultó en una solución que fue utilizada en reiteradas ocasiones en Yucatán, como ocurrió en los retablos mayores de Maxcanú, Peto, Calotmul, Xocchel, Timcuy, Kanxoc y La Candelaria en Valladolid, por lo que bien se podría considerar como una variante o tipo regional.

Con esto no se debe entender que en Yucatán no se usó la pilastra estípite en su “modalidad capitalina”, ya que se tiene constancia que ambos tipos convivieron durante la

²⁰⁸ Vargaslugo, Elisa, “Los retablos dorados”, 20.

misma temporalidad. Así tenemos, por ejemplo, el retablo mayor de la iglesia de san Bernardino de Sisal en Valladolid que presenta pilastras estípite con capiteles peraltados de orden corintio, similares a los que se usaron para el segundo retablo mayor de la catedral de Mérida.²⁰⁹

Entonces, ¿esta diferencia se debe a la predilección de un tipo de capitel sobre otro, o podría responder a algo más específico como la pertenencia étnica del artífice que lo elaboró? Miguel Bretos explica que: “Con el correr del tiempo, la transmisión de prácticas e ideas constructivas de origen europeo a la población local generó un sector experto de origen nativo y mestizo cada vez más numeroso a medida que avanzaba el periodo colonial.”²¹⁰ De forma tal que ya entrado el siglo XVIII, no era difícil encontrar mayas y mestizos en cada uno de los pueblos de la península yucateca que tenían como oficio ser carpinteros, entalladores, escultores, pintores y oficiales capaces de elaborar, copiar y adaptar los modelos en boga a un costo menor que los maestros extranjeros, ya fuesen españoles o novohispanos.

²⁰⁹Pascacio Guillén, Bertha, “Tiene la hermosura y adorno necesarios: Los retablos mayores de la catedral de Mérida en Yucatán durante el virreinato”, en *Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII*, v. 2, ed. por Laura Illescas, Juan Manuel Monterroso, René Jesús Payo y Fernando Quiles, (Sevilla: Publicaciones Enredars, Andavira Editora, 2022), 109-111.

²¹⁰Bretos, Miguel A., *La catedral de Mérida. U Pakalkuna y anchumucchaT’Ho (La gran casa de Dios en medio de T’Ho)* (Mérida, Yucatán: Cultura Yucatán A. C., 2013), 73.

Razón por la que el arte tenía que dar por resultado formas diferentes a las que les dieron origen. La existencia de lo indígena, de lo mestizo, conformó una manera particular en el ámbito virreinal, que tuvo inferencia de manera indirecta y/o directa en el arte novohispano. Por ello, el barroco americano se caracterizó por fabricar cosas nuevas, por la “novedad de sus invenciones”, tal como apunta Manrique, para quien este tipo de objetos eran producto de “la invención, nunca de la mimesis”. Un fenómeno al que denominó “vaivén”, ya consistía en “alejarse y acercarse alternativamente de las formas artísticas españolas”; de tal manera, que los modelos se transformaban a lo largo del tiempo y durante su tránsito en las diferentes regiones novohispanas, para continuar “una línea de transformación propia, que dependía de su nueva circunstancia”.²¹¹

Así, en este retablo existen elementos interesantes que crean interrogantes acerca de los modelos que se emplearon para su construcción; por ejemplo, en ellos se utilizó una moldura bulbosa que decora el centro de la pilastra y que resulta bastante peculiar, la cual hasta ahora no se ha hallado en las piezas del centro novohispano, pero que conserva cierta semejanza con un diseño que da a conocer Víctor Manuel Villegas quien explica que procede del retablo de la capilla de la Concepción del templo de San Lesmes en Burgos, España, empleado en el primer tercio del siglo XVIII;²¹² pero con la salvedad que en Tecoh se

²¹¹Manrique, Jorge Alberto, “Sobre el barroco americano”, 445-448.

²¹²Villegas, Víctor Manuel, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite* (México: Imprenta Universitaria, 1956), 129, Lámina CLXV.

angostó para darle un aspecto más redondeado, adecuarla al espacio y proporcionar un aspecto de verticalidad al soporte. Por lo que puede considerarse que no se trata de una repetición, sino de una variación sobre un tipo determinado.²¹³

No obstante, mantuvo la tradición novohispana herencia del manierismo: el empleo de la retícula de cuerpos y calles que tras siglo y medio aún seguía vigente. Además, este barroco estípite venía acompañado por un: “gusto por la línea mixta, la presencia de claraboyas, las guardamalletas (o sea, el remedo en madera o piedra de colgaduras de telas), roleos gruesos o potentes, un follaje a base de talla angulosa, en lugar de las formas bulbosas y redondeadas de la modalidad salomónica”; lo que permitió la producción de modalidades regionales.²¹⁴

Los tres cuerpos que conforman el retablo terminan en un friso ricamente decorado con motivos vegetales y una cornisa de molduras mixtilíneas saledizas, que se une al entablamento liso pintado en rojo con detalles triangulares realizados a pincel en color azul, cuya altura se reduce conforme asciende al ático. La división entre cuerpos y calles forman tableros en los que se colocaron pinturas al óleo alternadas con esculturas en bulto redondo, aunque algunas piezas se han perdido y fueron sustituidas. Por los inventarios de la iglesia es posible conocer que el retablo originalmente contaba con seis óleos,²¹⁵ por lo que los

²¹³ Manrique, Jorge Alberto, “Sobre el barroco americano”, 444.

²¹⁴ Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte*, 107.

²¹⁵ “Un altar mayor de madera formado de columnas labradas pintadas al óleo con seis retablos de imágenes de santos que no se distinguen por

nichos del primer cuerpo en realidad alojaban dos pinturas ahora faltantes, cuyas temáticas se desconocen.

En el tablero central del primer cuerpo se conserva un dibujo a pincel en el que se representa el *Angus Dei*; posiblemente ésta era el área destinada al Sagrario que ya se ha perdido; se encuentra decorada con dos grandes cortinajes dorados que caen a los lados y en medio de éstos un área pintada en azul con estrellas blancas delimitada por un marco mixtilíneo. A cada lado de éste se encuentran dos nichos cajeados de manufactura reciente en el que se colocaron una escultura del Sagrado Corazón de María hacia el lado del Evangelio y otra Sagrado Corazón de Jesús en el de la Epístola, ambas obras modernas elaboradas en yeso.

El tablero central del segundo cuerpo es el más ornamentado de todos. En él se encuentra una doble guardamalleta en rojo, azul y dorado que la flanquea, así como un par de cortinas azules que se atan al dosel, las cuales dan la percepción de movimiento a través del ondulamiento de las telas y rematan en una borla. La peana sobre la que se posa la imagen tutelar que es la Purísima Concepción está decorada por ménsulas que dan la impresión de sostenerla. Mientras que en el friso se dispuso un dosel que tiene al centro una acrotera de motivos

la suciedad de los lienzos: tiene además tres imágenes de bulto y son de Nuestra Señora de la Asunción, del apóstol San Pablo y de Santa Rita de Casia”. “Inventario de la parroquia de Tecoh formado por el cura encargado”, 30 de septiembre de 1870, Sección Gobierno, Serie Inventarios, caja 228, exp. 7, AHAY, Conkal, Yucatán, s/f.

fitomorfos que se une a la peana del siguiente cuerpo, una solución que le proporciona continuidad y verticalidad a toda la calle central.

Aunque la efigie que se resguarda en este espacio es obra moderna de yeso, por los inventarios es conocido que este era el sitio de una escultura de madera tallada y policromada de Nuestra Señora de la Asunción,²¹⁶ patrona original de la iglesia, que ante su pérdida fue sustituida en 1926.²¹⁷ Una advocación que se fundamenta en la creencia que la Virgen no ascendió al cielo por sus propios medios sino que fue elevada sobre las alas de los ángeles;²¹⁸ ésta fue ampliamente empleada dentro de los programas iconográficos promovidos por los franciscanos desde su llegada a Yucatán, por lo que es posible que tras la secularización, los clérigos hayan decidido continuar con su patronazgo.

Por su parte, en el tablero del lado del Evangelio se dispuso un óleo de san Juan Bautista quien viste zalea y capa roja,

²¹⁶ *Ibidem*, s/f.; "Inventario de la parroquia de Tecoh y sus auxiliares", 02 de mayo de 1894, Sección Gobierno, Serie Inventarios, caja 228, exp. 7, AHAY, Conkal, Yucatán, s/f.

²¹⁷ Fue sustituida por una escultura de la Purísima Concepción, aunque no se especifican sus características. "Inventario practicado con esta fecha, de los muebles, esculturas, cuadros, archivos y útiles destinados para el servicio del Templo católico de esta villa", 01 de agosto de 1926, Sección Gobierno, Serie Mandatos, caja 265, exp. 3, AHAY, Conkal, Yucatán, s/f.

²¹⁸ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, v. 2 (España: Editorial Del Serbal, 1996), 618.

además de portar aureola;²¹⁹ en un brazo sostiene un bastón de cruz latina con una filacteria que dice “ECCE AGNUS DEI”– He aquí el cordero de Dios-, además de un cordero, mientras que en el otro tiene una cuerda. Dentro de la tradición cristiana es uno de los personajes más ligados a Jesucristo por ser quien predicó su venida y lo bautizó en el Jordán; considerado el último de los profetas y el primer mártir, por lo que ocupa el primer lugar en la jerarquía de los santos invocándosele después de los arcángeles y antes que a san José.²²⁰

²¹⁹ La forma en cómo aparece representado el santo en el óleo es una de las más empleadas dentro del territorio novohispano. Vargaslugo, Elisa y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, t. III, segunda parte (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985), 325.

²²⁰ Réau, Louis, *op. cit.*, t.1, v. 1, 488, 491.



Fig. 2. San Juan Bautista. Pintura al óleo, atribuida a Miguel Cabrera, s. XVIII. Retablo mayor, Tecoh. 2015, fotografía del autor/a.

En contraparte, en el de la Epístola se encuentra una pintura de san Miguel Arcángel ataviado como guerrero con casco a la usanza romana, coraza azul con estrellas, capa roja, faldellín verde y blanco, sandalias verdes y aureola.²²¹ Alrededor de su brazo derecho se observa una filacteria que dice “QVIS VT DEUS”-Quién como Dios-, que alude a su cargo como príncipe de la milicia celestial; considerado: “el santo *psicopompo*, el conductor de los muertos cuyas almas pesará el día del Juicio”²²².

²²¹Éste al igual que los otros lienzos del retablo fue repintado en la última década del XIX e intervenido de nuevo en 1998. Garcés Fierros, Fernando, *op. cit.*, 287-307.

²²²Réau, Louis, *op. cit.*, t.1, v. 1, 68.



Fig. 3. San Miguel Arcángel. Pintura al óleo, Miguel Cabrera, s. XVIII. Retablo mayor, Tecoh. 2015, fotografía del autor/a.

En el costado izquierdo, a la altura de la cadera, puede leerse “Mich^l. Cabrera fecit.”, una firma poco común, ya que Cabrera tenía una predilección por el “pinxit” sobre el “fecit”; pero, al cotejar la letra y el tipo de abreviatura resulta semejante a la del óleo de “San Bernardo Abad” realizado en 1757, al que sólo le agregó el prefijo “Mich^l” que también ocupaba regularmente.²²³ No obstante, lo más curioso es el sitio donde fue colocada la firma, algo que no fue común en sus obras.²²⁴

En el tercer cuerpo, el tablero central al igual que su precedente presenta la doble guardamalleta, pero sólo en rojo y dorado, la cual está acompañada por una tira festonada. La peana que tiene al centro es similar a su antecedente, sólo que en menor tamaño. Y en el friso se colocó un dosel decorado con una delicada retícula en azul y negro realizada a pincel, que tiene al centro una pequeña acrotera. En él se encuentra una escultura de madera, de bulto redondo, encarnada, ricamente policromada, estofada y esgrafiada del apóstol San Pablo, quien ya ha perdido algunos atributos. Es la única escultura original que conserva el retablo.

²²³ Véase el apartado denominado “Autógrafos” en el que se presentan las diferentes formas en que solía firmar el pintor novohispano. Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966), 43-48.

²²⁴ Una observación que me realizó en comunicación personal el Maestro Rogelio Ruíz Gomar, especialista en pintura novohispana, la cual agradezco mucho.

San Pablo porta libro, túnica verde y manto rojo decorados con grandes patrones florales y vegetales realizados a pincel; aunque la pieza se encuentra muy sucia por el polvo, es posible observar la rica policromía que se empleó sobre lámina de oro y plata, ésta última permite destacar el color verde el atuendo. El tratamiento de las telas es bueno, así como la talla de la barba y el cabello, los cuales fueron realizados a partir de delicados rizos; sin embargo, algunos detalles del rostro como los ojos y cejas presentan repintes. Un elemento que destaca son las manos en las que el escultor busca ponderar la anatomía.



Fig. 4. San Pablo Apóstol. Escultura en madera policromada, autor desconocido, s. XVIII. Retablo mayor, Tecoh. 2015, fotografía del autor/a.

En el tablero del lado del Evangelio se encuentra una pintura de san Gabriel Arcángel, quien tiene aureola, túnica blanca, faldellín y manto rosa, además de un cinturón ricamente decorado con piedras y sandalias; sostiene un lirio blanco que presenta una filacteria con la leyenda “AVE MARIA GRATIA PLENA” -Ave María gracia plena-. Es considerado el ángel por excelencia, el Mensajero, el Anunciador: “Él aporta las buenas nuevas y a san Miguel psicopompo corresponde la misión menos placentera de anunciar a la Virgen su próxima muerte”²²⁵.

²²⁵ Réau, Louis, *op. cit.*, t.1, v. 1, 76.



Fig. 5. San Gabriel Arcángel. Pintura al óleo, atribuida a Miguel Cabrera, s. XVIII. Retablo mayor, Tecoh. 2015, fotografía del autor/a.

Por su parte, en el de la Epístola se colocó el óleo del Arcángel Rafael, quien tiene aureola, atuendo de peregrino con esclavina y concha, túnica roja, faldellín grisáceo, manto azul y botas doradas; en la cintura porta una delicada cinta ricamente bordada, con piedras preciosas y perlas. Está asociado a la medicina, los viajeros y los jóvenes que dejan la casa paterna, por ser quién se encarga de protegerlos de las tentaciones; su culto se asocia al Ángel de la Guarda quién lleva de la mano al fiel creyente y lo protege del demonio;²²⁶ se le tiene como: “el ángel encargado de anunciar la fecha del Juicio Final”;²²⁷ además de ser considerado patrono de los confesores y penitentes, porque quienes recurran a él obtendrán una adecuada orientación espiritual.²²⁸ Este cuadro está firmado en la parte inferior izquierda del espectador donde puede leerse “Mich^l. Cabrera fecit.”.

²²⁶ Réau, Louis, *op. cit.*, t.1, v. 1, 77-78.

²²⁷ Patrón Sandoval, Juan A., “San Rafael Arcángel. Una obra de Benito de Hita y Castillo en Tarifa”, *Patrimonio Artístico, Aljaranda*, n.º 66 (2007): 26.

²²⁸ *Ibidem*, 26-27.



Fig. 6. San Rafael Arcángel. Pintura al óleo, Miguel Cabrera, s. XVIII. Retablo mayor, Tecoh. 2015, fotografía del autor/a.

El ático mixtilíneo remata el retablo mediante un frontón abierto; en el centro hay un tablero ricamente ornamentado, flanqueado por un cortinaje que cae ondulante y coronado por un pequeño dosel; abajo tiene una peana del mismo ancho que sus predecesoras, pero de menor altura. Actualmente el espacio no posee imagen, pero los inventarios indican que era el sitio de una escultura de santa Rita de Casia,²²⁹ quien era comúnmente invocada en casos desesperados y para la curación de la viruela a causa de la marca impresa en su frente producto de la espina de la corona de Cristo que se le incrustó.²³⁰ A cada lado del tablero se dispusieron alerones decorados con grandes relieves de motivos vegetales de formas rococó que se escarolan para cubrir la mayor parte de la superficie. Para rematar el conjunto se colocó una fina cornisa mixtilínea que lo enmarca por completo.

La ornamentación del retablo se hizo con base en motivos fitomorfos, grandes hojas de acanto a manera de zarcillos, tallas vegetales que incluyen formas rococó, palmas estilizadas y cornucopias que se escarolan para formar

²²⁹“Inventario de la parroquia de Tecoh formado por el cura encargado”, 30 de septiembre de 1870, Inventarios, s/f.

²³⁰ Réau, Louis, *op. cit.*, t. 2, v. 5, 136. La presencia de santa Rita cobra sentido al recordar que Tecoh fue una de las poblaciones constantemente afectadas por las epidemias y enfermedades producto de sus “malas aguas”, que hacían difícil la estancia en sus tierras; su presencia pudo tener como objeto promover una devoción local entre los feligreses invitándolos a considerarla como intercesora ante los males corporales que constantemente mermaban la población o que los hacía migrar a otras áreas de la provincia; sin embargo, hasta el momento no se han encontrado documentos que indiquen la permanencia o importancia de un culto en la zona.

volutas. Elementos que fueron tallados por aparte y adheridos a la superficie, una solución que se observa en las piezas retabísticas manufacturadas en Yucatán durante la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del XIX. En ellas se aprecia la aplicación de la lámina de oro que contrasta con la policromía en azul y rojo empleada en el resto de las decoraciones y la superficie.

Un elemento que destaca son los cortinajes que tienen una clara influencia teatral, ya que:

Los cortinajes y en general los elementos ornamentales que cuelgan han sido utilizados desde la antigüedad para aportar dignidad a edificios y personajes, los ejemplos son muy numerosos, baldaquinos, pendones, reposteros, manteles, cintas, borlas, mantos y capas. En el retablo se emplean para enaltecer la jerarquía del personaje, a la vez que lo enmarcan.²³¹

Un recurso muy socorrido en el arte barroco para simbolizar el cielo, el cual tiene su origen en el siglo XVII, momento en el que se reflexiona que esa capa ancha y extendida en redondo de color azul y brillante de oro emula el cielo tachonado de luces como explica Martha Fernández, por lo que aparece extendido en señal de protección, vinculado comúnmente al patrocinio de la

²³¹Unikel Santocini, Fanny, “Sistema constructivo, policromía e iluminación en el retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco”, (tesis maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 46.

Virgen y de los santos: “Es así como los pabellones, lambrequines y doseles se vinculan con la realeza sagrada, aunque todos, al igual que las cortinas (relacionadas con los doseles), parten de la tienda sagrada para representar el cielo.”²³²

Elemento que a decir de diferentes autores constituyó uno de los rasgos característicos que Balbás introdujo en territorio novohispano junto con la pilastra estípite, convirtiéndose en un modelo en boga a lo largo y ancho del territorio novohispano.²³³ Así: “Los retablos se convirtieron en verdaderos escenarios religiosos repletos de macollas, guardamalletas, angelillos, volutas, modillones, atlantes y toda una gama de ornatos dorados, estéticamente renovadores y vanguardistas.”²³⁴

²³²Fernández, Martha, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 141-143, 148.

²³³Véase: Maza, Francisco de la, *El churrigüesco en la Ciudad de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969); Fernández, Justino, “El altar de los reyes”, en *Estética del arte mexicano. Coatlicue, El retablo de los reyes, El hombre* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972), 341-372; Vargaslugo, Elisa, *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999); Tovar de Teresa, Guillermo, *México Barroco* (México, Taller de Miguel Galas S. A., 1981); Herrera, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001); entre otros.

²³⁴Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2012), 16.

Un modelo retablístico que se convirtió signo de la renovación, dándole impulso al mundo artístico que creó un nuevo mercado para los artistas a lo largo de la Nueva España, porque: “Los retablos se doraron, al igual que los de etapas anteriores, con una clara y consciente intención alegórica”.²³⁵ Un punto donde nuevamente Tecoh se diferencia del corpus novohispano, ya que es de color rojo y con un uso del dorado limitado sólo a los entablamentos que dividen los cuerpos y las decoraciones, que a su vez se mezclan con azul y negro (aplicado a pincel) para destacar ciertos elementos; o bien, sólo con presenciadel dorado para las partes en las que se desea resaltar la diferencia de volumen.

Esta pieza del siglo XVIII constituye uno de los retablos mejor conservados de Yucatán que se caracteriza y diferencia del resto por dos aspectos: 1) las peanas de los tableros donde se dispusieron pinturas en lugar de esculturas, como sería de esperarse ante la presencia de tal elemento arquitectónico; y 2) es una de las pocas piezas que cuenta con pinturas al óleo. Respecto al primer punto, se debe destacar que sólo cuatro retablos más presentan este elemento en los tableros que alojan pinturas en lienzo o tabla, los cuales corresponden a los retablos mayores de Timucuy y el del templo de la Candelaria en Valladolid, así como los colaterales, uno en Maxcanú y otro en Hocabá.

La peana constituye un elemento común en los retablos por ser la base para colocar una escultura,²³⁶ pero para las

²³⁵ *Ibidem*, 18.

²³⁶ *Vocabulario arquitectónico*, 336.

piezas con pinturas se vuelve un accesorio decorativo más que un objeto funcional, pues ha perdido su carácter utilitario como sucede en Tecoh donde se empleó para destacar los óleos. No obstante, no se trata de un caso único, ya que existen piezas similares en las misiones de Chihuahua en donde, explica Clara Bargellini, existió una producción regional de este tipo de piezas derivada de las innovaciones de Balbás, las cuales fueron filtradas por el taller de Ureña en Durango o de otros artífices avecindados en poblaciones cercanas, por lo que existió una producción de “mayor invención local”.²³⁷

Así, no resulta inaudito admitir que en Yucatán, al igual que en otras partes del territorio novohispano, aunque se buscaron seguir los modelos que estaban en boga, también se crearon piezas de invención local con características propias y diferentes al resto, tal como es el caso de Tecoh en el que además de este tipo de peanas, se privilegió el uso de la policromía por sobre el dorado y de pilastras estípites sin capitel de orden clásico, que pronto se reprodujeron a lo largo de la geografía regional. Por tanto, su presencia parece corresponder a lo que Elisa Vargaslugo menciona sobre la intencionalidad de los retablos como creaciones artístico-religiosas, a partir de las cuales:

Se deseaba transmitir al espectador una emoción,
aunque fuese primaria, del Más Allá. Así, sobre el
dinámico trasfondo *alegórico-mágico-simbólico*

²³⁷Bargellini, Clara, *Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua* (México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, Programa Editorial de Gobierno del Estado, 2011), 26.

que forma el conjunto de elementos de un retablo, mediante los sobresalientes roleos, las guirnaldas colgantes, los golpes de hojarasca, los múltiples follajes, la multiplicación de molduras, los frutos, las flores, los emblemas y los numerosos angelillos se quería recrear, dentro de lo posible, una atmósfera de irrealidad. Con todas esas formas doradas y resplandecientes, que rodean las imágenes sagradas, los artistas retableros se proponían producir una atmósfera numinosa: un atisbo de lo celestial. Querían estimular el sentimiento religioso por medio de las pujantes y atractivas vibraciones y de los dinámicos ritmos formales. La intención era producir asombro, admiración, anonadamiento, sumisión, en el alma de los creyentes.²³⁸

Se trataba de crear un escenario y teatralidad que recordaba al feligrés la importancia de la confesión y la penitencia, seguir a los santos por ser figuras ejemplares y buscar la perfección en las acciones para salvaguardar el alma ante tan grandes intercesores como lo eran la Virgen, san Juan, los santos y arcángeles durante el día del Juicio Final, cuando las almas serán pesadas y quedarán al descubierto las debilidades humanas. A la par que remitía al espectador el ideal de María como Arca de la Alianza que abarcaba a todos los creyentes, porque su Asunción manaba desde la Anunciación, cuando Gabriel se dirigió a ella como la

²³⁸Vargaslugo, Elisa, “Los retablos dorados”, 10.

vencedora del pecado.²³⁹ Aspectos que constituyen el programa iconográfico que originalmente tenía este retablo.

En relación con el segundo aspecto que corresponde a la presencia de lienzos en un retablo, se debe considerar que, si bien esto no resulta peculiar para el resto de la Nueva España, sí lo es para Yucatán donde diversos factores entre los que se encuentra la pobre economía y la falta de pintores calificados llevaron a optar por el uso de tallas en relieve dispuestas a manera de cuadros para estas piezas de imaginería. Esto no debe entenderse como una ausencia de pinturas dentro de las iglesias yucatecas; sin embargo, el número de estas era limitado y reservado para los templos que contaban con mayores ingresos, o bien como parte de las pertenencias de los obispos y la curia eclesiástica, ya que hasta donde se tiene conocimiento eran trasladadas de otros lugares; por lo que en territorio yucateco se han encontrado algunas obras provenientes de la Ciudad de México, e incluso de España.

Según Miguel Bretos, el arte de la pintura floreció hasta el obispado de Antonio Caballero y Góngora entre 1776 y 1777, quien impulsó la creación de una escuela de pintura en Mérida, porque al ser:

Amante y conocedor de las artes y gran coleccionista por añadidura, trajo consigo una extraordinaria colección de pinturas de grandes maestros europeos y españoles. La pasión por el arte

²³⁹ Warner, Marina, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María* (Madrid: Taurus Humanidades, 1991)125, 137, 145.

del prelado y el gran recurso visual que ello representaba estimuló a los artistas locales, acostumbrados a producir retratos e imagerie religiosa dentro de una tradición rígida y provincial.²⁴⁰

Por eso, a la existencia de un retablo con pinturas manufacturado entre 1755 y 1759 se suma lo que Fernando Garcés subraya: se tratan de lienzos de Miguel Cabrera,²⁴¹ un artífice novohispano que tiene sus primeros óleos conocidos y firmados en 1740, quien por la calidad y cantidad de sus obras se ha considerado como el pintor más destacado del XVIII.²⁴² Carrillo y Gariel explica que su fama se extendió por todo el territorio novohispano e hizo que recibiera una gran cantidad de encargos de personas acaudaladas o corporaciones cuyo contacto con las de la capital del virreinato era más estrecho; el aprecio en que se tenían sus obras permitió que fueran enviadas a diversas regiones novohispanas e incluso, más allá de sus fronteras.²⁴³

Pero, entonces ¿cómo llegaron estas pinturas de Miguel Cabrera a Tecoh? La respuesta puede estar en la vida de Francisco Sanguino y su relación con el colegio de san Pedro perteneciente a la Compañía de Jesús, donde fue formado y educado antes de su consagración al sacerdocio;

²⁴⁰ Bretos, Miguel, *op. cit.*, 206-209.

²⁴¹ Garcés Fierros, Fernando, *op. cit.*, 296-303.

²⁴² Maquívar, Consuelo y José Abel Ramos, coords., *Exposición temporal Mich' Cabrera Fec. Anno 1756 en Tepotzotlán* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 1998), s/n.

²⁴³ Carrillo y Gariel, Abelardo, *op. cit.*, 33.

aunque los pocos datos que se tienen de él proceden de sus relaciones de méritos y servicios, es posible que durante su formación haya obtenido los contactos necesarios para encargar a antiguos compañeros o superiores que viajaron a la Ciudad de México los lienzos para el retablo que costaba de su peculio en Tecoh.

Situación que resulta viable al tenerse en consideración que dichos óleos no fueron los únicos de este artífice que llegaron a Yucatán, ya que actualmente en el Seminario Mayor de Mérida se resguarda uno de Nuestra Señora de Guadalupe que en la parte inferior izquierda del espectador, presenta una leyenda que dice “Mich¹. Cabrera pinxit Mexici año 1762”. Además de otro de menor tamaño con la misma advocación que se encuentra en la sala capitular de la catedral de Mérida, pero cuya firma se ve ‘dudosa’, porque a decir del padre José López Rivera-Cuessy: “desgraciadamente una torpe ‘restauración’ del óleo al encontrar desprendida la capa pictórica donde llevaba el nombre del lugar de ejecución, lo rellenó con su propio pincel y, donde estuvo el nombre de “México” puso toscamente (poniendo en evidencia su ignorancia) el nombre de “Mérida”. Afortunadamente se salvó la fecha original ‘1762’”²⁴⁴.

Debe destacarse los cuatro óleos de Tecoh fueron ‘renovados’ por primera vez en 1893 por el maestro Leandro Cauch A.;²⁴⁵ una intervención financiada por el

²⁴⁴López Rivera-Cuessy, José Antonio, *Apuntes para una clasificación de las obras del seminario conciliar* (Mérida, Yucatán: Obra inédita, Seminario Conciliar de Yucatán, s/a), 21.

²⁴⁵ En el inventario de 1894 se hace la siguiente mención: “Un retablo de madera, el mayor formado de columnas labradas últimamente

cura Juan de Dios Ancon, Jacinto de la Portilla y José García Buela, según la inscripción hallada en la parte posterior de uno de los cuadros en 1998, durante la restauración que realizó Fernando Garcés, quien descubrió la firma de Miguel Cabrera en las pinturas de san Miguel y san Rafael (ambas ubicadas en el lado de la Epístola). Y, aunque los óleos de Juan Bautista y de san Gabriel no tienen firma, el mencionado autor considera que son parte de una serie, por lo que les dio la atribución.²⁴⁶

Al analizarse detalladamente las cuatro pinturas es posible observar la coloración característica que Cabrera empleaba en sus obras, con una abundancia de rojos y azules, un uso de colores de matices limpios y ligados entre sí, así como una tendencia al modelo del natural, como ha definido Abelardo Carrillo y Gariel a la pintura del artífice. Además, destaca el dibujo en las manos donde los dedos parecen estar dispuestos de una sola falange, pero pese a ello muestran gran habilidad en su ejecución;²⁴⁷ así como la posición de las piernas en la que adelanta una de ellas, como si fuese a dar un paso, a la par que eleva el brazo con la intención de mostrar el tono muscular y anatómico de las extremidades; los dedos alargados del pie, el tratamiento del rostro y el fondo que se diluye en una colorida trama.²⁴⁸

pintado al óleo. Seis retablos de imágenes, ahora limpios y revividos tiene además dos imágenes de bulto nuevamente retocadas son San Pablo y san Ignacio de Loyola”. “Inventario de la parroquia de Tecoh y sus auxiliares”, 02 de mayo de 1894, Inventarios, s/f.

²⁴⁶Garcés Fierros, Fernando, *op. cit.*, 295-303.

²⁴⁷Carrillo y Gariel, Abelardo, *op. cit.*, 29-30.

²⁴⁸ Elementos comunes en las figuras masculinas pintadas por Cabrera, tales como en: “El martirio de San Sebastián”, que se halla en el arco

No obstante, existen algunos detalles que hacen pensar que algunas de las pinturas eran obra de taller;²⁴⁹ tal es el caso de la de San Gabriel, en la que el escorzo del brazo no se logra al haberse engrosado considerablemente el codo, además de la flexión de la rodilla que se marca yéndose hacia atrás. Pese a ello, el cuadro mantiene similitud con la pintura de “El arcángel San Gabriel” del retablo de Guadalupe en el templo de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro, que se atribuye a Cabrera; el cual ha sido fechado como de 1755, a raíz de la restauración realizada en 1994 donde se encontró un trozo de papel arroz adherido a la pintura de la Virgen de Guadalupe en la que aparecía: “Parte superior del retablo de Nuestra Señora de Guadalupe a 24 de julio de 1755”.²⁵⁰ Por lo que esta obra simplemente pudo haber sido retocada por el maestro para completar la serie encargada para Tecoh.

Los colaterales de la Virgen de la Candelaria y el de la Santa Cruz:

Los dos colaterales que hacen juego con el retablo mayor son similares entre sí, por lo que sólo contienen variantes

de la portada lateral de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero; o en el “SalvatorMundi” y el “San Matías”, ambos resguardados en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México.

²⁴⁹ Lo mismo sucede con el óleo de San Juan Bautista, pero en este caso se tiene constancia que durante la restauración de 1893 se le agregaron elementos inexistentes, tales como la parte superior de la zalea y la base del cordero que era de un tamaño mayor a la original. Garcés Fierros, Fernando, *op. cit.*, 296.

²⁵⁰ Moreno Negrete, Sarbelio, *De Querétaro al mundo. Los retablos dorados* (Querétaro, México: Edición de Sarbelio Moreno Negrete, 2014), 279.

en su iconografía. Actualmente, el que se halla en la nave hacia el lado del Evangelio tiene como imagen principal a la Virgen de la Candelaria, mientras que el de la Epístola tiene a la Santa Cruz, aunque por los documentos es sabido que éste último era el colateral del Sagrario, tal como se verá más adelante. Por ser tallas idénticas se realizará una sola descripción para después anotar las diferencias que mantienen entre sí.

Están conformados por banco, un solo cuerpo flanqueado por dos interpilastras y un ático mixtilíneo. Su única calle se encuentra ligeramente proyectada hacia adelante a partir de un aumento en el volumen de la superficie realizado por la superposición de elementos, por lo que no presenta la estructura de biombo que guarda el retablo mayor. Ambas piezas están policromadas en rojo con detalles en lámina de oro y azul, colores empleados en las decoraciones de los fustes y las peanas, lo que les proporciona gran lucimiento. Se encuentran asentados sobre un basamento de mampostería y frente a estos se dispusieron las mesas de altar del mismo material.

Tienen una predela de poca altura dividida en cuatro resaltos dorados conformados por grandes hojas de acanto; los recuadros que se forman por la división se hallan decorados con motivos vegetales y palmeras estilizadas que se enroscan para dar la impresión de rocallas que llenan la superficie. Remata el banco una cornisa mixtilínea dorada sobre la que se asienta el único cuerpo que se encuentra dividido por cuatro pilastras estípites que al igual que el retablo mayor carecen de capitel de orden clásico, por lo que presentan el subtipo regional observado en su precedente.



Fig.8. Colateral de la Virgen de la Candelaria, Tecoh. Autor desconocido, segunda mitad del siglo XVIII. 2015, fotografía del autor/a.



Fig.9. Colateral de la Santa Cruz, Tecoh. Autor desconocido, segunda mitad del siglo XVIII. 2015, fotografía del autor/a.

Los fustes robustos están colocados sobre una basa circular de poca altura en la que se eleva el estipo que resulta de una altura mayor a las empleadas en el retablo del presbiterio - el cual se divide en dos segmentos-, sirve de apoyo para recibir un cubo decorado con delicadas hojas de acanto y da paso a otro cubo con largas hojas estilizadas de ángulos redondeados que recuerdan a las empleadas en el capitel peraltado de las columnas del retablo mayor de la iglesia de Maní. Este tipo de fustes se replican en el ático, pero con una altura menor, por lo que para ajustarlos al espacio se eliminaron dos segmentos.

Aunque en los diferentes inventarios se menciona que los retablos colaterales de la nave son: “de la misma construcción del altar mayor”,²⁵¹ se debe destacar que difieren mucho tanto en el tipo de soporte -que son más complejos en su diseño-, como en la ornamentación empleada. De ésta última, la diferencia que más destaca es una figura antropomorfa que aparece en las tres caras del estipo, la cual hasta el momento no se ha encontrado en otros retablos de la región y que remite a los elementos ornamentales de la decoración rococó caracterizada por figuras sonrientes y plantas caprichosas²⁵².

²⁵¹“Inventario de la parroquia de Tecoh formado por el cura encargado”, 30 de septiembre de 1870, Inventarios, s/f.

²⁵²Véase: Minguet, Philippe, *Estética del rococó* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992); Pellicer, Circi, *El rococó* (Barcelona: Editorial Six Barral, 1948).



Fig. 7. Decoración del estipo. Talla en madera, autor desconocido, s. XVIII. Colateral de la Virgen de la Candelaria, Tecoh. 2015, fotografía del autor/a.

Las pilastras dividen al único cuerpo en una calle y dos interpilastras. En la calle se dispuso un nichocajeado flanqueado por guardamalletas doradas, que tiene en su parte inferior una peana hexagonal, mientras que la superior se halla cubierta por un tablero con forma de arco mixtilíneo, el cual sirve de marco al dosel que lo remata. Las interpilastras se encuentran decoradas con guirnalda de flores, granadas y hojas ricamente ornamentadas; elementos que fueron motivos corrientes desde el Renacimiento, ya que su origen se remonta a la costumbre de colgarlas como adorno en los frisos de los templos;²⁵³ su presencia alude a la abundancia y al anhelo de la inmortalidad.²⁵⁴

Además, por tratarse de granadas hace referencia a la fecundidad en el plano espiritual, a la perfección divina en sus efectos innumerables, a la eternidad y al gozo del alma, por lo que representa: “los misterios más altos de Dios, sus juicios más profundos y sus más sublimes grandezas.”²⁵⁵ Un fruto que también simboliza a la Iglesia que permanece unida al interior como debe mantenerse la feligresía, por lo que fue muy utilizado en las fachadas de los templos y retablos a partir del siglo XVII;²⁵⁶ que posteriormente se convirtió en un elemento decorativo común de la decoración rococó.

²⁵³Meyer, F. S., *Manual de ornamentación* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1954),71.

²⁵⁴Chevalier, Jean Alain Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 2007),510.

²⁵⁵*Ibidem*, 538.

²⁵⁶Fernández López, Juana, et. al., *Vocabulario eclesiástico novohispano* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015),136.

El cuerpo y el ático están divididos por un alto entablamento decorado con tallas vegetales que termina en una cornisa mixtilínea ligeramente volada, la cual da paso a una peana doble que sirve de base para la escultura que se halla en el nicho con forma de tablero, flanqueado por guardamalletas doradas y doseles; a los costados tiene dos pequeñas pilastras estípites que continúan la verticalidad iniciada por los soportes del cuerpo, además de dos alerones laterales que terminan en una fina cornisa dorada que cubre el ático y llega hasta el frontón circular cerrado decorado con una acrotera. La ornamentación de los alerones destaca por la calidad de la talla y el gran tamaño de los elementos fitomorfos quedan la percepción de un movimiento ondulante aparentemente desordenado, que asciende hasta llegar a las pequeñas aberturas donde el frontón carece de cornisa.

Pese a las diferencias que guardan los colaterales con el retablo mayor, el conjunto resulta armónico y mantiene unidad visual entre sí, gracias a muchos elementos ornamentales que son semejantes en las tres piezas. Aunque se desconoce quién los realizó, es evidente que fueron obra de un mismo artífice quien, dadas las proporciones existentes entre los tres retablos, decidió emplear dos tipos de soporte para producir diferentes efectos en el observador, pero sin olvidar la intención de teatralidad a través del uso de peanas, guardamalletas y doseles, al mismo tiempo que se incluye una ornamentación con formas rococó.

Ambos colaterales ya no conservan sus esculturas originales. El retablo del lado del Evangelio inicialmente tenía como titular una imagen de Nuestra Señora de la Candelaria dispuesta: “en nicho de madera con portada de vidrio, y tiene vestido nuevo de tisú”,²⁵⁷ pero a partir de 1926 deja de mencionársele dentro de los bienes que conservaba la iglesia;²⁵⁸ mientras que en el tablero del remate se hallaba una imagen de san Juan de Dios con corona de plata,²⁵⁹ efigie que fue parte de las pertenencias del templo hasta ese año,²⁶⁰ pero que se desconoce porqué fue sustituida.

Por su parte, el colateral del lado de la Epístola se encuentra descrito dentro de los inventarios como un retablo:

De madera y de la misma construcción del altar mayor, es el que sirve de sagrario, y el tabernáculo del sagrado depósito tiene viso de seda en el interior, el exterior es de madera forrado de plata, y el crucifijo que sirve en este altar es de plata con cruz y peana de ídem. El Cristo es sobredorado. En este altar se hallan las imágenes de señor san José y del

²⁵⁷“Inventario de la parroquia de Tecoh formado por el cura encargado”, 30 de septiembre de 1870, Inventarios, s/f.

²⁵⁸“Inventario practicado con esta fecha, de los muebles, esculturas, cuadros, archivos y útiles destinados para el servicio del Templo católico de esta villa”, 01 de agosto de 1926, Mandatos, s/f.

²⁵⁹“Inventario de la parroquia de Tecoh formado por el cura encargado”, 30 de septiembre de 1870, Inventarios, s/f.

²⁶⁰“Inventario practicado con esta fecha, de los muebles, esculturas, cuadros, archivos y útiles destinados para el servicio del Templo católico de esta villa”, 01 de agosto de 1926, Mandatos, s/f.

señor de la Resurrección, la primera tiene corona con punzón de plata y su Niño Jesús tiene resplandor de ídem.²⁶¹

Fernando Garcés Fierros refiere que en 1998 presentaba un faltante por lo que se le reconstruyó: “como el otro retablo colateral de enfrente.”²⁶²

3. Francisco Sanguino y la fábrica de los retablos de Tecoh

Los documentos de archivo dan cuenta de la existencia de nuevos donantes para los templos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII; atrás comienza a quedar la época en que los antiguos encomenderos y cofradías pagaban el ornato para el culto divino y aparecen en escena los seculares y/o sus parientes más cercanos, como los grandes promotores de las obras con la intención de lograr mayores beneficios en los concursos a curatos vacantes. Una acción que va a ser constante a partir de 1750, porque muchos seculares tenían la intención de ser promovidos o cambiados a mejores sitios, como sucedió con Francisco Sanguino quien tenía once años de haberse ordenado como presbítero y buscaba un mejor curato tras haber estado en Ychmul y en la Parroquia del Santo Nombre de Jesús en Mérida, ser cura reductor en la provincia del Petén y servido como teniente del partido de Tecoh por dos años y

²⁶¹“Inventario de la parroquia de Tecoh formado por el cura encargado”, 30 de septiembre de 1870, Inventarios, s/f.

²⁶²Garcés Fierros, Fernando, *op. cit.*, 296.

siete meses hasta su nombramiento como coadjutor en 1755.²⁶³

A decir de Manrique, el siglo XVIII se resumen en el dicho popular “a Dios dando a Borda y Borda dando a Dios”, ya que en esta época se intensifican los patronazgos y donaciones al punto que alcanzan “dimensiones desmesuradas”; esto basado en el entendido que: “ese acto piadoso, como toda buena obra, era en abono de su salvación, a más de acto válido en sí mismo como alabanza a Dios. [...] Al hacerlo cumplían primordialmente un acto piadoso, pero también alcanzaban prominencia para ellos [...]”.²⁶⁴

Por lo que conla manufactura del retablo de Tecoh que poseía seis óleos de prestigioso pincel elaborados por Miguel Cabrera y tres esculturas estofadas,²⁶⁵ que en conjunto presentaban un programa iconográfico relacionado con la búsqueda de la salvación del alma y la intercesión de los poderosos abogados ante el Juicio Final, el presbítero Sanguino intentaba obtener notoriedad frente a su grey y sobre todo, ante el obispo fray Ignacio de Padilla

²⁶³Francisco Sanguino, “Opositores a curatos Soralac, Tepetitlán, Valladolid, Xecelchacán, Espita, Usumacinta”, 1759, Cabildo, f. 98.

²⁶⁴Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte*, 73.

²⁶⁵“Inventario de la parroquia de Tecoh formado por el cura encargado”, 30 de septiembre de 1870, Inventarios, s/f. Los seis óleos aún se conservaban para el primer tercio del siglo XX, por lo que se desconoce cuándo y cómo se perdieron. “Inventario practicado con esta fecha, de los muebles, esculturas, cuadros, archivos y útiles destinados para el servicio del Templo católico de esta villa”, 01 de agosto de 1926, Mandatos, s/f.

y Estrada para los futuros concursos a curatos vacantes; tal como empezaron a hacerlo muchos de sus compañeros clérigos que costeaban iglesias, retablos, ornatos, alhajas y esculturas de su propio peculio.

Estos nuevos donantes tenían en común dos características que buscaban resaltar en la documentación que presentaban para los concursos: en principio, sostenían una pureza de sangre y libre de toda mala raza, e incluso de “recién conquistados”, como Miguel Gerónimo de León y Castillo quien presentó pruebas que sus ascendientes eran originarios de Castilla la Vieja y del principado de Asturias.²⁶⁶ Y la segunda, que dejaban en claro quién realizaba la donación, ya que aunque en su mayoría explicaban que se efectuaba de su propia costa -aunque sin especificar la procedencia del dinero-, o bien se limitaban a mencionar que era producto “de mi corto caudal”,²⁶⁷ también existieron casos en que los donantes eran los padres, hermanos o tías, tal como sucedió con Mathias Pérez Martínez que recibió el apoyo de doña Margarita Guerra y doña María Ugarte quienes costearon las remodelaciones de la parroquia de Campeche para que su sobrino resaltase por sus obras en los concursos.²⁶⁸

²⁶⁶Juan Joseph Velasco y la Cañada, “Provisión a curatos vacos, unos por muerte de sus últimos poseedores y otros por ascenso”, 18 de septiembre de 1752, Sección Gobierno, Serie Cabildo, caja 1, exp. 3, AHAY, Conkal, Yucatán, f. 85.

²⁶⁷Como ocurrió con Juan Joseph Velasco y la Cañada. *Ibidem*, f. 64.

²⁶⁸Francisco Sanguino, “Opositores a curatos Soralac, Tepetitlán, Valladolid, Xecelchacán, Espita, Usumacinta”, 1759, Cabildo, f. 71.

Éstos son sólo algunos de los ejemplos de donantes que fueron frecuentes en la segunda mitad de la centuria. Expedientes en los que personajes como Sanguino buscaban dejar en claro su papel y participación en las obras de las iglesias que aún no se habían terminado de edificar y que carecían de ornato, un aspecto que él mismo recalca en 1760 tras no haber logrado la promoción en el concurso para el curato de Kikil, en donde enfatiza los servicios que ha prestado para el obispado a lo largo de su vida como clérigo y que pide se tomen esta vez en consideración:

Todo lo cual patentifico [*sic*] a la justificación de Vuestra Ilustrísima para que sea servido tenerlos por méritos suficientes y preferirme en la provincia del referido curato de Kikil atendiendo a las cortedades, con que me hallo con una crecida familia de Padres enfermos, e impedidos por su avejentada edad, y hermanas, que mantengo con sumo trabajo por no tener congrua absolutamente de Capellanías, ni otros emolumentos de otra naturaleza. Por tanto: A Vuestra Ilustrísima pido y suplico se sirva haber por bastantes los méritos referidos, y mandar hacer como expreso es justicia que imploro de la piedad de Vuestra Ilustrísima.²⁶⁹

Acciones que eran bien recibidas por el obispo frayPadilla y Estrada, quién desde que ocupó la sede del mitrado en 1753 impulsó una serie de cambios para mejorar las condiciones de los templos, con las que buscaba procurar la

²⁶⁹Francisco Sanguino, “Provisión a curatos de Chunhuhub, Kykyl y Sahcabchen”, 1760, Cabildo, f. 118.

presencia de: “un clero secular ilustrado y santo en cuyas manos estuviesen todas las Parroquias, fomentando para esto con empeño el Seminario Conciliar, y apartar cuanto antes al clero Regular de todo manejo de curatos”.²⁷⁰Una propuesta que fue seguida por la decisión de mejorar templos, ornatos de culto y reedificar las iglesias que aún estaban hechas de materiales perecederos, las cuales abundaban en el obispado; razón por la cual inició el proyecto de mejora del templo de San Cristóbal en Mérida, donde fundó la primera iglesia bajo el patronato de la Virgen de Guadalupe en territorio yucateco, a la par que:

A todas las otras iglesias necesitadas también socorrió generosamente ya con hacerlas reparar, ya adornándolas mejor, ya favoreciéndolas con lo que más falta les hiciese, [...]. Pero donde desplegó más, como era justo, no sus auxilios ocasionales, sino toda su munificencia, fue en su iglesia Catedral; pues juzgando que el retablo del altar mayor no correspondía a la grandiosidad de su objeto, mandó echarlo abajo, lo que se hizo no sin gran trabajo y costo; y habiendo hecho venir de fuera diestros artistas talladores, dispuso una obra enteramente nueva, que cubriese el extenso frontis o testera del fondo.²⁷¹

²⁷⁰ Una orden que tenía su fundamento en las cédulas que había recibido del Rey con fecha de 1 de febrero de 1753, en las que el monarca pedía proveer sacerdotes seculares en los curatos que quedasen vacos. Carrillo y Ancona, Crescencio, *El Obispado de Yucatán. Historia de su fundación y de sus obispos*, t. 2 (México: Imprenta de Ricardo B. Caballero, 1895), 823, 824-826.

²⁷¹ *Ibidem*, 846.

Cita que hace referencia al segundo retablo mayor de la catedral de Mérida fabricado durante su mandato. Una obra formada por tres cuerpos divididos en cinco calles a partir de veintiocho pilastras estípites de orden corintio, para las cuales se emplearon cuatro modelos diferentes, en donde se alternaron tablonces con relieves y nichos para esculturas; todo, ornamentado con elementos arabescos y molduras en relieve de gran riqueza; el cual fue terminado en 1762, tan sólo dos años después que la muerte le alcanzase.²⁷² Pero que también recuerda a las acciones que el presbítero Sanguino tomó tras obtener la titularidad del templo de Tecoh.

Del retablo catedralicio se deben puntualizar dos aspectos: 1) las pilastras estípites cuyos modelos fueron replicados no sólo en Tecoh, sino también en el retablo mayor de Maxcanú; y, 2) los grandes tableros con relieves de guirnaldas, festones de lacerías, granadas, flores y frutos, así como los grandes cortinajes tallados;²⁷³ elementos que se encuentran presentes en los tres retablos analizados. Por lo que se trató de una pieza que constituyó el parteaguas para futuros retablos de la región; no obstante, aunque fue contemporáneo de las tres piezas de Tecoh - que se concluyeron tres años antes -, estos retablos policromos del pueblo “donde partían términos” proporcionaron la pauta para una tipología regional que pronto se popularizó a la par de la modalidad estípite capitalina empleada en el de la catedral.

²⁷²Pascacio Guillén, *op. cit.*, 109.

²⁷³*Ibidem*, 110.

Consideraciones finales

El estudio de los retablos de Tecoh representan un primer acercamiento al conocimiento de un capitel que fue el resultado de una solución regional que se le dio al soporte estípite; un elemento que se difundió en algunas iglesias de Yucatán durante la segunda mitad del siglo XVIII. Esta pilastra yucatanizadao ‘a la yucateca’, fue contemporánea de los soportes estípite de “modalidad capitalina” descritos por Elisa Vargaslugo que también se utilizaron en la región, con la salvedad que la modalidad regional preponderó en las iglesias de cabecera de doctrina y pueblos de visita cuya economía era considerada regular o baja, mientras que la capitalina se empleó en los retablos de las iglesias de la ciudad, villas y guardianías con altos beneficios económicos.

Una modificación que a decir de Ramón Gutiérrez respondía al hecho que el barroco en América no se expresó de una manera única y excluyente, ya que cada región manifestó una predilección por ciertos materiales y los recursos expresivos que desarrolló; esto porque se recurrió a la arquitectura que se dominaba, que era propia y adecuada para dar respuesta los requerimientos materiales y espirituales, puesto que respondía a contextos sociales y culturales diferentes a los europeos que le dieron origen, e incluso a los del centro novohispano que los replicaron con cambios y adecuaciones.²⁷⁴

²⁷⁴Gutiérrez, Ramón, “Repensando el barroco americano”, en *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, v. 1, coord. Por

Pese a que en la época ya existía un mayor uso de la lámina de oro para el ornato de los retablos, aún se continuó con la tradición del empleo de la policromía. Por lo que sus retablos se distinguieron por la elección del color rojo para cubrir la superficie dejándose la lámina de oro, el azul y el negro para los detalles ornamentales destinados a espacios muy concretos. Así mismo, la corladura de plata se hizo presente, pero sólo en la escultura donde se utilizó para las áreas en las que se requería dar lucimiento a las telas, tal como se observa en la efigie de san Pablo que es una de las pocas piezas con estofado que se conservan en la región.

Otro detalle que se destaca del conjunto retablístico es la ornamentación que deja de ser tallada en relieve sobre los tablones de la superficie; es decir, las piezas empleadas para la decoración tales como los zarcillos, volutas, hojas, guías fitomorfas y florones en general, comienzan a tallarse por aparte para luego añadirlas. Con esto, surge una nueva etapa en la técnica de los relieves que comienzan a manufacturarse bajo la organización de un patrón que se va a definir mediante líneas y grafitis marcados sobre la tabla para facilitar su anexión y así, poder agrandar su tamaño.

Además, son los primeros retablos yucatecos en donde aparecen elementos característicos de la ornamentación rococó. No obstante, se debe tener presente lo dicho por Manrique, en México no se puede hablar con propiedad de un “estilo rococó”, ya que las formas de *rocaille* solo se

Ana María Aranda, et. al., (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 66-67.

agregaron al repertorio regional sin que se alterara la estructura y disposición de los retablos, es decir continuaron siendo ordenados en calles y cuerpos bien definidos, sin la movilidad estructural que los caracterizó en España. Porque no bastaba con copiar los modelos, sino que tenían que adaptarse a las posibilidades económicas, técnicas y profesionales que se tenían a mano.²⁷⁵

Por último, la presencia de documentos que acercan al conocimiento de la dinámica social y económica existente en el territorio yucateco de la segunda mitad del XVIII, permite conocer la existencia de nuevos donantes dispuestos a mejorar los templos y su ornato, los cuales eran los mismos clérigos y/o sus parientes cercanos que con la promoción de grandes obras buscaban lograr mayores beneficios o templos con mayores ingresos en los concursos a curatos vacantes.

²⁷⁵Manrique, Jorge Alberto, “El trasplante de las formas”, 578.

Bibliografía

Ayeta, Francisco de, *Último recurso de la provincia de san Joseph de Yucathan*. Madrid: ca. 1693.

Bargellini, Clara, *Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua*. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, Programa Editorial de Gobierno del Estado, 2011.

Bretos, Miguel A., *La catedral de Mérida. U Pakalkuna y anchumuccahT'Ho (La gran casa de Dios en medio de T'Ho)*. Mérida, Yucatán: Cultura Yucatán A. C., 2013.

Carrillo y Ancona, Crescencio, *El Obispado de Yucatán. Historia de su fundación y de sus obispos*, t. 2. México: Imprenta de Ricardo B. Caballero, 1895.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.

Chevalier, Jeany Alain Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.

Fernández, Justino. "El altar de los reyes". En *Estética del arte mexicano. Coatlicue, El retablo de los reyes, El hombre*, 341-372. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

Fernández López, Juana, René González, Consuelo Maquívar, Abel Ramos y Lourdes Villafuerte, *Vocabulario eclesiástico novohispano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

Fernández, Martha, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*. México: Universidad Nacional

Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

Garcés Fierros, Fernando. “Restauración de los retablos de Tecoh, Yucatán”. En *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, editado por Martha Fernández, 287-307. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Garza, Mercedes de la, ed. *Relaciones histórico-geográficas de la gobernación de Yucatán*, t. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Gerhard, Peter, *La frontera sureste de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Geografía, 1991.

Gutiérrez, Ramón. “Repensando el barroco americano”. En *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, v. 1, coordinado por Aranda, Ana María, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles, 237-247. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.

Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2012.

Herrera, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.

Loeza Domínguez, Felipe S., *Tecoh. Recuerdos históricos 1864-1935*. Tecoh, Yucatán: Imprenta de Felipe S. Loeza, 1935.

López Cogolludo, Diego, *Historia de Yucatán*, v. 1. México: Editorial Academia Literaria, 1957.

López Rivera-Cuessy, José Antonio, *Apuntes para una clasificación de las obras del seminario conciliar*. Mérida, Yucatán: Obra inédita, Seminario Conciliar de Yucatán, s/a.

Manrique, Jorge Alberto. “Sobre el barroco americano”. *La palabra y el Hombre*, v. 5, n.º 19 (1961): 441-449.

Manrique, Jorge Alberto. “El trasplante de las formas artísticas españolas a México”. En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coordinado por Carlos H. Magis, 571-580. España: El Colegio de México, 1970.

Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, t. III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

Maquívar, Consuelo y José Abel Ramos, coords. *Exposición temporal Mich' Cabrera Fec. Anno 1756 en Tepetzotlán*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 1998.

Maza Francisco de la, *Los retablos dorados de la Nueva España*. México: Ediciones Mexicanas, 1950.

Maza, Francisco de la, *El churrigüesco en la Ciudad de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Meyer, F. S., *Manual de ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1954.

Millet Cámara, Luis, Heber Ojeda y Vicente Suárez. “Techoh, Izamal: Nobleza y conquista española”. *Latin American Antiquity*, v. 4, n.º 1 (marzo 1993): 48-58.

Minguet, Philippe, *Estética del rococó*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Moreno Negrete, Sarbelio, *De Querétaro al mundo. Los retablos dorados*. Querétaro, México: Edición de Sarbelio Moreno Negrete, 2014.

Pascacio Guillén, Bertha. “Tiene la hermosura y adorno necesarios: Los retablos mayores de la catedral de Mérida en Yucatán durante el virreinato”. En *Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII*, v. 2, editado por Laura Illescas, Juan Manuel Monterroso, René Jesús Payo y Fernando Quiles, 99-124. Sevilla: Publicaciones Enredars, Andavira Editora, 2022.

Patrón Sandoval, Juan A. “San Rafael Arcángel. Una obra de Benito de Hita y Castillo en Tarifa”. *Patrimonio Artístico, Aljaranda*, n.º 66 (2007): 26-34.

Pellicer, Circi, *El rococó*. Barcelona: Editorial Six Barral, 1948.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1 y 2, v. 1, 2 y 5. España: Editorial Del Serbal, 1996.

Roys, Ralph L., *The indian background of colonial Yucatan*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1972.

Tovar de Teresa, Guillermo, *México Barroco*. México, Taller de Miguel Galas S. A, 1981.

UnikelSantocini, Fanny. “Sistema constructivo, policromía e iluminación en el retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Vargaslugo, Elisa y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, t. III, segunda parte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Vargaslugo, Elisa, *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Vargaslugo, Elisa. “Los retablos dorados”. En *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una guía*, coordinado por Armando Ruíz, 1-30. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C, Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 2005.

Villegas, Victor Manuel, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípíte*. México: Imprenta Universitaria, 1956.

Vocabulario arquitectónico ilustrado. México: Secretaría del Patrimonio Nacional, 1976.

Warner, Marina, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

Documentos de Archivo:

VI-9-7. Matos Coronado, Pablo. Archivo General del Arzobispado de Yucatán (AGAY), Conkal, Yucatán.

Sección Gobierno, Serie Cabildo. Sanguino, Francisco. 1759. Archivo Histórico del Arzobispado de Yucatán (AHAY), Conkal, Yucatán.

PASCACIO GUILLÉN, Bertha””Que sea servido tenerlos por méritos suficientes” Los retablos barrocos del siglo XVII en la iglesia de Tecoh, Yucatán”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – N° 40, NE N° 15 – febrero - junio – 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 205-273

Sección Gobierno, Serie Cabildo. Sanguino, Francisco. 1760. AHAY, Conkal, Yucatán.

Sección Gobierno, Serie Cabildo. Velasco y la Cañada, Juan Joseph. 1752. AHAY, Conkal, Yucatán.

Sección Gobierno, Serie Inventarios. 1870. AHAY, Conkal, Yucatán.

Sección Gobierno, Serie Inventarios. 1894. AHAY, Conkal, Yucatán.

Sección Gobierno, Serie Mandatos. 1926. AHAY, Conkal, Yucatán.