

ARTE E HISTORIA EN LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ (OTZOLOTEPEC):



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra
Coordinador



**ARTE E HISTORIA
EN LA PARROQUIA
DE SAN BARTOLOMÉ
(OTZOLOTEPEC):**



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Ciencias de la Educación

Yolanda Eugenia Ballesteros Senties

Secretaria de Docencia

Doctora en Ciencias Sociales

Martha Patricia Zarza Delgado

Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Doctora en Humanidades

Beatriz Adriana González Durán

Directora de la Facultad de Humanidades

Maestra en Administración

Susana García Hernández

*Directora de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados*

**ARTE E HISTORIA
EN LA PARROQUIA
DE SAN BARTOLOMÉ
(OTZOLOTEPEC):**



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Coordinador



BX	Arte e historia en la parroquia de San Bartolomé (Otzolotepec): invaluable patrimonio virreinal mexiquense / Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, coordinador -- 1ª
4610	ed. -- Toluca, México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2022.
.M664	72 p. : il.
A77	
2022	
	ISBN 978-607-633-423-2 (impreso)
	ISBN 978-607-633-424-9 (PDF)
	1. Parroquia de San Bartolomé, Otzolotepec, México (Estado).
	2. Iglesias -- México (Estado) -- Historia.

ARTE E HISTORIA EN LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ (OTZOLOTEPEC):



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Coordinador

Imagen de portada: Vida de San Bartolomé, tomada del retablo de Otzolotepec, Estado de México, propiedad del Grupo Tares S.A. de C.V.

Libro publicado con la previa revisión y aprobación de pares doble ciego externos. Expediente de obra 286/2021, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la UAEM.

Primera edición: enero de 2022

ISBN 978-607-633-423-2 (impreso)

ISBN 978-607-633-424-9 (PDF)

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, México

<http://www.uaemex.mx>

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través del oficio núm. 401-3-2779, exp. 01 004 A-R. F. 442 para la fotografía "Retablo de San Bartolomé Apóstol" con número 97, negativo DEX XCIV-71, que se localiza en la Fototeca Constantino Reyes Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. SECRETARÍA DE CULTURA. -INAH. -MÉX.

Reproducción autorizada por Grupo Tares S.A. de C.V. para las fotografías de los bultos de santos y lienzos del retablo de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

 Esta obra queda sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros sólo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho en México.

Índice

-
- 9** Introducción
-
- Ángel Romero Andrade* **13** La fábrica de lo divino:
el retablo de San Bartolomé
Apóstol en Oztolotepec, Estado
de México
-
- María Eugenia Rodríguez Parra* **31** El retablo salomónico
de San Bartolomé Oztolotepec,
Estado de México
-
- Laila Erendira Ortiz Cora* **43** La vida de San Bartolomé
y Carlos Alfonso Ledesma Ibarra en las pinturas del retablo
principal de Oztolotepec:
una lectura contemporánea
-
- José Manuel Yhmoff Soto* **67** La restauración de retablos
novohispanos: el caso
de Oztolotepec
-
- Ana Cecilia Montiel Ontiveros* **79** Otros tesoros patrimoniales
de Oztolotepec: sus archivos
y documentos históricos

Introducción

LA SALVAGUARDA y el estudio del patrimonio artístico del Estado de México son una responsabilidad prioritaria para todos. De otra manera se corre el riesgo de sufrir una pérdida irreparable. La restauración, la investigación y la afortunada aparición de publicaciones que dan cuenta de la heredad de la que somos depositarios son imprescindibles para la conservación del patrimonio artístico y documental, pues el conocimiento que obtenemos es invaluable. Sobre esta idea surge el presente material; presenta a la discusión académica uno de los lugares menos conocidos y más ricos del extenso patrimonio virreinal mexiquense: el templo de San Bartolomé Apóstol, en el municipio de Otzolotepec.

En este libro se ha conjuntado a un variado grupo de investigadores especialistas en arte e historia para revisar una parte del patrimonio que se atesora en la parroquia. Los cinco estudios que se presentan en este libro profundizan en problemáticas planteadas en textos anteriores, aunque los presentes surgen a la luz de los resultados del proceso de restauración del retablo principal del templo, durante el 2017.

En el primer capítulo, Ángel Romero Andrade estudia la estructura arquitectónica del retablo para explicarlo en función de la retabística hispana y novohispana de la época. Con ello, se realiza una innovadora lectura desde los aspectos constructivos que permiten la conservación del mueble.

En el segundo apartado, María Eugenia Rodríguez Parra propone una nueva lectura de la significación iconográfica de las esculturas. También hace una interpretación inédita sobre la modalidad de las columnas y su composición retablística, interpretación que comprueba su originalidad y las ubica como piezas destacadas de la tradición artística del virreinato novohispano.

Posteriormente, Laila Erendira Ortiz Cora y Carlos Alfonso Ledesma Ibarra plantean una novedosa lectura iconológica de las pinturas de la vida de San Bartolomé, ubicadas en el retablo principal del templo. Estos óleos sobre lienzo fueron la primera obra firmada del afamado artista novohispano José de Ibarra. Esta interpretación reflexiona sobre los lienzos desde sus características formales, en relación con la pintura novohispana y vislumbra la posibilidad de ofrecer una mirada contemporánea de la representación del martirio y muerte de San Bartolomé. El estudio propone explicar el discurso de la pintura como ejemplo de vida cristiana y repensar la representación del cuerpo en un contexto de predicación.

En el siguiente capítulo, José Manuel Yhmoff Soto reflexiona acerca de la importancia de la conservación y restauración del patrimonio artístico. Palabras que justifican, desde la razón y la tradición humanística, la necesidad de continuar dichos trabajos en el acervo de arte sacro del templo, así como de su museo adjunto.

Por último, Ana Cecilia Montiel Ontiveros presenta un estudio sobre algunos de los documentos expuestos en el Museo Presbítero Nicolás López Jardón y otros resguardados en el archivo parroquial. El texto nos permite reconocer la importancia de estos para la preservación de la memoria colectiva de la comunidad y la entidad.

Todos los estudios aquí presentes están realizados bajo la metodología de la Historia del Arte, donde las interpretaciones parten del análisis detallado de los objetos artísticos estudiados, mismos que se relacionan

con su contexto histórico. Aunque cada capítulo mantiene su individualidad, todos se relacionan entre sí para construir una interpretación del patrimonio artístico del templo de San Bartolomé en Otzolotepec.

Agradecemos a la Universidad Autónoma del Estado de México por el apoyo brindado durante el año de la investigación, a las autoridades municipales de Otzolotepec, al personal del Museo Presbítero Nicolás López Jardón, a las restauradoras por haber facilitado los reportes de trabajo e imágenes que fueron de vital importancia para la presente obra.

También agradecemos al párroco del templo de San Bartolomé Apóstol por su disposición e interés para realizar éste y otros proyectos, que benefician la historia de Otzolotepec y su patrimonio artístico y documental.



Escultura de medio cuerpo de Nicolás López Jardón, presbítero que inició la construcción de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol en 1708, aproximadamente.

La fábrica de lo divino: el retablo de San Bartolomé Apóstol en Otzolotepec, Estado de México

Ángel Romero Andrade

DENTRO DE LA PARROQUIA de San Bartolomé Apóstol, en el municipio mexiquense de Otzolotepec, se encuentra un retablo de grandes proporciones dedicado al santo patrono del lugar. Hasta el momento, el mueble ha sido objeto de diversas investigaciones referentes a su estilo, iconografía y lienzos, sin embargo, aún existe un amplio campo de posibilidades para su estudio en relación con la relectura de sus fuentes documentales, así como a la información desprendida de su restauración, en 2017¹.

El retablo de San Bartolomé Apóstol mide cerca de 12.5 m de alto por 10.26 m de ancho. Está conformado por tres cuerpos, cinco calles y un remate central. Su disposición tiene forma de biombo y está formada por las calles II y IV que están entremetidas. Está decorado por diez lienzos: seis de mediano tamaño (cuatro ochavados y dos conopiales), más otros cuatro óleos menores, en la predela. La autoría de la mayoría de las pinturas es de José de Ibarra, aunque dos lienzos no pertenecen al conjunto pictórico.

El mueble alberga siete esculturas de bulto de diversos santos, un remate adosado con la talla del Padre Eterno y cuatro efigies menores en

¹ Agradezco a las restauradoras Paola D'rugama Villa y Saydé Sortibrán Cárdenas por haber facilitado los reportes de trabajo, así como varias imágenes que fueron de vital importancia. También doy gracias al presbítero Gabriel Armeaga Almaraz por su entera disposición e interés para realizar éste y otros proyectos, que benefician a la historia y cultura de Otzolotepec, desde hace casi 10 años. Por último, al presbítero Jorge Becerra Vázquez (†) por su apoyo y amistad.



Parroquia de San Bartolomé Apóstol en Otzolotepec, Estado de México. Recinto que alberga el retablo dedicado al santo patrono del lugar.

los pedestales de la predela. A lo anterior, se unen 18 grandes columnas bifurcadas, distribuidas en los cuerpos en proporción de 8-6-4 de manera ascendente. Hay otros ocho soportes tallados en el tabernáculo que reproducen en menor escala a los mayores.

Los ocho nichos del retablo cambian de formato y cantidad dependiendo de su ubicación. En el primer cuerpo encontramos dos, terminados en arco de medio punto sobre las calles II y IV. En el segundo segmento son tres: dos ochavados en las calles II y IV y uno conopial en

la calle III, donde se alberga la imagen de San Bartolomé. Por último, en la parte superior, tres oquedades de las cuales dos son hexagonales, nuevamente en las calles II y IV y una hornacina trilobulada dispuesta al centro, que antes de la restauración se encontró muy dañada y fue reparada con partes de unicel, a lo que se sumó una cruz dorada de reciente hechura.

La historiografía

Dentro de los primeros textos que retomaron al retablo de San Bartolomé Apóstol como objeto de estudio están los escritos por Constantino Reyes Valerio, en 1970 y publicados dentro de los *Boletines del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. En ellos se dieron a conocer los

contratos de fábrica y dorado de la obra, así como las personas que estuvieron involucradas en el proceso².

En 1985 se emitió la *Monografía municipal: Oztolotepec. Región 1* de Arturo Fabila Mondragón, investigador que abundó en la construcción de la Parroquia de Oztolotepec, en el siglo XVIII. El contexto dentro del cual se dio la construcción del retablo de San Bartolomé Apóstol se relaciona con las actividades religiosas del cura Nicolás López Jardón, comitente de la obra y del inmueble religioso³.

En 1999, El Colegio Mexiquense A. C. dedicó la edición número 12 de los *Cuadernos Municipales* a Oztolotepec, incluyendo el artículo: “El retablo barroco de la iglesia de Villa Cuauhtémoc, municipio de Oztolotepec, Estado de México”, de María Eugenia Rodríguez Parra⁴. La autora resaltó la importancia de las columnas del retablo de Oztolotepec, mismas que consideró formalmente dentro del barroco salomónico; con su fuste helicoidal y decoraciones fitomorfas, que en combinación con la disposición de biombo generan un juego de luces y sombras que destacan su plástica⁵. En 2004 la investigación se amplió y se incluyó en el libro *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, donde también se abordó la relación del retablo con respecto a la parroquia, refiriendo ambas obras como inscritas dentro de un proceso local de renovación artística y espiritual⁶. El último trabajo que retomó

² Constantino Reyes Valerio, “El retablo de San Bartolomé Solotepec”, *Boletín INAH*, núms. 40-41 (1970), pp. 55-58.

³ Arturo Fabila Mondragón, *Oztolotepec. Monografía municipal. Región 1*, (Toluca: Gobierno del Estado de México, 1985), pp. 41-42.

⁴ María Eugenia Rodríguez Parra, “El retablo barroco de la iglesia de Villa Cuauhtémoc, municipio de Oztolotepec, Estado de México”, en Rosaura Hernández Rodríguez (coord.), *Oztolotepec. Cuaderno municipal doce*, (Toluca: El Colegio Mexiquense A. C., 1999), p. 75.

⁵ *ibidem*, pp. 76-79.

⁶ María Eugenia Rodríguez Parra, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, (coords.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), pp. 483-496.

ampliamente el tema fue la tesis doctoral de Paula Mues Orts titulada *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, del 2009. La historiadora del arte resaltó el retablo de Oztolotepec como eje para el estudio del afamado autor, ya que los lienzos que lo decoran son sus primeras obras conocidas y hechas de manera independientes a un taller⁷.

De la fábrica y la comitencia

En el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, bajo el ramo correspondiente a Juan Romo de Vera, escribano real y público, se resguarda un contrato con fecha del 13 de marzo de 1726. En el documento, el maestro tallador Francisco Xavier de Olivares, junto con su hijo Tiburcio, ambos originarios del barrio de Necatitlán de la Ciudad de México, acordaron con el sacristán catedralicio Antonio de Suasnabar, apoderado legal de Nicolás López Jardón, párroco de Oztolotepec, realizar un colateral para la parroquia de dicho pueblo por un costo de 1,500 pesos y cuyas medidas serían 15 varas de alto y 12 de ancho⁸.

El maestro De Olivares se comprometió a seleccionar a los oficiales de su taller para realizar tal obra e hizo mención de el “mapa” o diseño se lo mostró Nicolás López Jardón, en tanto que las “echuras [sic] y lienzos” fueron dadas al tallador por mano del apoderado del cura de Oztolotepec. Se previno a entregar el trabajo en blanco después de un año y dos meses a partir de la firma del instrumento notarial. En el acuerdo referente a los pagos, se explicitó que Suasnabar dio como

⁷ Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados* (Tesis de Doctorado en Historia del Arte), (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), pp. 70-71.

⁸ C. Reyes Valerio, *op. cit.*, pp. 55-58.



Vista del frente del retablo después de su restauración.

adelanto 200 pesos, a los que seguiría una cuota semanal para la manutención de oficiales. Se acordó que al terminar el retablo se harían los ajustes necesarios para liquidar el coste total⁹. Por Francisco Xavier de Olivares rubricó su hijo, porque el maestro no sabía hacerlo; junto con sus fiadores Nicolás Jurado, Matías Zúñiga y Juan Francisco de Salazar. El documento finaliza con la signatura de Antonio de Suasnabar, a nombre del comitente.

⁹ La carpintería de lo blanco refiere a un trabajo que tendía a ser más intelectual ya que requería conocimientos de geometría, fábrica de tirantes, panes y nudillos para techumbres. Cfr. Guillermo Tovar y de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomas Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, (México: Banca Serfin S. N. C., 1990), p. 175.

El siguiente contrato para el retablo de Oztolotepec es referente a su dorado y se firmó el 14 de enero de 1727¹⁰, con la participación de casi todas las personas del anterior escrito. Primero se estableció que la obra se “doraría en limpio” y que las labores durarían siete meses, a partir del 20 de enero del año corriente. En segundo término, aparece la cantidad de 4,000 pesos como costo para los trabajos. Una parte se entregó a Ignacio Jordanés, maestro de batihoja en la Calle de San Francisco, para la compra de 2,000 libras de oro que serían transportados a Oztolotepec por mano del cura Suasnabar, posteriormente López Jardón tendría que dar 70 pesos al maestro y, conforme pasaran las semanas, el pago de oficiales.

Es preciso mencionar que De Olivares pidió un adelanto de 300 pesos para la compra de “yeso, cola y otros materiales”. El maestro precisó que también entregaría 21 esculturas “estofadas y doradas”. Por último, se hizo referencia al contrato de 1726. El escrito finaliza con la firma de los involucrados y testigos: Tiburcio Cristobal de Olivares firma por su padre, como fiadores Ciriaco Pedraza y José Gabriel de León, Antonio de Suasnabar como comitente y como notario, Romo de Vera¹¹.

Como es de esperarse, la documentación sobre el retablo de Oztolotepec informa de muchas personas involucradas en el proceso creativo de la obra. Por ejemplo, el maestro De Olivares, cuyo obrador en el barrio de Necatitlán, en la Ciudad de México, estaba en un sitio muy concurrido y donde convivían trabajadores de diversos géneros¹².

Aunque no se sabe sobre la formación de Francisco Xavier de Olivares se identificó ante el notario con el título de “maestro ensamblador”. Es decir, debió recibir examinación por parte de su gremio, según lo estipulaban las *Ordenanzas* para carpinteros y ensambladores que

¹⁰ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México/Volumen 14/1727/Fojas 1-3.

¹¹ *idem*.

¹² María Gayón y María Dolores Morales, “Un rincón de la Ciudad. Necatitlán y Tlaxcoaque en el siglo XIX”, en *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 66 (2007), p. 87.

en la Nueva España fueron decretadas en tres ocasiones: 1568, 1589 y 1703¹³. Se puede notar que el obrador del artista tuvo cierta notoriedad dado que tenía oficiales a su cargo.

Además de los contratos de Oztolotepec sólo se conoce otro de la misma índole, referente a Francisco Xavier de Olivares y fue dado a conocer por Concepción Amerlinck. Se trata de un documento firmado el 16 de enero de 1730 ante Juan Díaz de Rivera para la realización de un retablo que albergó la escultura conocida como *Señor del Buen Despacho*, en la Catedral Metropolitana. La obra se contrató a través del sacristán del lugar Antonio de Suasnabar. En dicho escrito se hizo una descripción puntual del mueble y se mencionó a Ignacio Jordanés como el encargado de proporcionar el oro requerido. Las firmas incluyeron a Tiburcio Cristóbal de Olivares, a nombre de su padre, Ciriaco Pedraza Marañón y Diego Jacinto de León, como fiadores y al cura Suasnabar¹⁴.

Este tercer documento contiene información muy llamativa. En primer lugar, que Francisco Xavier de Olivares fuera contratado por un sitio tan importante como la Catedral Metropolitana, señala a un artista con cierto renombre cuyo único trabajo en pie está en Oztolotepec, pues el destinado para el Señor del Buen Despacho ya no existe.

En segundo lugar, se puede conocer el dominio del arte que tuvo el maestro, pues en la escritura se especifican los detalles del mueble catedralicio, tales como columnas compósitas y otros elementos similares a la obra dedicada a San Bartolomé, entre ellos: un zoclo o rodapié, un banco, varias tarjas y un guardapolvo. A lo anterior se suma la confir-

¹³ Elizabeth Vite Hernández, *Mirar el reverso de la obra de arte. Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII* (Tesis de licenciatura en Historia), (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), p. 14.

¹⁴ María Concepción Amerlinck, "El antiguo retablo del Señor del Buen Despacho en la Catedral de México", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 5 (1981), pp. 15-18.

mación de que en aquel taller de Necatitlán se elaboraban esculturas estofadas¹⁵.

En tercer lugar, se nota una relación laboral de años con el maestro de batihoja¹⁶ Ignacio Jordanés Mejía, quien participó en por lo menos 17 exámenes para candidatos a oficiales de su gremio. Hasta ahora se sabe que muchas de estas pruebas las hizo junto a su par Diego de Dena¹⁷ y que en 1768 ya había muerto. Al parecer, Jordanés también llegó a ocupar un lugar notorio ante los doradores de la capital al ejercer como examinador.

Del cura Antonio de Suasnabar sabemos que fue sacristán de la Catedral Metropolitana y era apoderado del cura de Oztolotepec, desde 1714¹⁸. Para 1731 tenía el cargo de administrador de rentas en el templo más importante de la Nueva España¹⁹. No se debe olvidar el hecho de que Suasnabar ya conocía los trabajos del maestro De Olivares en Oztolotepec, lo que pudo influir en su contratación para el colateral dedicado al Señor del Buen Despacho.

Sobre Nicolás López Jardón es preciso aclarar que fue un cura cuya familia heredó el corregimiento perpetuo de la Ciudad de Lerma, desde el siglo xvii²⁰. Se desconoce el año de su nacimiento, pero en 1683 pidió

¹⁵ *idem*.

¹⁶ La batihoja es una técnica para la elaboración de panes de oro o plata destinados al dorado de la madera. G. Tovar y de Teresa, *op. cit.*, p. 165.

¹⁷ En el Archivo General de la Nación se conservan 11 documentos sobre los exámenes de diversos oficiales llevados a cabo entre Ignacio Jordanés Mejía y Diego de Dena. Archivo General de la Nación/ Instituciones Coloniales/ Real Hacienda/ Casa de Moneda/ Caja 21/ Volumen 1/ Expedientes 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25.

Otros documentos sobre exámenes para oficiales del gremio de doradores, entre Jordanés y otros maestros como José de la Porta, Francisco Cruz, Antonio Surbano, Manuel Benítez y Francisco García de las Infantas, suman seis.

AGN/Instituciones Coloniales/ Real Hacienda/ Casa de Moneda/ Caja 21/ Volumen 1/ Expedientes 14, 45, 48, 49, 59 y 62.

¹⁸ M. C. Amerlinck, *op. cit.*, pp. 15-18.

¹⁹ AGN/ Instituciones Coloniales/ Real Audiencia/ Judicial/ Caja 66/ Contenedor 7/ Volumen 16/ Expediente 9/ Fojas 119-121.

²⁰ Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol/ Disciplinar/ Providencias y Testamentos/ C. 101/ Expediente 3/ Sf.

que se le ordenara presbítero ya que contaba con la edad requerida, y el grado de bachiller. Hasta ese año ejercía como diácono en la Catedral Metropolitana²¹.

López Jardón se había hecho presente en Oztolotepec pocos meses después de la muerte del cura del pueblo Juan Antonio Aponte, en 1706. Posteriormente, se le designó como párroco beneficiado en 1707 y lo fue hasta su muerte, en 1737²². Hacia 1713 se le dio el título de Comisario del Santo Oficio²³. Actualmente se le reconoce como el fundador de la parroquia, aunque faltan estudios al respecto. Tuvo participación en un auto de fe ocurrido en 1716 del que se produjo una pintura de temática poco usual, ubicada en el Museo Nacional de Arte, en la Ciudad de México.

El padre del cura, Hernando López Jardón, además de ser corregidor de Lerma, también fue señalado por su familia como el fundador de la parroquia de esta ciudad²⁴. Por su parte, su hermano Antonio fue Alguacil Mayor de Oztolotepec desde 1713²⁵. La familia perteneció a la élite regional establecida en el siglo XVIII.

Actualmente se puede asegurar que el cura tuvo una relación desde joven con la Catedral Metropolitana, a tal grado que su sacristán y administrador fungió como su apoderado. La vida de Nicolás López Jardón es interesante en tanto que se relaciona con el ambiente religioso, político y social de Oztolotepec, circunstancias que merecen ser investigadas con mayor profundidad.

²¹ Archivo Histórico del Arzobispado de México/ Caja 13/ Expediente 28/ Foja 1.

²² AHPsBAO/ Sacramentos/ Defunciones/ Caja 70/ Libro 1/ Sf.

²³ AGN/ Instituciones Coloniales/ Inquisición/Caja 61/ Volumen 894/ Expediente 1/ Fojas 38-41.

²⁴ *ibidem*, p. 87.

²⁵ AGN/ Instituciones Coloniales/ Inquisición/ Caja 61/ Volumen 894/ Expediente 1/ Fojas 38-41.

AGN/ Instituciones Coloniales/ Real Audiencia/ Tierras/ Caja 110/ Volumen 2397/ Expediente 3/ Foja 219.



Bulto de San Nicolás Tolentino. La parte trasera muestra el ahuecamiento para su colocación en el retablo. Reproducción autorizada por Grupo Tares.

Lo invisible: el sistema constructivo del retablo

Se tiende a observar a la obra de arte desde el frente ya que es su vista más atractiva. No obstante, detrás de ella se aprecia una compleja estructura que sustenta al objeto. Lo anterior permite entender y confrontar las soluciones, técnicas y problemas a los que se enfrentó el artista, así como los cambios que el bien cultural ha sufrido con el paso de los años.

Hasta el momento, la conformación estructural del retablo de San Bartolomé Apóstol es inédita, a pesar de que es un componente para explicar la materialidad de la obra de arte. Mucha de la información de las siguientes líneas deriva de los reportes hechos con motivo de la restauración del mueble en el 2017. Durante este proceso se atendió la limpieza mecánica y química, la restauración de los óleos y el resane de varios elementos, lo que permitió un mayor acercamiento a la cara oculta de la obra.

El retablo de San Bartolomé Apóstol está apoyado en el piso adquinado del ábside parroquial, se separa casi un metro del muro testero al que se ancla con tensores de madera²⁶. El bastidor de la obra se armó a partir de polines de entre 3.5 y 4 por 2 pulgadas, los largueros y cabezales se unieron con ensambles de media madera, caja y espiga y horquilla²⁷. No se hicieron análisis respecto al tipo de madera, pero se utilizó cedro rojo para hacer las reposiciones.

Bajo el sagrario, incrustada en el banco y el primer cuerpo, está la puerta de acceso a la cámara de mantenimiento. Dentro hay escaleras atadas con cuerdas apoyadas sobre polines que permiten moverse detrás de la estructura a lo largo y alto. En el lugar se puede apreciar que la madera del mueble tiene cortes breves y diagonales de acabado burdo y poco profundo que forman una suerte de patrón. Al parecer son consistentes con el corte que deja la hachuela de mano²⁸, aunque algunos parecen ser de segueta²⁹. El entablado que conforma el banco está hecho por tres tablones de una pulgada de grosor, dispuestos horizontalmente, de largo y ancho variable, y sujetos al bastidor por clavos de madera y cola de origen animal³⁰.

En general, la madera en su cara posterior se encuentra oscurecida, al parecer por un tratamiento oleoso. Algunas partes están recubiertas por un enfibrado, principalmente en el tabernáculo. Esta técnica consiste en colocar fibras de cáñamo o lino para aportar un soporte que evita movimientos originados durante el secamiento del

²⁶ De acuerdo con su escritura notarial, el retablo del Señor del Buen Despacho de la Catedral Metropolitana estaba pegado al muro. M. C. Amerlinck, *op. cit.*, pp. 15-18.

²⁷ Paola D'rugama Villa y Saydé Sortibrán Cárdenas, *Proyecto de restauración del retablo de San Bartolomé Apóstol, Otzolotepec, Estado de México*, (México: Grupo Tares, 2017), documento mecanoscrito, p. 32.

²⁸ *ibidem*, p. 33.

²⁹ E. Vite Hernández, *op. cit.*, p. 92.

³⁰ P. D'rugama Villa y Saydé Sortibrán Cárdenas, *op. cit.*, p. 33.



Lienzo de Santa Teresa de Ávila.
Reproducción autorizada por Grupo Tares.

material³¹. Las columnas, al parecer armadas previamente, fueron colocadas mediante pernos de madera.

En el primer tramo de la calle III, o central, se ubica un tabernáculo de torno conformado por un pequeño conjunto de tres cuerpos: el primero es una oquedad y no tiene puerta, pero conserva unas bisagras, es el vestigio de un viejo sagrario. El segundo parece ser una adecuación ya que está integrado por una caja dorada incrustada en lo que fue un pequeño nicho con remate conopial.

El tercer cuerpo lo conforma un manifestador o sagrario de torno con

sistema móvil, plenamente funcional; hecho por una placa de madera dorada con tallas vegetales que al girar oculta o deja a la vista el interior. Durante los últimos años, el espacio se utilizó para exponer una escultura de Cristo conocida como *El Señor de la Cañita*.

Otro aspecto que vale la pena mencionar son los bastidores utilizados en los lienzos, los cuales fueron restaurados en el 2017. De 10 obras, sólo cuatro parecen conservar su maderaje original y pertenecen a las pinturas: *Bartolomé y Jesús*, *El martirio de Bartolomé*, *Santa Teresa de Ávila* y *San Juan de la Cruz*; las primeras dos ochavadas y las otras conopiales.

En general, el armado es de “T” en los largueros inferiores, los travesaños (dos para los grandes y uno para los pequeños) y cabezales tienen ensambles de caja y espiga, también se conservan algunas bisagras con

³¹ Rocío Bruquetas Galán, *Los tableros de pincel. Técnicas y materiales*, (España: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2006), p. 8.

las que se sujetaron las piezas a sus marcos en el retablo. Estas características comulgan con las de varios conjuntos pictóricos hechos por José de Ibarra³².

Se sabe que el pintor llegó a marcar las piezas de los bastidores para sus lienzos a través de números y letras³³, pero en este caso fue diferente, quizá se entregaron ya armados. Aunque existen anotaciones detrás de los lienzos, no parecen obedecer a alguna lógica instructiva.

Dos pinturas de la predela: la que representa a Santa Rita de Casia y la de Santa Gertrudis con San Nicolás Tolentino no pertenecen al conjunto original, se puede notar por la pincelada diferente al trabajo de Ibarra. En el caso de la primera obra, el formato fue modificado para incluirla en su sitio actual. En un inventario parroquial de 1958 se reportó la pérdida de dos óleos originales, cuyo lugar estaba vacante³⁴.

De las esculturas se conservan 14. Una está en el remate, siete imágenes de bulto estofadas y policromadas, seis adosadas en la predela, además de dos mascarones de ángeles que custodian el nicho central, donde se ubica la imagen del patrono del templo. Se trata de obras de una calidad excepcional.

Sobre las esculturas de bulto, se puede observar que su cuerpo fue tallado a partir de un bloque y su ensamble es evidente debido a un ahuecamiento trasero que deja ver la madera en bruto y oscurecida; al parecer por un tratamiento oleoso. También se notan las telas utilizadas para la colocación de los brazos. Aunque todavía no se corrobora la identidad de todos los santos representados, algunos ya reconocidos incluyen a San Vicente Ferrer, San Antonio de Padua, San Nicolás Tolentino y San Bartolomé Apóstol. Este último tiene un libro en donde se aprecia una fecha borrosa del siglo XIX, quizá es un registro de algún

³² E. Vite Hernández, *op. cit.*, p. 126.

³³ *ibidem*, p. 10.

³⁴ AHPSBAO/ Inventarios/ Caja 97/ Volumen 6/ Libro 1/ Foja 8.



Lienzo ubicado en la predela. Muestra a San José besando la mano del niño Jesús quien sostiene una azucena. Reproducción autorizada por Grupo Tares.

arreglo a la efigie, únicamente el patrono del pueblo tiene su parte posterior cubierta.

No se sabe cuál era la disposición original de las imágenes de bulto. Por ejemplo, hacia 1963 en el nicho central del segundo cuerpo se colocó una cruz de fábrica contemporánea para sostener la imagen del Señor de la Salud³⁵, esto se aprecia en las fotografías de 1970 de Constantino Reyes Valerio, también se nota que arriba estaba la imagen de San Bartolomé.

Años después, la cruz ya sin el Señor de la Salud, se cambió al sitio del santo patrono y se le agregó una peana de unicel que en 2017 fue sustituida por una reposición de cedro rojo. La pieza de poliestireno debió colocarse en 1981; en ese año el párroco Pedro Cruz Saucedo recolectó dinero y organizó rifas en el pueblo para hacerse de los recursos que permitieran pagar a una restauradora, cuyo nombre desconocemos³⁶.

La cruz se retiró en la última restauración por no ser parte del conjunto original y actualmente está resguardada en la bodega del templo. Sin embargo, existe la posibilidad de que se colocara en sustitución de

³⁵ *ibidem*, pp. 16-18.

³⁶ AHPSBAO/ Disciplinar/ Fábrica/ C. 96/ Expediente10/ Sf.

una efigie de San José con el Niño Jesús que ahora está sobre un pedestal del muro norte.

Las seis esculturas adosadas, cuya representación aún no está del todo acreditada, tienen daños mayores pues durante la restauración se encontró que estaban reconstruidas con cera; actualmente tienen reposiciones de cedro rojo. De las efigies que deberían representar a los evangelistas sólo se puede identificar plenamente a San Marcos porque conserva al león. Del resto de esculturas que conformaron las 21 originales, señaladas en los contratos, desafortunadamente no se tiene noticia.

Conclusiones

Es posible detectar dos etapas importantes en la fabricación del retablo: la que corresponde a 1726 con la construcción de la estructura y la anexión de sus lienzos, cuyo formato lo definió el mapa de la obra que entregó previamente Nicolás López Jardón. Un segundo momento, en 1727, refiere a su dorado y la anexión de las 21 esculturas estofadas.

Debe señalarse que el retablo de Oztolotepec se entregó en blanco antes de lo estipulado, lo que permitió continuar con su dorado. Toda la fábrica material estuvo respaldada por la economía del comitente y sus deseos de terminar la obra.

Sobre el maestro Francisco Xavier de Olivares ahora se sabe que, además de incursionar en la talla y ensamble de retablos, también ingresó en el mundo de la escultura novohispana. Aunque se conoce poco de su trayectoria es posible apreciar a su obrador en una posición destacada después de 1726, ya que cuatro años después de trabajar el retablo de Oztolotepec hizo lo propio en la Catedral Metropolitana.

Del comitente Nicolás López Jardón, no se sabe cómo consiguió el “mapa” del retablo o si tuvo formación artística para diseñarlo él mismo. Lo que se puede asegurar es que mantuvo una relación con personalidades catedralicias que pudieron incluir a algunos artistas, quienes quizá tuvieron cierta injerencia en el diseño final y discurso visual del mueble.

Queda por mencionar que gracias a la última restauración se pudo entender la complejidad de esta obra de arte. El retablo ha sorteado los siglos sufriendo transformaciones producidas por la pérdida de sus elementos. A la par, se hicieron evidentes los intentos de conservación previos al proyecto del 2017, situación que demuestra el aprecio que la feligresía tiene hacia su retablo principal.



Imagen de la Fototeca de Constantino Reyes Valerio, con número 97, negativo DEX XCIV-71.
Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Bibliografía

1. Bruquetas Galán, Rocío, *Los tableros de pincel. Técnicas y materiales*, (España: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2006), 19.
2. D'rugama Villa, Paola y Saydé Sortibrán Cárdenas, *Proyecto de restauración del retablo de San Bartolomé Apóstol, Otzolotepec, Estado de México*, (México: Grupo Tares, 2017), documento mecanoscrito, 66.
3. Fabila Mondragón, Arturo, *Otzolotepec. Monografía municipal. Región 1*, (Toluca: Gobierno del Estado de México, 1985), 95.
4. Mues Orts, Paula, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 1334.
5. Rodríguez Parra, María Eugenia, “El retablo barroco de la iglesia de Villa Cuauhtémoc, municipio de Otzolotepec, Estado de México”, en Rosaura Hernández Rodríguez, coord., *Otzolotepec. Cuaderno municipal doce*, (Toluca: El Colegio Mexiquense A. C., 1999), 75-81.
6. Rodríguez Parra, María Eugenia, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Otzolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, coords., *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 483-496.
7. Tovar y de Teresa, Guillermo, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomas Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, (México: Banca Serfin S. N. C., 1990), 175.
8. Vite Hernández, Elizabeth, *Mirar el reverso de la obra de arte. Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII*, Tesis de licenciatura en Historia, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 265.

Hemerografía

1. Amerlinck, María Concepción, “El antiguo retablo del Señor del Buen Despacho en la Catedral de México”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 5 (1981), 15-18.
2. Gayón, María y María Dolores Morales, “Un rincón de la Ciudad. Necatitlán y Tlaxcoaque en el siglo XIX”, *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 66 (2007), 87-100.
3. Reyes Valerio, Constantino, “El retablo de San Bartolomé Solotepec”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 40-41 (1970), 55-58.

Archivos

1. Archivo General de la Nación (AGN).
2. Archivo General de Notarías de la Ciudad de México (AGNOT).
3. Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol, Ocotlán (AHPSBAO).
4. Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM).

El retablo salomónico de San Bartolomé Otzolotepec, Estado de México

María Eugenia Rodríguez Parra

EL NOTABLE PROCESO de restauración del retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé Apóstol en el poblado de Villa Cuauhtémoc, Municipio de Otzolotepec en el Estado de México, me permitió acercarme de nueva cuenta a este importante monumento que había tenido oportunidad de estudiar en dos ocasiones anteriores. La primera con motivo de las llamadas *Mesas Itinerantes* organizadas por la maestra Rosaura Hernández del Colegio Mexiquense A.C., y la segunda con un artículo publicado en el libro de homenaje realizado por los cincuenta años como docente de la doctora Elisa Vargaslugo, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el año 2004¹.

La restauración del retablo me dio la posibilidad de revisar lo que había propuesto sobre la obra y su significado teológico-devocional, sobre la identidad de los santos que en él aparecen y, por supuesto, corregir errores de interpretación.

¹ Cfr. María Eugenia Rodríguez Parra, “El retablo barroco de la iglesia de Villa Cuauhtémoc, municipio de Otzolotepec, Estado de México”, en Rosaura Hernández Rodríguez, (coord.), *Otzolotepec. Cuaderno municipal doce*, (Toluca: El Colegio Mexiquense A. C., 1999), pp. 75-81.

María Eugenia Rodríguez Parra, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Otzolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, (coords.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), pp. 483-496.



San Bartolomé Apóstol (izquierda), San Vicente Ferrer (derecha).

Reproducción autorizada por Grupo Tares.

La primera etapa del proceso, llevada a cabo en 2017, consistió en la restauración de las pinturas del destacado artista José de Ibarra, con temas sobre algunos de los más significativos pasajes de la vida de San Bartolomé Apóstol, patrono del lugar.

Lo mismo sucedió con las de las calles laterales del tercer cuerpo del mueble que representan a Santa Teresa de Jesús y a San Juan de Dios, respectivamente. De igual forma, los óleos que se encuentran en la predela donde, en primera instancia, había reconocido a Santa Gertrudis y a San Nicolás Tolentino, así como a San José y el Niño Jesús. A estos, Paula Mues en su tesis doctoral sobre Ibarra agregó a Santa Rita de Casia y a San Felipe Neri².

En esta primera etapa también se revisó cuidadosamente el apuntalamiento trasero del retablo y se limpió cuidadosamente. Asimismo,

² Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados* (Tesis de Doctorado en Historia del Arte), (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), p. 1334.

se bajaron las esculturas para su limpieza. Momento muy esperado pues permitiría encontrar elementos que proporcionaran indicios de atributos perdidos y, de este modo, identificar las imágenes. Lo primero que llamó mi atención es que son representaciones de frailes, en consecuencia, perdía sentido la identificación previa como los apóstoles Pedro y Pablo. El destacado especialista Pablo Amador Marrero, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, me hizo ver que tienen un escapulario, por lo tanto, se trata de frailes. De ahí que sea imprescindible revisar el discurso teológico-devocional del retablo y, en este mismo sentido, la posible relación entre los personajes que allí aparecen y San Bartolomé.

Los temas de la vida del santo patrono elidos por José de Ibarra o, la sugerencia de estos por el comitente,³ nos dan algunos indicios. Leyéndolos de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, tenemos que en primer lugar, se trata del momento en que Jesús señala a Bartolomé y lo elige como uno de los doce discípulos. La escena siguiente muestra al apóstol destruyendo un ídolo del que escapan seres demoniacos frente a un grupo de azorados infieles, pues el Mesías les había



Lienzo de San Juan de Dios.
Reproducción autorizada por Grupo Tares.

³ El comitente fue el párroco Nicolás López Jardón de quien hay numerosas noticias en los archivos, entre ellas algunas relacionadas con la manufactura del retablo. Cfr. P. Mues. *op. cit.*, pp. 81-150. La tesis de maestría *De la inspiración a la materia: la parroquia de San Bartolomé Apóstol en Otzolotepec, Estado de México*, de Ángel Romero Andrade, muestra documentos inéditos y una interpretación nueva sobre la vida del sacerdote.

concedido a sus discípulos “[...] poder sobre los espíritus inmundos para expulsarlos”⁴.

“[...] tras la ascensión del Señor, se dirigió en misión evangelizadora a Armenia, Persia, Arabia y la India. Sanó enfermos, expulsó demonios y convirtió a muchos. Se dice que también tradujo al hindú el Evangelio según San Mateo”⁵. Es decir, era un predicador instruido y persuasivo. Su último viaje fue a Armenia “donde predicando en un lugar obstinadamente dedicado al culto de los ídolos, fue coronado con el glorioso martirio”⁶. De acuerdo con lo anterior, la escena del segundo cuerpo del retablo, del lado derecho, presenta al santo predicando y convirtiendo infieles y finalmente, debajo de ésta, en el primer cuerpo, su martirio.

En la predela están pequeños óleos de santa Gertrudis Magna, abadesa de la Orden del Cister, mística contemplativa que escribió *Las divinas insinuaciones* o *Comunicaciones* —“comparable con las que escribió Santa Teresa de Jesús”⁷— y Nicolás Tolentino, fraile afamado, predicador agustino; de San José con el Niño Jesús; de Santa Rita de Casia, contemplativa de la Pasión del Señor y de Felipe Neri, fundador de la Orden del Oratorio⁸. Entre ellos, en los macizos de las columnas apreciamos pequeñas esculturas de San Agustín y San Ambrosio, doctores de la Iglesia, respectivamente en los extremos izquierdo y derecho y de los evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan, en los centrales. Aparentemente, las pinturas y las esculturas del retablo no han sufrido cambios notables, sin embargo, no hay certeza de que la distribución actual sea la original, como es común que suceda en muchos de los retablos novohispanos. Por razones que responden a circunstancias del tiempo y de los

⁴ Biblia de Jerusalén, Mateo 10:1, (Bilbao: Desclee de Brower, 1975).

⁵ Albert Christian Sellner, *Calendario perpetuo de los santos*, (México: Hermes, 1995), p. 298.

⁶ Alban Butler, *Vidas de los Santos*, (Madrid: LIBSA, 1992), pp.117-18.

⁷ Francisco de Paula Morell, *Flos Sanctorum de la familia Cristiana*, (Suiza: Benziger editores, 1901), p. 407.

⁸ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, (Barcelona: Ediciones Serbal, 1997), p. 514.

avatares de las localidades, así como a cambios en preferencias devocionales, gustos y estilos en el arte, se producen cambios en los retablos. En este caso, en la predela aparecen dos óleos: uno de Santa Rita de Casia, mientras que San Nicolás Tolentino se aprecia en escultura y en pintura, lo que hace pensar que, probablemente, las pinturas de la predela donde se encuentran estas representaciones no corresponden originalmente al discurso teológico–devocional del retablo.

En las calles laterales del tercer cuerpo del retablo se encuentran dos pinturas de mayor formato: del lado derecho, la de Santa Teresa de Jesús, la mística carmelita por excelencia y reformadora de las descalzas y del izquierdo la de San Juan de Dios, fundador de la Orden de la Caridad.

En las calles laterales a la central destacan seis notables esculturas de grandes dimensiones, doradas y estofadas. Aun cuando no es posible saber si originalmente estuvieron colocadas donde hoy se encuentran, una fotografía de 1970 publicada en un artículo de Constantino Reyes Valerio en el número 40 del Boletín del INAH⁹, muestra que estaban en el mismo lugar.

Por otro lado, es interesante destacar que todas son de frailes de distintas órdenes. La mayoría de ellas han perdido sus atributos, por lo que es difícil saber quiénes son los representados. Sin embargo, gracias a que en el proceso de restauración se pudieron apreciar a nivel del piso, fue posible distinguir a un dominico por las perlas del rosario en la cintura y al insigne predicador agustino Nicolás Tolentino, pues entre los ricos motivos florales del estofado de su hábito sobresale la forma de una estrella en el pecho, su atributo personal. Estas esculturas ocupan, respectivamente, los ornamentados nichos del primer cuerpo del retablo.

⁹ Constantino Reyes Valerio, “El retablo de San Bartolomé Solotepec” *Boletín INAH*, núms. 40-41, (1970), p. 75.

En los del segundo cuerpo del retablo, dos franciscanos con el emblemático cordón al cinto flanquean a San Bartolomé. El del lado izquierdo es San Antonio de Padua puesto que sostiene un libro que presenta un pequeño agujero donde seguramente se introducía el soporte para la pequeña escultura del Niño Jesús. El del derecho posiblemente sea San Bernardino de Siena¹⁰ con “su iconografía de hombre joven [que] parece corresponder al ámbito español”¹¹.

Es necesario destacar que, de ser éstas las posiciones originales de estas dos esculturas¹², se estaría haciendo un especial reconocimiento a la orden franciscana, primera en arribar a las tierras conquistadas en el siglo XVI para la evangelización y conversión de los nativos mesoamericanos. Aunque en la fotografía de 1970 aparecen flanqueando a Jesús en la Cruz, que se encontraba entonces en el centro del segundo cuerpo, donde ahora está San Bartolomé apóstol.

En los nichos del tercer cuerpo se resguardan, respectivamente dos frailes descalzos con hábito de esclavina, capucha y escapulario largo. El del lado derecho tiene ojos claros, espesa barba rizada oscura y abundante cabello, a pesar de la calvicie en la parte superior del cráneo. En la mano derecha tiene un grueso libro cerrado contra su cuerpo y en la izquierda una empuñadura que apunta hacia arriba, ésta se descubrió gracias al proceso de restauración del mueble. En la cintura se alcanza a vislumbrar un pedazo pequeño de un grueso cinturón oscuro.

¹⁰ La presencia de estos santos juntos no es inusual, por ejemplo, entre otros, aparecen en el retablo de Huejotzingo. Francisco de la Maza los considera “predicadores que arrastraron a Europa con la magia de su palabra”.

Francisco de la Maza, “Simbolismo del Retablo de Huejotzingo”, en *Artes de México*, núm. 106, año xv (1968), pp. 26 - 27.

¹¹ Clara Bargellini, Armando Ruiz, *et al.*, *Los retablos de la ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, (México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano A. C.-CONACULTA-Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural-Secretaría de Cultura- Secretaría de Turismo del Gobierno del Distrito Federal, 2005), p. 89.

¹² En la fotografía del Boletín del INAH se aprecian en el mismo sitio, pero San Bartolomé aparece en el tercer cuerpo y en el segundo está Jesús en la Cruz.



Santo desconocido. Se creía que era San Juan de Dios, pero no fue corroborado (izquierda).
Bulto de San Elías. Ocupa uno de los nichos del tercer cuerpo del retablo (derecha).
Reproducción autorizada por Grupo Tares.

Por el detalle de la empuñadura, que podría aludir a la espada flamígera, uno de sus atributos, y el cinto, probablemente se trate del profeta Elías, de acuerdo a su descripción en el *Libro de los Reyes*: “Varón velloso que se ciñe los costados con un cinto de cuero”¹³. Como es bien sabido, la orden del Carmen remonta sus orígenes a este personaje y lo considera su fundador. El de la izquierda, de barba y cabello oscuros abundantes, también sostiene un grueso libro contra sí, pero con la mano izquierda; la posición de los dedos de la mano derecha, indicarían que tendría una pluma entre ellos.

Así, podemos apreciar que el discurso teológico-devocional del retablo de San Bartolomé, enfatiza la prédica apostólica a través de su titular. Recuerda y reconoce la labor misional de los primeros frailes que llegaron a la Nueva España. Honra a fundadores, místicos, contemplativos y doctores de la Iglesia y hace gala de las dotes intelectuales de todos y cada uno de ellos como pilares de la Iglesia católica.

¹³ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, (Barcelona: Editorial Omega, 1950), p. 92.

La mística y teología son dos conceptos a tener en cuenta. La mística “en lenguaje llano y términos católicos [...] es una actitud espiritual, intuitiva e intelectual —no racional— mediante la cual las personas entregadas a la vida religiosa buscan la experiencia de la unión con Dios”¹⁴. Y si bien “tentativamente podría situarse el apogeo de la mística en la época colonial hacia mediados del siglo XVII”¹⁵, este fenómeno siguió vigente hasta, por lo menos, los dos primeros tercios del XVIII. La teología, en este caso concuerda plenamente con la religiosidad de la Nueva España en donde “conformó [...] el instrumento que rigió todos los órdenes de la vida [...] fue el lenguaje para entender cabalmente el sentido de la vida [...] No solamente frailes y clérigos eran sabios en teología, sino que también la sociedad civil culta necesitaba saber teología”¹⁶, y por ende, junto a la devoción popular, el mensaje sagrado que se enviaba desde el retablo de San Bartolomé Apóstol, era comprendido por todos los fieles.

Las columnas salomónicas del retablo

La factura del retablo es notable por la calidad y el primor de su diseño y aun así, las columnas de orden salomónico, llaman poderosamente la atención. Constantino Reyes Valerio en el artículo antes citado, afirma: “Esta manera de trabajar las columnas es poco frecuente en nuestro arte y son excepcionales los casos en que podemos encontrarlas [...] tampoco en España es frecuente encontrarlas en los retablos de los siglos XVI al XVIII. Debe haberlos, pero no los conocemos”¹⁷.

¹⁴ Elisa Vargaslugo Rangel, “Mística y pintura barroca en la Nueva España”, *Arte y Mística del Barroco*, (México: UNAM – CONACULTA, 1994), p. 31.

¹⁵ *ibidem*, p. 33.

¹⁶ *idem*.

¹⁷ C. Reyes Valerio. *op. cit.*, pp. 74-77.

Con el apoyo de fototecas virtuales a las que hoy tenemos acceso, revisé los ejemplos que proporciona Reyes Valerio, tanto de México como de España. Efectivamente, encontré ciertas similitudes en las columnas de las fachadas de Tepalcingo, Morelos y Jolalpan, Puebla. Asimismo, estas similitudes se notan en las columnillas del nicho en la sacristía del Santuario de Jesús de Nazareno, en Atotonilco, Guanajuato, que de acuerdo con Reyes Valerio “se inspiró en Tepalcingo”¹⁸. Las más cercanas serían las de Tlalnepantla, que ilustra en su artículo, y las de Amecameca, en el Estado de México.

En cuanto a las que señala de España y otros ejemplos de Francia, sucedió lo mismo: hay ciertos parecidos, pero también notables diferencias. Esto se debió, quizá, a que Reyes Valerio considera a las columnas del retablo de Oztolotepec como de “doble fuste”, sin embargo no es así.

El retablo está compuesto de tres cuerpos, un remate, cinco calles y guardapolvo. Las columnas del retablo son salomónicas doradas con su tradicional fuste girando en helicoides. Las de las calles laterales del primer cuerpo arrancan de una base sencilla que sostiene una corola sobre la que se eleva un bulbo perlado, que ocupa el primer tercio del fuste. A partir de allí se bifurca¹⁹ en gruesas ramas llenas de hojas y frutos de granada que se enroscan caprichosamente, quitándole solidez y dándole una agradable sensación de ligereza. Las columnas de la calle central siguen la misma composición, pero están adornadas con vides. Los capiteles son jónicos con abundantes y estilizadas hojas de acanto y sobre ellos descansa, y se desplaza, una cornisa quebrada con salientes muy elaborados. Esta misma composición se mantiene en las columnas del segundo y del tercer cuerpo, pero sus capiteles son compuestos.

En el primer cuerpo se encuentra el tabernáculo conformado, en su primer nivel, por un nicho de arco de medio punto con moldu-

¹⁸ *idem*.

¹⁹ Pero sigue siendo un fuste.

ras laterales de roleos calados ornamentados con racimos de uvas. Este debe haber sido el sagrario original, aunque actualmente está vacío. Sobre él se aprecia otro nicho de mayor tamaño de arco apuntado, flanqueado por cuatro columnillas salomónicas con fuste enroscado, cubierto de hojas, racimos de vid y capiteles compuestos; tiene una pequeña puerta dorada que se corta al inicio del arco. En ella está tallado un cáliz dentro de un marco de motivos vegetales, que presumiblemente fue colocada posteriormente porque no corresponde a la calidad de la factura del retablo. Ahora es el lugar del sagrario. En sus costados están labrados dos pequeños nichos con dosel, con cortinas abiertas, anudadas a los lados y una base de rica ornamentación. Este elemento sirve de base a un tercer nicho de arco trilobulado de mayores dimensiones que está flanqueado por columnillas similares. Durante el proceso de restauración se descubrió que funciona como torno, pero no es claro si este mecanismo es original o fue agregado posteriormente.

Después de este elemento, corre la cornisa del primer cuerpo con salientes pronunciadas y vistosos motivos decorativos con roleos y flores de acanto entre cada par de columnas. Estos elementos se repiten en los frisos del primer y segundo cuerpo y todos tienen un sello distintivo. La cornisa sostiene, al centro, la peana del nicho principal de arco ojival delineado por un par de roleos que se unen en su parte superior, donde se aprecia también una media corona y un pequeño tímpano quebrado que se cierra al centro por un elemento formado de roleos y hojas de acanto. Los flancos del nicho están tallados con conchas y vides y dos pequeños mascarones.

Las columnas del segundo cuerpo presentan variantes en su solución. Sus fustes arrancan de una base sencilla donde descansan dos bulbos perlados superpuestos más pequeños, y de allí de nueva cuenta, se bifurcan en troncos entrelazados de hojas y frutos de granadas, las de las calles laterales y las de la central, de vides. Sus capiteles son

jónicos y sostienen una cornisa con salientes pronunciadas. Es interesante notar que su parte central está fracturada: presenta un faltante notable en el lugar donde descansa la peana del nicho del tercer cuerpo.

Gracias a los trabajos de restauración, notamos que la peana se perdió. Quizá se desprendió, dañando la cornisa. En su momento, fue sustituida por una de unicel, dorada, tratando de imitar las formas del conjunto del mueble, pero se sustituyó por una de madera labrada, siguiendo con cuidado los motivos formales y volumétricos del retablo.

Las columnas del tercer cuerpo son cuatro. Como las del primero, parten de una base sencilla donde descansa el bulbo perlado y, nuevamente, se bifurcan en troncos de granada las dos laterales y las centrales, de vides. Éstas enmarcan un nicho de arco trilobulado profusamente ornamentado; los capiteles de las laterales sobresalen y los centrales aparentan sostener el arco trilobulado sobre el que destaca una guirnalda de roleos orlados de perlas del remate, donde aparece Dios Padre con el orbe y un par de querubines.

Bibliografía

1. Bargellini, Clara, Armando Ruiz, *et al.*, *Los retablos de la ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, (México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano A. C.- CONACULTA- Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural- Secretaría de Cultura- Secretaría de Turismo del Gobierno del Distrito Federal, 2005), 494.
2. *Biblia de Jerusalén*, (Bilbao: Desclee de Brower, 1975), 1672.
3. Butler, Alban, *Vidas de los santos* (Madrid: LIBSA, 1992), 190.
4. Mues Orts, Paula, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 1334.

5. Paula Morell, Francisco de, *Flos Sanctorum de la familia Cristiana*, (Suiza: Benziger editores, 1901), 682.
6. Réau Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, (Barcelona: Ediciones Serbal, 1997), 590.
7. Rodríguez Parra, María Eugenia, “El retablo barroco de la iglesia de Villa Cuauhtémoc, municipio de Oztolotepec, Estado de México”, en Rosaura Hernández Rodríguez, coord., *Oztolotepec. Cuaderno municipal doce*, (Toluca: El Colegio Mexiquense A. C., 1999), 75-81.
8. Rodríguez Parra, María Eugenia, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, coords., *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 483-496.
9. Roig, Juan Ferrando, *Iconografía de los santos*, (Barcelona: Editorial Omega, 1950), 302.
10. Romero Andrade, Ángel, *De la inspiración a la memoria: la parroquia de San Bartolomé Apóstol en Oztolotepec, Estado de México*, Tesis de maestría en Historia del Arte, (México: Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, 2021), 169.
11. Sellner, Albert Christian, *Calendario perpetuo de los santos*, (México: Hermes, 1995), 503.

Hemerografía

1. Maza, Francisco de la, “Simbolismo del Retablo de Huejotzingo”, *Artes de México*, núm. 106, México: (1968), 26-27.
2. Reyes Valerio, Constantino, “El retablo de San Bartolomé Solotepec”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 40 (1970), 55-58.
3. Vargaslugo Rangel, Elisa, “Mística y pintura barroca en la Nueva España”, *Arte y Mística del Barroco*, (México: UNAM-CONACULTA, 1994), 31-41.

La vida de San Bartolomé en las pinturas del retablo principal de Oztolotepec: una lectura contemporánea

Laila Erendira Ortiz Cora y Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

[...] la única forma de mantener viva una obra clásica es tratarla como si fuese una obra “abierta”, orientada permanentemente hacia el futuro, o, por usar una metáfora empleada por Walter Benjamin, actuar como si la obra clásica fuera una película cuyo revelador sólo ha sido inventado con posterioridad, de manera que únicamente en la actualidad podemos obtener la imagen completa¹.

DE ACUERDO CON documentación de la época, para la construcción del retablo mayor del templo de San Bartolomé en Oztolotepec, se contrató a Francisco Xavier de Olivares, maestro dorador y ensamblador, quien en 1726 cobró 1,500 pesos por armarlo y un año más tarde, otros 4,000 por dorarlo². Este excelso trabajo, desde su comienzo, contempló la inclusión de esculturas y pinturas de calidad en un discurso narrativo que exaltase la figura del santo patrono. Cabe señalar que la hechura de estas últimas no se encuentra consignada en el contrato antes aludido.

El retablo mayor del Templo de San Bartolomé está constituido por cinco calles, predela, tres cuerpos y remate. En las tres calles centrales encontramos únicamente esculturas de buena manufactura y en los

¹ Slavoj Žižek, *Antígona* (España: Akal, 2016), pp. 8-9.

² María Eugenia Rodríguez Parra, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, (coords.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), p. 488.

extremos exteriores se localizan seis pinturas: cuatro dedicadas a narrar la vida y martirio de San Bartolomé y las dos del remate representan a Santa Teresa de Ávila y a San Juan de Dios. En la predela encontramos cuatro más, de menor tamaño, y representan los bustos de otros cuatro santos. Los lienzos fueron hechos por el pintor novohispano José de Ibarra (1685–1756), quien todavía trabajaba como oficial en el taller más prestigioso de la Ciudad de México, bajo la tutela de Juan Rodríguez Juárez (1675–1728), quien para esta época era el pincel más apreciado en la capital del virreinato. Más aún, podríamos suponer que, en los años de elaboración de estas obras, Rodríguez Juárez pudo haber estado pintando los afamados cuadros de *La adoración de los reyes* y *La Asunción de María* para el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, realizado por Jerónimo de Balbás entre 1718 y 1725.

En este escrito realizamos una breve biografía del autor de las pinturas, posteriormente describimos sucintamente los lienzos e interpretamos iconográficamente estos. Cabe mencionar que la maestra María Eugenia Rodríguez y la doctora Paula Mues Orts ya han interpretado estas pinturas por lo que nos hemos basado en ambas investigaciones para la presente interpretación. Finalmente, mostramos una reflexión sobre la temática de la vida de San Bartolomé y su entrega final al martirio, en imitación de Cristo, desde la perspectiva de pensadores contemporáneos.

José de Ibarra

Este pintor nació en la ciudad de Guadalajara en 1685. Emigró a la capital del virreinato con su familia antes de cumplir los veinte años. En esta urbe, según su propio testimonio, ingresó al taller del afamado Juan Correa y allí aprendió el oficio de pintar. No obstante, Manuel Toussaint, en su obra *Pintura colonial en México*, propone que su trabajo es más

cercano, formalmente, al de artífices como los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, más jóvenes y próximos a las nuevas modalidades en el arte³. Sobre esta relación cercana existen varios testimonios escritos acerca de su colaboración y sobre el trabajo que desempeñó como oficial bajo el mando del segundo aludido.

El taller de José de Ibarra fue uno de los más proliferos de la Ciudad de México durante el segundo tercio del siglo XVIII. Por éste circularon varias de las obras más importantes de la época y parte de su pintura se puede apreciar en las catedrales de México y Puebla, la basílica de Guadalupe, el Colegio de las Vizcaínas y el Colegio de la Compañía de Jesús, en Tepotzotlán, entre otras. Además, Ibarra fue un decidido defensor de la nobleza del arte de la pintura, impulsó, por ejemplo, la fundación de una Academia de Pintura en la Ciudad de México, en 1754 y promovió la traducción de *El Arte Maestra* de Francesco Lana Terzi, donde sumó una serie de consideraciones puntuales y adecuadas para el pintor novohispano⁴.

Manuel Toussaint, en su obra se refiere al trabajo de este artista con un juicio severo. A pesar de ello, termina concediéndole algunas cualidades a su pintura:

Su pincelada es ligera, con lo que revela facilidad; sus rostros [...] tienen sentido de la composición; gusta de la simetría según un eje vertical lo que da a sus cuadros cierto aspecto de bien contruidos⁵.

No obstante, actualmente difieren de esas rígidas consideraciones algunos especialistas en pintura virreinal como Rogelio Ruiz Gomar⁶ y

³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), p. 157.

⁴ Joseph J. Rishel (comp.), *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 539.

⁵ M. Toussaint, *op. cit.*, p. 159.

⁶ Rogelio Ruiz Gomar, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)", en *Anales del*



Primer lienzo de la vida de San Bartolomé. Jesús lo señala para elegirlo como uno de sus doce discípulos. Reproducción autorizada por Grupo Tares.

Paula Mues Orts, por nombrar algunos, reconocen en este artífice a uno de los artistas más talentosos e influyentes de la primera mitad del siglo XVIII. Ibarra fue un renovador del vocabulario pictórico novohispano y no sólo construyó un estilo personal, sino que su trabajo se convirtió en el modelo a seguir en buena parte del virreinato. El prestigiado pintor tapatío falleció en el mes de noviembre de 1756.

Las pinturas del retablo de Otzoletepec

De acuerdo con el estudio realizado por María Eugenia Rodríguez, el tema central desarrollado por José de Ibarra en sus pinturas tiene referencia directa con la vida de San Bartolomé. Paula Mues Orts investigó a profundidad la vida y obra del pintor José de Ibarra; la autora asegura que las pinturas de Otzoletepec fueron las primeras obras firmadas por el pintor cuando éste ya contaba con 41 años y se encontraba casado⁷.

Este análisis se basa en los cuatro lienzos de mayor tamaño que narran la vida, obra y martirio de San Bartolomé.

El primero de estos refiere el momento en que Jesús llamó a sus discípulos para elegir a doce de ellos⁸. En esta composición, el artífice ha representado a Jesús de túnica azul, de pie y rodeado de sus apóstoles, señala a un San Bartolomé sorprendido, quien viste de rosa y blanco, al momento de decirle, según el Evangelio de Lucas: "¡Ahí tenéis a un israelita de verdad en quien no hay engaño!". San Bartolomé le respondió: '¿De qué me conoces?' Jesús le dijo: 'Antes de que Felipe te

.....
Instituto de Investigaciones Estéticas", núm. 70, vol. XIX, (1997), pp. 45-76.

⁷ Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados* (Tesis de Doctorado en Historia del Arte), (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), p. 81.

⁸ M. E. Rodríguez Parra, *op. cit.*, p. 491.



Segundo lienzo de la vida de San Bartolomé.
Se muestra al apóstol predicando. Reproducción autorizada por Grupo Tares.

llamara, cuando estabas debajo de la higuera te vi'. A lo que el futuro discípulo respondería: 'Rabbí, tú eres el hijo de Dios, tú eres el rey de Israel'"⁹.

La composición de este cuadro es vertical, los cuatro personajes principales ocupan el primer plano y prácticamente cubren toda la superficie del lienzo. Entre estos distinguimos a Jesús y a San Bartolomé, quienes se encuentran involucrados como las figuras centrales. A sus costados, otros dos discípulos los acompañan. Detrás de estos cuatro se distinguen otros dos rostros y uno más atrás permanece prácticamente oculto en un fondo oscuro de lo que parece ser un cortinaje. El escenario del encuentro está ocupado por una hipotética arquitectura antigua, donde distinguimos una torre, una cúpula y almenas de una ciudad. El cielo es azul celeste y con algunas nubes. El cuadro tiene una variedad limitada de colores que tiende a las tonalidades pastel. Es el azul el color más utilizado para las túnicas que se contrastan con el rojo, el salmón y el amarillo.

En el siguiente óleo, San Bartolomé aparece predicando entre los gentiles de Oriente. En este lienzo, el apóstol viste una túnica azul con manto rojo y está en el centro de la composición entre una nutrida muchedumbre. El personaje principal diserta sobre un pequeño pedestal cuadrado y levanta su brazo derecho y el izquierdo lo extiende hacia abajo con la mano izquierda abierta en dirección contraria. Algunos de sus oyentes están sentados y otros de pie. Entre estos vemos dos que nos dan la espalda, otros aparecen de perfil y otros están de frente, pero todos escuchan con atención al predicador,

⁹ Sobre esta composición, Paula Mues también refiere al *Evangelio de Juan* (de igual forma mencionado por Rodríguez Parra), pero agrega que San Bartolomé no es el único sorprendido por su señalamiento, pues varios de los discípulos parecen tener la misma expresión (P. Mues, *op. cit.*, p. 101). Más aún, considera que el evangelio de Mateo pareciera ajustarse mejor a la escena referida, pues agrega que la expresión del santo es de calma, al aceptar su destino.

hasta el punto del llanto en uno de ellos. Se han pintado individuos de todas las edades, hombres, mujeres y niños. Al parecer, José de Ibarra estaba interesado en enfatizar la diversidad de las personas a quienes estaba dirigida la predicación.

En la siguiente pintura se distingue a San Bartolomé discutir con el rey Astriges. El santo ocupa el centro de la composición, a su derecha el monarca vestido como emperador parece recriminarle las estatuas quebradas de sus dioses, situadas detrás de ellos. Del otro lado de la escena, un soldado se curva hacia atrás por la impresión de la destrucción. En el fondo se distinguen cuatro personajes consternados y furiosos por la pérdida. En esta composición destacan las manos del santo y del rey que parecen confrontarse. Las del santo se proyectan hacia el frente con gracia y las del monarca reclaman nuestra vista hacia los acontecimientos que se observan en el fondo.

En la narración de la vida del santo se indica que tuvo un par de rípidos encuentros con el rey Astriges. En el primero de ellos, el monarca le amonestó por su predicación cristiana y por haber convertido a su propio hermano al cristianismo. En esa primera entrevista, el apóstol también fue recriminado por la destrucción de las imágenes de los dioses que ellos tenían, pero él aseguró que la devastación de las esculturas fue obra de los mismos demonios que las habitaban y huían de sus palabras. Agregó que haría lo mismo con la imagen del dios



Tercer lienzo de la vida de San Bartolomé.
Discusión entre el rey Astriges y el santo.
Reproducción autorizada por Grupo Tares.

Vualdat, ya que nuevamente sometería a su demonio y retó al rey a hacer lo mismo con el dios verdadero. Efectivamente, San Bartolomé destruyó la representación de Vualdat y eso enfureció al monarca por lo que ordenó su ejecución¹⁰.

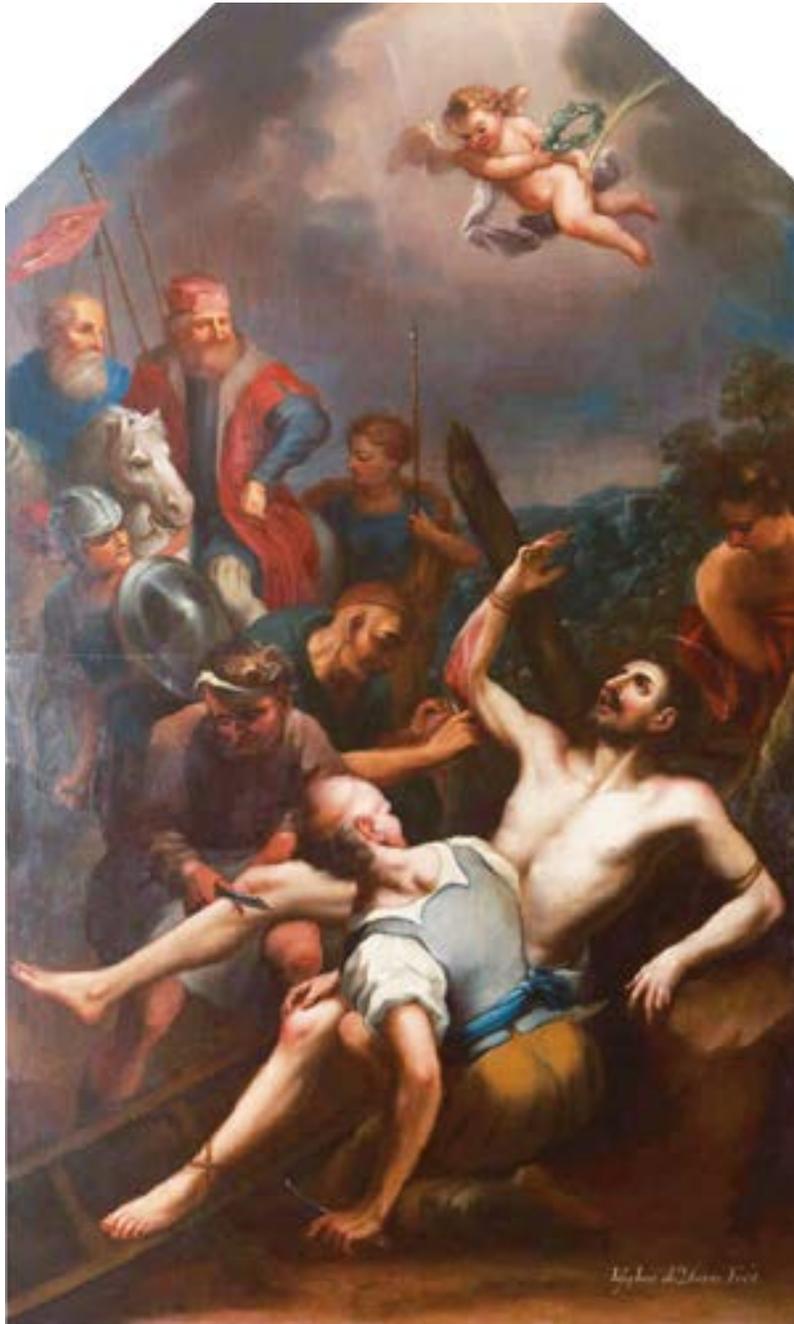
El lienzo que describieron con mayor detalle las historiadoras Rodríguez Parra y Mues Orts es, precisamente, el que representa el martirio de San Bartolomé. La hagiografía del santo difiere en sus versiones: fue crucificado, decapitado o desollado vivo. Desde el Renacimiento se popularizó la idea del desollamiento que también se reproduce en estas pinturas. Para la interpretación de la pintura, María Eugenia Rodríguez refiere a la hagiografía de San Bartolomé, contenida en *Vidas de santos* de Alan Butler:

Los historiadores de la Grecia moderna dicen que fue condenado por el gobernador de Albanópolis a ser crucificado. Otros afirman que fue desollado vivo, que puede ser consistente con su crucifixión, al ser practicado este doble castigo entre los persas, los más próximos vecinos de los armenios¹¹.

En la composición del cuadro, el mártir ocupa el centro del lienzo. Se encuentra recostado sobre un par de maderos que aluden a la cruz, y una roca. En el momento en que inicia el martirio está desnudo mientras que con gesto afligido y esperanzado mira al cielo donde ya ha hecho su aparición un pequeño ángel que lleva la palma del martirio. Junto al santo, tres verdugos han comenzado a desollarlo vivo con cuchillos. Al fondo a la izquierda hay cuatro personajes: dos soldados a pie y dos nobles a caballo que no soportan mirar la tortura a San Bartolomé y desvían los ojos de lo que acontece. Junto a la cabeza

¹⁰ M. E. Rodríguez Parra, *op. cit.*, p. 492.

¹¹ *ibidem*, p. 493.



Cuarto lienzo de la vida de San Bartolomé. Martirio del santo por orden del rey Astriges. Reproducción autorizada por Grupo Tares.

del mártir, una mujer lleva sus manos contra su pecho mientras que con la mirada baja observa lo que acontece. En la parte inferior de este lienzo el artista firmó la obra: *Josebus ab Ybarra Fecit*.

En este cuadro destaca el cuerpo desnudo del mártir que sin delatar malestar acepta el suplicio. La anatomía de San Bartolomé desnudo se encuentra bien realizada y las manos de éste y los tres verdugos narran con énfasis lo que sucede en la escena. Los tres personajes ejecutores destacan por el detalle y personalidad de sus rostros, así como por la composición de sus cuerpos y el sitio que tienen en el cuadro. Un lugar destacado es el que ocupa aquel que se encuentra de espaldas al espectador. Las posturas exageradas, de acuerdo con Paula Mues, aumentan la expresividad del drama del que somos testigos¹². Al fondo se distingue un cielo nublado que ubica este suceso en el exterior, entre algunos árboles.

El otro par de lienzos del retablo, que se ubican en el remate, representan a San Juan de Dios y a Santa Teresa de Ávila. Ambas advocaciones convergen armoniosamente con las esculturas al parecer dedicadas a los reformadores de órdenes religiosas. En este caso dedicándolas a dos santos. El primero, santo portugués del siglo XVI, canonizado en 1690 y fundador de la orden hospitalaria de los juaninos. Santa Teresa de Ávila, por su parte, reformadora de los carmelitas. Las dos órdenes con establecimientos en Toluca. Formalmente, ambas composiciones destacan por los cuidados en el dibujo y el manejo de tonalidades.

En la predela, en un formato más pequeño, se localizan cuatro santos: San José con el niño Jesús, quien sostiene una azucena, mientras el santo besa su mano; Santa María Magdalena orando frente a un crucifijo y con una calavera frente a ella. A los costados de estos lienzos se encuentran, en el extremo izquierdo, los bustos de Santa Gertrudis Magna (considerada la primera santa mística, monja alemana que vi-

¹² P. Mues Orts, *op. cit.*, p. 116.



Lienzo de Santa Gertrudis y San Nicolás Tolentino, probablemente esta pintura no corresponde a José de Ibarra. Reproducción autorizada por Grupo Tares.

vió en la segunda mitad del siglo XIII) y San Nicolás Tolentino (primer santo de la orden de San Agustín), quien se encuentra bendiciendo. En el otro extremo se distinguen a Santa Rita de Casia (religiosa italiana del siglo XV) y San Felipe Neri (fundador de la Congregación del Oratorio en el siglo XVI)¹³. Todas obras destacadas y al parecer, la mayor parte de José de Ibarra. Después de la restauración, tres de las pinturas de la predela no parecen atribuibles al artífice tapatío: Santa Rita de Casia, Santa Gertrudis y San Nicolás Tolentino.

Las pinturas de la vida de San Bartolomé: una interpretación formal en función del discurso devocional

La interpretación de las pinturas deberá fundamentarse en el discurso devocional del resto del retablo. Aunque sabemos poco sobre esta obra, en función de lo conocido articularemos una interpretación donde la pintura, con sus medios expresivos, construyó un discurso elocuente en función de su marco e intención.

¹³ *ibidem*, p. 108.



Lienco ubicado en la predela. Muestra a Santa Rita de Casia y a San Felipe Neri.
Reproducción autorizada por Grupo Tares.

En este sentido, conviene recordar la reflexión realizada por Elisa Vargaslugo, quien enfatiza que para la pintura virreinal la búsqueda de un “ideal de belleza sagrada” era prioritaria¹⁴, dicho ideal comenzó a plantearse desde la segunda mitad del siglo XVI, fue desarrollándose durante varias generaciones de pintores novohispanos y para las primeras décadas del siglo XVIII ya se encontraba consolidado. En este contexto, el pincel de José de Ibarra es uno de los ejemplos más logrados. Una muestra es la imagen de un Cristo poco expresivo y fácil de distinguir para los devotos: delgado, de cabello largo, barbado, blanco y lánguido. Asimismo, los santos se parecen formalmente al propio Cristo, por ejemplo la imagen de San Bartolomé. Parece ser éste uno de los motivos por los que la pintura novohispana descartó aquellas figuras que parecieran deshonestas e innovadoras, ya que poseía un lenguaje de imágenes reconocibles con objetivos concretos y dictados en los Concilios Provinciales, los tratados de pintura y, por supuesto, por el trabajo gremial de muchas décadas; se fue conformando un lenguaje y repertorio específico para la construcción del arte pictórico del Virreinato y su consumo.

¹⁴ Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), p. 12.

Nunca fue el propósito de los pintores novohispanos de la época acercarse demasiado al realismo y ceder a la seducción de los detalles, pues suponían que estos podrían restarle espiritualidad a la pintura. Por ello, la pintura religiosa novohispana prefirió los “rostros inexpresivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia”¹⁵. La búsqueda de esa “dulce inexpresividad” llevó a los pintores a procurar este sendero como un lenguaje recurrente, que debe explicarse históricamente para entender los resultados. Al final, estas composiciones, de ninguna forma, desmerecen dentro de los parámetros propios de su tiempo y circunstancia.

José de Ibarra era un pintor maduro que iniciaba su carrera, cuya formación se debía a los talleres de pintura con más prestigio en la Ciudad de México. Un renombrado maestro, Juan Rodríguez Juárez, estaba a punto de entregar la estafeta de la tradición pictórica de la Ciudad de México. De acuerdo con Marcus Burke¹⁶, José de Ibarra fue un exponente del “barroco internacional”, que trató de continuar la tradición de las imágenes sagradas y su necesaria belleza dictadas desde el Concilio de Trento. En ese sentido, vemos en estos cuadros las bases formales de lo que usualmente reconocemos como característico de nuestra pintura del siglo XVIII.

San Bartolomé en las pinturas del retablo de Otzolotepec

La manera habitual de abordar el estudio de un retablo es mediante análisis históricos e iconográficos del cristianismo en general, y muy

¹⁵ *ibidem*, p. 15.

¹⁶ Marcus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, (Italia: Grupo Azabache, 1992).

pocas veces como acercamientos a lo singular. Abordar el concepto de la ética del cuerpo tal vez sea prudente dadas las características principales de las obras pictóricas allí presentadas.

¿En qué consiste la ética del cuerpo? ¿Es posible analizarla desde un cuerpo desollado? Las imágenes artísticas que representan situaciones dramatizadas con una finalidad didáctica religiosa nos dan oportunidad de mirarlas como visualidades tipo *still life*, estilo que para distinguirlo del *vanitas*, enfatizamos aquí desde su alusión a un detenimiento instantáneo de los objetos mediante la ejecución pictórica. Una intención en parábolas del *memento mori*, pero, sobre todo, una generación de espacios reflexivos acerca del presente, a través de la contemplación.

En el caso de San Bartolomé se nos presenta una serie de instantes acerca del personaje que muestra una ambivalencia recurrente entre la perversión de imitar, hasta las últimas consecuencias, la vida de Cristo y la utilidad o finalidad última de esa intención: la creación de un cometido de gran importancia simbólica a pesar de nuestra condición de levedad en lo real y la necesidad de trascenderlo. Incluso, podríamos hablar de una necesidad subjetiva por trascender, pero habrá que aclarar que en toda forma de perversión o de martirio, el modo cultural de sujeción y de entrega a un fin simbólico es protagónico. Regularmente, este proceso invisibiliza al hombre o individuo en función de lo divino. Con esto distinguimos no sólo la singularidad de la individualidad sino también la libertad de la emancipación.

Entonces, ¿de qué tipo de sujeto hablamos aquí? ¿Qué forma de subjetividad habita en la ética? Con lo expuesto anteriormente, notamos otras posibilidades de acercamiento a personalidades sumamente amorales (hiper religiosas y también laicas), en las que se enuncia casi por accidente, o mejor dicho, inconscientemente, un semblante más parecido al ideal subversivo del intelectual creativo. Encontramos la plenitud del significado de la palabra sujeto: la exposición o propensión a la dominación, al

sometimiento o, en términos amorales, a la entrega de las figuras santas, ilimitada y misteriosamente desinteresada.

Merecer la muerte: cuatro lienzos de la vida de San Bartolomé

Los módulos del retablo de Oztolotepec son protagonizados por San Bartolomé, apóstol que en el transcurrir de la Historia del Arte ha sido uno de los crudos representantes del evento denominado como martirio. Más allá de una mera caracterización salvaje del castigo sádico, el martirio es todo un proceso subjetivo e interpersonal que implica una apuesta humana tan significativa como lo es el sacrificio ante la tentación del testimonio, según Kierkegaard, “la tentación sería la ética”¹⁷.

Observar estéticamente tal evento a través de la pintura demanda utilizar una postura iconoclasta del Arte y también de la Filosofía. Dicha postura permite revalorar como formas del lenguaje a ambas disciplinas cuya continua deconstrucción simbólica hace de la imagen una vía de resignificación o, mejor aún, de reformulación epistemológica. Así, nos acercamos a estudios actualizados del posible posicionamiento subjetivo de ciertos personajes cuya trascendencia histórica generó objetos de culto que nos permiten analizar cómo es que un santo ha decidido utilizar su cuerpo no sólo como el objeto, instrumento y herramienta de su postura religiosa, sino como dispositivo ético y, en el caso del pintor José de Ibarra, como representación.

La historia de la religión y el arte implica de manera relevante tales usos del cuerpo, mismo que cada uno de los mártires y artistas dedican por entero a su posicionamiento como creyentes. El cuerpo es el principal instrumento de representación y también de encarnación

¹⁷ S. Žižek, *op. cit.*, p. 13.

de los actos cualitativos de todo “siervo venerable”, y también de todo aquel entregado a una búsqueda más allá de sus horizontes.

San Bartolomé, como todo mártir, lo utiliza como el documento que da testimonio final de su compromiso y entrega a sus convicciones y creencias divinas. Habla más del deseo que de la demanda religiosa, ya que soportar el dolor del martirio, contrario a la actual forma costumbrista de concebirle, no es una finalidad predicha o pre-escrita sino una consecuencia, en ese momento, inesperada. En el caso del artista creyente, es la obra la que ocupa el lugar del cuerpo, en tanto la representación de posturas manifiestas. El cuerpo del mártir como el retablo son acontecimientos derivados de una finalidad especular. Es la tortura, ese procedimiento al que corresponden las huellas que distinguen a cada uno de estos acontecimientos lo que en este caso tiene principal relevancia, ya que resulta una desafortunada, pero necesaria eventualidad en el camino del testimonio incuestionable de una ética radical.

San Bartolomé es testigo (y posterior evidencia) de la existencia de Jesús y, a su vez, ambos los son de Dios, un hecho por demás polémico.

La personalidad de José de Ibarra nos permite adentrarnos en un proceso de reconocimiento de lo pasional en el arte, no sólo mediante el misterio de su virtuosa ejecución sino con su personalidad empeñada en el reconocimiento de la Academia del Arte, la búsqueda de apoyo institucional y la conservación de un estilo, muchas veces, catalogado como poco original. Ambas circunstancias controvertidas, aunque podríamos decir que, aún en el siglo XXI, todo acto de creencia tiene la misma particularidad: guardar la dificultad de concebir lógicamente la relación paródica entre el misterio de lo no visible y la carnalidad del acto de fe, mientras conviven en medios completamente politizados.

Morir sin palabras, sin apoyo, sin milagros, hasta sin Dios

La ética es una importante salida emergente ante conflictos morales. La creencia tiene gran relevancia en la conformación de la subjetividad y comparte el mismo origen que la ideología, aunque se distinguen en su alcance. Mientras la creencia aspira a un fin en relación con lo divino, la ideología es una postura respecto de un ideal terrenal o político.

Según Badiou, la ética sería como una especie de imposible si se toma como una construcción dependiente de los cambios culturales o sociales sujetos a la realidad [...] Lacan habla de las éticas por cuanto no existe un solo sujeto, sino varias verdades que hablan de subjetividades¹⁸.

Los retablos (como las Academias) son objetos de idolatría, se acude a ellos como si pudiera encontrarse sentido, uno con el que elaboramos una serie de construcciones más o menos útiles para sobrellevar el tiempo.

Así, podemos hablar del rezo, un acto de idolatría tachado de actos ciegos y excesivos que devienen posturas de fe. Al rezar se usan imágenes como puentes entre el sujeto y la esperanza. En psicoanálisis se alude a la importancia de la palabra y, aquí podríamos referirla a la alabanza (en este caso silente) emitida por el sujeto en pos de una búsqueda de respuestas a preguntas muchas veces irresolubles. Ante el silencio del retablo (y de la Academia, y del análisis) sólo queda actuar como un modo *actual* de búsqueda de *una* verdad. Al momento culminante (aunque no final) de este proceso se le denomina *castración*; el

¹⁸ Germán Gómez, “La ética del psicoanálisis”, (*Pensando Psicología*, Vol. 7, Núm. 12, Universidad Cooperativa de Colombia, enero–junio de 2011) pp. 162–164. <https://revistas.ucc.edu.co/index.php/pe/article/download/408/409> (Consultado el 2 de julio de 2019).

sujeto debe, literalmente, atravesar esa cierta dirección y ecuanimidad psíquica, mediante actos que le confronten con sus vacíos, sus fragmentaciones e ineludibles faltas, pero sobre todo con su tácita incompletud y tendencia a la liviandad.

[...] sin servilismos a la letra ni a las fórmulas, es una plegaria espontánea, hecha con la vida corriente de cada día. No supone inmersiones ni purificaciones místicas, ni conlleva reivindicaciones de méritos; sólo hay un requisito: la disposición al perdón [...] Jesús recomienda que se rece lejos de la gente, en el aislamiento incluso del propio aposento familiar [...] una invitación a dejar de lado la oración de súplica, limitándose a la de loor y alabanza¹⁹.

En el rezo, el individuo se reconoce sujeto de esas inercias y condiciones que le sobrepasan, entregándose al humano camino de la libertad. Ésta será su principal encomienda y desventura al reconocer que gran parte de la fuerza de fe está en el actuar con respecto a un determinado referente, por lo que esa libertad siempre será un reto y estará condicionada, aunque también será generadora de estadios colaterales de plenitud.

Una libertad que es contagiosa, que tanto para el individuo como para la sociedad abre, dentro de la unidimensionalidad que los atenaza, una *dimensión* verdaderamente *distinta*, una alternativa real con otros valores, normas e ideales. Que es un auténtico salto cualitativo hacia una nueva consciencia, hacia una nueva meta, hacia un nuevo objetivo e itinerario de vida, hacia una nueva sociedad de libertad y justicia. Que es un verdadero trascender, o sea, no un trascender sin trascendencia, sino un *trascender desde la trascendencia a la trascendencia*²⁰.

¹⁹ Hans Küng, *Ser cristiano*, (España: Editorial Trotta, 2012), pp. 333-334.

²⁰ *ibidem*, p. 336.

Los retablos pueden ser vistos como rincones en los que el reconocimiento subjetivo se magnifica mediante la ornamentación. Así, un “simple” acto de rezo se convierte en la epifanía del descubrimiento de sí mismo y de los cometidos. Los retablos son la magnificación de las cicatrices de Jesús y, por supuesto, de todo aquel que mediante el martirio nos presenta la oportunidad de notar los alcances de la entrega de los sujetos a una creencia, a su índole real, es decir, con los retablos estamos no sólo ante la presencia de nuestras ideas y las costumbres, sino ante la sagrada objetualización de acontecimientos y predicamentos que de otra manera no serían posibles. El retablo y sus imágenes como la única comprobación radical de las escrituras se convierten en la manera más eficaz de volver *real lo posible*.

Lo que observamos a través de todos los objetos religiosos es la adaptación del cuerpo a laborar con lo divino, entendiéndolo como algo alcanzable mediante esos puentes, monumentos, objetos, reliquias y arte dedicado a lo imposible, como vehículos de “relación” entre lo mundano y la deidad.

Durante el rezo surgen las preguntas y entre más objetos se muestren representando los alcances de la creencia, más se convierten tales alabanzas en intentos de emulación de esos actos éticos que se nos proponen como “ejemplos”. O, mejor dicho, inspiraciones u oportunidades que representan ante nuestros ojos, retos inadmisibles, pero envidiables o por lo menos irrepetibles. La inspiración religiosa consiste en adorar lo sagrado, imitarle en lo posible, pero también en reconocerle como inalcanzable.

Jesús, que con sus palabras y acciones había hecho todo lo posible para merecer la muerte, tuvo que contar con un final violento. No que él provocase o quisiese directamente la propia muerte. Sino que *vivió con la muerte a la vista* y aceptándola libremente (con esa gran libertad

que conjuga la fidelidad a sí mismo y la fidelidad a la propia misión, el espíritu de obediencia) por descubrir en ella la voluntad de Dios. No soportando simplemente la muerte, sino cediendo y entregando la propia vida²¹.

El desollamiento tiene dos perspectivas: una humana y otra animal. Por un lado, es un acto de suma crueldad y castigo y, por otro, es tan sólo un momento insignificante en el proceso del consumo animal. No es casualidad que adentrándonos escópicamente en la contemplación de esas pinturas notemos la cercanía entre ambas acciones. Las representaciones artísticas religiosas siempre cuentan con alusiones a la oscuridad de lo humano que roza con su bestialidad e inconsciencia. De hecho, en la crítica hay atrevimientos que banalizan esta relación comentándola desde lo insulso e ingenuo del sacrificio (tanto del animal como del hombre), ignorando la complejidad del ritual y el culto a lo vivo y la consecuente magnificencia del acto de muerte. La restauración y, por supuesto la práctica actual de la pintura religiosa, sufren esos mismos desconocimientos.

Resulta imposible pensar que San Bartolomé o su hagiógrafo consideraran conscientemente esta virtual distinción en el momento de aceptar estoicamente su ejecución, o que el mismo José Ibarra notara su revolucionaria actitud desde tal referencia. Ahora, sin embargo, sí es sencillo desde una postura reflexiva notar esta ambivalencia, de modo en que lo aberrante sea tan significativo. Podemos, asimismo, imaginar que existieron desplazamientos subjetivos inconscientes resultantes de sus devotos procesos que les permitieron prestar la importancia “adecuada” a su decisión, al grado de no desfallecer ni acobardarse en defensa –más que de los dioses– de la creencia en sí.

²¹ *ibidem*, p. 340.

“Toda la predicación y el comportamiento de Jesús no son otra cosa que una interpretación de Dios”²². La ética del cuerpo tiene que ver con realizar adecuaciones ideológicas aún sobre el propio ser en función de un posicionamiento simbólico. Así es como el arte religioso y la teología conservan un camino en común gracias a la mirada transdisciplinar contemporánea, no como las aparentes funciones alfabetizadoras vulgares y opresoras, sino en tanto creación de íconos que han construido la Historia, que han diversificado el lenguaje, y ante todo, han esparcido referentes visuales o enunciativos que aseguran la permanencia del pensamiento en contestataria contraposición a la inercia del *βίος*. Minan perpetuamente la continuidad real y las estabilizaciones ideológicas.

Conclusiones

Las pinturas del retablo mayor de San Bartolomé en Oztolotepec son muestra de uno de los pinceles más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, en el Virreinato. José de Ibarra se formó en una tradición artística consolidada durante más de cien años en el rico virreinato de la Nueva España. El pintor tapatío había aprendido con los mejores artífices de su tiempo: Juan Correa y Juan Rodríguez Juárez. A estas enseñanzas sumó su talento en el engrandecimiento de un carácter propio de la pintura novohispana. Más aún, especialistas como Paula Mues proponen la obra de Ibarra como parteaguas para el inicio de una nueva forma de pintar en la Ciudad de México.

Por otra parte, planteamos que la interpretación de estos cuadros no puede ser unívoca y que, si bien la intencionalidad devocional puede ser revelada desde la iconografía y la hagiografía de San Bartolomé,

²² *ibidem*, p. 336.

la pintura, en cuanto arte vivo, permite realizar nuevas lecturas. En este caso, reflexionamos a partir de las imágenes del retablo sobre el vínculo existente entre la misión cristiana y el sacrificio. Tratamos de descorrer la relación entre el sufrimiento del martirio y la representación pictórica de la corporalidad de los santos en la pintura novohispana del siglo XVIII, así como entender la manera en que la inteligencia del discurso visual pretendió la predicación erudita desde el arte y se consolidó como un predicador mudo en la religiosidad novohispana. La serie pictórica de la vida de San Bartolomé trasciende el relato hagiográfico al proporcionarle al espectador la ventana que permite visualizar la hagiografía misma.

Bibliografía

1. Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, (Italia: Grupo Azabache, 1992).
2. Küng, Hans, *Ser cristiano*, (España: Editorial Trotta, 2012), 712.
3. Mues Orts, Paula, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 1334.
4. Rishel, Joseph J. (comp.), *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas- Fondo de Cultura Económica, 2007), 576.
5. Rodríguez Parra, María Eugenia, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, coords., *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 483-496.

6. Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 309.
7. Vargaslugo, Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 178.
8. Žižek, Slavoj, *Antígona* (España: Akal, 2016), 104.

Hererografía

1. Ruiz Gomar, Rogelio, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 70, vol. xix, (1997), pp. 45-76.

Recursos electrónicos

1. Gómez, Germán, "La ética del psicoanálisis", en *Pensando Psicología*, Vol. 7, Núm. 12, Universidad Cooperativa de Colombia, enero – junio de 2011, 162–164, <https://revistas.ucc.edu.co/index.php/pe/article/download/408/409> (Consultado el 2 de julio de 2019).

La restauración de retablos novohispanos: el caso de Oztolotepec

José Manuel Yhmoff Soto

EL ESTADO DE MÉXICO posee un vasto patrimonio cultural religioso que, en algunos casos, es desconocido por la población. A lo largo del territorio mexiquense se encuentran parroquias, capillas, retablos, esculturas y pinturas elaborados entre los siglos XVI y XIX; algunos han sido modificados con el paso del tiempo y otros más están en diversos grados de abandono. En tiempos recientes, este legado artístico-cultural ha sido objeto tanto de investigaciones que reconocen su trascendencia, como de restauraciones para su preservación. Cabe mencionar que, en gran medida, tal esfuerzo para la restauración surge como respuesta al deterioro de las piezas artísticas producido por el efecto de fenómenos naturales, la intervención humana e incluso el creciente saqueo de obras de arte sacro.

Las piezas son testimonio material que remite a la época en que fueron creadas, también dan pauta a investigaciones que permiten explicar la obra y, además, se convierten en un referente de identidad para las poblaciones en las que se encuentran.

La significación sobre el patrimonio es variable, pero de manera general es una interpretación de los objetos del pasado a los que la comunidad les ha asignado valores relacionados con la cultura a la que pertenece¹. Es decir, la significación depende de cómo se percibe a los

¹ Mauricio Benjamín Jiménez Ramírez y Mariana Sainz Navarro, “¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo del poder”, <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/31/31> (Consultado el 20 de junio de 2019).



Vista del retablo durante el proceso de restauración.

objetos patrimoniales, desde la comunidad en la que se encuentran y cómo se entiende desde las políticas culturales.

El patrimonio cultural es un fenómeno histórico vinculado con el contexto social, intelectual, político y cultural en donde se produce y desarrolla, por ello, su conceptualización muta en el tiempo de acuerdo con las transformaciones que las sociedades experimentan históricamente².

Por tal motivo, se debe tomar en cuenta que los objetos artísticos religiosos, que hoy en día consideramos patrimonio, fueron concebidos con otros fines. De esta forma, dicho contexto se debe retomar al momento de realizar un proceso restaurador. Así aseguramos que no se pierda o destruya su significado original, mismo por el que, hasta la fecha, gran parte de la población los sigue percibiendo desde la fe.

El planteamiento de un problema relacionado con la restauración involucra la identificación de objetos que presenten un estado de deterioro o que hayan sido dañados para, posteriormente, definir los procedimientos que delimiten las acciones que ayuden tanto a la conservación del patrimonio como a apearse a las características originales de la obra intervenida.

El planteamiento de un problema relacionado con la restauración involucra la identificación de objetos que presenten un estado de deterioro o que hayan sido dañados para, posteriormente, definir los procedimientos que delimiten las acciones que ayuden tanto a la conservación del patrimonio como a apearse a las características originales de la obra intervenida.

² Roxana Seguel Quintana, Ángela Benavente Covarrubias y Carolina Ossa Izquierdo, "Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de los objetos de devoción", <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/31/31>(Consultado el 20 de junio de 2019).

Al tratarse de piezas que se encuentran en un espacio de culto al que, hasta la fecha, la gente asiste por diversas actividades religiosas, la restauración de estas obras implica un proceso distinto al de aquellas expuestas en galerías, museos o espacios públicos. Por ello, se deben tomar en cuenta principios como el respeto al original o eliminar los elementos que fueron agregados con posterioridad a la obra, además de intervenirlas mínimamente. Acciones básicas para recuperar y mejorar la función simbólica de un objeto³.

Para lograr esta labor es necesario contar con el apoyo de personas expertas en diversas áreas de la restauración y así, obtener resultados positivos que permitan apreciar nuevamente las características de manufactura con las que cuenta la pieza, siempre considerando los materiales empleados y el grado de deterioro de la obra.

Los restauradores cuentan con la formación académica para poner en práctica un proceso adecuado en cuanto al tratamiento de materiales, identificar los factores internos y externos que han dañado a la obra, así como la calidad de los materiales y los procedimientos requeridos para no causar más daños a la pieza intervenida.

De la misma manera, los restauradores aportan sus experiencias en cuanto a las metodologías empleadas y a los estudios sobre el estado de conservación de una obra, así como los procedimientos que pueden emplearse en futuros proyectos para el rescate del patrimonio, ya que se han registrado casos de res-



Proceso de limpieza del dorado.

³ *idem.*

tauraciones realizadas por personas que no cuentan con las bases teóricas necesarias, lo que ocasiona un daño irreparable a las piezas.

Por otro lado, los historiadores cuentan con información sobre el contexto general de la época en la que se realizó la obra, gracias a datos obtenidos en archivos y bibliotecas, así como de publicaciones existentes, que permiten ubicar el origen de la pieza y de la comunidad en la que se encuentra.

De igual manera, con el uso de testimonios gráficos como fotografías, planos o litografías se pueden apreciar los cambios que ha tenido un edificio o un retablo. Así, accedemos al retrato de una serie de valores que estuvieron presentes en la sociedad que los creó⁴. Lo anterior conlleva una comprensión del punto de vista histórico sobre la permanencia y la transformación de las obras patrimoniales.

Los historiadores del arte se especializan en temas de investigación sobre el patrimonio que permiten identificar elementos artísticos de una pieza, y a su vez, relacionarla con otras elaboradas en determina-



Antes y después de la limpieza del dorado.

do periodo. La lectura iconográfica ayuda a comprender el significado de una pieza, además de que se pueden identificar detalles sobre posibles modificaciones previas o reconocer si la pieza fue hecha pensada para colocarse en una ubicación específica. Incluso, se han encontrado pinturas, esculturas y retablos que no concuerdan con las dimensiones arquitectónicas de un tiempo o que

⁴ Jessica Ramírez Méndez y Ana Laura Torres Hernández, “El historiador y el patrimonio inmueble. Un vínculo de construcción” (*Intervención*, Núm. 12, México, julio-diciembre de 2015), <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/issue/view/447> (Consultado el 20 de junio de 2019).

son diferentes al resto de un conjunto de obras.

El trabajo de los restauradores profesionales incluye divulgar los resultados de la rehabilitación de una obra a través de publicaciones, investigaciones, exposiciones o conferencias. Dichas actividades permiten a la sociedad informarse acerca del legado artístico con el que cuentan, asimismo se elaboran catálogos de obras que son de gran utilidad pues de presentarse un daño parcial o sustracción de la obra, se podrían tomar medidas.

Involucrar activamente a la población en la que se encuentra depositado un bien patrimonial es importante puesto que, como lo señala Jaime Cama Villafranca: “[...] intervenir un retablo sin tomar en cuenta a la población es no comprender para qué y para quién se construyó”⁵. Son las personas quienes han estado en contacto con la pieza desde su elaboración y generalmente perciben al patrimonio desde el carácter devocional más que del artístico, además de constituir el elemento de identidad alrededor del cual se organizan las actividades religiosas.

Aunque hay comunidades que no permiten que personas ajenas se acerquen a sus retablos, también hay otras que se involucran y colaboran con la restauración, principalmente aportando recursos económi-



Detalle del retablo después de la limpieza del dorado.

⁵ Jaime Cama Villafranca, “Un patrimonio cultural que sigue vivo. La teoría de la restauración como marco de referencia para la definición de una metodología de intervención para los retablos”, en Françoise Descamps, dir., *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, (2002), p. 16.

cos para cubrir algunos de los gastos generados por estas actividades o, a veces como voluntarios en algunas labores derivadas del proceso de conservación.

Las autoridades políticas se encargan de gestionar los permisos correspondientes, también dictaminan las leyes relacionadas con la conservación del patrimonio con la finalidad de protegerlo y sancionar a quien lo dañe. En México se cuenta con la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, promulgada en 1972 y reformada en 1986. Sin embargo, la Ley ha sido rebasada por lo que se deberían repensar los mecanismos legales para evitar la destrucción, deterioro y saqueo de piezas artísticas, históricas y culturales.

La participación del gobierno y de la sociedad en las labores de restauración patrimonial debe ser equilibrada porque, como lo señala Rodríguez-Miaja, se puede lograr un grado de concientización racional para conservar el patrimonio⁶.

En el 2017 se efectuó el proyecto de restauración del retablo principal de la parroquia de San Bartolomé Apóstol, en Ocotlán. Una actividad que se pudo realizar gracias a que se involucraron las autoridades políticas y eclesiásticas de la comunidad, la sociedad e instituciones como el INAH y el Instituto de Investigaciones Estéticas.

El proyecto fue encabezado por las restauradoras Paola D’Rugama Villa y Saydé Sortibrán Cárdenas, quienes junto con un grupo de personas hicieron diversas labores de limpieza y restauración, entre los meses de agosto y diciembre de 2017.

El objetivo general del proyecto fue restaurar el retablo principal de la parroquia de San Bartolomé Apóstol, logrando el mejor estado de conservación posible siguiendo los principios éticos de la profesión⁷.

⁶ Fernando Rodríguez-Miaja, “El apogeo de la conservación y restauración del patrimonio”, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37175> (Consultado el 27 de junio de 2019).

⁷ Paola D’rugama Villa y Saydé Sortibrán Cárdenas, *Proyecto de restauración del retablo*

Es así como se aprecia el interés y el respeto por la obra al buscar preservar la mayor parte de sus características originales y evitar daños mayores, todo esto a partir de la aplicación de los métodos y técnicas apropiadas que implica una labor de tal magnitud.

Los objetivos específicos del proyecto fueron los siguientes:

- Ejecutar procesos de conservación en el retablo para favorecer su estabilización.
- Recuperar los elementos formales perdidos en el retablo.
- Ejecución de procesos estéticos en el frente del retablo.
- Difundir entre los responsables del patrimonio mueble e inmueble de la parroquia de San Bartolomé las reglas básicas de mantenimiento y conservación⁸.

En el proyecto, se siguió una metodología para lograr los objetivos propuestos, considerando no sólo los elementos artísticos del retablo en sí mismo, sino también el contexto histórico y cultural de la región, además de las características climatológicas como la temperatura y la humedad, ya que estos factores impactan en el estado de conservación de la obra.

El retablo fue elaborado entre 1726 y 1727. Mide 12.5 x 10.26 m, y estuvo a cargo de Francisco Xavier de Olivares, quien fue tallador, dorador y ensamblador. Además, tiene esculturas estofadas y pinturas al óleo sobre la vida del apóstol Bartolomé. La última de ellas es sobre el martirio y tiene la signatura *Josebus ab Ybarra Fecit*⁹. Estas piezas aportan información sobre los modelos artísticos que predominaban en la época y se pueden contrastar con otras similares que se encuentren en diferentes regiones.

de San Bartolomé Apóstol, Otzolotepec, Estado de México, (México: Grupo Tares, 2017), documento mecanoescrito, p. 5.

⁸ *idem*.

⁹ *ibidem*, pp. 4-7.

La primera acción por realizar es la identificación iconográfica de las pinturas y esculturas, a partir de la descripción de cada una de las piezas. En este momento cobra relevancia la labor multidisciplinar, ya que los datos que tenga un restaurador sobre los atributos propios de un santo son necesarios para su identificación, sin embargo, también se pueden apoyar en la información que aporten los historiadores del arte especializados en el periodo novohispano. Así, hay una retroalimentación de puntos de vista, análisis de imágenes y conclusiones. Además, con esta información se podrían reponer y reparar piezas faltantes de las esculturas que vayan acorde con los atributos iconográficos distintivos.

Es necesario identificar los materiales utilizados y la técnica de manufactura, ya que esto permite definir los equipos e instrumentos que se utilizarán durante la restauración. Asimismo, la información obtenida sobre los recursos animales y vegetales que se emplearon para elaborar las tallas del retablo y de las esculturas exentas brinda un panorama acerca de las materias primas que se usaban en la época colonial, las técnicas de procesamiento y aplicación de éstas.

Parte importante en el proceso fue la elaboración del diagnóstico de las condiciones en las que se encontraba el retablo, con ello fue posible detectar los diversos grados de deterioro que había en toda la estructura; ya fuera por acumulación de polvo, desgaste de pintura, fisuras y envejecimiento de materiales, entre otros factores. Con la información obtenida se definen otras acciones como las labores de limpieza, la adquisición de materiales compatibles y el resane, por mencionar algunas.

Estas labores requieren de la supervisión de personas capacitadas para que pueda iniciar la restauración apegándose, tanto a las características artísticas de la obra intervenida, como a los lineamientos legales nacionales e internacionales sobre este tipo de actividades. De esta forma se puede lograr un resultado que permita apreciar los detalles del re-

tablo que se han perdido o maltratado y tener una idea cercana a cómo pudo haber sido el retablo originalmente.

Aunado a lo anterior, también se revisaron las condiciones estructurales del retablo. Algunas no se encuentran a la vista del espectador, pero son fundamentales como elementos de apoyo y anclaje del inmueble, tal es el caso de los tensores que unen la parte posterior del retablo con el muro del ábside, o las cuerdas de ixtle utilizadas para amarrar los tablonés. Estos datos sirven para comprender cómo era el proceso de ensamblaje de un retablo, pensado en que permaneciera en pie por un periodo considerable.

Al intervenir las pinturas y esculturas no sólo se obtiene información de los modelos iconográficos que se utilizaron, sino también de las técnicas que se empleaban en el siglo XVIII para la elaboración de estas piezas, la diversidad de materiales para lograr los acabados de estofado y encarnación en las esculturas, así como los procedimientos de talla y ensamblaje.

Durante el proceso fue necesario resanar y reponer elementos faltantes a algunas tallas, como manos y vestimentas. Para este procedimiento se consideró la anatomía de la escultura original, pero tuvo que ser aprobado previamente por el restaurador Josué Alcántara, supervisor asignado por el INAH para tal efecto. El trabajo debe ser minucioso porque, de lo contrario, se correría el riesgo de incorporar piezas que no correspondieran con la estructura original del retablo.

La labor de restauración concluyó en diciembre de 2017 con resultados favorables, sin embargo, tanto en la parroquia de San Bartolomé Apóstol, así como en el Museo Presbítero Nicolás López Jardón, que se encuentra a un costado del templo, hay varias pinturas y esculturas que bien valdría la pena que fueran restauradas, tomando en cuenta los resultados obtenidos del retablo principal.

La divulgación de las actividades realizadas es importante no sólo para dar a conocer el acervo artístico con el que cuenta la parroquia,

sino también para abrir líneas de investigación sobre la restauración de patrimonio, además de establecer vínculos de colaboración entre autoridades políticas y religiosas, sociedad civil e instituciones educativas. Igualmente ayuda a catalogar las piezas artísticas con las que se cuenta y servir de referente para futuros trabajos en otras regiones.

La restauración del patrimonio es, sin duda, una labor que involucra a varios actores, cuyos resultados finales sirven para rescatar obras artísticas en riesgo y tomar medidas necesarias para su preservación.

Bibliografía

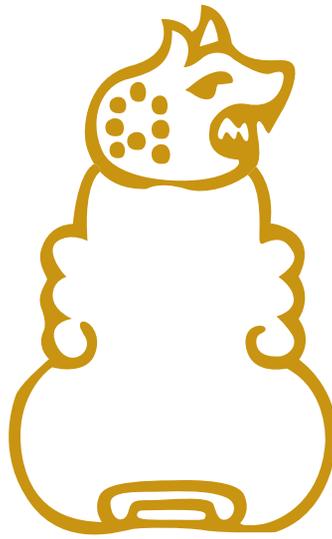
1. D'rugama Villa, Paola y Saydé Sortibrán Cárdenas, *Proyecto de restauración del retablo de San Bartolomé Apóstol, Ocotlán, Estado de México*, (México: Grupo Tares, 2017), documento mecanoestricto, 66.
2. Cama Villafranca, Jaime, “Un patrimonio cultural que sigue vivo. La teoría de la restauración como marco de referencia para la definición de una metodología de intervención para los retablos”, en Françoise Descamps, dir., *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, (Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura- The J. Paul Getty Trust, 2002), 14-19.

Recursos electrónicos

1. Jiménez Ramírez Mauricio Benjamín y Mariana Sainz Navarro, “¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo del poder”, <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/31> (Consultado el 20 de junio de 2019).
2. Ramírez Méndez, Jessica y Ana Laura Torres Hernández, “El historiador y el patrimonio inmueble. Un vínculo de construcción”, *Intervención*, núm. 12,

México, julio-diciembre, 2015, <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/issue/view/447> (Consultado el 20 de junio de 2019).

3. Rodríguez-Miaja, Fernando, “El apogeo de la conservación y restauración del patrimonio”, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37175>, (Consultado el 27 de junio de 2019).
4. Seguel Quintana, Roxana, Ángela Benavente Covarrubias y Carolina Ossa Izquierdo, “Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de los objetos de devoción”, www.patrimoniocultural.gob.cl/sites/www.patrimoniocultural.gob.cl/files/images/articles-45928_archivo_06.pdf (Consultado el 30 junio de 2019).



OTZOLOTEPEC

De Ocelotepec:

Ocelotl, tigre

Tepetl, cerro

C, en

"En el cerro del tigre"

Otros tesoros patrimoniales de Otzolotepec: sus archivos y documentos históricos

Ana Cecilia Montiel Ontiveros



VISITAR OTZOLOTEPEC UN JUEVES es toda una experiencia¹. Al llegar por la carretera que une a la cabecera municipal, Villa Cuauhtémoc con Toluca, temprano por la mañana, podemos apreciar los campos sembrados que deleitan los ojos con variadas tonalidades de verde, así como frondosos sauces y fresnos que saludan. Una fina neblina cubre los campos como si del suelo emanara en velo ligero que alcanza a ocultar tímidamente los cerros en lontananza. Una señora camina presurosa por la acera con una canasta repleta de flores de calabaza frescas y grandes. A lo lejos se asoma la torre de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol, anunciando la llegada al poblado. Son pocos kilómetros los que separan a Villa Cuauhtémoc de Toluca, sin embargo, la localidad conserva el aire puro y una vida apacible para los lugareños que atesoran con orgullo tradiciones y bienes culturales que forman parte sustantiva de su identidad.

Es jueves y los *hñähñö* de San Miguel Capulhuac han venido a intercambiar sus productos en el mercado del trueque que se asienta a lo largo de la calle Aldama, a un costado del templo parroquial edificado en el siglo XVIII. El espectáculo es el siguiente: hongos de diferentes formas, tamaños, colores y sabores, plantas, flores, ocote, tierra de monte, peras, manzanas, chilacayotes, haba, calabaza y cestas con tlaxcales visten alegremente la avenida. El otomí se escucha en los acuerdos: hongos por capulines, maíz por nopales y la escena nos remite, inmediatamente, a las raíces históricas de la localidad.

¹ Agradezco las atenciones de las encargadas del Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol y del Archivo Histórico Municipal.

Como entidad política, Oztolotepec es uno de los municipios primigenios del Estado de México, al parecer, lo fue desde 1820². Pero como comunidad, sus raíces se remontan más allá de la época de la dominación mexicana sobre los pueblos otomíes en el siglo xv. Durante el Virreinato fue una región importante dada la cuantiosa población indígena que la habitaba, lo que justificó que se constituyera como parroquia, cabecera de doctrina. La localidad cobró relevancia por el establecimiento de algunas haciendas de españoles. Los siglos xix y xx hicieron lo suyo: en aras de alcanzar la modernidad, la actividad industrial se sumó a las tradicionales tareas agropecuarias, aunque sin llegar a desplazarlas; se abrieron caminos y carreteras, se construyeron escuelas, llegaron la energía eléctrica y los telégrafos, también las líneas telefónicas. El territorio municipal se modificó, principalmente, con la escisión de Xonacatlán. Algunas costumbres se secularizaron, la escuela y proyecto educativo posrevolucionario se abocaron a la construcción de una nación homogénea y progresista tan anhelada y se intentaron borrar las diferencias culturales que por siglos separaron a la población indígena de la que no lo era. Otras costumbres han prevalecido, aunque modificándose de tanto en tanto.

La larga y continua historia del lugar ha dejado un rico legado de toda índole que constituye el patrimonio de los otzolotepenses y nutre su identidad. Este texto pretende mostrar la relevancia del patrimonio del municipio y contribuir a su valoración y, por ende, a su reconocimiento y salvaguarda. De manera particular, me interesa destacar el patrimonio documental.

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha impulsado desde la década de los setenta,

² Así lo afirma Jesús Téllez Portillo, sin referir su fuente.

Cfr. Jesús Téllez Portillo, *Oztolotepec: Monografía municipal*, (Toluca, Gobierno del Estado de México, 1999), p. 129.

del siglo pasado, el reconocimiento y cuidado del patrimonio de cada país, con el objetivo de que tanto recursos naturales como valores culturales se conviertan en insumos para el desarrollo en aprecio de las distintas identidades y de la diversidad cultural. Desde entonces, los esfuerzos en México han avanzado a nivel federal, pero sigue siendo necesario impulsar iniciativas regionales y locales. Este texto pretende contribuir al conocimiento y a la valoración patrimonial de los documentos y a los archivos históricos de Oztolotepec, en los términos propuestos por la UNESCO.

Hoy nadie pone en duda la necesidad de conservar tanto las áreas naturales como los sitios históricos para el presente y para el futuro, para el goce y disfrute de los que vendrán después de nosotros. Sin embargo, no sucede de la misma manera con los documentos y los archivos históricos que, en muchos casos, se olvidan. Esta investigación se plantea desde la premisa de que no se puede proteger y defender lo que no se reconoce como valioso porque, a veces, ni siquiera se sabe que existe.

Para avanzar en la argumentación de este texto es preciso aludir al concepto y a la clasificación de *patrimonio* propuesta por la propia UNESCO en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, celebrada en París en 1972. Ahí se reconoció que el patrimonio podía ser de dos grandes tipos: el natural y el cultural³.

El *patrimonio natural* está formado por sitios o paisajes con valor estético y/o científico y que son hábitat de especies animales y vegetales en conservación. Actualmente, el patrimonio natural está amenazado, sobre todo por la explotación irracional, pero también por el cambio climático y sus subsecuentes desastres naturales como tormentas, incendios o desertificación.

³ UNESCO, “Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural”, <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf> (Consultado el 30 de agosto de 2019).

El *patrimonio cultural* está compuesto por los bienes de una colectividad que, como el nombre lo indica, son producto de su cultura, de su identidad y de las actividades que los distinguen o caracterizan de otros grupos humanos. Se acumula a lo largo de los siglos y adquiere un significado artístico, arqueológico, científico, estético, etnológico o histórico de valor inestimable y, si llegase a desaparecer representaría una pérdida irreparable para las generaciones venideras. El patrimonio cultural contribuye a integrar y transmitir experiencias, actitudes y conocimientos de los pueblos.

El patrimonio cultural material o tangible está formado por monumentos, obras arquitectónicas, escultura, pintura, sitios arqueológicos y otros bienes culturales tangibles, con una materialidad propia y distintiva. Para fines de este texto, resaltaré a los libros, documentos, publicaciones antiguas y archivos que por tener características relevantes y ser símbolo de la memoria colectiva de un pueblo, nación, región o sociedad, constituyen su patrimonio documental.

El patrimonio cultural también está compuesto por bienes culturales abstractos, intangibles e inmateriales, como son las tradiciones, fiestas y representaciones, usos y costumbres, la gastronomía, el idioma, los conocimientos y técnicas, así como las formas particulares que cada cultura tiene de relacionarse con la naturaleza. A todo esto se le conoce como *patrimonio inmaterial* y ha cobrado importancia y visibilidad desde la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, celebrada en París, en el año 2003.

Siendo Oztolotepec una comunidad con una historia ancestral y de una herencia cultural notable, ¿qué conforma su patrimonio natural y cultural? Asimismo, dentro del patrimonio cultural, ¿cuáles son los archivos y los documentos que dan cuenta y explican el proceso histórico de Oztolotepec?, ¿cuál es su patrimonio documental?

La finalidad del presente texto es contribuir a que dicho patrimonio sea conocido y apreciado, en primer lugar por los propios otzolotepenses, pero también por el resto de los mexiquenses. Considero que el estudio del patrimonio local contribuye a la valoración de la diversidad cultural del Estado de México y del país en general. El énfasis del trabajo se encuentra en el patrimonio documental puesto que, socialmente, goza de menor visibilidad y es altamente vulnerable al saqueo, a la dispersión, al comercio ilícito, a la destrucción y sobre todo a la falta de financiamiento para su debida preservación.



Carta de solicitud de indulgencias dirigida al Señor de la Salud, 1834.

A continuación, haré una breve descripción del patrimonio natural y cultural de Otzolotepec, antes de adentrarnos a conocer las otras joyas patrimoniales: sus archivos y documentos históricos.

El patrimonio natural de Otzolotepec

En 1944, el gobernador Isidro Fabela solicitó al cabildo de Otzolotepec que informase de las “bellezas” y monumentos del municipio que pudiesen ser de interés para la oficina de turismo que se iba a formar. El cabildo respondió con un interesante documento en el que se destacaban, en primer lugar, las bellezas naturales de la comunidad. Se mencionan, particularmente, los parajes ubicados alrededor de la comunidad Fábrica María por sus reservas forestales, el agua en abundancia y la

existencia de un cristalino manantial⁴. Oztolotepec se encuentra en la zona occidental del Estado de México, al noreste del Valle de Toluca. Gran parte de su territorio está circunscrito dentro del Parque Otomí–Mexica, el área natural protegida más extensa del Estado de México, decretada así en 1980, por el entonces gobernador Jorge Jiménez Cantú. El Parque Otomí–Mexica separa a la Ciudad de México de la ciudad de Toluca y a sus respectivas zonas conurbadas. Esta área natural va desde el municipio de Chapa de Mota por el norte, hasta Ocuilan por el sur del estado, atravesando, entre otros municipios, el de Oztolotepec⁵.

La importancia de esta franja natural es mayúscula debido a la biodiversidad del ecosistema forestal y por ser una valiosa zona de recarga hídrica. En las cotas más altas del bosque crecen cedros, oyameles, pinos y encinos; en el lomerío, cedros, duraznos y capulines; mientras que en el valle, sauce, cedro, eucalipto, álamo, madroño, tepozán, mimbre y fresno. La fauna está formada por animales de corral, bueyes, vacas y ovejas. En la montaña viven coyotes, tuzas, conejos, águilas, culebras de agua, víboras, tlacuaches, lagartijas, ajolotes, cacomixtles, ratas, gatos montés y ardillas⁶.

Aunado a lo anterior, el bosque provee agua, oxígeno, alimentos y recursos forestales maderables y no maderables por lo que cumple una función ecológica y sociocultural de primer orden, desde hace siglos. Así lo demuestran los pleitos interpuestos ante las autoridades virreinales, entre indios y españoles por los recursos del bosque, de los que da cuenta

⁴ Archivo Histórico Municipal de Oztolotepec/Presidencia/Actas de comunicación/ 1944/ F. 22.

⁵ Gobierno del Estado de México, *Gaceta del Gobierno. Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de México*, tomo CXXIX, núm. 4, 8 de enero de 1980.

⁶ Claudia Gabriela González Albarrán, “Análisis territorial para la aptitud turística de naturaleza en Oztolotepec, Estado de México” (Tesis de Licenciatura en Geografía), (Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2017), p. 58.

García Castro⁷. Actualmente, en Santa Ana Jilotzingo, por ejemplo, la comunidad aprovecha el bosque extrayendo leña, tierra de monte, hongos comestibles, piñas y ramas de oyamel, se cortan los árboles para hacer morillos, tablas, polines y tarimas⁸. Es probable que las técnicas para hacerlo sean conocimientos transmitidos de generación en generación, desde hace mucho tiempo.

Hoy en día, las principales amenazas para el ecosistema son el avance de las zonas agrícolas en detrimento de los suelos de vocación forestal, así como la tala indiscriminada y clandestina. Por lo que han de reforzarse las acciones que fomenten el aprovechamiento sostenible de los recursos naturales a largo plazo, en el entendido de que estos bosques son el patrimonio natural de Oztolotepec.

El patrimonio cultural

Por lo que respecta al patrimonio cultural, comencemos a hablar del *patrimonio intangible*; aquel que no se puede tocar, pero existe.

Oztolotepec es rico en costumbres, tradiciones y festividades heredadas de antaño. Un claro ejemplo está en el mercado del trueque que se realiza todos los jueves y domingos en Villa Cuahutémoc. María Guadalupe Becerril ha demostrado que esta práctica cultural de los *hñähñö* se ha reconfigurado desde el contexto mesoamericano hasta nuestros días.

⁷ René García Castro, "Oztolotepec y sus bosques en el siglo xvi", en Rosaura Hernández Rodríguez (coord.), *Oztolotepec. Cuaderno municipal doce*, (Toluca: El Colegio Mexiquense A. C., 1999), pp. 15-23.

⁸ Alma Clara Salazar Romero *et al.*, "Deterioro del bosque por extracción de recursos forestales no maderables en una comunidad de la Región Lerma", <http://ru.iiec.unam.mx/2846/1/Eje3-045-Salazar-Guerrero-Mireles.pdf> (Consultado el 28 de agosto de 2019).

[...] el trueque, objeto de estudio de esta investigación, resulta ser un fenómeno que implica aspectos de otros ámbitos de la vida. La religión, la política, la ideología, el estrato social y la cosmovisión que se tenga sobre el mundo juegan un papel fundamental en el intercambio. Es por esto que se estableció que el trueque representa una actividad que trasciende lo económico y que da pauta para mantener la identidad cultural del grupo *hñähñö*⁹.

De lo dicho por Becerril se infiere que el patrimonio intangible aquí implícito no se constriñe sólo al intercambio, sino a todas las prácticas culturales que hay alrededor de él, como las técnicas de recolección y cultivo de las mercancías ofertadas o el uso de su lengua materna, el otomí, los días de mercado.

Los otzolotepenses conservan con orgullo fiestas religiosas originadas durante la evangelización y la época colonial. Las más relevantes son las de San Bartolomé Apóstol, patrono de Villa Cuauhtémoc, celebrada el último domingo de agosto y las del Señor de las Aguas o de la Salud, que tiene lugar el primer día de cada año. En el Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol (AHPsBAO) se conserva un documento que refiere a la devoción que ya se profesaba al Señor de las Aguas o de la Salud “desde tiempo inmemorial”:

En el año de 1834 el Br. Domingo Antonio García cura propio de San Bartolomé Otolotepec de la Sagrada Mitra de México ate V. S. Y. con el mas profundo respeto dice que en esta Parroquia de su cargo hay dos imágenes o esculturas una de Nuestro Redentor Crucificado conocida por el Señor de las Aguas y de la Salud y otra de María Sma. de los Do-

⁹ María Guadalupe Becerril Evaristo, “Intercambios económicos y culturales en el Tianguis de Villa Cuauhtémoc, a partir de la práctica del trueque el caso de San Mateo Capulhuac, Estado de México” (Tesis de Licenciatura en Historia), (Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2018), pp. 142-143.

lores a quienes se les tiene mucha veneración a la primera de tiempos inmemorial y a la Sma. Señora desde la epidemia se les ha aumentado porque en lo mas terrible de la peste que azota esta corta feligresía en medio de la consternación llenos de fee y confianza inspiró a los vecinos compadeciéndose de sus lágrimas y lamentos entre otras cosas piadosas que interpusiéramos [...] Para implorar que cesase la mortandad tan luego ocurrimos con amargo llanto a vuestra santa Protección comenzó a disminuir notablemente con admiración de los fieles este prodigio ha implicado el agradecimiento cristiano a que se abran láminas a una y otra santa imagen para darles mas culto y aumentar la devoción la primera costeadada por tres devotos y la segunda por los que nos nombran esclavos de María y deseando que la vea el publico católico con mas estimación y selladas con el nombre de V. E. Y. como tan benemérito prelado de la Santa Yglesia humildemente postrados a las plantas de V.E.Y pedimos conceda a las mencionadas imágenes las gracias espirituales que fueren de su superior agrado por tanto¹⁰.

Se infiere que el nombre de Señor de la Salud, le fue otorgado por los fieles en virtud de las gracias concedidas, posiblemente en algún momento anterior y ante circunstancias similares —alguna otra epidemia—. De igual manera, es posible pensar que la devoción a la imagen estuvo asociada al ruego por temporadas de lluvias justas y precisas y que de ahí adquiriese el título de Señor de las Aguas.

El documento nos indica cómo durante la epidemia de cólera estas devociones cobraron significado para los lugareños, quienes sintiéndose amparados, han perpetuado el culto a dichas imágenes haciendo de sus días de fiesta un momento para expresar su agradecimiento y fervor.

¹⁰ Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol Ootzolootepec/ Disciplinar/ Comunicaciones/ Caja 95/ Expediente 3/ Sf.



Escultura del Señor de la Salud,
también llamado Señor de las Aguas.

Algo similar pasa con la celebración de la Semana Santa. Tanto documentos del archivo parroquial, como algunos del municipal, muestran cómo la población se ha involucrado en las representaciones de la Semana Mayor. En ambos archivos se encuentran listas de participantes de distintos años y siglos. Esta tradición seguramente también tiene su origen en los esfuerzos de los párrocos por cristianizar a los indígenas.

Como apoyo de dicha teoría está la presencia de una escultura en pasta de caña de Cristo Crucificado expuesta en el museo adjunto, donde

se encuentran otros objetos de culto, hoy considerados obras de arte, que son parte del *patrimonio cultural material* de Oztolotepec.

Sin lugar a dudas, el bien material icónico del patrimonio cultural de Villa Cuauhtémoc (y del municipio) es el templo parroquial dedicado a San Bartolomé Apóstol, y sobre todo, el imponente retablo que viste el presbiterio¹¹.

El inmueble fue edificado durante las primeras décadas del siglo XVIII a iniciativa del Presbítero Nicolás López Jardón. Jesús Téllez Portillo, sin consignar su fuente, relata que el párroco llegó a la parroquia

¹¹ Cfr. María Eugenia Rodríguez Parra, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec” en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, (coords.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), pp. 483-496.

de Oztolotepec en 1706 y la encontró en ruinas por terremotos y por el efecto de las lluvias, a tal grado de no poder celebrar misa pues se corría el riesgo de perder la vida si colapsaba la construcción. Téllez asienta, además, que la fábrica de la nueva iglesia duró veinte años¹².

La documentación del archivo de la parroquia, en la sección “fábrica” deja ver que, a lo largo de casi tres siglos, la comunidad ha cooperado en más de una ocasión, para la conservación de su templo, afectado en distintos momentos por los mismos males: terremotos y aguas.

En 1806, la construcción presentaba importantes grietas y amenazaba con colapsar¹³. El párroco en turno reunió dinero entre la población “de razón” y los indígenas aportaron —como en tantas otras ocasiones— además de madera, su trabajo para la reconstrucción. A lo largo del siglo xx, la estrategia se volvió a utilizar en varias ocasiones para dar mantenimiento al edificio y para la edificación de la casa cural contigua. Por lo que no es difícil afirmar que la comunidad ha participado activamente en la conservación de su patrimonio desde hace mucho tiempo.

En 1980, el párroco Pedro Cruz se propuso restaurar el retablo. Para lo cual, una vez más, se apeló a la generosidad de la comunidad con una excelente respuesta de la población¹⁴; aunque se desconocen los resultados de este esfuerzo de hace cuarenta años. Afortunadamente, en años recientes, el retablo fue debidamente restaurado por personal especializado y luce hoy en todo su esplendor.

Hasta aquí he intentado ejemplificar cómo los documentos de los archivos históricos de Oztolotepec, contribuyen a dar explicación y significado al resto del patrimonio, tanto al cultural como, incluso, al natural. Toca el turno de adentrarnos, concretamente, en el patrimonio documental de Oztolotepec.

¹² J. Téllez Portillo, *op.cit.*, pp. 41- 42.

¹³ AHPSBAO/ Disciplinar/ Fábrica/ Caja 96/ Expediente 6/ Sf.

¹⁴ AHPSBAO/ Disciplinar/ Fábrica/Caja 96/ Expediente 10/Sf.

En el municipio existen dos archivos históricos: el parroquial, que ya hemos mencionado, y el municipal. La documentación más antigua se encuentra en el Archivo Histórico Parroquial, como es comprensible. Al igual que el retablo, ha sido intervenido recientemente. Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI) organizó el acervo y creó un inventario general que permite y facilita su consulta¹⁵.

El archivo contiene dos secciones: “sacramental” y “disciplinaria”. La primera, a la que corresponde gran parte de la documentación, está integrada por las series —como su nombre lo indica— relativas al registro de los sacramentos tal cual lo prescribió la Iglesia Católica después del Concilio de Trento. Contiene los libros de bautismos, confirmaciones, matrimonios y defunciones, además de otros expedientes con “informaciones matrimoniales”. El documento más antiguo de este archivo, y presumiblemente del municipio, es el asiento de bautismos del año 1628. En algunos libros de la sección bautismos se encuentran documentos de distintas y variadas visitas eclesiásticas del siglo XVIII. La sección “disciplinar”, aunque es menos voluminosa, conserva documentos de gran valor para la historia local y para la bibliografía mexicana.

Las series de la sección disciplinar son: asociaciones religiosas, circulares, cofradías, comunicaciones, cuadrantes, cuentas, diezmos, escuela, fábrica, inventarios, juzgado eclesiástico, mandatos, misas, nombramientos y licencias, padrones, providencias y testamentos. Una riquísima fuente de información para la historia de la parroquia y de la localidad de los siglos XVIII, XIX y XX. En sus páginas se advierten y se ven pasar personajes y hechos históricos, que a partir de las propuestas del historiador Fernando Braudel¹⁶ se ubicarían en la mediana y en la

¹⁵Cfr. *Inventario del Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol, Villa Cuauhtémoc, Otzolotepec, Estado de México. Diócesis de Toluca*, (Otzolotepec: Ayuntamiento de Otzolotepec, Patronato Arte y Cultura de Otzolotepec A.C., Apoyo para el Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C., 2018), p. 41.

¹⁶ Fernando Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*,

larga duración, también están presentes acontecimientos concretos de enorme relevancia como la Independencia Nacional.

El archivo municipal alberga documentación reciente, en primer lugar porque se trata de una institución más moderna que la parroquia y, en segundo, porque sufrió una gran pérdida cuando se incendió el Palacio Municipal, a mediados del siglo xx. El libro más antiguo data de 1869 y el registro más nuevo corresponde al 2000 pues, documentos a partir de ese año ya han sido transferidos al archivo histórico. Existe un inventario general elaborado bajo criterios temáticos; no corresponde estrictamente a un cuadro de clasificación orgánico-funcional como dictarían los criterios archivísticos. Sin embargo, este incipiente instrumento de consulta ya nos permite observar la riqueza del archivo que, seguramente, con una gestión documental apegada a las normas internacionales de descripción archivística nos dará buenas sorpresas. Por ahora el archivo está inventariado de la siguiente manera:

Secciones	Series
Receptoría	Predial
Registro Civil	Estadísticas Sentencias y acuerdos Aplicación de demandas Anotaciones y acuerdos Demandas y sentencias Actas mecanografiadas Divorcios Órdenes de pago Constancias y sentencias Demandas y sentencias

(México: FCE, 2019), 858 pp.

Secciones	Series
Registro Civil	<ul style="list-style-type: none"> Informes mensuales Defunciones Nacimientos Matrimonios
Justicia	<ul style="list-style-type: none"> Juzgado menor Sindicatura
Cabildo	<ul style="list-style-type: none"> Actas de cabildo
Presidencia	<ul style="list-style-type: none"> Apéndice de oficios Recursos municipales Ganadería Tierras y aguas Estadísticas Educación pública Elecciones Actas de comunicaciones
Gobernación	<ul style="list-style-type: none"> Apéndice de oficios
Reclutamiento	<ul style="list-style-type: none"> Oficios y listas de reclutamiento
Mapoteca	<ul style="list-style-type: none"> Mapas
Hemeroteca	<ul style="list-style-type: none"> Gaceta de Gobierno

La UNESCO, a través de su programa para la salvaguardia del patrimonio documental Memoria del Mundo ha establecido ciertos criterios para identificar aquellas piezas documentales susceptibles de ser consideradas bienes patrimoniales. Los criterios son: autenticidad, que el documento sea “único e irremplazable”; el tiempo y el lugar de producción; las personas involucradas; el asunto y el tema del que se informa; la forma y el estilo material del documento; su rareza; su integridad y, en el peor de los casos, la amenaza a la que están sometidos¹⁷.

¹⁷ UNESCO, "Memoria del mundo: directrices para la salvaguardia del patrimonio

Atendiendo a dichos criterios, haré una breve mención de determinadas piezas de ambos archivos históricos para ejemplificar el valor de las otras joyas patrimoniales de Oztolotepec: sus archivos y sus documentos.

En cuanto a la *autenticidad* destaca un ejemplar impreso de la Constitución Gaditana que hizo Manuel Antonio Valdés¹⁸. Su presencia en el archivo de la parroquia es elocuente con la cultura política de aquel momento y es digna de un análisis más detallado.

Existe en este acervo, también en la sección de comunicaciones, un conjunto de edictos que son un banquete para los estudiosos de la cultura impresa novohispana. En su momento, fueron materiales sumamente vulnerables por contener información momentánea. Estos papeles impresos para ser expuestos en parajes públicos difícilmente han sobrevivido al paso de los años. Aquí los podemos ver en distintos tamaños, composiciones y asuntos. Son materiales valiosos por su *rareza* y algunos de ellos son piezas ya únicas e irremplazables.

Por lo que toca al criterio de *tiempo* sobresalen los papeles que aluden a la situación que se vivía durante la Guerra de Independencia. Así como los libros del archivo municipal de los años 1928 y 1929 que censaban a los sacerdotes del municipio. Estos ejemplares son producto de las tensiones entre la Iglesia y el Estado durante ese periodo.

Referente al criterio de *asunto* y *tema*, los expedientes del juzgado eclesiástico son riquísimos para una historia cultural de la comunidad en el siglo XVIII. La vida cotidiana, prácticas, discursos y representaciones culturales se podrían estudiar en estos expedientes. Algunos de ellos están firmados por Nicolás López Jardón, lo que les agrega valor e interés. De igual manera los documentos producidos por Arturo Vélez, primer obispo de Toluca, en su paso por la parroquia de San Bartolomé

documental", <https://mowlac.files.wordpress.com/2012/05/directrices-es-20021.pdf> (Consultado el 27 de agosto de 2019).

¹⁸ AHPSBAO/ Disciplinar/ Comunicaciones/ Caja 95/ Expediente 2/ Sf.

Apóstol en calidad de párroco en la década del cuarenta del siglo pasado, son ejemplos de documentación valiosa por las *personas* involucradas.

Los libros antiguos del archivo parroquial sobresalen por su forma y estilo, es decir por su *materialidad*, están encuadernados en piel de cerdo, identificados en la tapa y en el lomo, así como en la portada manuscrita. Estos elegantes libros hablan de las refinadas prácticas archivísticas del siglo xvii, presentes sobre todo en parroquias socialmente importantes y económicamente solventes. Son además una joya por sus registros en náhuatl.

Por último, señalamos la presencia de algunos libros del siglo xviii y el xix que sobreviven de lo que pudo ser la colección librería de la parroquia. Como es de esperarse, se conservan un par de misales y un par de textos de teología moral. Lamentablemente, son ejemplares conservados en mal estado, ya sea por el uso constante o por haber sido severamente afectados por insectos.

Conclusiones

Otzolotepec tiene una historia que ha producido bienes culturales materiales e inmateriales que identifica a sus lugareños. Su bosque, fiestas, mercado, templo parroquial y el retablo constituyen su patrimonio máspreciado. Sin embargo, hay otros bienes culturales como los archivos históricos y la documentación ahí contenida, que también son parte del patrimonio cultural de Otzolotepec. Reconocerlo es el único camino para garantizar su preservación. Contar con índices y catálogos elaborados conforme a la archivística es indispensable para salvaguardar la documentación. Un patrimonio documental tan valioso merece ser gestionado adecuadamente, contar con presupuesto para ello y también formar y capacitar al personal a su cargo.

Bibliografía

1. Becerril Evaristo, María Guadalupe, “Intercambios económicos y culturales en el Tianguis de Villa Cuauhtémoc, a partir de la práctica del trueque el caso de San Mateo Capulhuac, Estado de México”, Tesis de Licenciatura en Historia, (Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2018), 158.
2. Braudel, Fernando, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, (México: FCE, 2019), 858.
3. García Castro, René, “Otzolotepec y sus bosques en el siglo XVI” en Rosaura Hernández Rodríguez, coord., *Otzolotepec. Cuaderno municipal doce*, (Toluca: El Colegio Mexiquense A. C., 1999), 15-23.
4. González Albarrán, Claudia Gabriela, “Análisis territorial para la aptitud turística de naturaleza en Otzolotepec, Estado de México”, Tesis de Licenciatura en Geografía, (Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2017), 105.
5. Rodríguez Parra, María Eugenia, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Otzolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, coords., *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 483-496.
6. Téllez Portillo, Jesús, *Otzolotepec: Monografía municipal*, (Toluca: Gobierno del Estado de México, 1999), 129.

Recursos electrónicos

1. Salazar Romero, Alma Clara *et al.*, “Deterioro del bosque por extracción de recursos forestales no maderables en una comunidad de la Región Lerma”, <http://ru.iiec.unam.mx/2846/1/Eje3-045-Salazar-Guerrero-Mireles.pdf> (Consultado el 28 de agosto de 2019).

2. UNESCO, “Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural”, <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf> (Consultado el 30 de agosto de 2019).
3. UNESCO, “Memoria del mundo: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental”, <https://mowlac.files.wordpress.com/2012/05/directrices-es-20021.pdf> (Consultado el 27 de agosto de 2019).

Archivos

1. Archivo General de la Nación (AGN).
2. Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol Ootzolutepec (AHPsBAO).
3. Archivo Histórico Municipal de Ootzolutepec (AHMAO).
4. Gobierno del Estado de México, *Gaceta del Gobierno. Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de México*, tomo CXXIX, núm. 4, 8 de enero de 1980.
5. *Inventario del Archivo Histórico de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol, Villa Cuauhtémoc, Ootzolutepec, Estado de México. Diócesis de Toluca*, (Ootzolutepec: Ayuntamiento de Ootzolutepec, Patronato Arte y Cultura de Ootzolutepec A.C., Apoyo para el Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C., 2018), 41.

**ARTE E HISTORIA
EN LA PARROQUIA
DE SAN BARTOLOMÉ
(OTZOLOTEPEC):**



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Coordinado por Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.
Se terminó de editar el 26 de enero de 2022.

Patricia Vega Villavicencio

Coordinación editorial

Hugo Iván González Ortega

Diseño de forros y formación

Guadalupe del Socorro Álvarez Martínez

Corrección de estilo y ortotipográfica

Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto de la Universidad Autónoma del Estado de México se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la UAEM.

ESTA OBRA surge de los resultados obtenidos del proceso de restauración del retablo principal de la Parroquia de San Bartolomé, en el 2017. En los estudios aquí presentes se profundiza en la función de la retabilística novohispana, se presenta una interpretación iconográfica de las esculturas, así como una lectura contemporánea de las pinturas centrales del retablo. De igual manera, la obra exalta la necesidad de la conservación y restauración del patrimonio artístico del Estado de México, pues éste permite la preservación de la memoria colectiva de la comunidad y la entidad.