

## Capítulo 3: EL RETABLO

### 3.1 – Acepciones del vocablo ‘retablo’

La palabra retablo generalmente no ofrece mayores interpretaciones que la que sugiere su etimología “*retro* = detrás”; “*tábula* = tabla”. En este sentido, cualquier diccionario dirá que retablo es una “*obra de arquitectura hecha en piedra, madera o cualquier otro material, que compone la decoración de un altar*”; sin embargo pueden encontrarse variables dentro del significado, que sirven para designar diversos objetos con una raíz en común. Así encontramos que al referirnos a “retablo” podemos hablar de:

#### El Retablo de teatro

Además de designar a la tabla principal que se ponía sobre un altar y que representaba escenas religiosas, “retablo” pasó a nombrar también el teatro de marionetas. Esta nueva forma de diversión fue iniciada por artistas ambulantes que recorrían plazas y calles, moviendo los muñecos con un alambre mientras cantaban el romance de la historia.

La afición al teatro, los buenos textos, la asistencia frecuente a representaciones y muchas veces a los montajes fueron creando grupos de aficionados que representaban estas piezas breves llamadas también “retablos”. Entre las piezas más conocidas se cuentan: “*El retablo de las maravillas*” y “*El retablo de Maese Pedro*”, de Miguel de Cervantes, y “*El retablillo de don Cristóbal*” de Federico García Lorca.

#### El Retablo portátil y el ayacuchano

El altar portátil, muy difundido en Europa entre las familias católicas de buena posición y entre los viajeros frecuentes por su mismo “carácter de movilidad y el frecuente uso al que estaban sometidos”<sup>1</sup>, prácticamente perduró hasta nuestros días. Fue un antecedente importante de los retablos, y como ellos, un medio para cumplir una clara enseñanza religiosa.

La tradición española de tener altares portátiles y nacimientos, también conocidos como “belenes” fue muy bien acogida en el mundo andino. Las cajas que contenían santos y otras efigies sagradas eran usadas para cuidar las viviendas y a los viajeros que las llevaban consigo.

En América, el **retablo ayacuchano** es una de las expresiones de arte más reconocidas y un ejemplo del alto nivel de maestría que han alcanzado los artesanos de Ayacucho en el Perú.

---

<sup>1</sup> MONTERRUBIO, Antonio Lorenzo, “La desintegración de la memoria. El caso del patrimonio retablístico de la Sierra Gorda Hidalguense”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2003. Pág. 444.

En la década de 1940 imagineros ayacuchanos e intelectuales limeños de la corriente indigenista impulsaron el renacer de este arte. El artista popular andino restringe la transmisión de sus técnicas y secretos a sus descendientes y a unos cuantos discípulos, quienes deben permanecer años dentro del taller para poder dominar plenamente todas las técnicas. El retablo lleva mucho trabajo y uno de los aspectos básicos es el de la preparación de la pasta para el moldeado de las figuras.

Los retablos ayacuchanos son cajas rectangulares, normalmente hechas de cedro. Aunque no hay medidas estándar, los retablos clásicos miden 32 centímetros de alto y 26 centímetros de ancho. En el fondo se colocan figuras de unos 6 centímetros. La parte posterior se tapa generalmente con una madera delgada y las puertas se unen a la caja con unas tiras de cuero. Exhiben vírgenes embarazadas y santos de cuello largo. También se representan manifestaciones patrióticas como desfiles militares o se dedican a personajes, presidentes o generales, campesinos, héroes, etc. Las figuras se fabrican con una pasta hecha sobre una base de papa hervida y molida mezclada con yeso.





### La fachada retablo

“Si Dios no custodiara la ciudad, en vano cuidará quien la vigile”

(Salmo 126, 2)

A lo largo de la historia existió un momento en el que los retablos salieron al exterior de los muros de los edificios religiosos, como medio de propagación de la Fe. La fachada retablo cumplió la función de recordatorio al viandante cuando el templo estaba cerrado y ejerció una función sacralizadora del espacio público.

Entre los siglos XI y XIII, las fachadas del templo constituyeron el marco principal donde desplegar imágenes, narraciones religiosas y mensajes simbólicos. Poner en contacto a los santos con el exterior, con su entorno natural, era una forma de consagrar el escenario de los trabajos cotidianos; de ahí la importancia otorgada a las procesiones y peregrinaciones, y respecto a esto, en documentos coloniales se hacen interesantes alusiones de las portadas de iglesias.<sup>2</sup>

El acceso a las capillas mayores de una iglesia era muy restringido, situación que contribuyó al desarrollo de las fachadas retablo, que exhibían en el exterior signos de lo que habitaba en el interior, y eran pasibles de ser observados por los no bautizados y catecúmenos, junto con toda la población que trascurría sus días y actividades callejeras en compañía de estas fachadas que enmarcaban la cotidianidad.

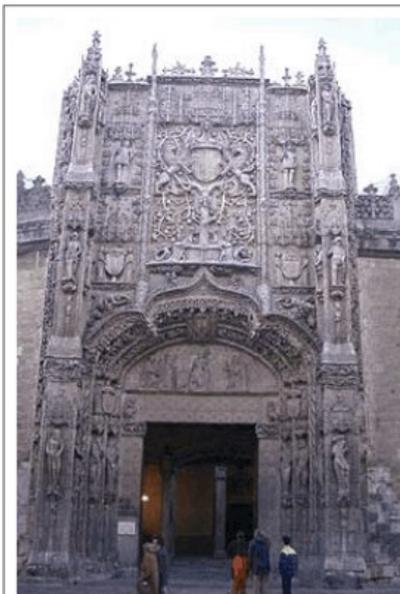
A partir de los siglos XIV y XV la restricción al ingreso no lo será tanto. El fiel, poco a poco, irá teniendo mayor libertad a la hora de introducirse en las iglesias, gracias a la revolución social que ocasionaron los órdenes mendicantes (franciscanos y dominicos) y el valor que otorgaron a la predicación, la fuerza que adquirió la visión directa de la liturgia de la Eucaristía y de la elevación del cuerpo consagrado de Cristo, y el gran desarrollo que alcanzó la fiesta del Corpus Christi. A partir de los siglos XIV-XV será el retablo de la capilla mayor el que de alguna manera tome el relevo.

<sup>2</sup> Cfr. MONTERRUBIO, A. L., op. cit. Pág. 453.

Mientras tanto, como rezaban los escritos de un “Taller de Teología India”:

“la gente del pueblo va al templo y sabe que ahí está Dios pero cuando sale, sabe que Dios va con él, por eso la gente saca al santo, lo pone en andas, lo baña, lo viste, le pone huaraches, sombrero, guayabera, lo invita a caminar, lo lleva al cerro, que coma, que se tome un traguito... para el indígena Dios es un Dios que se mete en la vida del pueblo”...<sup>3</sup>

## FACHADAS RETABLO



**Fachada retablo de la Iglesia San Gregorio, Valladolid, España.** Se atribuye a Gil de Siloé. El escudo de los Reyes Católicos sobresale entre la profusa composición, desarrollada como un gran árbol genealógico, con seres míticos. En su base, diez reyes antiquísimos, de rostros arcaicos y el cuerpo cubierto de vello, identificados con los diez reyes Atlantes.

### EJEMPLOS ESPAÑOLES



**Fachada retablo del Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes, Valencia, España.** Intervención de Pedro Ambuesa y Juan Miguel Orliens, segundo cuarto del siglo XVII. A comienzos del siglo XVIII Raimundo Julio Capuz realizó las esculturas de San Miguel, San Jerónimo, Santa Paula y el mancebo con los dos escudos de los fundadores.

El remate de la fachada retablo, presenta los Tres Reyes Magos realizados en 1629 por Esteve Andreu Ferrandis, la estrella que los guió y columnas salomónicas de temprana cronología. Evocaciones bíblicas en el ático de la fachada que persiguen conectar con el linaje del fundador Fernando de Aragón, duque de Calabria. Fotografía: Luis Arciniega



<sup>3</sup> *Ibíd.*



## El Retablo Cerámico

El retablo cerámico es una especie de “altar público” con la representación de una imagen devocional. Puede ser contemplado la mayor parte de las veces en las calles y plazas de multitud de ciudades y pueblos, bien en edificios de carácter religioso (iglesias, conventos, casas de hermandad), instituciones civiles y militares o en domicilios particulares (exteriormente en su fachada o en el interior). Los retablos cerámicos pueden ser de penitencia, sacramentales o de gloria, con escenas pasionistas, letíficas o hagiográficas.

El material base es el azulejo plano pintado, compuesto a modo de mosaico, pero generalmente acompañado de piezas modeladas y vidriadas que proporcionan al conjunto no sólo relieve sino una gran vistosidad. La cerámica triunfó como material base de los retablos, por sus características que la hacen inigualable: resistencia a los factores atmosféricos, perdurabilidad del colorido, bajo mantenimiento, fácil limpieza y variedad de recursos decorativos.

Fueron introducidos por un pintor de cerámica genovés, de nombre Francisco Niculoso Pisano, que pintó sobre un panel de azulejos “en blanco”, sin cocer, como si de un lienzo al óleo se tratara, aplicando los esmaltes de diferentes colores a la escena representada que luego, una vez cocida en el horno, brindaba un nuevo modo de expresión artística.

Podemos distinguir desde los de ejecución más simple, consistentes en un panel de azulejos sencillos orlados por un verdugillo o guardapolvo, que pueden encontrarse en viviendas particulares, hasta dispositivos arquitectónicos complejos, de gran formato, con figuras moldeadas e incluso esculturas, cubiertos por tejaroz y dotados de iluminación, que son los que encontramos por lo general adosados a la fachada de los templos.

El retablo cerámico se encuentra principalmente en España y su enclave es Sevilla y posteriormente Andalucía. Pasear por las calles de estas ciudades supone un encuentro permanente con los retablos y azulejos cerámicos del Señor y la Virgen. Son sinnúmero los que se pueden contemplar, ya sean propiedad de la Hermandad o de particulares que manifiestan así el amor por sus titulares.

Sobre todo a partir del siglo XVI las ciudades se fueron adornando con cruces públicas, triunfos y retablos en madera, pintados o con esculturas. Era una de las respuestas de la iglesia católica a la Reforma, para propagar la doctrina emanada del Concilio de Trento, y al menos desde el siglo XVIII estas obras de instalación mural recibieron el nombre popular de retablos, con independencia de que su arquitectura fuera tridimensional y rica en ornamentación o simplemente estuviera constituido por un panel liso.

El siglo XIX es nefasto para este fenómeno tan arraigado en la expresión pública de la religiosidad popular. Por un lado, mediando ese siglo, la retirada de retablos es obligada por las reformas urbanísticas y el proceso desamortizador de los bienes eclesiásticos. Poco más tarde, en el bienio 1868-1869 por los acontecimientos políticos contrarios a la Iglesia, en el que se mandaron retirar los símbolos religiosos de la vía pública al interior de los templos o a las casas de los devotos. De igual forma, las Hermandades y Cofradías, que en su mayoría daban sostén a los retablos públicos, vieron mermada su actividad a lo largo del siglo XIX llegando algunas a la extinción.

## RETABLOS CERÁMICOS



Emplazamiento de retablos cerámicos en fachadas de edificios civiles sevillanos.



- *Imagen izquierda:* Santísimo Cristo del Amor.
- *Hermandad:* Primitiva Archicofradía Pontificia y Real Hermandad de Nazarenos de la Sagrada Entrada en Jerusalén, Santísimo Cristo del Amor, Ntra. Señora del Socorro y Santiago Apóstol. Sevilla.
- *Técnica:* Azulejo plano pintado.
- *Fecha:* 1931
- *Ubicación:* Patio del Caserío de la Hacienda Mejina. Espartinas. Sevilla.
- *Medidas:* 3,45 m. X 2,55 m. (aprox.)



### El retablo “de Iglesia” o “de interior”

Como mencionáramos al inicio, Retablo, del latín *retro tabularum* o *retro tabulae*, ‘tabla que se coloca detrás’, es una compleja estructura —en la que se conjugan la arquitectura, la escultura y la pintura—, dispuesta delante del muro de cierre de una capilla. Tiene su origen en la antigua costumbre litúrgica de colocar para su adoración, reliquias o imágenes de santos sobre los altares. Lo más común es que para su estructura se emplee la madera, (pino, castaño, peral, cedro, roble, nogal y tejo); pero pueden hallarse construidos en piedra, alabastro, mármol y otros materiales duros y semipreciosos como el lapislázuli y la malaquita.

Un *retablo* en su acepción más común es un conjunto de grandes dimensiones situado detrás del altar. Pueden ser escultóricos -sólo escultura- con relieves y bulto redondo; pictóricos, sólo pintura, y frecuentemente mixtos. Son obras multidisciplinarias por lo tanto, ya que en ellas colaboran arquitectos, escultores, carpinteros, talladores, pintores, estofadores y doradores.

Constan de banco o predela cuyos márgenes pueden ser independientes del tema general del retablo, y el conjunto se divide verticalmente en calles y en cuerpos horizontales. El elemento que sobresale se llama espina o ático. Todo el conjunto se protege a veces con una moldura llamada guardapolvos.

Tanto la decoración como los elementos arquitectónicos que ostentan los retablos, se ajustan siempre a los modelos impuestos por el estilo dominante de la época en la que fueron realizados. Su forma ha variado durante los diferentes períodos históricos, pasando desde una serie de tablas con pinturas en el Gótico hasta llegar a las grandes maquinarias lígneas del Barroco.

Es a este tipo de Retablo al que nos abocaremos en profundidad.

Dentro del esquema-cuadro (composición del P.C.E.) presentado en el Capítulo 1, los retablos corresponden a los bienes culturales eclesiásticos considerados “materiales o tangibles”, y a su vez podemos ubicarlos en la categoría “mobiliario litúrgico”.

### 3.2 - Presentación de las partes componentes de un retablo.

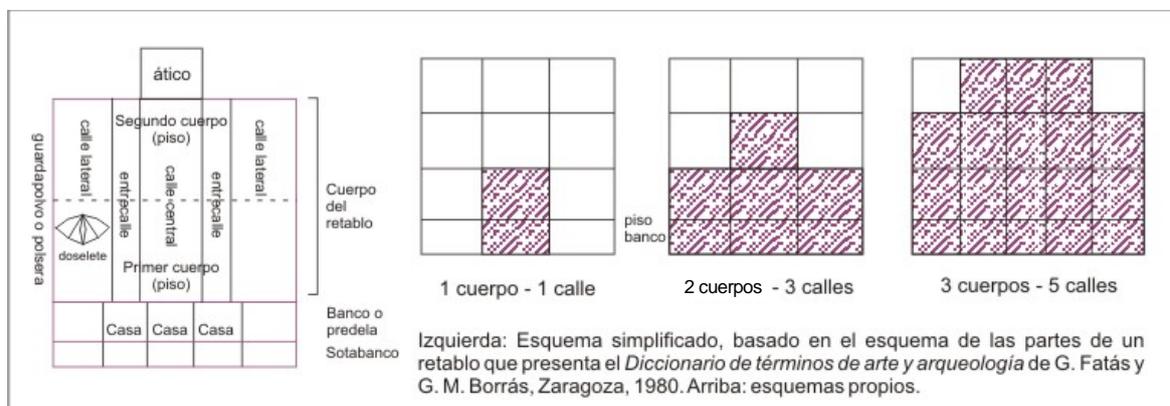
La lectura de un retablo se inicia, siguiendo el proceso constructivo, de abajo hacia arriba, comenzando por el *sotabanco o predela*, o sea el basamento o pedestal que soporta todo el conjunto. Sobre él se apoya el primer *banco*, y en el caso de tener varios cuerpos, cada uno de ellos tendrá su banco respectivo.<sup>4</sup>

Los retablos se dividen en *cuerpos, calles y remate*. Se llama cuerpo a cada registro o segmento horizontal con sus columnas y el entablamento que ellas sustentan. Entre la predela y el primer cuerpo se encuentra una sección que recibe el nombre de *piso*, que en la parte central puede tener un espacio reservado para albergar la custodia o también el sagrario.

Un segundo recorrido permite observar zonas verticales, llamadas calles, que abarcan el alto total del conjunto. Se denomina central a la del medio, y laterales a las restantes, permitiendo esa división ubicar pinturas, imágenes de bulto o relieves, que pueden ir dentro de hornacinas o espacios rehundidos, cajas, como se los llama en algunos tratados del siglo XVII.

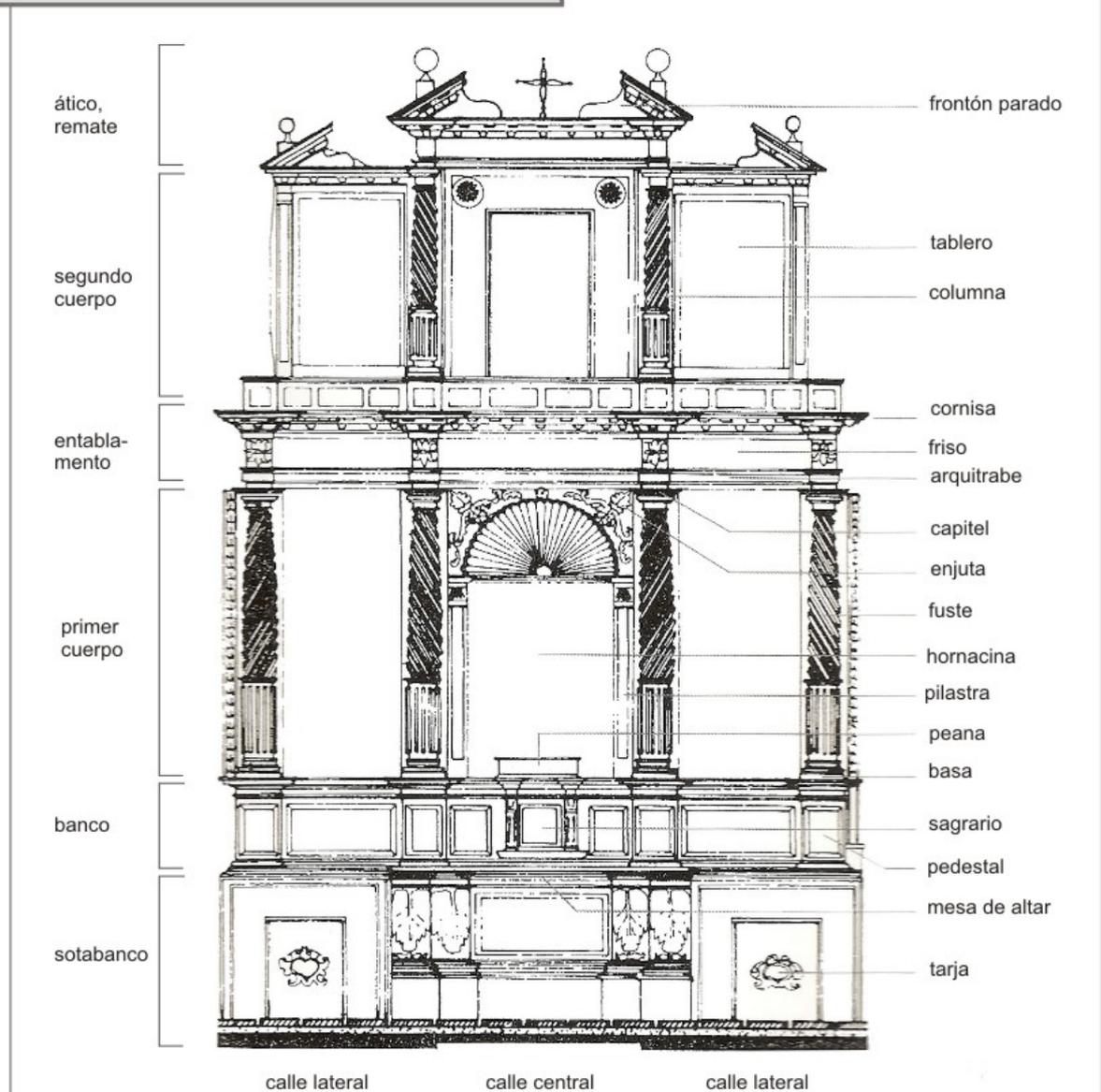
Las calles están divididas por *columnas* (incluso por *entrecalles*) que separan la estructura verticalmente y que pueden tener distintos estilos: barroco estípite, salomónico, órdenes clásicos, etc. Los retablos pueden tener desde un solo cuerpo y una sola calle hasta infinitas calles y cuerpos, dependiendo de la altura y el ancho del lugar donde se lo colocará (presbiterio o capillas laterales) y de los medios de sostén que se empleen y garanticen la estabilidad estructural. Por lo general, el número de calles es impar, así puede destacarse la calle central.

El grupo de cuerpos y calles está rematado habitualmente por un último compartimiento que recibe la denominación de ático.



<sup>4</sup> SCHENONE, Héctor H., “Retablos y púlpitos”, en *Historia general del arte en la Argentina. Tomo 1-2*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1982. Pág. 213.

PARTES COMPONENTES DEL RETABLO



Esquema de 'Elementos del Retablo' según la Academia Nacional de Bellas Artes.  
 Obra "Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles". Tomo Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba. Academia Nacional de Bellas Artes y The Getty Foundation, Bs. As., 2006.

Además de las partes identificadas en estos esquemas presentados, existen otras. Pueden encontrarse o no, todas juntas en un mismo retablo o por separado, ya que esto depende del estilo, el gusto, la habilidad del artista y de la decoración que le incorpore a la estructura básica. Cada parte posee su propia definición y descripción:

**Partes básicas de la composición:**

*Según divisiones horizontales de un retablo*

- **ÁTICO:** Último elemento que se coloca sobre el cuerpo del retablo.

- BANCO O PREDELLA: Parte inferior del retablo sobre el que se levanta el cuerpo y calles.
- BASAMENTO: La parte más baja, sobre el piso, que sirve como pedestal o estructura de base de todo el conjunto, material de soporte compacto y macizo.
- CUERPO: Cada uno de los pisos o de las divisiones horizontales de un retablo.
- SOTABANCO: En ocasiones el banco puede estar dividido en dos pisos, en cuyo caso se denomina al más próximo al suelo, sotabanco: parte inferior de un banco de retablo de dos pisos.

#### *Según divisiones verticales de un retablo*

- CALLE: Nombre que reciben cada una de las divisiones verticales de un retablo, en ocasiones separadas unas de otras por particiones más estrechas denominadas entrecalles.
- CASA/CAJA: Cada uno de los espacios de forma cuadrangular o rectangular que, abiertos en los cuerpos y calles de un retablo, sirven para alojar pinturas o esculturas.
- ENTRECALLE: Divisiones verticales más estrechas que las calles y que las separan unas de otras.

#### **Partes complementarias y ornamentales más frecuentes:**

- ARQUITRABE: parte inferior de un entablamento, sobre el que descansa el friso y que apoya directamente sobre la columna.
- ATLANTE: cada una de las estatuas de hombres que en lugar de columnas sustentan sobre la cabeza los arquivadros de las obras.
- BALAUSTRÉ: elemento vertical, columna corta, por lo general tallada o torneada que soporta el remate de un parapeto.
- BASA: Parte inferior de una columna sobre la que descansa el fuste.
- BOLA: Motivo ornamental esférico colocado como remate.
- CAPITEL: elemento que remata el fuste de la columna y sobre el que se sostiene el arquivadros o un arco.
- CARTELA: recuadro u óvalo que enmarca, a modo de orla, una leyenda.
- COLUMNA: elemento sustentante recto y de sección circular que suele constar de tres partes: basa, fuste y capitel.
- CORNISA: Parte sobresaliente superior de un entablamento; moldura que remata por encima un paramento.
- ENJUTA: Cada uno de los triángulos o espacios curvilíneos que deja en un cuadrado el círculo inscrito en él.
- ENTABLAMENTO: conjunto formado en cualquiera de los órdenes clásicos, por el arquivadros, friso y cornisa.
- ESTÍPITE: elemento de soporte o decorativo con forma de pirámide truncada invertida muy estilizada. Fue muy utilizado en los retablos de madera barrocos. Puede superponerse a otros semejantes.
- ESTUCO: Masa de yeso blanco y agua de cola con la cual se hacen y preparan los elementos del retablo que después se doran o pintan.
- EXPOSITOR: Pieza situada sobre o detrás del sagrario donde se exponía la custodia para la veneración de los fieles.
- FESTÓN: Adorno compuesto de convexidades yuxtapuestas a modo de ondas, hojas, flores y frutos.
- FILETES: Línea o lista final que sirve de adorno.

- FLORÓN: Ornato que representa una hoja o una flor que decora los remates.
- FRISO: Franja horizontal de un entablamento situada inmediatamente debajo de la cornisa y por encima del arquitrabe.
- FRONTIS: espacio triangular que remata una fachada, ventanas, portadas, etc. puede incluir diversas decoraciones.
- FUSTE: parte más alargada y central de la columna, que se extiende ente la basa y el capitel.
- GARGANTA: Parte más delgada y estrecha de las columnas, balaustres y otras piezas semejantes.
- GUARDAPOLVO O POLSERA: Pieza o saledizo que enmarca un retablo tanto por los laterales como por la parte superior, con la misión de protegerlo del polvo.
- HERMES: Busto colocado sobre un estípite.
- HORNACINA: hueco horadado en la masa de la pared o mueble, generalmente rematado por un casquete en cuarto de esfera en el cual suele colocarse una imagen religiosa u objeto decorativo.
- IMOSCAPO: Parte inferior del fuste de una columna.
- JARRÓN: Pieza en forma de jarro empleado como adorno de remate.
- MARCO: Cerco que rodea, ciñe o guarnece una pintura, tablero u otro elemento del retablo.
- MODILLÓN: Miembro voladizo sobre el que asienta una cornisa o alero, o bien en los extremos de un dintel.
- MOLDURA: elemento decorativo que se coloca de manera corrida sobre una superficie de cualquier tipo, para decorarla. Se clasifica según el perfil: a) filete o listel: de sección cuadrada; b) bosel o toro: de sección semicircular; c) caveto o nacela: de sección de cuarto de círculo.
- NETO: Pedestal de la columna, considerándolo desnudo de molduras.
- NICHU: Cavidad en el espesor de un muro u otra estructura para colocar dentro una estatua, jarrón u otro objeto. En el caso de los retablos, suele presentar generalmente forma de semicilindro terminado por un cuarto de esfera.
- PEANA: base o plataforma de cualquier tipo sobre la cual se coloca una estatua u objeto.
- PEDESTAL: Basa con molduras para soportar columnas o pilares.
- PERFILES: Adorno sutil delicado, especialmente el que se pone al canto o extremo de una cosa.
- PILAR: elemento sustentante vertical de sección cuadrada o poligonal.
- PILASTRA: elemento adosado al muro, de sección cuadrada o poligonal, con función por lo común de soporte. Puede someterse a la norma de un orden clásico.
- PLAFÓN: Plano inferior del saliente de una cornisa; tablero o placa con que se cubre algo.
- RESALTOS: Saledizo de un cuerpo de moldura de un entablamento, que se proyecta fuera de una superficie.
- ROCALLA: forma ameboide formada por hojarasca, flores y conchas, que se utiliza para enmarcar cuadros, frescos, espejos, encuadernaciones. También sirve para unir elementos espaciales distintos. Suele ser de estuco dorado o madera, materiales flexibles.
- ROLEOS: Decoración a base de espirales, volutas, círculos continuados y/o adornos de líneas curvas.
- SAGRARIO: Tabernáculo, urna del altar para guardar la eucaristía u hostia consagrada.
- TABLERO: Plano resaltado, liso o con molduras, para ornato de algunas partes del retablo.
- TAMBANILLO: Tímpano
- TARJETA: Adorno plano y oblongo que figura sobrepuesto a un miembro arquitectónico que lleva por lo común inscripciones, empresas o emblemas.
- VENERA: Concha semicircular y convexa que se emplea frecuentemente como fondo de hornacina.

En cuanto a la iconografía como parte componente de un retablo, en principio se mantenía aislada. Luego, ofrecida en forma conjunta como parte del mobiliario litúrgico, pasó a ser razón de ser del retablo.

Una cuestión que plantea el retablo es en qué parcela de las artes ha de ser encuadrado, ya que basándose en la iconografía, los hay de pintura, escultura y también de ambos, combinados. El retablo comporta un repertorio de imágenes (escultura o pintura) que se distribuyen horizontalmente (banco, cuerpos y ático) y verticalmente (calles y entrecalles). La calle central ocupa la mayor significación. Así es como mediante la cuidada selección de iconografía, los predicadores hacían comprensibles sus sermones. Valiéndose de la imagen se aclaraban conceptos en la feligresía, aunque al espectador actual le resulte difícil realizar una lectura del retablo.

A través del estudio de los contratos<sup>5</sup> entre comitente y ejecutor, puede obtenerse una descripción minuciosa y dibujo de los retablos, sus órdenes arquitectónicos, las imágenes, las cornisas, modillones, ranuras, ensamblajes, columnas salomónicas, estípites, cuerpos, áticos, hornacinas y acabado del encargo.

BOCETOS DE ENCARGO DE RETABLO

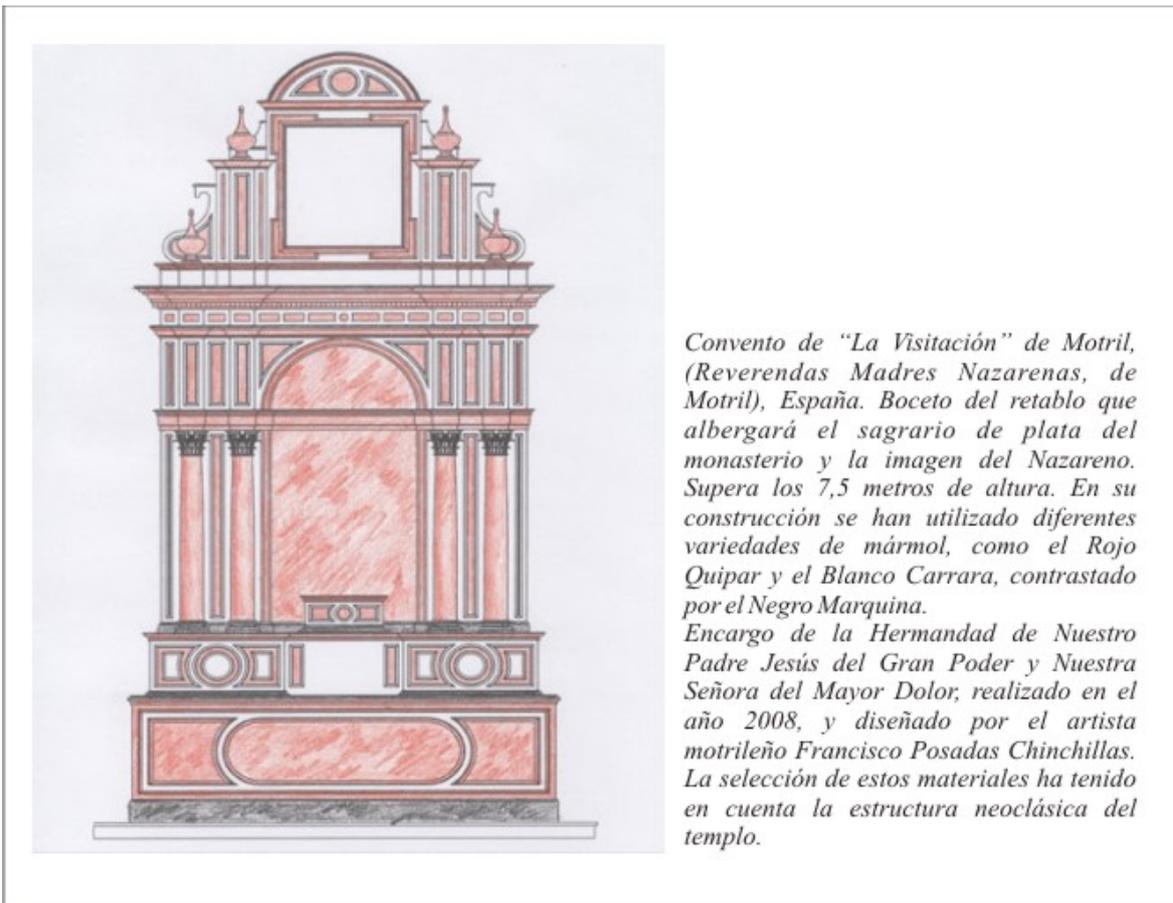


*Dibujo para un retablo de San Juan de Dios, ca. 1653-1657. Preparado a grafito. Pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado. 232 x 162 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.*



*Proyecto del nuevo retablo para la Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Huelva. dibujo de José María Carrasco Sala y Juan Luis Aquino Pérez, 2009.*

<sup>5</sup> Puede ampliarse con BELDA NAVARRO, Cristóbal, “Metodología para el estudio del retablo barroco”, *Revista IMAFRONTE* nº 12-13, 1997. Universidad de Murcia, España. Págs. 9 a 24.



*Convento de “La Visitación” de Motril, (Reverendas Madres Nazarenas, de Motril), España. Boceto del retablo que albergará el sagrario de plata del monasterio y la imagen del Nazareno. Supera los 7,5 metros de altura. En su construcción se han utilizado diferentes variedades de mármol, como el Rojo Quipar y el Blanco Carrara, contrastado por el Negro Marquina. Encargo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y Nuestra Señora del Mayor Dolor, realizado en el año 2008, y diseñado por el artista motrileño Francisco Posadas Chinchillas. La selección de estos materiales ha tenido en cuenta la estructura neoclásica del templo.*

Existe un enorme repertorio de episodios en la religión cristiana contenidos en los Evangelios y el santoral, así como los relativos al Todopoderoso, al Espíritu Santo, las categorías angélicas, la efigie de la bondad y las Virtudes, que se representaban en los retablos.

Generalmente se escogían las imágenes formando un discurso en torno al mismo tema; por ejemplo, si imaginamos un retablo dedicado a la Virgen María: tendría seguramente como protagonista en la calle central un lienzo o imagen de la Inmaculada, columnas la separarían de calles laterales en las que se retrataran sus apariciones y a éstas se las complementarían con figuras talladas, de la parentela de la Virgen o de fervientes Santos, hijos devotos de María. Es probable que unos ángeles se ubicaran en el remate del retablo dando marco al episodio de la coronación de la Virgen en el ático. No faltaría sin dudas la decoración con el sol (Jesucristo) y la luna (María), motivo que aparece generalmente a los pies de las imágenes marianas: “María Inmaculada, pulcra ut luna, que lleva en su vientre al sol de justicia de Cristo.”

Esta clase de discurso es precisamente el que le otorga valor a un retablo y constituye su fundamento. Como éste podemos citar muchos casos y hasta crear nuestro propio discurso retablístico, basado en los relatos bíblicos o vida de los santos. Por esto mismo es importante crear conciencia sobre el valor y conservación de estas piezas como parte del patrimonio cultural y artístico de la nación, como tradición y herencia religiosa de nuestros antepasados, y discurso actual (aunque dejado de lado) para los fieles del presente.

### 3.3 - ASPECTO FUNCIONAL Y SEMÁNTICO

#### 3.3.1 - El retablo en el interior del templo: función religiosa, función social.

La función prioritaria del retablo es la de servir de vehículo de adoctrinamiento religioso del pueblo transmitiendo de forma tangible el mensaje del dogma católico. Para esto y en especial durante el Barroco (período de máximo esplendor del retablo), las imágenes de talla o de pincel, se convierten en el principal medio para provocar la devoción de los fieles ilustrando lo que el sacerdote predica desde el púlpito. Allí es donde los artistas ponen el arte al servicio de la Iglesia, creando la puesta en escena de la historia sagrada y de las vidas ejemplares de los santos para catequizar y conmover a los fieles.<sup>6</sup>

El retablo resultó indispensable para crear espacios diferenciados, señalando zonas jerarquizadas por las distintas devociones, y fue elemento decisivo en la configuración y modulación de todo espacio religioso. Unido a los restantes elementos del mobiliario litúrgico son en el arte religioso la clave de una historia de las formas, la expresión de un gusto que evoluciona no solamente según un criterio funcional<sup>7</sup>, sino también según necesidades estéticas cambiantes.

El retablo surge de este modo como composición arquitectónica ubicada detrás del altar, realizada en madera, mármoles, argamasa, etc., y destinada a enmarcar las mencionadas imágenes pintadas o esculpidas. Es además, la consecuencia de un proceso evolutivo que comenzando en época imprecisa, se relacionó con cambios operados en la liturgia: cuando el sacerdote dejó de officiar la misa frente a los fieles<sup>8</sup>, para hacerlo de espaldas.

El espacio posterior a la mesa del altar fue destinado, entonces, a la ubicación de relicarios, imágenes realizadas en materiales preciosos o simples cortinados que fueron completando ya una idea más concreta del retablo.

Las artes plásticas fueron un medio efficacísimo para instruir a los fieles, mayoritariamente iletrados, en los principios de la fe y en los misterios de la salvación. De hecho, el discurso figurativo, la predicación y la liturgia fueron tres vertientes de un programa ideológico unitario con claros fines. El retablo en su condición de marco, fue el dispositivo idóneo para que la realidad correspondiente a las imágenes escultóricas o pictóricas alcanzara la claridad expositiva necesaria, con objeto de suscitar en los fieles el estado anímico adecuado. El retablo, además de ejercer un indudable control sobre la sensibilidad del fiel, configuró el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católica. No obstante, cada momento histórico ha prestado especial atención a alguna de las mencionadas facetas del retablo, valorándose especialmente su función didáctica en tiempos medievales y a comienzos del Renacimiento, mientras se acentuó su carácter persuasivo y devocional a partir de la Contrarreforma.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. BRUQUETAS, R. y otros. Op. cit. Pág. 13.

<sup>7</sup> Véase MORALES, Alfredo J., “Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación” en *Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, Nº 2, Dedicado a Retablos, IPHE, España, Año 2003. Pág. 3.

<sup>8</sup> SCHENONE, Héctor H., op. cit. Pág. 213.

<sup>9</sup> Véase MORALES, A. J., op.cit. Pág. 3.

La gran cantidad de retablos conservados en el interior de los templos denota la importancia de este peculiar género artístico dentro de nuestro legado patrimonial. Los retablos albergan obras que incluimos en la categoría de bienes muebles; sin embargo el retablo es, para algunas normativas, un bien inmueble<sup>10</sup> por ser elementos consustanciales con los edificios y formar parte de los mismos.

Si se sigue esta lógica de considerar a los retablos ‘bienes inmuebles’ por destino, precisamente porque su diseño y construcción se destinaron a un templo determinado y a un espacio definido dentro del templo, en tal sentido, el retablo debe ser considerado como el componente de un conjunto cultural mayor integrado, al menos, por el inmueble que lo alberga, por los demás retablos existentes en el templo, y por la pintura mural. Por ello, el primer principio que debe cumplirse en la conservación de retablos es su permanencia en el sitio para el que fue diseñado y en el que fue construido, porque es en su espacio original donde se expresa su significación cultural y religiosa con toda su riqueza.<sup>11</sup>

La trascendencia de la retablística en los países de Iberoamérica es un hecho innegable. Los modelos, las técnicas y los procedimientos utilizados en la Península Ibérica, especialmente a partir del barroco, se difundieron en las colonias respectivas de España y Portugal. Serán los elementos muebles, entre los que se encuentra el retablo, los que con su presencia transformen la tradicional espacialidad de los templos haciéndolos variados, complejos y sorprendentes, ricos y efectistas.

La cristianización de las poblaciones indígenas requería de imágenes tangibles que ilustrasen la doctrina predicada, así se exportaron numerosas obras realizadas en talleres españoles hacia América Latina. Desde España salieron preferentemente obras de los más sobresalientes talleres andaluces y, en menor proporción, de los castellanos, a la vez que se trasladaron algunos artistas al Nuevo Mundo para probar allí fortuna.

Todas estas obras fueron la referencia obligada en una segunda fase en la que los indígenas se integraron en estos oficios cuando la demanda de imaginería sobrepasó las posibilidades de las exportaciones, vinculada a la expansión de las órdenes religiosas. Aquellos artesanos autóctonos con el tiempo fueron aportando elementos de sus propias tradiciones culturales a la imaginería, fruto de un sincretismo religioso que incorpora variantes enriquecedoras a la tradición hispano-lusa. Algunos de estos escultores locales llegaron a adquirir renombre e incluso a crear escuela, como ocurrió en Quito, importante y muy activo centro productor de imaginería, cuya influencia trascendió las fronteras ecuatorianas al exportar numerosas obras a países vecinos como Colombia y Bolivia; en este último país también se crearon escuelas locales. El mismo proceso tuvo lugar en Perú, a partir de las escuelas de Cuzco y Ayacucho, y en México, donde la diversificación fue mayor.<sup>12</sup>

Como género religioso, el retablo se consideraba el más digno y más noble. En él se sintetizaban diversas artes, albergando con frecuencia obras maestras, referencias imprescindibles de nuestra historia del arte. Encontramos en el retablo las más altas cotas de expresión artística, materializadas en las creaciones de los grandes maestros, pero también la ejemplificación de una rica tradición

---

<sup>10</sup> Según el artículo 14 de la Ley de Patrimonio Histórico Español.

<sup>11</sup> Cotejar con CASTRO BARRERA, María del Carmen y RAMÍREZ VEGA, José Roberto, “Propuesta de principios, criterios, técnicas y procedimientos para formular la norma oficial para la restauración de retablos”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2003. Pág. 491.

<sup>12</sup> Cfr. BRUQUETAS, R. y otros. Op. cit. Pág. 41.

artesanal de raíces medievales que se perpetúa a través de las estructuras gremiales. En la génesis y construcción del retablo participan maestros de distintos oficios –ensambladores, arquitectos, escultores, entalladores, carpinteros, canteros, herreros, pintores, doradores, entre otros, que desde el reconocimiento personal o el anonimato, en un proyecto colectivo darán como resultado obras de una enorme complejidad técnica y decorativa.<sup>13</sup>

Como se puede entrever, su construcción no sólo estuvo dispuesta por motivos de índole religiosa, sino también social. El lujo ornamental materializaba la idea de gloria, pero simultáneamente, muchas veces su riqueza y amplitud respondió a razones de prestigio, cuando no a la rivalidad de particulares, cofradías u órdenes religiosas.

Los retablos, pues, recibieron acentos locales, según las regiones donde fueron construidos. Son diferentes los mexicanos de los del Ecuador o del Perú; y más aún, dentro de cada uno de esos territorios se pueden establecer formulaciones particulares y propias de las zonas que los integran. En la Argentina, el uso del retablo derivó de la península ibérica por vía directa, o bien a través del Perú.<sup>14</sup>

La documentación histórico-artística de cada retablo es fundamental para el conocimiento de estos procesos. Cada vez se concede mayor atención a la investigación de las fuentes documentales, pues la orientación de estos trabajos recae en mayor medida en la búsqueda de información sobre la historia material y técnica de la obra desde su creación hasta nuestros días.<sup>15</sup>

El lenguaje formal de los retablos está determinado por la evolución de los estilos artísticos; por los contenidos ideológicos y los mensajes doctrinales que configuran una iconografía particular de cada momento y un diseño adaptado a las necesidades litúrgicas; por unas particularidades técnicas y materiales impuestas por las tradiciones artesanales; y, finalmente, por las propias transformaciones históricas que se van sumando a lo largo del tiempo y que hacen del retablo una obra viva todavía en la actualidad. A esto habría que sumar los valores intangibles ligados al culto, a la liturgia y a la religiosidad popular que aún permanecen vinculados a los retablos.

Creados para transmitir un mensaje religioso, en estos objetos de devoción significativos para los fieles, se fusionan una serie de valores que hacen de ellos objetos de arte e historia de gran interés científico y cultural. Fueron punto focal de la vida de la colectividad, además, de medio para favorecer el desarrollo socio económico de una comunidad. Por todo ello, su conservación presenta una problemática específica y compleja que exige la aplicación de una metodología rigurosa tanto de estudio como de actuación.

### 3.3.2 - Valoración simbólica.

**L**a conservación de los retablos comienza por la valoración de todos los aspectos que estos abarcan –formales, históricos, estilísticos, funcionales, iconográficos, estructurales, técnicos y materiales- intrínsecos a su carácter específico como bien cultural. Sólo desde el conocimiento y

---

<sup>13</sup> Idem. Pág. 41.

<sup>14</sup> SCHENONE, Héctor H., op. cit. Pág. 214.

<sup>15</sup> Cfr. BRUQUETAS, R. y otros. Op. cit. Pág. 23.

desde la identificación de sus partes y significados se puede abordar su conservación con objetivos amplios encaminados a la salvaguarda, preservación y puesta en valor de este importante bien patrimonial.<sup>16</sup>

El retablo es un complejo sistema constructivo y simbólico, ligado de manera indisoluble al espacio arquitectónico para el cual fue creado; por lo tanto, toda aproximación a su conocimiento o a su intervención, debe contemplar los aspectos tangibles e intangibles que lo rodean y la historia de su tránsito a través del tiempo.<sup>17</sup>

Es por tanto pertinente hablar brevemente sobre algunas generalidades respecto de la **valoración simbólica**. Cuando hablamos de valor simbólico, entendemos el sentido social que se le atribuye a un bien patrimonial, el aprecio social que reciben las manifestaciones culturales. Una manifestación cultural es apreciada socialmente cuando la comunidad le añade una determinada cualidad; ésta es relativa, es decir, resultado de las relaciones sociales que se dan en un contexto sociocultural específico.<sup>18</sup> De aquí se derivan las palabras de Ballart cuando dice que la valoración simbólico – significativa *"depende de un marco de referencias intelectuales, históricas, culturales y psicológicas que varía con las personas y grupos que atribuyen valor"*.<sup>19</sup>

En función de ello, tanto en el proceso de selección y conservación del patrimonio, como en la relación que los diversos grupos sociales establecen con éste, hay siempre posibilidades de fracturas y conflictos, procesos que generalmente quedan ocultos cuando el patrimonio es institucionalizado y formalizado. El patrimonio en la medida en que pretende representar una identidad constituye un campo de confrontación simbólica inevitable.<sup>20</sup>

Muchos elementos pueden ser considerados como formas simbólicas o soporte de significados culturales: los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, la organización del espacio y del tiempo, etc. Sin embargo, hay ciertos artefactos o manifestaciones culturales que gozan de un valor especial que los constituye en elementos de referencia simbólica para una cultura. El patrimonio cultural es incesantemente incrementado por las creaciones del presente, lo que le confiere un carácter procesual y dinámico. Se articula constantemente en función de contextos sociohistóricos, en los cuales y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas.<sup>21</sup>

En relación a esto, y para el caso de los bienes del patrimonio cultural religioso, J. Cama Villafranca dice, *"la tangibilidad de la obra es posible gracias a la comprensión de todos esos intangibles y valores que la generan y en los cuales los fieles encuentran la síntesis de su religión. El retablo es el marco perfecto para la liturgia, pero es en el rezo privado, en la penumbra de la iglesia que cada*

<sup>16</sup> Cfr. BRUQUETAS, Rocío – CARRASSÓN, Ana - GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, "Los retablos. Conocer y conservar", en *Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, Nº 2, Dedicado a Retablos, IPHE, España, Año 2003. Pág. 21.

<sup>17</sup> Taller de metodología para la conservación de retablos de madera policromada, 'Consideraciones', en *El documento de retablos 2002*, Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla, mayo 2002. pág. 232.

<sup>18</sup> Cfr. CASALONGUE, Aldo Martín, "Valoración simbólica del Patrimonio Urbano Arquitectónico del Barrio Puerto de Mar del Plata", Monografía de Grado final del Ciclo Profesional de la Licenciatura en Turismo. UNMdP, junio 2007. Inédito. Pág. 21.

<sup>19</sup> BALLART, Joseph, "El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso", Ariel, Barcelona, España, 1997.

<sup>20</sup> Cfr. CASADO GALVÁN, I., "Reflexiones en torno a la función del patrimonio histórico y su valoración", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, noviembre 2009, [www.eumed.net/rev/cccss/06/icg6.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/06/icg6.htm)

<sup>21</sup> Cfr. GUERRERO VALDEBENITO, Rosa María, "Identidades territoriales y Patrimonio Cultural: La apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales", Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. En *Revista F@ro* Nº2 - [http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02\\_guerrero.htm](http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_guerrero.htm)

*individuo se relaciona ante la imagen de la advocación que lo particulariza, pidiéndole que sea el portavoz de sus inquietudes ante su Dios. Cada retablo tiene un atractivo específico y es motivo de un diálogo silente entre el hombre creyente; es el producto de la dialéctica entre el rito, su constructor y el inmueble donde se aloja”<sup>22</sup>*

Ballart señala que las manifestaciones culturales son “vehículos de alguna forma de relación entre la persona o personas que lo produjeron o lo utilizaron y sus actuales receptores”, precisa que “todo objeto histórico es **vehículo portador de mensajes** y que las relaciones que se establecen entre el recurso y las personas son muy complejas (...)”.<sup>23</sup> Esta observación pone en relieve que los objetos son soporte y vehículo de un sistema de comunicación social.<sup>24</sup> Desde la semiología se puede decir que cuando el hombre crea objetos está creando toda una red de significados.

Desde el punto de vista de la teoría discursiva esto mismo es el texto: el recorte de la realidad a estudiar. El sentido social en un ‘texto patrimonial’, es el comprendido por aquellos aspectos significativos para un determinado grupo de sujetos sociales y sus prácticas culturales, que se hacen comprensibles en el **discurso**, y es a través de éste que el objeto adquiere sentido como unificador de **memoria colectiva** (deviene del pasado, proyectando en la dimensión del futuro los valores que en el presente la sociedad rescata para su supervivencia y trascendencia).

La interpretación simbólica del patrimonio se puede asociar a una extensísima gama de ideas, presunciones y figuraciones. Pero ese es también su punto débil: la distancia temporal entre objeto y simbolización es causa inevitable de interferencias y mixtificaciones, como también la distancia física. Cuando alguien contacta con un bien patrimonial, la visión del pasado que obtiene depende de los conocimientos y de las experiencias que tenga. Estos bienes evocan para una mayoría ciertamente imágenes de un tiempo que no es el suyo como signos y símbolos que son. Pero la riqueza de esta simbolización está en función del bagaje cultural que el individuo aporta.

Así, el patrimonio es **signo**<sup>25</sup> del pasado que representa. Con el tiempo los objetos del patrimonio se van asociando a nuevos significados con los que ya no se puede decir que exista una relación de carácter intrínseco, los nuevos significados tienen un carácter por tanto simbólico.

Los objetos operan como signos, adquieren un sentido, ocupan el lugar de esa abstracción que llamamos pasado: el objeto es para nosotros signo del pasado, de la historia. Es un **lenguaje social**<sup>26</sup> (equivalente a la memoria oral y los restos escritos). La dificultad de su uso estriba, en primer lugar, en que los restos del pasado son tan numerosos que resultan inabarcables, por tanto es

<sup>22</sup> 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 retablos”, en *El documento de retablos 2002*, Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Pág. 15.

<sup>23</sup> BALLART, Joseph, op. cit. Pág. 66

<sup>24</sup> Cfr. CASALONGUE, Aldo Martín, op. cit. Pág. 22.

<sup>25</sup> “(los) objetos actúan como presencias sustitutivas y hacen de nexo entre personas separadas por el tiempo, por lo que son testimonio de ideas, hechos y situaciones del pasado”, entonces, el bien, en esta transmisión de significados, constituye un signo. La cita y comentario corresponden a GUDEFIN, Lisandro, “*El patrimonio religioso en Mar del Plata. Identidad en el residente y oportunidad para el turista*”, monografía de Grado final del Ciclo Profesional de la Licenciatura en Turismo. UNMdP, junio 2006. Inédito. Pág. 105.

<sup>26</sup> Si los objetos funcionan como signos, entonces éstos, relacionados, conforman un sistema de signos, que a su vez también puede ser interpretado, decodificado. Saussure formuló que “(...) la lengua es un sistema de signos que expresa ideas y, por esta razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de los sistemas”. La cita corresponde a GUDEFIN, Lisandro, op.cit. Pág.106

necesaria la selección: hay un pasado para cada lugar y cada grupo humano con unos restos correspondientes limitados. El segundo problema es lo errático del proceso de conservación de los mismos: el azar y lo que los seres humanos han querido conservar expresamente, explican lo que conservamos del pasado. En tercer lugar se ha hablado de que los restos son mudos, es decir no tienen suficiente autonomía significativa en sí mismos por lo que se debe acudir a otro tipo de fuentes secundarias.

Es claro entonces que el '*valor*' es un concepto relativo, sometido a los vaivenes de la percepción y los comportamientos humanos y, por lo tanto, dependiente de un marco de referencias intelectuales, históricas y culturales y psicológicas que varía con las personas y los grupos. Por eso ha habido y hay diferentes criterios de valoración del patrimonio. El patrimonio es una materia delicada ya que fácilmente puede ser usado de forma tendenciosa, a la vista de la fragilidad de la conexión simbólica, y por esto no es extraño que los bienes patrimoniales sean objeto en ocasiones de manipulaciones de carácter ideológico.

El objeto es signo-símbolo y comporta una relación dinámica con los distintos sujetos sociales. ¿Para quién el objeto es signo - símbolo? ¿Cómo se relaciona el sujeto social con el objeto, desde dónde se relaciona, qué sentido le da a esa relación? ¿Cómo se construye el sentido de la relación entre el objeto y el sujeto? ¿Es válido hablar de la separación entre sujeto y objeto? Y varias preguntas que cada bien patrimonial genera en particular.

Aunque el valor simbólico-significativo puede emanar como función intencional del proyectista (emisor del mensaje), también puede adquirir y contener su carga simbólica a través de su forma y de cómo la entiende el usuario receptor, sumado al uso en el tiempo (historia) que le dieran estos usuarios.<sup>27</sup>

En el caso de los bienes culturales religiosos, la posibilidad semántica es plena. Además, el símbolo está íntimamente relacionado con un tropo metafórico muy particular: la *alegoría*<sup>28</sup>, producción expresiva que algunos neo-estilos (tan empleados particularmente por la arquitectura religiosa) traen hasta el presente.<sup>29</sup>

La eficacia simbólica se basa en que el objeto reúne atributos y significados, y así tiene la capacidad de transformar las concepciones y creencias en emociones, de encarnarse, y de condensarlas y hacerlas, por tanto, mucho más intensas. Esa capacidad de emotividad se ve reforzada cuando se da además una concentración de atributos que los legitiman.

Concluyendo, el valor simbólico-significativo estará enriquecido tanto por el uso y el contenido que le atribuya la comunidad, local y no local, por medio de sus prácticas, como por la manera en que se materialicen en el artefacto arquitectónico las diversas formas de expresión (signos) para ser interpretado. En el acto comunicativo entre objeto y sujeto, contenidos en un contexto que define esta relación, es importante tanto lo que en el entendimiento del segundo se consuma como las variantes que el primero produce para generar esa valoración.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Cfr. GUDEFIN, Lisandro, op.cit. Pág.110.

<sup>28</sup> Se entiende por *alegoría* a la ficción por la cual, en una composición artística o literaria, una cosa representa a otra diferente o le da sentido y significación simbólica.

<sup>29</sup> Ídem, Pág. 111.

<sup>30</sup> GUDEFIN, Lisandro, op.cit. Pág.116.

La activación patrimonial está estrechamente vinculada a una demanda social de memoria, a una búsqueda de los orígenes y de la continuidad en el tiempo y por ende, responde también a la necesidad de crear o mantener una identidad colectiva. Bajo este marco la patrimonialización selectiva del pasado podría desempeñar, entre otras, las siguientes funciones:

- alimentar, como se ha dicho, la memoria colectiva y la identidad de los grupos sociales en diferentes escalas;
- simbolizar por metonimia el conjunto de una cultura particular mediante la puesta en relieve de lo que se considera sus mejores ejemplares o exponentes;
- realzar, de cara al exterior, la excelencia de la producción cultural del pasado contribuyendo a acrecentar su prestigio y a suscitar la admiración de los extraños.

### 3.3.3 – Clasificación de los retablos.

Más allá de la clasificación que se esbozó sobre el final del punto 2.2 de este capítulo (retablo de pintura, escultura o combinado según su iconografía), extensas, múltiples y diversas pueden ser las variables de clasificación de los retablos que habitan el interior de los templos.

Algunas de ellas casi inagotables, por ejemplo las referidas a los estilos: góticos, renacentistas, barrocos en sus modalidades de salomónico, estípite, anástilo u otras. O bien si son neoclásicos, eclécticos o modernos; ya sean los retablos originales, copias, réplicas recientes o neo estilos, sus variantes y modificaciones de la forma o el gusto dentro de un mismo período, sumado a la evolución de un autor en distintas fases de su obra, etc., hacen a la clasificación ardua e imposible de abarcar cabalmente.

Nos aventuramos aquí a una posible clasificación, a todas luces incompleta, según su posición en el templo, su planta, la tipología de la forma, la función y finalmente lo que llamamos condición o vigencia.

#### Tipos según localización en el templo

- **Retablo mayor**

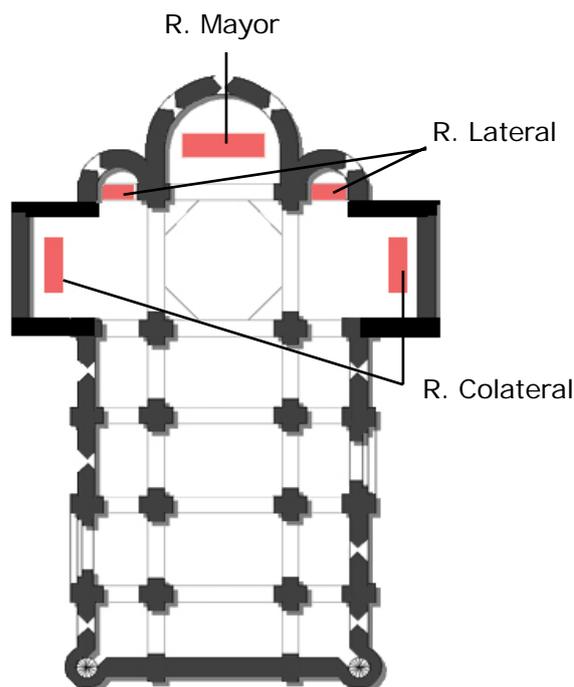
El que se levanta en el presbiterio.

- **Retablo lateral**

El que está contiguo o adyacente al retablo mayor. Su ladero, posicionado en igual dirección.

- **Retablo colateral**

El que se asienta en cualquiera de las capillas laterales de la iglesia. Su posición suele ser transversal a la dirección del retablo mayor.



## Tipos según planta

- **Retablo lineal**

El perfil recto se asocia a la etapa renacentista, donde tuvo mayor desarrollo y se lo prefirió, dados los inconvenientes que tenían los retablos para ajustarse a las cabeceras poligonales góticas.

- **Retablo ochavado**

Se identifica los retablos ochavados con el período medieval, donde se buscaba que el perfil del retablo se acomodase a la fábrica de la capilla, en paños, arrimándose los respaldos de la obra a los paños de la capilla, ocupando todo el testero de pared a pared.

## Tipos según forma<sup>31</sup>

- **Retablo simple o plano**

Es el más sencillo, sin importar la cantidad de cuerpos y calles, no se destaca significativamente una parte sobre otra. Puede contener una o múltiples imágenes de decoración pictórica o escultórica, generalmente sobre un mismo plano.

- **Retablo tríplico**

Se desprende del retablo simple o plano en el período medieval -una caja central y dos puertas laterales que se abaten, abriéndose y cerrándose con una llave- Este tipo ofrecía versatilidad para poder sacralizar un espacio laico temporariamente durante el horario de la misa o el rezo.

- **Retablo hornacina**

Cuando la planta es semicircular u ochavada y abarcada toda la embocadura de la nave correspondiente. El remate adopta forma de cascarón, con nervios que se dirigen a una clave central. Ejemplo, el monasterio de Las Huelgas de Burgos de Policarpo de la Nestosa.

- **Retablo tabernáculo**

Cuando se destaca de tal manera el sagrario que es una pieza separada de retablo, con objeto de fomentar la adoración de la Eucaristía.

- **Retablo bifronte**

Es una variable que sirve para la comunidad monástica y la de los fieles. El retablo tiene dos frentes, la cara posterior es la más suntuosa, está a la vista de los fieles, como en el retablo de la Iglesia de la Magdalena de Zaragoza.

- **Retablo fingido**

Es realizado en pintura sobre el muro. El retablo fingido nace cuando se halla en auge la escenografía, guarda relación con el deseo de “engañar”, es un “trampantojo”<sup>32</sup>, la pintura prolonga el retablo, como en la iglesia de San Andrés de Valladolid.

---

<sup>31</sup> Inspirado en clasificaciones de 1): PALOMERO PARAMO, J., “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, *IMAFRONTA*. N.º 3-4-5. 1987-88-89. Págs. 51-84; y 2): JUNTA DE ANDALUCÍA, CONSEJERÍA DE CULTURA Y THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, “Retablo. Terminología básica ilustrada”, Documento sobre descripción morfológica, 2002.

<sup>32</sup> Un trampantojo (o «trampa ante el ojo», también llamado trompe l'œil, expresión francesa que significa que «engaña el ojo») es una técnica pictórica que intenta engañar la vista jugando con la perspectiva y otros efectos ópticos. Suelen ser pinturas murales realistas creadas para ofrecer una perspectiva falsa.

- **Baldaqüino**

Pertenece a la tipología formal aunque está dotado de significación devocional, justifica el concentrar el culto en el interior de un receptáculo, influencia del arte paleocristiano, es una construcción arquitectónica de tipo central, de planta cuadrada, poligonal o circular, con el condicionante de estar soportado por columnas, cuya función es eucarística, pasando a ser sagrario y destinado a la veneración de una imagen. Ejemplos son el Baldaqüino de la capilla del Cristo de los Dolores en la Venerable Orden Tercera de Madrid y los de las Cartujas de Granada y el Paular.

- **Retablo cuadro**

Su base es una pintura o relieve de gran tamaño, no es un cuadro ni relieve aislado, la obra está integrada en el conjunto, con banco, mesa y altar para la misa y su desarrollo se vio favorecido por la necesidad de multiplicar las misas en los monasterios, como en el de El Escorial y el de la iglesia de Santa Teresa en Ávila.

- **Retablo camarín**

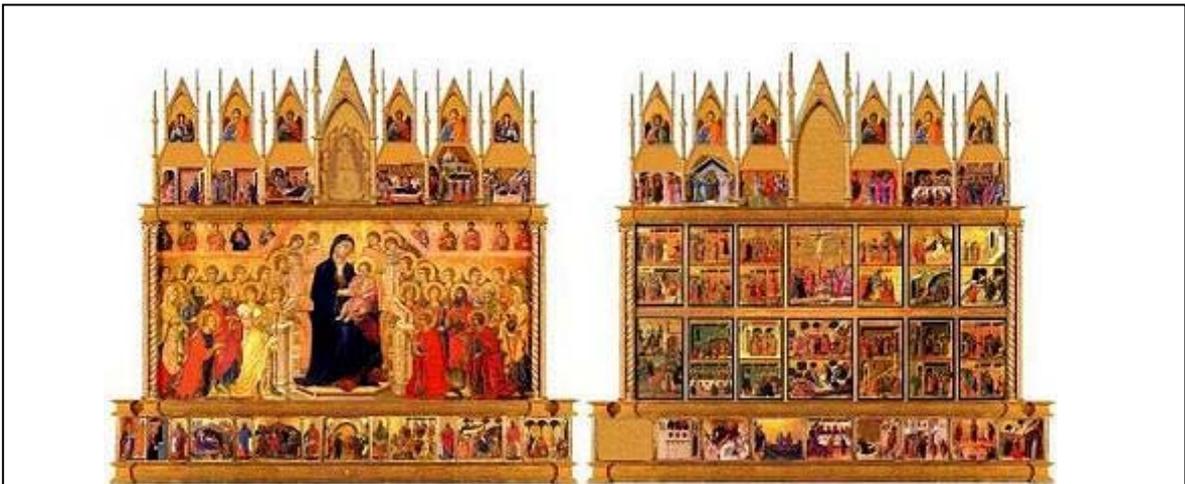
Se realiza una habitación en la que se halla la imagen, rodeada de exvotos ofrecidos por los fieles, sus ropas, etc., como en el retablo mayor del monasterio de Guadalupe.

- **Retablo arco de triunfo**

Su arquitectura está sustentada por pilastras. Representativo de este tipo es el de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla de Martínez Montañés.

- **Retablo crucifijo**

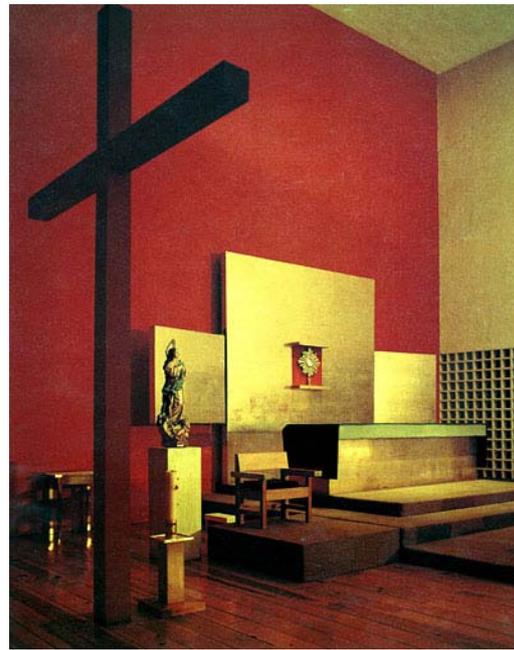
El retablo crucifijo es un tabernáculo en el que se inscribe una caja cruciforme con la imagen del crucificado. Bajo los brazos de la cruz se representa a la Virgen y a San Juan que constituyen con el motivo central, la escena del Calvario. Este tipo fue conocido ya en el siglo XVI con el nombre de “crucifijo” y luego se incorporó su estructura a la calle central de los retablos mayores.



EJEMPLO DE RETABLO BIFRONTE - *La Maestà*, Catedral de Siena. Duccio di Buoninsegna, 1308 – 1311. La parte frontal se divide en tres partes. El panel central muestra a la Virgen entronizada con el Niño, rodeada por ángeles, santos y apóstoles. La franja superior se decora con escenas de los últimos años de la vida de la Virgen, y la predela, con escenas de la infancia de Cristo separadas por una serie de profetas de pie. El reverso del retablo contiene escenas de la Pasión.



EJEMPLO DE RETABLO HORNACINA –  
*Retablo de la Virgen, Misión de Santa Ana, Chiquitos, Bolivia.*



EJEMPLO DE RETABLO AÑORANTE - *Capilla de las Capuchinas Sacramentarias, Tlalpan, México D.F. Obra de Luis Barragán y Mathías Goeritz, 1955. Un gran tríptico tras el altar, deja sentir la presencia de un retablo añorante. Consta de tres paneles cuadrados, de gran dimensión el central, para exaltar y contener el Sagrario/Custodia en su interior, lisos y dorados. Esta tipología responde a discretas posturas estéticas contemporáneas.*



EJEMPLOS DE RETABLOS BALDAQUINO

*Izq. - Baldachino de las Cartujas de Granada y el Paular, España.  
Centro - Baldachino de la capilla del Cristo de los Dolores en la Venerable Orden Tercera de Madrid, España.  
Der. - Baldachino de la Catedral Metropolitana, Medellín, Colombia.*

## Tipos según función <sup>33</sup>

La finalidad del retablo determina que adopte diversos aspectos. Los fieles se sirven del retablo para necesidades de culto, de devoción o de acceso, como los retablos-camarín.

- **Retablo eucarístico**

El expositor tiene tal volumen y relevancia que acredita que el retablo desempeña una función eucarística, como el de la iglesia de San Estaban de Salamanca o el de la Capilla de los Ayala (1718) de Antonio Tomé.

- **Retablo Cristo yacente**

Se asocia en él, el cuerpo yacente de Cristo con el misterio de la Eucaristía y presenta dos tipos: el de su presencia que se coloca en el banco del retablo de la iglesia de San Miguel de Valladolid, y aquél en el que en el Cristo yacente tiene un receptáculo redondo donde se deposita la Santa Hostia, de la iglesia penitencial de Jesús de Nazareno de Valladolid.

- **Retablo tramoya**

La ceremonia de mostrar el Santísimo se efectuaba desplazándose el sacerdote por detrás del altar, accediendo al tabernáculo, cerrado éste por una cortinilla, usado en el teatro como mudanza oculta, para lo que es necesario un cortinaje. En el retablo de la iglesia de San Esteban de Salamanca se ordena hacer una tramoya para descubrir al Señor, y también en el colegio del Corpus Christi de Valencia.

- **Retablo rosario**

El rezo del rosario se podía seguir contemplando las escenas del retablo y tuvo gran difusión en Cataluña, y en los conventos de la orden de Santo Domingo, inspirándose en el grabado de 1488 de Fray F. Domenech.

- **Retablo relicario**

Debido al impulso que dio el concilio de Trento al culto de las reliquias, éstas se incorporaron a los retablos. En las figuras, bustos o estatuas, había un receptáculo para la reliquia. Solían tener forma de armario, con banco, varios cuerpos y encasamientos para las reliquias, ejemplo el de Juan de Oviedo el Mozo para el monasterio de Nuestra Señora de la Gracia de Villamanrique de la Condesa.

- **Retablo sepulcro**

Desde el siglo XVI se solía colocar sepulcros de los patronos a los lados del altar mayor, aunque separados, como el de Martínez Montañés en el convento jerónimo de Santiponce de Sevilla.

- **Retablo vitrina**

Su finalidad es aumentar la intimidad de la imagen, protegiéndola del polvo y del humo de las velas. Duque Cornejo utilizó este tipo en la Iglesia de San Luis de los franceses de Sevilla.

- **Retablo soporte de pinturas**

Se pretende dar alojamiento a un conjunto serial de pinturas, debido a auge pictórico. El ensamblador tiene que efectuar un montaje que responda del tamaño y la colocación de las pinturas,

---

<sup>33</sup> Basado en la clasificación presentada en “El retablo barroco. Significado, Iconografía, estructura”, *portal educativo Alipso*, <http://www.alipso.com/> Fecha de inclusión en portal, agosto 2000.

como en la iglesia de las Agustinas de Monterrey de Salamanca, donde existe un mínimo de arquitectura, que adopta el sistema de casillero, o el del convento de las Carmelitas Descalzas de Córdoba, cuyas pinturas pertenecen a Valdés Leal, de distintos tamaños.

### **Por su condición o vigencia**<sup>34</sup>

Los retablos, como elementos destacados y que otorgan preeminencia ritual y alegórica a los presbiterios de los templos, sufren transformaciones físicas a lo largo del tiempo. Mutilados, fragmentados, reubicados dentro del mismo templo o destinados a otro; originales algunos, incluso fruto de nuevas creaciones de la modernidad otros, podrían agruparse en:

#### **1. Los originales.**

Se encuentran en el lugar para el que fueron hechos y responden histórica y estilísticamente a su momento de creación, así como a un determinado programa iconográfico de iconología referida, ya sea particularmente a la obra en sí o a su relación con otros retablos o elementos del conjunto en que se inserta. Los retablos originales conservan su total vigencia no sólo como testimonio cultural artístico de su tiempo, sino que, de conservarse completos en estructura e iconografía, su intemporal mensaje didáctico será siempre vigente, sea comprendido o no, según las circunstancias. Por ello es de suma importancia que estos retablos, especialmente los muy ricos en imaginaria, se preserven inalterados y sin cambios de lugar, ni supresiones o suplantaciones de ninguna de sus imágenes representativas. De otra manera se alteraría y dificultaría la lectura de su verdadero y ordenado mensaje.

#### **2. Los transterrados.**

Son los retablos que han sido removidos de su lugar de origen por circunstancias históricas adversas, modas o cambios de gusto artístico y alteraciones de uso o destrucción de los espacios y estructuras arquitectónicas que los alojaban. De tal manera que cierto afortunado aprecio hacia ellos ha logrado que se les busque y encuentre asilo y cobijo en otros espacios, en lugares vacíos, y de preferencia, anteriormente habitados por elementos similares, con cualidades de dimensiones y destino apropiados y afines.

Por este mismo hecho, los retablos transterrados suelen sufrir pérdidas o mutilaciones en su integridad formal e iconográfica, debido precisamente a los movimientos y ajustes que requiere su reubicación. Estos cambios de sitio suelen desconcertar a los visitantes, investigadores e historiadores de estas obras artísticas, por lo que siempre será conveniente consignar e informar, de alguna manera, de su época y origen para ser mejor comprendidos.

#### **3. Los reconstruidos.**

Son valiosos debido a que su diseño se ha basado en testimonios o documentos fidedignos, ya sean planos o proyectos originales, pinturas, grabados, litografías o fotografías, ya que se realizan de igual

---

<sup>34</sup> Esta clasificación a la que denominamos '*de condición o vigencia*' (título consignado por la tesis), toma las categorías 1 a 7 expuestas por MANUEL GONZÁLEZ GALVÁN en: "Vigencia y existencia circunstancial de los retablos", en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2003. Pág. 199 a 216.

forma, dimensión y técnica constructivas, además de en el mismo sitio, que los que allí existieron o al que estaban destinados.

#### **4. Los fragmentarios.**

Consideramos así a ese tipo singular de retablos que se componen a base de fragmentos, que, buscando simetría y equilibrio, configuran una nueva imagen retablística. En muchos casos la parte central suele estar constituida por un fragmento muy completo de un retablo mutilado, y en algunos casos hasta por un retablo menor o pequeño en relación con el área o espacio mayor que lo contiene; así, tomándosele como polarizador o base de relación en torno a él, otros fragmentos logran llenar y equilibrar el vacío lateral y exaltar, en el centro, el menor retablo núcleo. Este tipo de retablística se dio, principalmente, cuando a fines del siglo XIX y principios del XX se manifestó la revaloración del esplendor del barroco novo hispano.

Entre nosotros, especialmente durante el siglo XIX, el neoclásico ahuyentó al barroco, sustituyéndolo especialmente en los retablos vistos como "muebles".

#### **5. Los neoestilísticos.**

Éstos son los que han sido inventados, pero que de alguna manera justifican su existencia cuando con certeza y buena calidad se elaboran con un estilo correcto y en los lugares y templos que se sabe los tuvieron. Por ello, aun dentro de lo discutible de su realización, apadrina su presencia lo histórico, lo didáctico y en gran medida el deseo religioso de resurrección del esplendor cultural que representan.

#### **6. Los añorantes.**

Así se podrían considerar algunas intenciones o sugerencias de retablos que, por una especie de timidez frustrante o de temor a caer en acercamientos más directos a la tradición que un prejuiciado y esterilizante criterio pudiera rechazar como anacronismo, se conforman con apuntar formalmente tan sólo alguna sugerencia añorante, especialmente superficies o texturas doradas como fondos que bien quieren acunar formas mejor y más claramente acusadas; algo que sucede tanto en iglesias antiguas como en modernas. (Ver imagen en Pág. 111)

#### **7. Los actualizados.**

Así podríamos considerar a los existentes, o por nacer con sello de contemporaneidad, y en los que se manifiesta la tradición o se hace el esfuerzo de religarse a ella, sin negar o desmentir, sino antes bien con un honesto deseo de testimoniar su actualidad. Es un verdadero reto y una aventura atreverse hoy en día a proponer la ejecución de un retablo actualizado, por la oposición prejuiciada y sistemática que presentan técnicos, liturgistas, religiosos, seculares y, en especial, historiadores y críticos de arte, que consideran desusado y fuera de vigencia al retablo. Este tipo de retablo actualiza la tradición retablística reincorporando algunos de sus principales elementos usuales, como en diseño, el uso de la sección áurea y geometría sacra. En iconografía, el rescate y preservación de imágenes antiguas y la jerarquización de las imágenes, que dignifican la titular.

## 3.4 - ASPECTO HISTÓRICO

### 3.4.1 - Breve historia y evolución del retablo en Europa y América

Los retablos aparecen por primera vez en Occidente, en su forma más simple, con los primeros cristianos que los utilizaron para decorar sus altares donde desarrollaban actos litúrgicos.

Con el paso del tiempo este trabajo fue creciendo junto a la arquitectura hasta llegar a convertirse en verdaderas obras de arte, adquiriendo sus elementos constitutivos una denominación específica (ver 3.2)

El antecedente directo de los retablos como construcción, radica en los pequeños frontales que se colocaban en la parte posterior del altar en las primitivas basílicas y que tenían como objeto mostrar a los feligreses las reliquias sagradas.<sup>35</sup>

Estos primeros retablos fueron portátiles en forma de dípticos o de simples láminas con algún relieve de imágenes o con pinturas. Conforme se fueron haciendo más grandes y más pesados se fueron fijando detrás del altar (finales del siglo XII) aunque sus dimensiones no llegaban a ser las que alcanzaron a partir del siglo XIV. Hasta este siglo no se elevaron a gran altura y siendo fijos o de suficiente consistencia, solían llevar encima estatuitas, arquetas con relicarios y cruces; pero el siglo XIV, sin que se abandonase del todo la práctica de los retablos móviles, se hicieron de grandes dimensiones hasta llegar por fin a cubrir el fondo del ábside o lienzo de pared que detrás del altar quedaba libre.

Los retablos que hoy se conservan de los siglos X, XI, y XII, se confunden con los frontales y dípticos piadosos de la época, algunos de los cuales (por ejemplo el de San Miguel *in Excelsis*, de Navarra y el díptico del Obispo Gonzalo en Oviedo), sin duda, fueron retablos.

El retablo tal y como lo conocemos hoy tiene su origen en el período gótico. Han sobrevivido muy pocos ejemplos de los primeros retablos debido, en parte, a que estaban hechos con materiales preciosos y fueron objeto de saqueo. Sin embargo, algunas partes subsisten, por ejemplo, fragmentos de la famosa *Pala d'Oro* de San Marcos de Venecia datan del siglo X. El retablo está construido con planchas de oro y gemas preciosas.

La evolución del retablo estuvo determinada por la necesidad de adaptación a unos programas iconográficos y a unos condicionantes de carácter litúrgico<sup>36</sup>, a la vez que asimiló los diferentes

---

<sup>35</sup> Cfr. LARTIGAU, Edgardo Solano, *Los Altares y Retablos de México D.F.*, artículo digital en <http://www.gattostock.com/FVIAJE/reportaje/mexic/altares1.html#>

<sup>36</sup> *Cambios importantes en la Liturgia*: hasta el siglo IX el sacerdote que oficiaba la misa solía situarse detrás del altar y de frente a los fieles; luego pasó a situarse delante del altar y de espaldas a ellos. Cuando el sacerdote se situaba detrás no se colocaba nada sobre el altar para no dificultar su visión, pero al pasar a situarse delante, el altar pudo adornarse con una pintura u otro tipo de decoración. La costumbre de colocar una cruz y unos candelabros sobre el altar surgió casi al mismo tiempo que el retablo. En la opinión de Héctor SCHENONE, en su obra “Retablos y púlpitos” (Historia general del arte en la Argentina): “Desde el momento en que ello ocurre y que obligó a colocar el altar en el fondo del ábside, se abrió el camino a la evolución de los trípticos y polípticos, y más tarde a las imponentes superestructuras barrocas, con lo cual el altar, centro por excelencia del

lenguajes artísticos que se sucedieron desde el gótico hasta el neoclásico. Ello se manifiesta en la variada tipología que presentan agrupándose según su morfología o según su función, desde los grandes retablos mayores, que llegan a ocupar completamente el espacio de la cabecera, a otros de menores dimensiones que pueblan el interior de los edificios consagrados al culto invadiendo todos los espacios posibles de las naves laterales y claustros.<sup>37</sup>

## El Retablo Gótico

Hizo su aparición en el siglo XIV. Al principio, como se mencionó, formaban trípticos con tablas o con imágenes y tablas. Las imágenes se colocaban sobre peanas y todo el retablo estaba adornado con doseletes y cresterías. Sin embargo, es en el siglo XV cuando empezaron a adquirir gran desarrollo los retablos mayores, hasta alcanzar enormes proporciones a fines de esa centuria y comienzos de la siguiente.

Llegaron a convertirse en monumentales muebles de madera, de alabastro o de mármol, que albergan pinturas o esculturas en sucesión de escenas representativas de la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos.

La evolución formal de los retablos lleva aparejada unas soluciones constructivas propias de cada momento.<sup>38</sup> Los retablos de la época gótica son de piedra esculpida o de madera y en este segundo caso, se presentan algunas veces recubiertos de plata cincelada y otras con relieves y pequeñas estatuas o con cuadros de pintura.

Con su enorme tamaño, pasó a ocupar íntegramente el testero de la nave mayor, convirtiéndose desde entonces en un elemento fundamental en la concepción del espacio interno, hasta el punto que “en los siglos sucesivos, al proyectarse una iglesia, se presuponía la existencia de un retablo”.<sup>39</sup>

Así, los retablos monumentales del gótico, caracterizados por una mayor utilización del plano con los elementos dispuestos a modo de tapiz, se asentaban sobre grandes armazones estructurales a los que iban sobrepuestas las piezas constructivas y decorativas mediante clavos de forja, con un uso restringido de los ensamblajes.

La disposición más habitual del retablo gótico consiste en un gran cuadro en forma de inmenso tríptico dividido en muchos compartimentos los cuales se separan de arriba abajo por columnillas góticas o agujas y horizontalmente por doseletes, encerrando cada compartimento figuras que representan algún tema bíblico o un episodio de la vida del Santo a quien el retablo se dedica: en el centro se destaca el asunto principal con mayor amplitud y en la base, hay una secuencia de cuadritos en línea horizontal formando la predella o banco. Forma semejante ofrecen los retablos del Renacimiento en su primer período (el plateresco), sustituyendo las columnillas romanas a las agujas góticas y la ornamentación plateresca a la gótica, sin doseletes.

---

*culto, no tuvo ya al retablo como accesorio, sino que, invirtiéndose los términos, al altar se convirtió en un accesorio del retablo.”*

<sup>37</sup> Cfr. BRUQUETAS, R. y otras. Op. cit., Pág. 15.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> SCHENONE, Héctor H., op. cit. Pág. 213.

La talla decorativa gana en volumen y movimiento, los sistemas de montaje y armado se hacen más atrevidos pero van perdiendo en corrección técnica, lo cual se refleja en una mayor precariedad al prevalecer los elementos sobrepuestos y clavados a otras piezas del retablo e, incluso, al propio muro.

El dorado y la policromía de las superficies de los retablos adquieren desde los primeros ejemplares un papel tan importante como los géneros tridimensionales, los cuales se concebían sabiendo que serían iluminados por la pintura y el oro, en busca de un efecto de realismo que acercara estas obras al espectador para que los pueda identificar como algo cercano a la vez que como imagen de la divinidad. Ya en el gótico final los retablos nos muestran casi todas las técnicas de la policromía que se emplearían en los siglos posteriores y lo hicieron con una complejidad decorativa que alcanzaría cotas de verdadero virtuosismo.<sup>40</sup>



<sup>40</sup> Cfr. BRUQUETAS, R. y otras. Op. cit., Pág. 16.



*Retablo políptico de Santa Catalina, realizado para el Convento de Santa Catalina de Pisa. Temple sobre tabla, gótico, 1319. Autor Simone Martini, Museo de San Mateo, Pisa.*



*Retablo de la Iglesia de Santa María de las Nieves de Alanís de la Sierra, España. Pintura sobre tabla, gótico, siglo XV. Autor Anónimo.*



*Retablo de la iglesia de San Salvador, Calzadilla de los Barros, Badajoz, España. Gótico, siglos XV – XVI. Autor anónimo.*

## El Retablo Renacentista

Son los elaborados a lo largo del siglo XVI y principios del XVII, y tienen por característica general la sencillez de sus trazos y decoración, así como el predominio de la línea recta, cuyo antecedente directo fue la obra de los retablistas castellanos y andaluces.

En los siglos XVI y XVII, al tiempo que cobró importancia la concepción arquitectónica del retablo, se desarrollaron sistemas de armado y ensamblaje más variados y complejos que restringieron las piezas metálicas a funciones secundarias. No obstante, se siguieron manteniendo las estructuras posteriores independientes. Esas estructuras irían perdiendo importancia como consecuencia del mayor dinamismo de los diseños que se impusieron en el pleno barroco, con plantas desplegadas que sobresalen del plano, convirtiéndose en algunos casos en verdaderas arquitecturas exentas.<sup>41</sup>

Se substituyó la ornamentación gótica por la propia del Renacimiento. Aparecieron las columnas romanas. Siguiendo a H. Schenone, “*se concibió el retablo como una estructura arquitectónica, cuyo principio rector era la relación establecida entre los elementos portantes: las columnas y el entablamento*”.<sup>42</sup>

La Contrarreforma del siglo XVI y su contestación conciliar influyeron sobremanera en la construcción de los retablos que serían utilizados como un libro de catequesis para explicar la doctrina. Desde el Concilio de Trento, en su sesión nº 13 en 1551, el Sagrario ha sido un elemento imprescindible en el templo, la Eucaristía se aloja en la Hostia consagrada y ésta tiene su espacio propio, el Sagrario. Esto tomó una gran importancia en la construcción de los retablos, que le dedicaron una atención especial. Por ejemplo, los retablos mayores de la Capilla Real de Granada (España); el de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) ambos en estilo plateresco; y el de la catedral de Santa María de Astorga (León) en estilo manierista.

La evolución tendiente a otorgar mayor protagonismo a la arquitectura en detrimento de la pintura y escultura comenzó a gestarse en el último tercio del siglo XVI con retablos en los que se ordenaban las historias de la narración en cajas o casamentos que, por lo general, formaban un esquema reticular organizado en cuerpos y calles, simplificando y clarificando la organización de los anteriores retablos, góticos y protorrenacentistas, a medida que se imponía la ortodoxia contrarreformista y el desarrollo del lenguaje clásico de la arquitectura.

Es importante mencionar por la calidad de sus exponentes, y por la influencia que tendrán en el ‘nuevo mundo’, a las variantes Platerescas y Manieristas dentro del estilo Renacentista en España.

### *El Plateresco*

El plateresco corresponde al primer tercio del siglo XVI y se desarrolla en España en el contexto político de los Reyes Católicos. Se manifiesta como un arte oficial que define a la corona y muestra

---

<sup>41</sup> Cfr. BRUQUETAS, R. y otras. Op. cit., Pág. 15.

<sup>42</sup> SCHENONE, Héctor H., op. cit. Pág. 213.

su unidad y su poder. Más tarde con Carlos V se daría el período más italianizante, bajo el nombre de Purismo, para finalizar con el Manierismo, durante el reinado de Felipe II.

En el plateresco se combinan estructuras arquitectónicas del gótico final flamígero o isabelino con componentes decorativos venidos de Italia, que además incorporan elementos mudéjares. El arte del Renacimiento en España se puede considerar como un estilo de importación italiano que llega tardíamente por la pervivencia del gótico. Su influencia llega o bien por artistas italianos, o por españoles formados en Italia. Es el equivalente al “quattrocento” italiano, aunque más cercano al lombardo que al florentino.

El término “plateresco” deriva de la profusión de filigrana de piedra en las fachadas (imita el trabajo de los orfebres), y puede verse abundantemente en ciudades como Salamanca, Burgos y Valladolid, desde donde luego se expande hacia América, en especial a México.

En la variante plateresca del renacimiento prima lo decorativo frente a lo constructivo. Frontones y enjutas, entablamentos y basamentos, grutescos, festones, columnas abalaustradas, medallones y escudos, el ‘bordado’ tipo filigrana, etc., se combinan para decorar, acompañando a elementos arquitectónicos que se usan con libertad, con proporciones que generalmente no son clásicas.

“Formalmente, la estructura arquitectónica del retablo plateresco se caracteriza por el afán de encerrar los motivos iconográficos en recuadros, revelando también, en este deseo de subdividir y articular las superficies, la pervivencia y el arraigo del dispositivo del retablo gótico, del que se diferencia sustancialmente por utilizar balaustres en vez de baquetones, sustituir los doseletes por frisos decorados con grutescos y eliminar de los áticos los pináculos, que son reemplazados por flameros, niños o linternas”.<sup>43</sup>

### ***El Manierismo***

El manierismo es el nombre que se da al estilo artístico que se inicia en Italia en la tercera década del siglo XVI, y que se intuye en las últimas obras de Miguel Ángel y de Rafael. Fue juzgado peyorativamente hasta su revalorización por la crítica del siglo XX. Es el arte que refleja una época de crisis religiosa y política de fin de siglo.

Como se conoce, su nombre deriva de la expresión italiana ‘*alla maniera di...*’ ya que los artistas de esta corriente intentan imitar el estilo o ‘maniera’ de los grandes maestros renacentistas, pero amanerando y exagerando sus formas. Es el momento en que se pierde lo más propio del clasicismo y la belleza clásica: proporciones, armonía, serenidad, equilibrio. Las obras pierden solemnidad con respecto al clasicismo pleno del Renacimiento. Se abandona la claridad compositiva anterior.

El movimiento manierista es subjetivo, inestable. Los artistas se dejan llevar por sus gustos, alejándose de lo verosímil, tendiendo a la irrealidad y a la abstracción. Las proporciones son irreales, las perspectivas originales y las actitudes forzadas.

---

<sup>43</sup> PALOMERO PARAMO, J., op. cit. Pág. 58.

Las figuras presentan ritmos ondulantes, son alargadas y esbeltas con violentos escorzos y posturas inestables. Aparecen deformadas con el fin de aumentar su expresividad. Este cambio también afectaría a la estatuaria de los retablos. Prefiriéndose la línea serpentinata, en que las figuras se disponen en sentido helicoidal ascendente.

En el manierismo hay insistencia reiterada de pliegues decorativos, mientras que las figuras expresan movimiento pero a la vez situaciones de angustia, como la insuficiencia de espacio. Las líneas se liberan de la profusa ornamentación plateresca, pero manejan formas estructurales con fantasía.

Se introduce el uso de estípites y se prescinde de la habitual superposición de órdenes. Los colores son arbitrarios: vivos, estridentes, fríos. La luz resulta extraña, resalta lo emocional y el dramatismo.

Al diferencia del plateresco, el manierismo fue notablemente más influyente en el retablo del nuevo mundo, que incorporó la columna estípite, en particular en México y los países más septentrionales de Latinoamérica; columna que ya Miguel Ángel había utilizado en una de las obras cumbre del manierismo italiano, la Biblioteca Laurenciana; y que luego abundaría en el Barroco.



*Iglesia Parroquial Santa María Magdalena, de Mondéjar. Retablo mayor estilo plateresco, construido entre 1555 y 1560. Intervinieron Alonso de Covarrubias (traza); Nicolás de Vergara y Juan Bautista Vázquez (escultura), Juan Correa de Vivar (pintura) y Juan de Breda (sagrario siglo XVIII). Realizado en Granada. Rematado con los escudos de los marqueses de Mondéjar.*



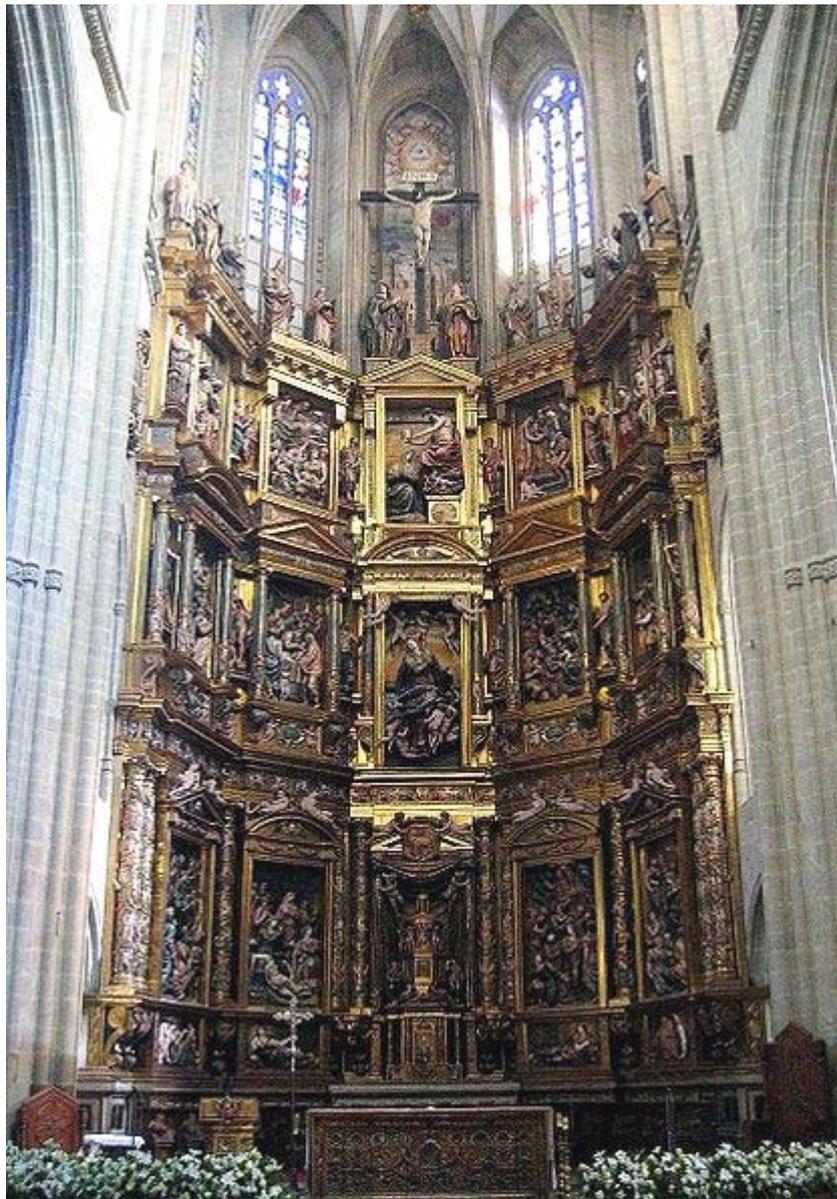
*Retablo plateresco de Ntra. Sra. de la Asunción, 1560-1563. Autor Luis de Morales. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, poblado de Arroyo de la Luz, Extremadura, España.*



*Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, España. Estilo plateresco.*

*Fue realizado por el escultor Damián Forment entre 1537 y 1540 y por un numeroso grupo de colaboradores. De estilo renacentista plateresco, contiene diferentes escenas de la vida de Jesucristo y elementos decorativos de significación mitológica y profana.*

*Su realización fue una verdadera escuela de escultores (los Beaugrant, Arnao de Bruselas, Bernal Forment). La policromía, es obra del pintor Andrés de Melgar.*



*Retablo mayor de la catedral Santa María de Astorga, realizado por Gaspar Becerra (1558) y obra maestra del Manierismo en España.*

Otra tendencia que se desarrolló durante el Renacimiento es la que refleja ricas policromías pobladas de seres fantásticos y de elementos profanos cristianizados entre un amplio repertorio de motivos decorativos en los que predominan los referentes a la antigüedad clásica. Aunque este estilo quedó fuera de lugar cuando se generalizó la aplicación de los postulados de Trento, destaca como una de las etapas más florecientes de la historia de la policromía.

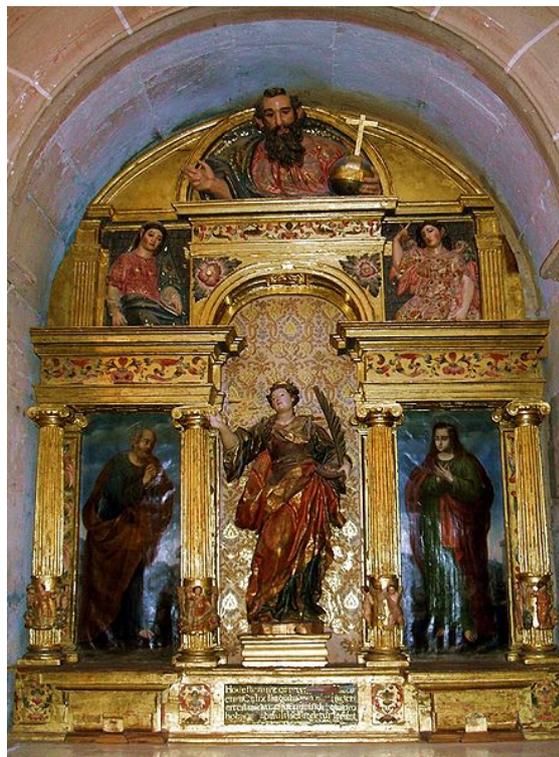
Durante el renacimiento italiano los retablos estaban constituidos en su mayor parte por pinturas. Muchas de las obras maestras más conocidas de este período, que se encuentran actualmente en los grandes museos del mundo, fueron originalmente retablos. Un ejemplo de ello es el *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca, en la National Gallery de Londres, que el

artista pintó para una iglesia de su ciudad natal, Borgo San Sepolcro. Sin embargo, a partir del siglo XVI es más frecuente la integración del retablo principal de la iglesia en la arquitectura del edificio.<sup>44</sup>

Asimismo, a partir de Trento, la iconografía usó imágenes para estimular la devoción, y su resultado puede clasificarse en varios grupos:

- Representaciones referentes a Cristo, denominadas iconografías ‘cristológicas’.
- Las relativas a la Virgen María: iconografías ‘mariológicas’, con diversas devociones nacionales, regionales y locales.
- Las relativas a vidas de santos -‘hagiográficas’-, con gran repertorio, que para los fieles acreditan la salvación y la santidad.
- Los valores, representados como las Virtudes.
- El mundo angélico, el ejército celestial. Aparece el carácter festivo del retablo manifestado por medio de la música, de manera que ángeles músicos pueblan retablos y órganos. En los retablos se colocan en el ático ángeles que toca instrumentos musicales, principalmente instrumentos de viento.

Mientras que el retablo en el Renacimiento está sujeto a normas, estas nuevas posibilidades iconográficas harían que durante el barroco se aporte una creatividad sin límites.



*Retablo Eucarístico del Convento de la Puridad de Valencia. Nicolás Falcó y Onofre, Damián y Pablo Forment. Tabla, 1500 – 1515 (izq). - Retablo renacentista de Santa Lucía, (finales del siglo XVI) en la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (provincia de Valladolid, Castilla y León, España. Autor anónimo (der).*

<sup>44</sup> El ejemplo del retablo de Piero Della Francesca proviene de "Retablo," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2007, en <http://es.encarta.msn.com> © 1997-2007 Microsoft Corporation.



*Real Monasterio de Santa María de Poblet, abadía cisterciense española, localizada en la comarca de la Cuenca de Barberá, Tarragona. Desde su fundación siempre estuvo bajo la protección y el patronazgo de los reyes. Al extinguirse la Casa Real de Aragón comenzó su gran decadencia aunque algunos abades intentaron en el Renacimiento dotarlo de obras nuevas. Así el abad Caixal contrató al escultor Damián Forment para realizar el **retablo de la capilla mayor en piedra** (1526-1531), obra realmente excepcional cuyo coste fue tan desmesurado que provocó la sublevación de los monjes en contra de su abad a quien condenaron a reclusión perpetua con los cargos de dilapidación y falta de observancia.*

## El Retablo Barroco

El objetivo del adoctrinamiento se encuentra en su punto más alto durante el Barroco, y para cumplirlo se instituyeron claramente tres frentes:

- el sermón o discurso verbal,
- la liturgia o discurso ritual,
- las artes plásticas o discursos visuales, entre los que sobresalió en el desempeño de la misión pedagógica y catequética, el retablo, rivalizando con los «pasos» y la imaginería procesional de Semana Santa.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Cfr. PALOMERO PARAMO, J., op. cit. Pág. 53.

Se multiplicaron los retablos en particular en España, para los más variados templos, desde las enormes catedrales hasta las más modestas ermitas. Como si no fuera suficiente el de la cabecera, se expandieron por el crucero, las naves y las capillas. Podían construirse de piedra, de alabastro, de mármol u otros materiales duros y semipreciosos, pero lo habitual fue hacerlos enteramente de madera, más dúctil a la talla y sobre todo, susceptible de recibir una capa de pintura de oro que los convertía en un ascua de luz. Con el colorido y el dorado, el retablo, iluminado por la luz mortecina de las velas, refulgía como una brasa en la penumbra de los templos, mostrándose a la vista del público como una aparición celestial.

Además, con la vibración de sus formas, lo tupido de su decoración y la multiplicidad de sus imágenes confería a los templos españoles de la época, -casi siempre de muros rígidos, inertes y cortados en ángulos rectos-, una sensación de movilidad y expansión del espacio del que estructuralmente carecían. Los retablos provocaban así un ilusionismo muy característico del Barroco, en que la dicotomía entre fondo y figura, entre superficie y realidad quedaba sólo engañosamente resuelta.

Uno de los principales ingredientes del arte barroco en general y del retablo en particular fue la asimilación de recursos propios de la escena y de la técnica teatral a fin de intensificar su efectismo y emotividad:

- las imágenes de los camarines y los tabernáculos de los retablos se iluminaban por detrás con focos de luces ocultas, como las candilejas de un teatro, para que apareciesen silueteadas o nimbadas con una luz sobrenatural.
- un haz de luz iluminaba el expositor por detrás y estaba tamizado por unos velos de color blanco, rojo, violeta y verde que iban rotando según los colores litúrgicos.
- uso del bofetón: rueda dentada que accionada, daba la vuelta rápidamente permitiendo la aparición o desaparición de personajes en la escena o de la custodia con el Santísimo expuesto.
- uso del pescante: con él se realizaban en los teatros subidas y descensos rápidos de personajes, semejantes a vuelos aéreos. En algunos retablos de carácter efímero, es decir, antepuestos a los verdaderos con motivo de la celebración de canonizaciones de santos y de otras fiestas, hechos con materiales perecederos de madera revestida de cartón o arpillera pintada, las figuras se movían gracias a los pescantes ocultos detrás.
- uso de autómatas o figuras semovientes: accionadas por mecanismos ocultos, sirvieron para dar animación y vivacidad a los retablos, y para excitar la admiración y sorpresa de los espectadores (soles, ángeles, querubines, etc.)
- uso del retablo fingido en trampantojo: retablo pintado en perspectiva ilusionista simulando ser real, construido de mármoles policromos o maderas doradas.

El retablo barroco tiene a su vez distintas fases de evolución. Puede ubicarse la primera en los años 1600. Como residuos no eliminados del manierismo, los fustes podían presentarse decorados en su tercio inferior con ornatos vegetales y fitomorfos o con estrías helicoidales y en zig-zag que, en un número menor de casos, se extendían al fuste entero. Por lo general la trama ornamental era de sesgo duro, geométrico, estilizado y abstracto, compuesta de roleos, bandas, agallones, puntas de diamante y similares; repertorio decorativo que procedía de libros y comentarios de arquitectura -casi siempre glosas al tratado de Serlio- o tratados de arquitectura de finales de los años quinientos de autores nórdicos -como los de Dietterlin, Mayer, Kramel, Blum, Vredeman de Vries y Hugo Sambin-.

Aunque la multitud de retablos de esta primera fase puede reducirse al común denominador descrito, existen desde ya, múltiples variantes regionales, provinciales y locales en el amplio espectro de toda España.

A partir del 1700 el retablo castizo se distinguió por una nueva decoración que lo invadió todo, sotabancos, netos y pedestales de las columnas, entresijos, entablamentos, cornisas y coronaciones; decoración mucho más naturalista que la seca y abstracta del manierismo, consistente en cogollos vegetales jugosos, cartuchos de hojas tropicales y carnosas, trenzados de distintas vegetaciones y plantas, y sargas de frutas. Una decoración, por otro lado, que se acompasaba perfectamente con la de la pintura contemporánea de floreros y bodegones.

El culmen de esta decoración se alcanzó a partir del segundo tercio del siglo XVII, con columnas salomónicas, manojos de espigas y racimos de uvas (alusivos ambos a la Eucaristía). El zócalo se hizo más alto. Apareció el orden gigante. Por ejemplo, en Salamanca, el retablo salomónico del Colegio Real de la Compañía; en Burgos, el retablo mayor y los colaterales del Monasterio de las Huelgas. Como consecuencia del culto eucarístico el expositor de la custodia tomó mayores dimensiones y resultó el punto principal del retablo.

En ese entonces el retablo castizo se caracterizó, frente al de la etapa anterior, por una búsqueda más intensa tanto de la movilidad y profundidad de los planos en el espacio cuanto por la gradación de las luces y de las sombras, ensayando efectos marcadamente plásticos y pictóricos. No fue infrecuente que el retablo describiese un semicírculo en planta en lugar de acomodarse, como anteriormente, a los planos de los ábsides poligonales de las iglesias, formando una profunda oquedad en donde los soportes se van escalonando a medida que se adentran en el espacio.

Los retablos barrocos también pueden ser divididos en *salomónicos* y *estípite*. La característica principal de los primeros, es el uso de la columna salomónica, que debe su nombre a la suposición de que en el interior del templo de Salomón se encontraban este tipo de columnas, cuyo fuste, es decir el cuerpo, se desarrolla en espiral. La columna estípite, se caracteriza por estar dividida en tres segmentos: el cuerpo lo constituye una pirámide invertida, seguida por un cubo cuya decoración varía de acuerdo a la creatividad del artista, y finalmente el capitel de orden compuesto. El estípite, aunque cumple funciones de soporte, no se justifica por su función sustentante sino por el efecto contrario que desarrolla. Plantea una sensación de inestabilidad de efecto claramente anticlasicista.

El estípite era de ascendencia manierista como se dijo anteriormente, no obstante constituyó una importante particularidad del retablo barroco, al ser introducido por José de Churriguera, quien lo empleaba profusamente, seguido por Pedro de Ribera y Jerónimo de Balbás. Llevado posteriormente a México, allí se usó con intensidad.

En la fase final del barroco, la *rocalla* fue el ornato más generalizado. Merced a su forma arriñonada y disimétrica, tenía por sí misma una movilidad muy apropiada al juego de superficies y volúmenes del retablo. En muchas ocasiones fue copiada de modelos franceses que corrían impresos en libros de grabados y hojas volantes. También se copiaron e imitaron modelos procedentes de países como Alemania, donde grabadores de la familia Klauber de Ausburgo, imprimieron libros y estampas con orlas y viñetas de rocallas que alcanzaron enorme éxito en España. Junto a la rocalla se importaron del exterior otros motivos decorativos como series de trofeos, militares, eclesiásticos, musicales o de cualquier otro tipo.

BARROCO SALOMÓNICO

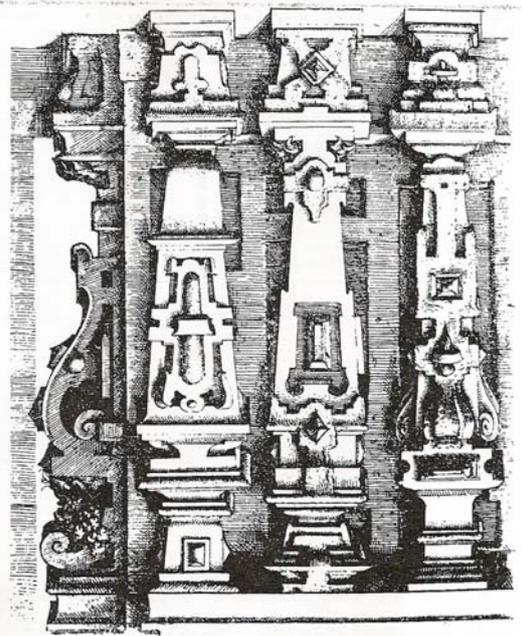


Catedral de Cádiz, Capilla de la Asunción. Retablo de mármol italiano en estilo barroco, sustentado por columnas salomónicas. Siglo XVII. (izq.) Estudio de columnas salomónicas (de L'Autel S. Pierre a Rome et Val de grace a Paris - s.XVII), en "Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México", de Joseph Baird Jr. Universidad Autónoma de México, 1987. (der.)

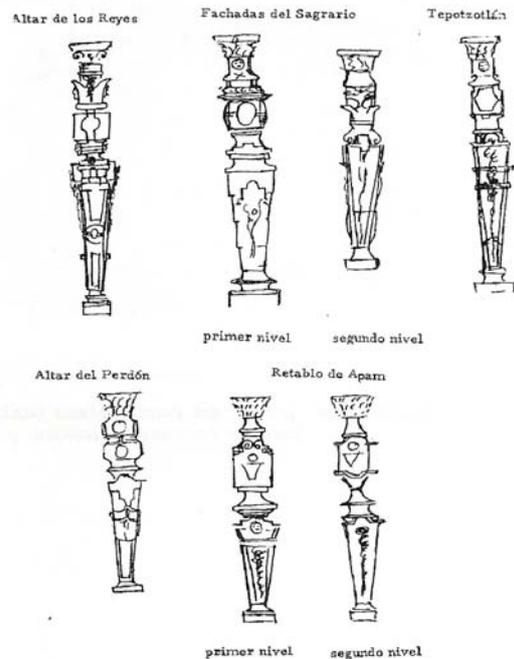
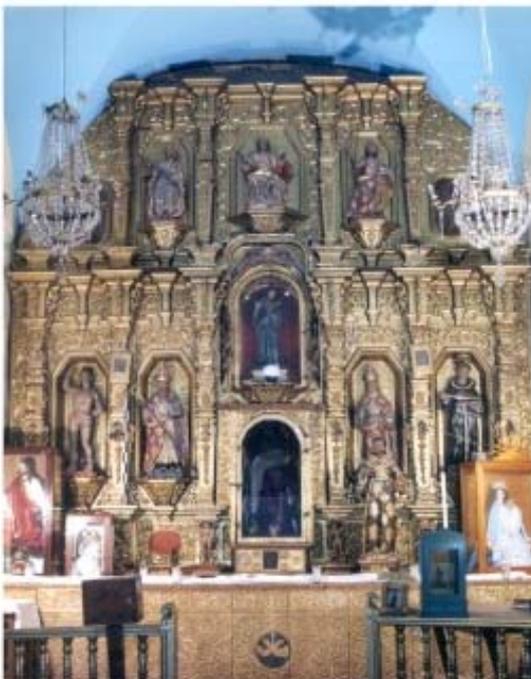


Retablo Barroco de San Nicolás, Iglesia Concatedral de San Nicolás de Alicante. La imagen del santo es de estilo gótico. Retablo profusamente decorado, según los gustos del último cuarto del siglo XVII. Fecha probable de ejecución, 1676; autor José Villanueva, aunque pudieron intervenir en el mismo otros artífices.

BARROCO ESTIPITE



Estípite en la iglesia de la Vera Cruz de Caravaca de la Cruz, región de Murcia, España (izq.) - Columnas estípites. Estudio ornamental de Dietterlin (s. XVI), en Dietterlin, *Architècture de Constitutione* (1596), citado en la obra "Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México", de Joseph Baird Jr. Universidad Autónoma de México, 1987 (der.)



Retablo estípite de San Francisco, Convento de San Agustín en Jonacatepec, México (izq.) - Las columnas estípites en México durante el siglo XVIII. Dibujos de la obra "Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México", de Joseph Baird Jr. Universidad Autónoma de México, 1987 (der.)

## El Retablo Neoclasicista

A partir del siglo XVIII, paulatinamente el altar fue tomando forma aparatosa de fachada greco-romana, aunque siguió manteniendo adornos y exageraciones churriguerescas. A mediados de siglo invadieron con frecuencia al retablo, los adornos del estilo Luis XV (rococó), y prosperaron imitaciones de mármoles y jaspes de gran variedad. A fines del siglo, se dio lugar al neoclásico, movimiento de formas sobrias y líneas rectas. Volvieron por tanto los altares renacentistas, aunque ya no volverían a ser dorados. Fueron retablos especialmente arquitectónicos, con pisos articulados según los órdenes clásicos.

Al mismo tiempo, se produjo un cambio de gusto trascendental para el futuro desarrollo de la retableística. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con ilustres e influyentes profesores, incidiría notablemente en la nueva estética, a lo que se sumarían argumentos como el peligro que suponían los abundantes incendios, la desmonetización derivada del empleo del oro en las policromías o el decoro del culto. Los ilustrados desde su racionalista punto de vista estético, consideraban las obras barrocas ‘de gusto populachero’.

Así Antonio Ponz, neojansenista y antibarroco, secretario de la Real Academia de San Fernando, redactó un documento que fue ratificado por el Rey: en 1777 Carlos III prohibía la realización de retablos, mobiliario y techumbres de madera, y el dorado de los mismos, recomendando el empleo de piedra y estucos.<sup>46</sup> Además se obligaba a los tracistas a mandar sus diseños a la Real Academia para ser purgados de excesos barrocos, hasta el extremo de que si no podían corregirlos decidían imponer otras trazas realizadas por su comisión de arquitectura. Estas medidas supusieron sólo el inicio del fin de los retablos tradicionales, pues a ellas se sumaron los reales decretos de 1778 y 1786 que erradicaban el dorado y el estofado de las tallas. Y aún así se siguieron haciendo retablos de estilo castizo durante algunos años, hasta el decreto de prohibición de Carlos IV (1791).

Estas circunstancias condujeron al triunfo del neoclasicismo y el fin del esplendor de la imaginería y retableística en madera policromada, pues a partir de entonces la decadencia de estos géneros tan valorados en las centurias anteriores fue manifiesta.

Surgieron así diversas polémicas sobre el cumplimiento de las reales disposiciones para la construcción de los retablos, ya que muchos artistas formados en la tradición de la talla lignaria -a

---

<sup>46</sup> El estuco es una pasta de grano fino compuesta de cal apagada (normalmente calces aéreas grasas), arena de mármol pulverizado y pigmentos naturales, que se endurece por reacción química al entrar en contacto el carbonato cálcico de la cal con el dióxido de carbono (CO<sub>2</sub>) y se utiliza sobre todo para enlucir paredes y techos. Se suelen barnizar con ceras o aguarrás. También puede estar compuesto por yeso o escayola, resinas y colas naturales. Admite numerosos tratamientos, entre los que destacan el modelado y tallado para obtener formas ornamentales, el pulido para darle una apariencia similar al mármol y el pintado policromo con fines decorativos.

El estuco se empleó ya en las antiguas Grecia y Roma como base para las pinturas al fresco, algunos de cuyos restos se conservan en Roma y Pompeya. Los árabes lo utilizaron con frecuencia para sustituir al mármol, tallándolo en forma de mocárabes, atauriques u otros motivos ornamentales como los que se pueden contemplar en la Alhambra. Durante el renacimiento italiano se perfeccionaron un gran número de técnicas, que más tarde se difundieron por toda Europa. El estuco blanco se utilizó mucho en los muros de las iglesias, en ocasiones para pintar figuras de ángeles. Rafael y otros artistas de la época utilizaron frisos de estuco coloreado para decorar palacios y pabellones. Sin embargo, este material alcanzó sus cotas más espléndidas durante los siglos XVII y XVIII. Tanto el barroco como el rococó decoraron con estuco sus interiores, especialmente en Baviera y Austria, donde los palacios e iglesias de peregrinación presentaban estucos policromos con infinidad de formas —motivos especulares, columnas pareadas y elaborados altares—. Se empleó para sus exquisitas ornamentaciones de paredes y techos durante el neoclasicismo.

pesar de llamarse “maestros mayores de las obras de arquitectura en madera y piedra”, no habían construido ni diseñado hasta entonces retablos en piedra o estuco de manera comprobable.<sup>47</sup>

Francisco S. Ros González relata detalladamente uno de estos conflictos en su estudio “*La polémica por los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII*”,<sup>48</sup> donde narra la querrela entre dos maestros que decían tener experiencia en piedra y estuco, y que se disputaban el contrato por un retablo a realizar según la real disposición, en la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista en las Cabezas de San Juan, territorio Sevillano en 1797 y que acabó en contienda jurídica en el Consejo de Justicia y Regimiento.

Allí se explicita –en la voz de Juan Ignacio de Salamanca, uno de los maestros ‘peritos’ en la contienda– que la razón por la que se construían tan pocos retablos de piedra y estuco era porque se hacían de manera deficiente o el precio resultaba prohibitivo para los comitentes en caso de construirse con solidez y perfección; y segundo, porque los retablos de piedra o estuco no podían trasladarse de sitio, cosa que sí ocurría con los de madera.

El común incumplimiento de las reales órdenes se justificaba en virtud de que muchos retablos que se dijera de piedra o estuco no lo eran realmente en su composición total, sino que estaban formados por columnas de madera, recubiertas de yeso a las que se superponía una capa de estuco. Esto ponía en riesgo la estabilidad del retablo cargándolo con excesivo peso, y además no solucionaba el riesgo de incendio, que quedaba “*aún más graduado, porque la madera y el yeso en las columnas es materia más propensa a el incendio por la pugna que entre sí tienen dichas dos especies*”.<sup>49</sup> Es decir, eran una miscelánea de madera y estuco, y antes que aceptar esta falacia ‘era preferible continuar con la madera’.

Más allá de la compulsa entre personajes y los argumentos expuestos de boca de los involucrados, en la investigación de Ros González se muestra que la Real orden no fue llevada a la práctica en la realidad por falta de experticia en la retablística en piedra y por las costumbres arraigadas. Y refleja la combinación de materiales que se hacía ‘para cumplir con la orden’ aunque esto no garantizara la perdurabilidad, ni la incombustibilidad, ni un dominio de la estructura y la resistencia adecuados pedidos por ley.

Algunos ‘estucistas’ reconocían ciertas combinaciones, como estructura interior de hierro, piedra y madera por un lado; y capiteles, basas y algunos vuelos de cornisas en ladrillo u otra mampostería y algunas veces piedra.

Los maestros continuaron haciendo uso de la madera, a pesar de todo, por tradición y por costo; no obstante, se fue paulatinamente dejando de lado las fórmulas barrocas para ir adoptando el lenguaje clásico al que aspiraban los académicos madrileños amparados por el rey Carlos III.

Las diferentes estructuras que adoptaron los retablos neoclásicos tienen su origen en las obras de los italianos del manierismo, siendo la de mayor repercusión el Extraordinario Libro di Architettura de Sebastiano Serlio, cuyo amplio repertorio de portadas proporcionó el esquema compositivo de muchas de las obras del período, en Italia y España. Esto no es un hecho nuevo, ya que los mismos

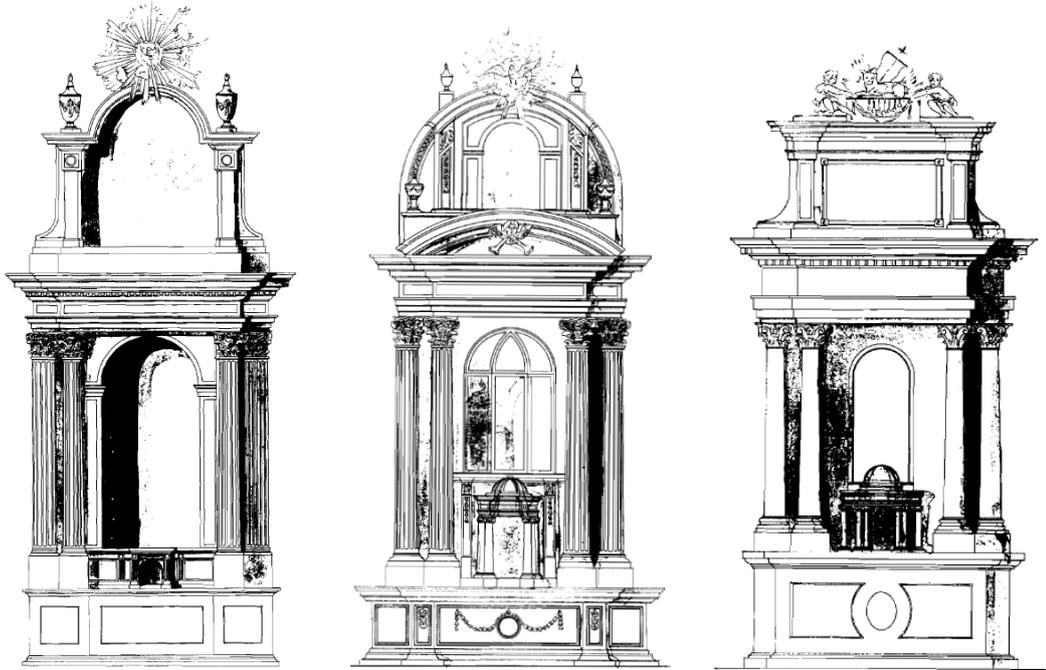
<sup>47</sup> ROS GONZÁLEZ, F. S., “La polémica por los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII”, en Laboratorio de Arte n° 14, 2001, Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla). Cfr. Pág. 119.

<sup>48</sup> ROS GONZÁLEZ, F. S., op. cit. Desarrollo del caso en Págs. 109-135

<sup>49</sup> ROS GONZÁLEZ, F. S., op. cit. Pág. 121.

autores habían dejado marcada su influencia en los retablistas de los siglos XVI y XVII, en particular los sevillanos.<sup>50</sup>

### RETABLOS NEOCLÁSICOS EN CÁDIZ



*Izq. - Pedro Ángel Albis, Retablo del Cristo de la Humildad y la Paciencia, Iglesia de San Agustín. S/d.  
Centro - Manuel Tolsa, Retablo mayor de la Iglesia de la Conversión de San Pablo, 1791.  
Der. - Torcuato Benjumeda, Retablo de Ntra. Sra. del Sagrario, Iglesia de la Conversión de San Pablo, 1795.*



*Izq. - Torcuato Benjumeda, Retablo de San Fermín, parroquia del Rosario, 1784.  
Centro - Torcuato Benjumeda, Retablo de Ntra. Sra. de los Ángeles, parroquia del Rosario, 1785.  
Der. - Pedro Ángel Albis, Retablo mayor, Iglesia de San Agustín, 1783.*

<sup>50</sup> DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. A., “El retablo gaditano del Neoclasicismo”, en revista IMAFRONTE Nº 3-4-5, 1987-88-89, Pág. 457



*Retablo mayor de la Asunción, Diócesis de Lugo, España.  
Obra neoclásica del ensamblador y escultor lucense Manuel Luaces, 1803*

## El Retablo Contemporáneo<sup>51</sup>

El inicio del siglo XIX encontró a los retablos reproduciendo estilos pasados pero más que nada reinterpretándolos, abocándose principalmente a la estética neoclásica. Se reiteraron los patrones retablísticos dieciochescos y se afianzó la opción por el neoclásico que se había iniciado en el siglo anterior.

*“(...) las nuevas necesidades de comunicación y el creciente conocimiento histórico que aseguraba la asociación de ideas entre la cultura del pasado y sus formas revividas, permitieron y alentaron una estrecha relación entre forma y contenido significativo. Las formas clásicas se resemantizaron y se utilizaron para predicar al espectador nuevas conductas”<sup>52</sup>*

Ahora bien, la tendencia de los retablos en España y América de revivir las formas del pasado, alcanzó su cumbre en el siglo XIX y hasta la primera mitad del siguiente siglo, reflejo de lo ocurrido con la arquitectura y las artes durante el neoclasicismo y el romanticismo. El cambio de siglo y el movimiento modernista no afectaron mayormente al arte litúrgico, que siguió optando por los *revivals* en sus distintas manifestaciones.

*“El fenómeno no se redujo al neoclasicismo, sino que ocurrió con todas las formas rescatadas del pasado. Usuarios y proyectistas consideraron a la arquitectura como un vehículo portador de mensajes, un sistema de comunicación cuyo referente eran los valores culturales de otras épocas. Tanto el usuario como el arquitecto sabían lo que se quería decir y pedían prestado a otras épocas*

<sup>51</sup> Se considera bajo esta denominación a los exponentes comprendidos entre las últimas décadas del siglo XIX y todo el siglo XX hasta el presente.

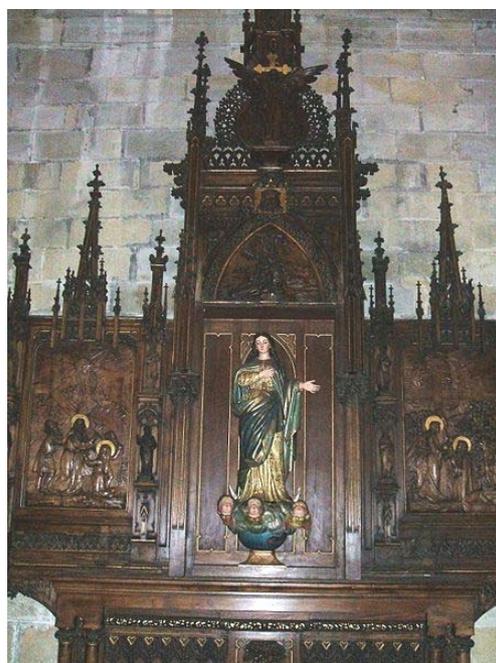
<sup>52</sup> IGLESIA, Rafael, “Arquitectura Historicista en el Siglo XIX”, Nobuko, Buenos Aires, 2005. Pág. 64.

*las formas significativas. Hasta mediados del siglo XX tanto el revival neoclásico como el medieval tuvieron éxito porque constituían un lenguaje compartido o entendido por la porción de la sociedad que decidía su existencia (...)*<sup>53</sup> Su éxito y su perduración pueden explicarse porque, en palabras de Barthes, "no son otra cosa que los términos de una función cada vez más general, que es el imaginario colectivo de una época".

El entusiasmo romántico por lo medieval (como reacción frente al neoclasicismo academicista) y el historicismo, condujo en Europa a amplias restauraciones de edificios medievales e importantes estudios basados principalmente en el rescate del estilo gótico, impulsados por Augustus Pugin y William Morris, personajes clave en el desvelo por el goticismo.

Rafael Iglesia citando a Clark dice, "gótico y cristiandad eran sinónimos y por lo tanto comprendía todo lo que era bueno y verdadero; las formas clásicas estaban irrevocablemente asociadas con el paganismo. Pugin estableció así un standard ético para la crítica arquitectónica, incorporando la idea de que un estilo es algo orgánicamente conectado con la sociedad, y de aquí él dedujo que cuanto mejor sea la sociedad, mejor será su arquitectura. Hombres buenos construyen buenos edificios"<sup>54</sup>

Se instauró en el gusto la preferencia por el estilo neogótico, arquitectura realizada a imitación de la gótica medieval, y que pretendió un renacimiento del espíritu y del arte del medioevo, causando una fiebre de romanticismo. El entusiasmo medievalista abarcó tanto Europa como América. El pueblo cristiano se sintió conmovido por el rescate de formas de piedad ancestral, tiñendo de sentimentalismo al siglo XIX y principios del XX.



*Retablo neogótico en la Basílica de Nuestra Señora de los Milagros, Ágreda, Soria, Castilla y León, España (izq.)  
- Retablo neogótico (s. XX) de la Dolorosa, en la Capilla de la Purísima Concepción de la Basílica de Santa María, Portugalete, Vizcaya, País Vasco, España (der.)*

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> IGLESIA, R., op. cit. Pág. 87.

Al igual que en la arquitectura, en los retablos imperó la traza ecléctica, compuesta por variados elementos entre los que predominaron los neogóticos. Por momentos, ante la gran producción retablística en mármol, pareciera que durante este tiempo hubiese desaparecido el retablo de madera y se proclamara el triunfo del mármol. Sin embargo, ambos materiales siguieron empleándose al mismo tiempo. La combinación de mármoles de diversos colores con detalles de bronce, o la madera lustrada con detalles dorados, se hicieron comunes así como también los mosaicos.

Siguieron existiendo los tallistas en la confección de retablos, y también los imagineros (más cercanos a la artesanía que a la escultura), aunque con drástica reducción del número de los artistas dedicados a estos oficios. Generalmente se mantuvo la tradición del oficio familiar.

En España las escuelas se continuaron, como por ejemplo, la escuela castellana de Gregorio Fernández. Por lo general la pervivencia se garantizó por la realización de grandes obras para las diversas cofradías que aún mantienen vivas las tradiciones, en especial la confección de retablos y ‘pasos’.<sup>55</sup>

En el siglo XIX y hasta mediados del XX, muchos de los retablos historicistas fueron trazados por los mismos arquitectos a cargo del diseño del templo ‘de estilo’, encargándose la producción a talleres de muebles y ornamentos litúrgicos.

Al mismo tiempo, se hizo común el retablo y la imaginería ‘de catálogo’. Grandes tiendas de artículos religiosos proveían diversos modelos adaptables y un costo aproximado para que el comitente privado, la feligresía o el clero a cargo de la obra estimaran gastos y posibilidades según dimensiones y estilo del templo.

Esta forma de encargo y ‘compra’ perdura hasta hoy, manteniéndose algunas casas de prestigio especialmente en España, Italia y Francia. En América se importa de estas grandes tiendas religiosas europeas con la intermediación de tiendas locales; o bien se produce en talleres, algunos de los más famosos en México y Perú.

---

<sup>55</sup> ‘Paso’ (del latín *passus*, escena, pero también sufrimiento) es el nombre que reciben las imágenes que desfilan en la Semana Santa, conjuntamente con las andas, trono, o carroza sobre el que vayan. Se le llama paso, ya que los orígenes de la Semana Santa fueron el de interpretar mediante imágenes, pasajes de la Biblia para que el pueblo en su mayoría analfabeto que no podía interpretar el libro sagrado, pudiera verlo. Comúnmente se asocian a las celebraciones de Semana Santa pero su temática puede ser no pasional, llamándose entonces de Gloria. El ‘paso’ puede estar formado por un grupo escultórico o una figura única, de talla o modelado completo o de vestir. Pueden ser llevados sobre ruedas (estructura del paso que descansa sobre neumáticos y es empujado por los cófrades), o cargados (a hombros sobre varaes).



En el caso de la imaginería, la obra de catálogo se limitó a aplicar las fórmulas ya conocidas, -academicismo con escasa inventiva-; exceptuando algunos artistas europeos que acercaron la imaginería a la escultura contemporánea dándole un nuevo enfoque, como Pío Mollar Franch, José Capuz, Emile-Antoine Bourdelle, Henri Charlier, Ernsy Barlach, Ivan Mestrovic, Ludwig Gies y Venancio Blanco, entre otros.



Ya en la segunda mitad del siglo XX, cayendo el retablo en desuso como pieza del mobiliario litúrgico, prosperó la abstracción. Observamos retablos “añorantes” o “actualizados”, según la clasificación de Manuel González Galván (presentada en 3.3.3). Continuaron haciéndose retablos pero de forma completamente distinta a los retablos tradicionales, incluso dificultosamente reconocibles como tales.

Sumado a esto, Alfredo J. Morales, de la Universidad de Sevilla y especialista en el tema, declara que la generalización de una inadecuada mentalidad modernizadora, en buena medida derivada de una equivocada interpretación de las normas y recomendaciones litúrgicas emanadas del Concilio Ecuménico Vaticano II, significó la pérdida irremediable de buena parte del mobiliario y del ajuar litúrgico de los templos, estando los retablos entre los elementos más afectados.

Algunas operaciones fueron irreversibles y supusieron la eliminación total de las estructuras arquitectónicas para lograr la “limpieza” y claridad de los presbiterios. En determinadas ocasiones se salvaron de la destrucción las pinturas y la imaginería, procediéndose a su venta más o menos ilícita. En el mejor de los casos algunas de estas piezas se convirtieron en objetos decorativos que se distribuyeron por las naves o muros de los templos, mientras otras sirvieron para jerarquización de despachos y oficinas parroquiales o para enriquecer dependencias conventuales.

Menos drásticas fueron otras operaciones que afectaron fundamentalmente a los retablos laterales y a los adosados a los muros perimetrales de las iglesias. Al perder su función litúrgica original en la celebración de misas, muchos de ellos vieron desaparecer sus mesas de altar, eliminándose así el basamento necesario para la arquitectura, lo que también supuso la pérdida de un elemento clave del diseño. Ocasionalmente tales mesas fueron retranqueadas con objeto de facilitar el tránsito de los fieles, aunque predominaron actuaciones tendientes a dotar de modernos frontales a los retablos, en una incomprensible búsqueda de la simplicidad o la “autenticidad”. Esto dio como resultado creaciones *“de evidente mal gusto, en las que se emplearon frecuentemente placas marmóreas de notoria reminiscencia cementeriales [sic]”*<sup>56</sup>

El notable cambio ocurrido durante el siglo XX en lo que respecta a retablos, merece algunas reflexiones basadas principalmente en la sensibilidad de la sociedad.

La sensibilidad artística contemporánea ha cambiado considerablemente en el siglo XX. Uno de los rasgos de este cambio es la **esencialidad**, como *“reacción a situaciones anteriores en las que una atención excesiva a elementos accesorios hacía que se evaporara lo esencial”*<sup>57</sup>, esto puede ser perfectamente aplicado a la realidad del retablo actual y a la escasez o negación en la producción de nuevos exponentes. *“Probablemente radica también en la búsqueda de esencialidad esa ausencia de espesor semántico, esa irritante simplicidad que, comparadas con las obras artísticas clásicas, distingue a todas las forma del llamado minimalismo”*<sup>58</sup>

La acumulación de imágenes y otros objetos en los templos se consideró una distracción del objeto principal: el altar. De igual modo sucedió con algunos aspectos litúrgicos: la proliferación de devociones distrajo la atención del misterio central, la celebración eucarística. La sensibilidad reaccionó contra estos abusos y con el apoyo de los postulados arquitectónicos se realizaron eliminaciones que hoy todavía a algunos fieles les parecen crueles. La desnudez arquitectónica, despojada de todo mobiliario litúrgico capaz de portar imágenes de devoción, es un gran costo que pagan las generaciones de fieles más adultas, que les cuesta desprenderse de los objetos devocionales de arraigada tradición. Muchos conciben estos objetos como parte indisoluble de su fe, a la que ayudan a mantener viva.

<sup>56</sup> Para mayores datos de las reformas posconciliares y opinión del autor, véase a MORALES, A., op. cit. Pág. 5.

<sup>57</sup> PLAZAOLA, Juan, “Arte sacro actual”, BAC Maior, Madrid, 2006. Pág. 23.

<sup>58</sup> PLAZAOLA, J. op. cit. Pág. 24.

Por otro lado hay que comprender y aceptar los nuevos criterios, muchos protegidos por consignas del Concilio Vaticano II, intentando que la desnudez y lo esencial fortalezcan la auténtica revelación y no queden sólo en el *'horror vacui'*.<sup>59</sup>

Asimismo en la enumeración de estos rasgos de la sensibilidad artística moderna, no debemos olvidar la *economía*, la *sobriedad*, el *funcionalismo*, la *pureza* (muchas veces bajo el reproche de 'frialdad') y la *sinceridad*.<sup>60</sup>

Merece la pena detenerse en este último rasgo, si consideramos que en él coinciden las aspiraciones de la arquitectura y el arte moderno por un lado, y la vida ascética cristiana por otro. Esta etapa de la sinceridad en las artes se inicia con John Ruskin en el siglo XIX, -el primero en escribir en *'Las siete lámparas de la arquitectura'* un apartado sobre 'la verdad' en los materiales-. A partir de allí se desenmascararon los materiales, ya no se ocultó la técnica ni la factura. Ya no hubo vergüenza de mostrar la verdad de lo que se es, sin divisiones entre materiales *nobles* (mármol, alabastro...) e *innobles* (ladrillo, acero, cristal, cemento...)

Concluyendo, los cambios del siglo XX deben ser interpretados en su justo contexto, de manera tal que la nueva sensibilidad no tiene por qué implicar pérdida alguna del vigor de la fe, puesto que la fe para los cristianos no se encuentra en los objetos, aunque estos ayuden a nutrirla, sino en una y trina Persona Divina.



Tres casos de retablos contemporáneos: 1- Iglesia del Corpus Christi, Zaragoza. Iglesia de nueva construcción, s/d. 2 - Ermita de los santos Fabián y Sebastián (antiguo morabito almohade, culto musulmán), Granada, 1218. Declarada Monumento Histórico Nacional en 1931. Restaurada en 1933 por Leopoldo Torres Balbás, época de la que procede el retablo con imagen de san Sebastián. Última restauración, 1953, por Francisco Prieto Moreno.

<sup>59</sup> *Horror vacui*, en latín "terror al vacío", rechazo que causa el espacio vacío. En contrapartida se ornamenta densamente toda la superficie 'en blanco'.

<sup>60</sup> Basado en rasgos del arte sacro contemporáneo desarrollados por Juan PLAZAOLA en su obra *"Arte sacro actual"*, citada anteriormente.



3 - Altar y retablo de la Capilla de las Capuchinas Sacramentarias, Tlalpan, México. Luis Barragán y Mathías Goeritz, 1955.

### 3.4.2. - El Retablo en América

Desde la conquista de América, la tradición de hacer Retablos descendió de los barcos con los españoles, quienes trajeron sus imágenes religiosas en pequeños altares para usarlas como protección durante sus largos viajes de exploración. Los misioneros que llegaron al territorio traían retablos portátiles con el fin de officiar las misas mientras se construían los monumentales templos del s. XVI.

El catolicismo y su institución desde los primeros tiempos de la conquista y colonización, fue el denominador común de la ideología de los conquistadores. Ellos llegaron desde el principio a estas tierras junto a frailes de distintas órdenes, mercedarios, franciscanos, dominicos y agustinos, a los que se sumaron más tarde jesuitas y belemitas o betlehemitas, a cargo de la evangelización en América.

La iglesia cumplió la función de control ideológico, asistencia hospitalaria y dirección del sistema educacional insipiente, a través de las órdenes religiosas que se muestran a continuación, historiadadas por Guillermo Furlong, sj y Juan Carlos Zuretti.<sup>61</sup>

*(en orden de llegada a América)*

<sup>61</sup> Bibliografía consultada para la elaboración del cuadro: FURLONG, G, s.j., “Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810”, Tomo ‘El transplante social’, Tipográfica Editora Argentina –TEA-, Buenos Aires, 1969; y ZURETTI, J.C., “Nueva historia eclesiástica argentina”, Editora Itinerarium, Buenos Aires, 1972.

Orden	Fundador	Fundación	Llegada a América	Llegada a Argentina
Mercedarios	San Pedro Nolasco	1218	1492 (1º viaje de Colón) 1513 (1º convento)	1533
Franciscanos	San Francisco de Asís	1209	1502	1528
Dominicos	Santo Domingo de Guzmán	1215	1510 circa	1550
Agustinos	San Agustín de Hipona	388	1527	1617
Jesuitas	San Ignacio de Loyola	1540	1549	1585
Bethlemitas	Santo Hno. Pedro San José Betancour	1660	1660 (1º y única orden creada en América)	1748

Los primeros retablos del nuevo mundo fueron levantados por artistas indígenas con la supervisión de frailes españoles. Existieron talleres especializados donde se enseñaba al indígena a pintar y esculpir imágenes y ornamentos de retablos. Así fue como a partir de la tercera década del s. XVI, las iglesias (mexicanas y peruanas particularmente) comenzaron a proveerse de retablos que en un principio estuvieron regidos por el estilo renacentista (ejemplo del mismo es el retablo principal del templo de San Bernardino de Siena, en Xochimilco).<sup>62</sup>



*Izq. - Parroquia San Bernardino de Siena, en Xochimilco, uno de los 16 distritos de la capital de México. El retablo mayor es del siglo XVI, de estilo plateresco con tinte renacentista. El medio relieve de San Bernardino está rodeado de dos grupos escultóricos representativos de personajes indígenas quienes ayudaron a la edificación del templo.*

*Der. - Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de la Purísima Concepción, Puebla de los Ángeles, México. Retablo mayor, también llamado Altar de los Reyes, en donde destacan esculturas y pinturas realizadas por Pedro García Ferrer en el siglo XVII.*

En la Nueva España las formas y estructura de los retablos evolucionaron primeramente en los ejemplos mexicanos, con el desarrollo del barroco, ondulante y expresivo. Estas obras de arte fueron herramientas importantes en la propagación de la fe católica y en la evangelización de los naturales de estas tierras, ya que las imágenes que decoraban estos retablos eran un medio a través del cual, visualmente, los indígenas conocían diferentes pasajes del catolicismo. El barroco alcanzó aquí su

<sup>62</sup> Cfr. LARTIGAU, E. op. cit.

punto culminante de la mano de los talleres indígenas,<sup>63</sup> donde se llegaría al máximo de teatralidad y dramatismo.

En América puede decirse que no hay un único barroco, sino múltiples barrocos que se integran con sus diversas particularidades según regiones; por esto mismo Ramón Gutiérrez se une en sus reflexiones a los conceptos de F. Chueca Goitia, al afirmar que América en sí misma es expresión más acabada que cualquier región de España, en cuanto funde y sintetiza todas las variadas realidades regionales de la península ibérica.<sup>64</sup>

*“Al propio español su propia historia se le condensa. Cuando realiza la catedral de Santo Domingo, en poco más de un cuarto de siglo, incorpora el gótico tardío de las bóvedas nervadas, los capiteles del gótico isabelino, la portada del renacimiento plateresco y una ventana mudéjar en el ábside del templo. Lo que le había llevado siglos desarrollar en España aparece todo junto en una sola obra americana”*<sup>65</sup>

Durante este período, se atendió a cubrir con los indígenas la demanda de retablos para los nuevos templos que se construían por doquier según las órdenes religiosas se iban instalando en las distintas localidades. Así se siguió el mismo modo de contratación y organización de la producción que en Europa, pero con artistas y artesanos locales.

La elaboración de los retablos estaba a cargo de un arquitecto (generalmente algún sacerdote arquitecto de la orden), a quien se le encargaba la factura de una pieza. El artista elaboraba un boceto en papel, al que dividía en segmentos que eran asignados a los diferentes ayudantes de su taller, para que realizaran las tallas en madera. Concluida esta primera parte del trabajo, el ensamblador, armaba todas estas piezas y las montaba sobre la pared del templo. Luego se doraban las piezas y finalmente, se colocaban los lienzos y esculturas que desplegarían el discurso iconográfico elegido para el caso. Todas técnicas que los nativos llegaron a dominar incluso mejor que sus maestros.

El aporte indígena cobró jerarquía propia y gradualmente los indios se adentraron también en las creaciones arquitectónicas, primero como ayudantes de sus maestros y luego crearon ellos mismos obras arquitectónicas, resolviendo los problemas de forma y color.

Las misiones jesuíticas, por caso, fueron el más grande ‘taller’ del nuevo territorio conquistado. Los artistas indígenas de las misiones demuestran la existencia de una actividad pedagógica, llevada a cabo por los padres jesuitas en talleres que hubieron de especializarse con el correr del tiempo. Los hermanos de la Compañía conocían las técnicas europeas y rápidamente adquirieron una nueva experiencia con los materiales de este territorio, la piedra, los pigmentos, pero más que todo, las maderas americanas, que pronto se mostraron aptas para el tallado de retablos e imaginería. Además, los jesuitas trajeron estas tierras libros sobre la teoría y práctica de las artes, algunos de ellos auténticos clásicos en la temática, escritos por miembros de la orden, por ejemplo, el *Ars lucis et umbrae* del P. Athanasius Kircher, la *Magia universalis naturae et artis* de Gaspar Schott y el tratado

---

<sup>63</sup> En palabras de H. SCHENONE, “En ellos (los talleres) la escultura y la pintura compitieron con la imaginación de los tracistas, quienes acentuaron cada vez más su tridimensionalidad, como impulsados por una necesidad obsesiva”

<sup>64</sup> Cfr. GUTIÉRREZ, R., “Aproximaciones al barroco hispanoamericano en Sudamérica”, en GUTIÉRREZ, Ramón (edit.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Zurbarán Ediciones y Lunweg Editores, Madrid, 1997. Pág. 11

<sup>65</sup> *Ibidem*.

de perspectiva del P. Pozzo. Las ilustraciones de esta última obra sirvieron como modelos de retablos y portales, no sólo en las misiones sino en todo el territorio del virreinato del Plata.<sup>66</sup>

Poco a poco fueron incorporados elementos propios del estilo mestizo. Se recurrió a la flora y fauna, y se revalorizaron temas mitológicos clásicos del manierismo como sirenas, tritones y delfines, sin olvidar los motivos precolombinos como monos y pumas. Es en esta época donde la ejecución de los retablos alcanza su más alto nivel.<sup>67</sup>

Lo Barroco se puede encontrar en la decoración de la catedral de México, con retablos de gran belleza; en la iglesia de la Santísima Trinidad, que fue construida por Lorenzo Rodríguez entre 1755 y 1786, en la catedral de Panamá, en la Iglesia de la Compañía, en el Cuzco, entre decenas de exponentes de sumo valor esparcidas especialmente por México, Perú, Bolivia, Ecuador, Panamá, Venezuela e islas de Centroamérica. Las manifestaciones artísticas producidas desde mediados del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII son barrocas; pero de acuerdo a las características de cada una, presentan modalidades muy particulares.



*Retablo y altar mayor de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco, Perú.  
Los trabajos del retablo finalizaron en 1670, dándose inicio a su dorado final.*

No es posible una clasificación certera del barroco, ya sea por su tipología o esquemas determinados, pues el barroco precisamente se caracteriza por la diversidad de sus formas y un creador ejercicio de la libertad para la composición de éstas; lo que en territorios de la Nueva España se manifestó respondiendo a circunstancias sociales específicas.

<sup>66</sup> BURUCÚA. J. E., “Pintura y escultura en Argentina y Paraguay”, en GUTIÉRREZ, Ramón (edit.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Zurbarán Ediciones y Lunweg Editores, Madrid, 1997. Pág. 436.

<sup>67</sup> Puede ampliarse el tema consultando la web del Museo de la Casa Nacional de Moneda de Bolivia, y su guía on-line [www.bolivian.com/cnm/retablo.html](http://www.bolivian.com/cnm/retablo.html)

Todo ello explica el eclecticismo formal del barroco americano, pero a la vez testimonia el carácter popular de los códigos simbólicos utilizados, así como las formas sensibles y directas de integración de las artes y la arquitectura en la vida diaria. Lo barroco no es pues una construcción intelectual escindida de lo cotidiano, está íntimamente ligada al tejido social y cultural colonial y conforma parte sustancial de los modos de participación posibles.<sup>68</sup>

A pesar de lo dicho podríamos, no obstante, aventurar la conjetura de que el barroco es pasible de ser dividido según el tipo de expresión y las pautas con las que se caracterizó al menos durante ciertos períodos:

#### ***Barroco sobrio o de transición***

Tuvo un período de duración corto, probablemente de 1580 a 1630. Se caracterizó por el empleo de decoración vegetal en las enjutas de puertas y arcos, columnas divididas en tres secciones decoradas con estrías dispuestas de manera vertical, horizontal o en forma de grecas en zig-zag y cornisas sobresalientes con molduras.

#### ***Barroco salomónico***

La etapa de duración de esta fase del barroco se sitúa entre 1630 y 1730. Su introducción en el ámbito europeo se debió al arquitecto italiano Bernini, quien copió una columna que los árabes encontraron en un lugar en el que se suponía estuvo el templo de Salomón. El estilo incorporó el uso de estas columnas de formas helicoidales a la decoración general de fachadas de templos y edificios, retornando aspectos de la modalidad anterior y enriqueciéndolo con algunos motivos propios.

#### ***Barroco estípite o estilo churrigueresco***

Se empleó como forma decorativa entre los años de 1736 y 1775 aproximadamente. Es introducido en España por el arquitecto José Benito de Churriguera y tuvo su apogeo en México. Jerónimo de Balbás fue quien lo introdujo en dicho país. Aunque se ha dicho que el estilo retomó cierta herencia del plateresco, su especial gusto por la recargada ornamentación lo llevó al extremo de creaciones cuajadas de guirnaldas, jarrones, florones y angelillos que recubrían fachadas enteras y que en conjunto generaban una sensación de inestabilidad. Este elemento se convirtió en un componente específico del barroco mexicano, presente en variadas obras como el Sagrario de la Catedral de la ciudad de México, la capilla de Balbanera, el templo de las Vizcaínas, el colegio de San Ildefonso, entre muchas otras.

#### ***Ultra barroco***

Es un recargo ilimitado de los aspectos decorativos del churrigueresco, que crea transformaciones y deformaciones de elementos arquitectónicos clásicos, barrocos y churriguerescos dando como resultado tortuosos elementos ornamentales que exaltan las proporciones. El estilo alcanzó gran perfección técnica en el modelado del estuco y el tallado de la madera.

Las obras barrocas en muchos casos son anónimas, pero siempre como expresión de la sensibilidad colectiva, y eso también las diferencia de obras de autor que suelen encuadrarse en la tesitura académica.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Cfr. GUTIÉRREZ, R., op. cit. Pág. 17.

<sup>69</sup> Cfr. GUTIÉRREZ, R., op. cit. Pág. 21.



Izq. – Retablo de la Asunción, Museo de Guatemala, siglo XVIII. Fragmento de altar en madera dorada. El nicho central está flanqueado por columnas tipo corintio, cuyo fuste presenta dos tipos de estriado: recto y curvo. A los lados hay pares de **columnas salomónicas** que ostentan una exuberante decoración vegetal, lo mismo que las bases y lo que podría ser parte del entablamento. Las curvas y las contracurvas forman decoraciones florales y vegetales. El remate se adorna con dos grandes rollos.

Der.- Retablo mayor del templo del Real Colegio de San Ignacio de Loyola (conocido como Colegio de Las Vizcaínas), siglo XVIII. **Barroco estípite o churrigüesco.**



Retablo de los Reyes, Catedral Metropolitana de México. Su autor es Jerónimo de Balbás y su construcción transcurrió de 1718 a 1725. Se ubica en el ábside, al fondo de la catedral, en el espacio denominado Capilla de los Reyes. Se considera una de las más bellas obras de arte creadas bajo el estilo barroco churrigüesco en todo el continente Americano. Resaltan dos lienzos de Juan Rodríguez Juárez con los temas de La Adoración de los Reyes y La Asunción de la Virgen María.

La llegada del barroco dentro del arte de la Audiencia de Charcas fue especialmente notoria en los retablos, y se caracterizó por el desarrollo de conjuntos de grandes dimensiones, profusamente tallados, dorados y policromados, que cubrían el muro de cabecera de las iglesias, a veces extendiéndose hasta los costados, estableciendo relación plástica con los púlpitos y los marcos de los grandes lienzos de los muros laterales.<sup>70</sup>

Durante el siglo XIV en México, fueron múltiples los templos y sus retablos que tuvieron algún influjo del plateresco: la Catedral Metropolitana en la ciudad de México, la Catedral de Puebla, la Catedral de Mérida, el convento franciscano de Tepeapulco en Puebla, el convento dominico en Yanhuitlán, Oaxaca. Pero todos ellos, como fragmentos sueltos de un rompecabezas, están dispersos y no es fácil encontrarles la forma; no obstante, conservan una gran unidad arquitectónica en torno al plateresco, que ingresó a América principalmente de la mano de los agustinos.

Este plateresco tiene como característica más destacada la permanencia de la estructura gótica. El elemento invariable en los edificios religiosos platerescos en México es la bóveda gótica de crucería. También distingue al plateresco el uso constante y reiterado de grutescos (figuras zoomórficas caprichosas entrelazadas con plantas). La base temática de la decoración plateresca radica en estas pinturas o figuras talladas en la piedra, que al llegar de España pierden su simple calidad ornamental y se cargan de cabezas heroicas y torsos dragonteos, tallados con una fuerte vitalidad. Los simples temas itálicos aquí se dramatizan y complican en formaciones fantásticas. Los bucráneos, cartelas, cestas, arreos militares, balaustres, carátulas, niños, tritones, arpías, candeleros, hipocampos, tallos, cabezas sufrientes, ángeles, trasgos, se enlazan entre sí sin más módulo que el de una conexión y fluencia de vital potencia. Pocas veces se emplean en su pureza los órdenes clásicos (dórico, jónico o corintio). Generalmente se introducen en ellos máscaras, carátulas de niños, tritones, cuerpos humanos desnudos, formándose fragantes y caprichosas composiciones.<sup>71</sup>

Ya en el siglo XVII y desde México, nació el estilo colonial, interpretación americana del barroco, este produjo una fabulosa cantidad de monumentos y comenzó a expandirse notablemente en las colonias del Nuevo Mundo. Contribuyó a esto el asentamiento en el siglo XVII de arquitectos y ensambladores atraídos por la plata del Cerro Rico de Potosí, que empezaron a trabajar en diferentes regiones ornamentando templos con mucho lujo y dominio de su arte. Paralelamente a este cambio se encuentran variantes en la policromía, las labores estofadas se restringen para dejar más espacio al oro bruñido que cubre la arquitectura y la talla, aunque no puede aseverarse que se corte con usanza anterior, sino que todo convive en simultáneo.

A mediados del siglo XVII se tiende a eliminar la multiplicidad de escenas y trazar retablos de un sólo orden, dando mayor desarrollo a la escena principal, generalmente de pintura o, con menor frecuencia de escultura, tendencia que alcanzaría luego su cenit a fines de siglo. Durante los siglos siguientes surgirán los mejores artistas<sup>72</sup> (escultores, pintores, doradores, carpinteros, ensambladores, arquitectos, etc.) que trabajaban tanto en Europa como en América en la elaboración de retablos; sin duda los objetos muebles más importantes y de mayor valor del interior de los templos.

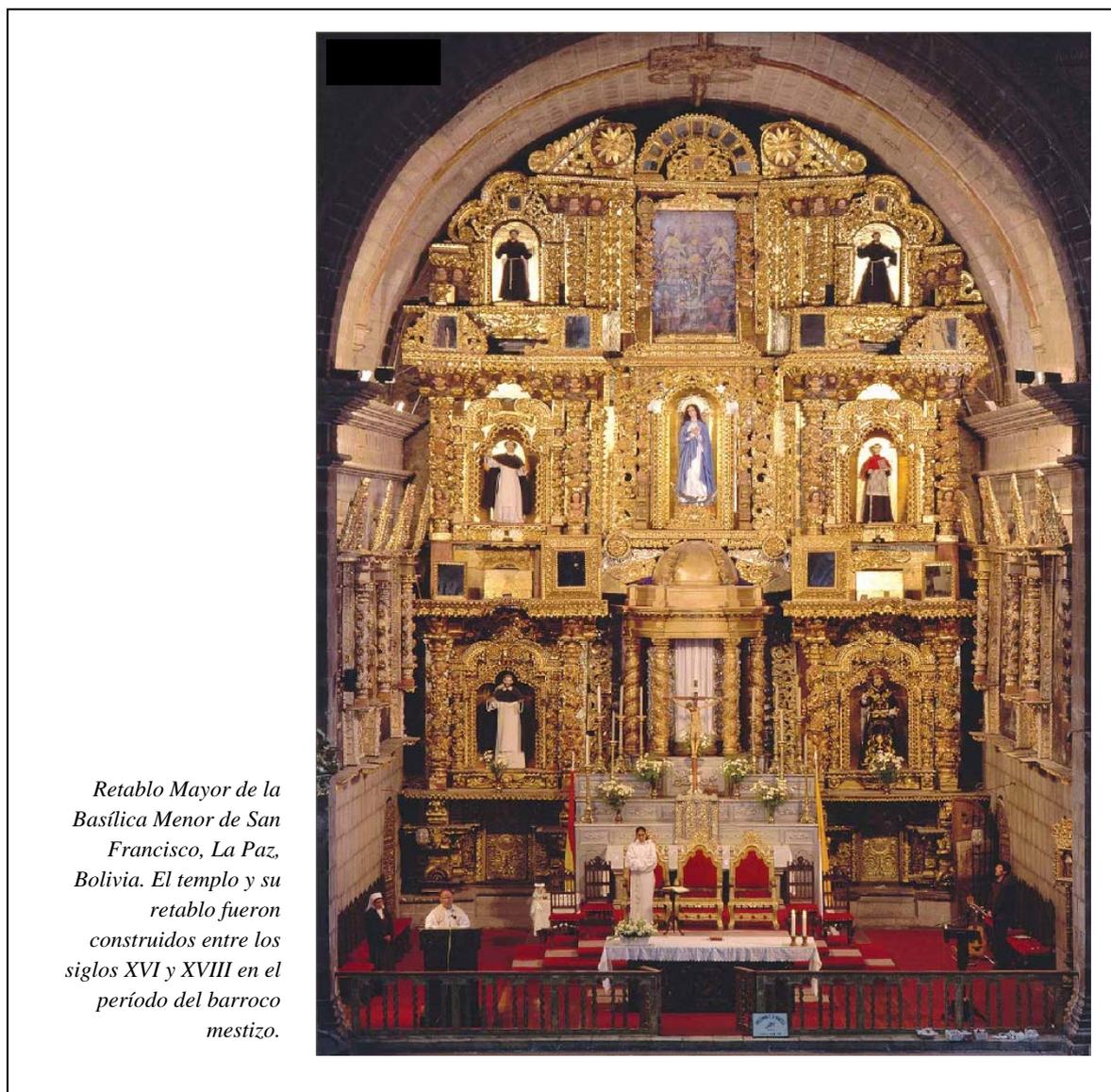
---

<sup>70</sup> Cfr. QUEREJAZU, P., “El arte barroco en la antigua Audiencia de Charcas hoy Bolivia”, en GUTIÉRREZ, Ramón (edit.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Zurbarán Ediciones y Lunweg Editores, Madrid, 1997. Pág. 159

<sup>71</sup> Cfr. MORENO, Ramón, “Arte Plateresco y conventos agustinos en México”, en <http://platerescoagustinomx.blogspot.com/2005/08/1-unin-de-renacimiento-y-edad-media.html>

<sup>72</sup> Véanse los recursos digitales referidos al tema, del *Centro Virtual Cervantes*, <http://cvc.cervantes.es>

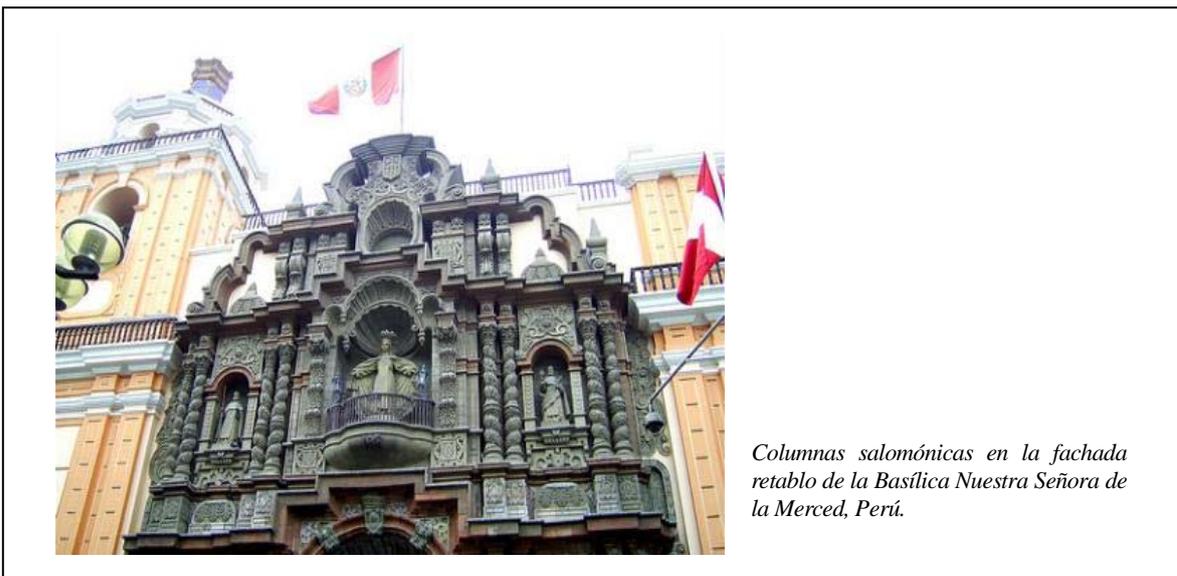
El gusto por la riqueza de tonos de color invade los retablos en las proximidades del ecuador del setecientos. Ya no se trata tanto de imitar la piedra como referente de prestigio, sino de realzar el carácter apoteósico y milagroso del retablo y del espacio en el que se ubica, el altar, mediante el uso fastuoso y libérrimo de los colores, con tonos vivos y reflejos metálicos. Esta renovación cromática parece paralela a la vivida por la propia escultura en madera policromada, que simultáneamente enriquece sus registros cromáticos y decorativos, con un nuevo derroche de oro y labores decorativas.<sup>73</sup>



*Retablo Mayor de la  
Basilica Menor de San  
Francisco, La Paz,  
Bolivia. El templo y su  
retablo fueron  
construidos entre los  
siglos XVI y XVIII en el  
período del barroco  
mestizo.*

Siguiendo ahora las características del retablo en Perú, como reflejo de lo que pasaba en varias partes del continente, vemos que podía ser realizado en pasta, en piedra o en madera, y cubría toda la altura de la cabecera siendo generalmente policromado. Las paredes de la nave del templo solían tener retablos realizados en pintura mural y ya en el siglo XVII, recibirían otros retablos más pequeños de madera, pintados y perfilados en oro.

<sup>73</sup> LÓPEZ, Juan Jesús y MUÑOZ, Guadalupe, “Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos”, ponencia por la Universidad de Granada en actas del *IIIº Congreso Internacional del Barroco Americano*, Sevilla, 8 a 12 de Octubre de 2001. En <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/pagina43.htm>



*Columnas salomónicas en la fachada retablo de la Basílica Nuestra Señora de la Merced, Perú.*

En el siglo XVIII muchos de los altares mayores fueron destruidos, reemplazados o directamente tapados para la colocación de nuevos retablos barrocos. La configuración espacial de los templos se modificó integrando a los paramentos de pinturas murales nuevos retablos y series de cuadros pintados sobre lienzo, donde las marqueterías doradas adquirieron particular relevancia. El espacio procesional hacia la capilla mayor se fue puntuando con la secuencia de las series de lienzos (historiados o didácticos) y la presencia de los retablos colaterales destinados a diversas devociones.

Lo habitual era, en las parroquias urbanas y en los templos doctrineros de Perú, que hubiera por lo menos dos retablos. El mayor estaba puesto bajo la advocación del patrono titular del templo y el segundo, generalmente colocado en capilla propia o eventualmente en el crucero, estaba dedicado a la Pasión de Cristo. El altar mayor era atendido por la Cofradía del Santísimo Sacramento, pues allí se exhibía la custodia y localizaba el sagrario. El otro retablo, cuya devoción fue creciendo con la vigencia de la reflexión barroca sobre las postrimerías, estaba a cargo de la Cofradía de Ánimas. Justamente por el desarrollo participativo durante la vigencia del barroco, con la formación de cofradías, hermandades y gremios se fueron llenando las naves de estas iglesias de retablos que estaban al cuidado de estas instituciones.

La formación de estas capillas generaba aportes económicos que posibilitaban la construcción del propio templo (catedrales de Lima, Cuzco o Sucre). El retablo jugó entonces un papel fundamental en la transformación del espacio y los usos de los templos, complementándose con otras múltiples obras de escultura como los púlpitos, ambones, coros, tribunas, sillerías, facistoles, órganos, confesionarios, atriles y escaños que aportan sustancialmente al equipamiento religioso de los templos y a su conformación funcional y espacial.<sup>74</sup>

Dentro de Ecuador, en Quito encontramos los retablos dieciochescos más destacados: los de la Compañía de Jesús, el retablo mayor y el de la Virgen de la Luz realizados en 1735 por Jorge Vinterer; el retablo mayor para los mercedarios, confeccionado entre 1748-51 por Legarda, quien sería autor de un bellissimo retablo en una pequeña capilla franciscana de Cantuña. Los retablos de la

<sup>74</sup> Cfr. GUTIÉRREZ, R., "El retablo y la escultura barroca en el Perú", en GUTIÉRREZ, Ramón (edit.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Zurbarán Ediciones y Lunwerg Editores, Madrid, 1997. Pág. 145.

Merced, el Sagrario, el Hospital y el Carmen Moderno son de esta misma época.



*Retablo mayor en tres cuerpos y altar de la Iglesia de la Compañía de Quito. El retablo es obra del jesuita tirolés y misionero en el Amazonas, Jorge Vinterer, trabajado desde 1735.*

También en el caso de los retablos la influencia de la obra grabada fue decisiva. Por mencionar un ejemplo, el altar mayor y laterales de San Francisco Xavier y San Ignacio de Loyola en la Compañía de Jesús recibió su influencia a través del tratado del jesuita Andrea Pozzo, *Prospettiva dei Pittori e Architteti* (Roma, 1700). Sin embargo, la relación obra grabada y pintura ha sido mejor trabajada que para el caso de la escultura.<sup>75</sup>

Ya en el ámbito del Río de la Plata, observamos que los rasgos destacados son comunes a piezas construidas por retablistas de la zona puneña-altoperuana y por sus colegas de las misiones jesuíticas (tal es el caso de los altares en la Compañía en Córdoba), lo cual demostraría la existencia de una estética y de una *visio mundi* compartidas, en lugares extremos del dominio español sobre esta parte de América.

El tejido ornamental complementa ménsulas, mútulos, goterones, follajes achatados de hojas y flores, que invaden las enjutas, los arquitrabes y los ábsides de las hornacinas, “*más que como manifestación del horror vacui (...) esta proliferación ornamental podría explicarse, primero, como el lugar de la fantasía en una estructura racional y claramente ordenada; segundo, como expresión sensible de un principio de plenitud que permitiría las comunicaciones y las transiciones entre las categorías que se articulan en el orden jerárquico del mundo*”<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Cfr. KENNEDY TROYA, Alexandra, “Escultura y pintura barroca en la Audiencia de Quito”, en GUTIÉRREZ, Ramón (edit.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Zurbarán Ediciones y Lunweg Editores, Madrid, 1997. Pág. 298.

<sup>76</sup> BURUCÚA, J. E., op. cit. Pág. 437.

Los altares del siglo XVII presentan con nitidez las separaciones entre sus cuerpos aunque, en algunos casos, las hornacinas centrales rompen la altura uniforme de las calles y dan lugar a un efecto de ascensión vertical que es remarcado en el ático por el sitio destinado a la más significativa de las representaciones, la que encierra un clímax del sentido general de todo el corpus figurativo del retablo. La aparición de volutas y de roleos simples o combinados, casi siempre en dirección vertical, refuerza el impulso hacia lo alto.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, diríamos que se mantiene aquel complejo formal-significativo del retablo del siglo XVII y nuevamente es el mismo para las obras de derivación altooperuana, como el expositorio y sagrario de la iglesia de Tulumba en Córdoba, y para las obras producidas en la provincia jesuítica del Paraguay. En todos ellos destaca la simplificación de la estructura arquitectónica, que a la par ha ganado en especialidad, mientras que la red ornamental se ha hecho más rica y compleja, más mimética quizás, en el sentido de que los elementos naturales y escenográficos aluden a lo que representan sin perder su función de ornamento.

En las últimas décadas del siglo XVIII y en un ambiente claramente virreinal como el de Buenos Aires, el retablo mayor construido por Isidro Larca para la catedral y el equivalente por Tomás Saravia para la Merced acentuaron la simplicidad arquitectónica y el espacialismo escenográfico.<sup>77</sup>

En este breve *racconto* de lo acontecido en América, nos hemos dedicado especialmente al Barroco como rasgo distintivo del arte en el nuevo mundo, estilo que habiendo sido importado de Europa, logró acoplarse a este territorio geográfico y crear sus propias variantes. Se adaptó al medio, a las manifestaciones coloridas y brillantes del temperamento indígena, y recibió el aporte de otras corrientes estilísticas europeas. Se nutrió de todo lo que el contexto le permitió en medio del trasplante cultural, y produjo una suerte de rica hibridación entre la herencia prehispánica y el medio americano.

No cayó en la uniformidad sino que se enriqueció de la idiosincrasia variada de territorios distantes. Osciló desde la riqueza y exuberancia ornamental lograda por la arquitectura y los retablos en países como México, Perú y Bolivia, hasta la sencillez de los ejemplos chilenos y argentinos en tiempos de la dominación hispánica, que quitando excepcionales enclaves, se mantuvieron en un grado de mayor sobriedad y simpleza, ligados a las líneas del renacimiento italiano del siglo XVI.

Lo que seguiría en esta cronología americana, es la traslación de lo sucedido en Europa: el retablo neoclásico, y dentro del romanticismo, las variantes proporcionadas por los 'neos y revivals', que se sucedieron hasta la construcción de templos anémicos de retablos, desde mediados del siglo XX y hasta las puertas del siglo XXI.

Para ello –y con el afán de no ser reiterativos ante la semejanza de hechos–, nos remitimos a lo narrado en los apartados anteriores referidos a la historia del retablo, y especialmente al acápite siguiente, sobre el Retablo en Argentina, que se dedica con mayor profundidad a los siglos más próximos a nuestros días.

---

<sup>77</sup> Confrontar últimos párrafos de este apartado con la obra de BURUCÚA. J. E., op. cit. Pág. 437.

### 3.4.3. - El retablo en Argentina

El patrimonio mueble que conserva la Iglesia argentina está conformado por objetos dedicados al servicio del altar y celebraciones litúrgicas, además de los destinados a equipar los edificios eclesiásticos: retablos, púlpitos, imágenes y pinturas, así como los ornamentos textiles y piezas de mobiliario. Entre ellos, las pinturas y esculturas fueron requeridas más por la costumbre y la piedad de los fieles que por las necesidades del culto.

Para el especialista H. Schenone, la historia del patrimonio cultural y artístico eclesiástico de la Argentina se desarrolla en tres períodos<sup>78</sup>:

1. El colonial cuyas obras más importantes pertenecen a los siglos XVII y XVIII, y forman un conjunto en el que se encuentran las producidas en el territorio junto con las traídas desde otras regiones aledañas al Virreinato y de Europa. Las crisis y las vicisitudes de todo orden por las que pasó la Iglesia de nuestro país en los años posteriores a la Independencia ocasionaron la paralización de la demanda de obras eclesiásticas manteniéndose en vigencia las que ya existían desde el período antes citado.
2. El segundo se iniciaría, entonces, recién en las últimas décadas del siglo XIX, cuando la organización del país y de la Iglesia argentina modificara la situación, dando lugar al nacimiento de una creciente solicitud de piezas ligadas al gusto de la producción europea. Es decir repitiendo modelos originados en los *revivals*, especialmente los del romanticismo de la primera mitad de la centuria. Significó esto, que los objetos dedicados al culto se mantuvieron al margen del desarrollo de un período del arte europeo que se caracterizó por su dinámica evolución, sus cambios y una actividad variadísima en que los "ismos" abstracto-figurativos aparecían, se superponían y desaparecían en un pluralismo vertiginoso.
3. Un tercer momento, ya avanzado el siglo XX, en el que finalmente fueron aceptadas las ideas y propuestas de grupos que pretendieron crear obras modernas, expresivas de la fe, tentativa que se materializó más en el campo de la arquitectura que en el de las otras artes plásticas.

Durante el período colonial, el actual territorio Argentino se vio imbuido en la producción de los elementos que compusieron el espacio interior de sus templos. Los templos se caracterizaron por su simplicidad, su carencia de curvas y de complicados efectos luminosos, sin embargo, el ámbito sagrado no se concebía sin las construcciones de madera íntimamente unidos a la tradición arquitectónica española y lusitana que eran los retablos.

Aquí casi no tuvieron cabida los escorzos atrevidos, ni las glorias exultantes, ni la tendencia hacia una desbordante teatralidad propia del espíritu barroco, que llegó a concebir el espacio del templo como una escena total, o la cabecera de las iglesias como escenario cuyo telón de fondo es el retablo, y frente al cual las ceremonias religiosas adquirirían el valor de verdaderas representaciones

---

<sup>78</sup> Cfr. SCHENONE, Héctor H., "Imaginería y retablos", en *El Patrimonio Cultural de la Iglesia. Reflexiones y principios para su cuidado, conservación y restauración*, CEA – Oficina del Libro, 2005. Págs. 45 y 46.

dramáticas.<sup>79</sup> En estas tierras más bien se encontraban altares compuestos por hornacinas practicadas en el muro y con mesa y gradillas de mampostería.

En zonas muy pobres se imitaba a los retablos mediante la perforación del muro en forma de hornacinas. Se las ubicaba según registros similares a los de madera tallada donde se colocan las imágenes. El resto del equipamiento lo hacían las pinturas, el púlpito, los confesionarios, etc. En tales obras intervenían la mano de los tallistas, doradores y pintores.<sup>80</sup>

Cuando los medios económicos no permitían la construcción de un retablo de madera, también podía solucionarse el problema imitándolo mediante la pintura, y sustituyendo las hornacinas para imagería de santos por lienzos colgados en la pared (por ejemplo en Casabindo y San Juan de Oro). La decoración se completaba con pinturas murales, distribuidas a manera de orlas, floreros o figuras de santos.

Las excepciones a esta decoración simple son la Iglesia de Alta Gracia en Córdoba, las iglesias de las misiones jesuíticas, y los templos de Buenos Aires.<sup>81</sup> *“Entre los retablos más destacados que han llegado a nuestros días, debemos recordar los magníficos de la iglesia y la Capilla doméstica de la Compañía de Jesús, de Córdoba, procedentes de las misiones jesuíticas. Recordemos en este punto la relación de las casas jesuíticas del país con las misiones, por lo tanto es posible que tales elementos hayan sido labrados en los talleres misioneros o bien por tallistas enviados a esa ciudad.”*<sup>82</sup>



*Interior de la Iglesia de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Córdoba, siglo XVII.*

*Iglesia de la Asunción, Casabindo, puna jujeña, 1772. Decoración interior y cuadros de arte hispano cuzqueño.*

<sup>79</sup> Cfr. SCHENONE, Héctor H., “Retablos y púlpitos”, en *Historia general del arte en la Argentina. Tomo 1-2*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1982. Pág. 214.

<sup>80</sup> Cfr. SCHENONE, Héctor H., “El patrimonio artístico de la Iglesia en la Argentina”, en *El Patrimonio cultural de la Iglesia. Conciencia, valoración, tutela*, CEA, 1995, Pág. 88.

<sup>81</sup> Cfr. SCHENONE, H., “Retablos y púlpitos”, op. cit. Pág. 217.

<sup>82</sup> SCHENONE, H., “El patrimonio artístico de la Iglesia en la Argentina”, op. cit. Pág. 88

Señala Schenone que en las capillas del norte de nuestro país es probable que se contratara a artesanos de Chuquisaca o Potosí<sup>83</sup>, ya que las grandes piezas eran difíciles de hacer y luego transportar y montarlas en otro lugar; por lo tanto, los dueños de las estancias contrataban los artesanos. Lo corriente era que se trasladaran los maestros contratados, tallistas y doradores; y una vez terminado el trabajo, volvían a su ciudad, o seguían actuando en otras localidades donde se habían solicitado sus servicios.

A veces esos maestros menores, se hacían ayudar por artesanos locales, si los había más o menos hábiles -de los que se puede diferenciar su técnica en las múltiples partes de una obra-. A través de ellos y a quienes estos a su vez enseñaban, se fueron propagando los distintos estilos, los sistemas constructivos y los temas ornamentales, que luego sufrían cambios o alteraciones particulares condicionados por las modalidades regionales.

Trabajaron en Córdoba uno o dos escultores, posiblemente altoperuanos, a quienes se deben los bellísimos púlpitos de las iglesias de la Merced y San Roque, mucho más hermosos que el famoso de la catedral de Jujuy que interesa más por los elementos iconográficos que lo integran que por su forma. Los cordobeses de la Compañía, la Catedral, además de los ya citados de San Roque y la Merced, son productos espléndidos que permanecen misteriosamente.<sup>84</sup> Entre los porteños se destaca el de la Merced, de riqueza inusual y el de San Francisco por su peculiar calidad.

Para Furlong “magnífico ejemplar es el de la Capilla Doméstica, de la Compañía, en Córdoba, dorado y policromado, en el que se pueden señalar las más antiguas columnas salomónicas conocidas en nuestro país, enriquecido por una vigorosa ornamentación de roleos y hojarasca, subrayada por una gama de rojos y azules estofados. Los de Santa Fe, más sencillos en cambio, son muestra de cómo perduran motivos que se habían dejado de usar en Europa y que otorgan a nuestros trabajos coloniales ese sabor primitivo que los distingue y hace tan atrayentes. Es que en América y por ende en nuestro territorio, las corrientes artísticas que fueron llegando con explicable atraso, lejos de desplazarse las unas a las otras, como sería dable suponer, se fueron amalgamando y superponiendo, lo cual explica la ya mencionada supervivencia de elementos que, lejos de desaparecer siempre cobran nueva vida”.<sup>85</sup>

El uso de la columna salomónica en nuestro medio viene de modelos portugueses, pero aquí se prefirió generalmente el empleo de los órdenes clásicos, cuyos fustes tienen elementos simbólicos y vegetales, esgrafiados, texturándose el resto de la superficie. La diferenciación de motivos se acentuaba por medio del uso del oro mate y del oro brillante.

La escasa columna salomónica usada en el nordeste argentino procede del Cuzco, donde se comenzó a emplear hacia 1660 y se documenta a partir de 1680 en Humahuaca, según datos revelados por H. Schenone. El maestro Juan de Salas contrató el retablo mayor de Humahuaca hacia 1680. Es un ejemplo de ese tipo de producción, lo mismo que las imágenes que albergan dichos retablos en las cuales se pueden distinguir el uso de dos procedimientos diferentes: el de la talla directa en madera y el de una técnica mixta en la que se empleaba del maguey, la pasta en yeso y la tela encolada con

<sup>83</sup> Cfr. SCHENONE, H., “Retablos y púlpitos”, op.cit. Pág. 222.

<sup>84</sup> Cfr. SCHENONE, H., “El patrimonio artístico de la Iglesia en la Argentina”, op. cit. Pág. 89.

<sup>85</sup> FURLONG s.j., Guillermo, *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810*, Tomo ‘El transplante social’, Tipográfica Editora Argentina –TEA-, Buenos Aires, 1969. Pág. 284.

la cual se componían las vestiduras. En ambos casos se utilizaba la policromía brillante para las casaciones y las labores estofadas en las vestimentas siguiendo la tradición hispana dominante.



*Izq. - Retablo del templo de Humahuaca, Jujuy. Juan de Salas, circa 1680.  
Der. - Retablo de la Iglesia de San Francisco de Paula, Uquía, Jujuy, siglo XVII.*

Las pilastras estípites, cuya característica fundamental es el estrechamiento de la base, que tanto éxito tuvieron en otras partes de la América española, casi no fueron usadas en nuestro país. Los únicos ejemplos que han llegado hasta nosotros, pertenecen a los retablos laterales de la iglesia del Pilar; pero no tiene ninguna relación con los creados por Churriguerra en Castilla o por Balbás en Sevilla y en México.<sup>86</sup>

Otro modo de producción sumamente difundido en el territorio argentino son los típicos retablos portátiles, en cuyo interior se cobijan las imágenes devotas, veneradas en el ámbito familiar. Aunque se los ve en las iglesias, por lo general son propiedad de particulares, que los llevan para que se dedique al Santo Patrono una misa u otra función religiosa, siendo posteriormente devueltos a su lugar. Por su forma, parecieran derivados de los trípticos medievales, y su difusión fue enorme; tanto, que se multiplicaron en una vasta zona que va desde el Perú hasta Córdoba, y si bien su composición no presenta novedades, es dado sospechar su éxito por la posibilidad de creación de un microclima para la imagen devocional.

En la ciudad de Buenos Aires no queda ya ninguno de los altares barrocos, pues los de ese estilo pertenecientes a los viejos templos desaparecieron cuando a mediados del siglo XVIII, se levantaron edificios de mayor importancia que reemplazaron a las primitivas construcciones. Desde entonces, los estilos dominantes en las obras de talla, ejecutadas en su mayoría por españoles y portugueses, fueron el rococó, el clasicista y el neoclásico.<sup>87</sup> Se desarrollaron las sobrias formas clasicistas que seguían los cánones del orden arquitectónico a los que adhería la piedad "ilustrada".

Es obvio que tanto para los argentinos como para los que vinieron de otras tierras, lo que había

<sup>86</sup> Cfr. SCHENONE, H., "Retablos y púlpitos", op.cit. Pág. 240.

<sup>87</sup> Cfr. SCHENONE, H., "Retablos y púlpitos", op.cit. Pág. 237.

quedado del período colonial resultaba vetusto, pobre, fuera del gusto imperante en los diversos estamentos organizativos eclesiásticos y sin la perspectiva histórica necesaria para comprenderlo y valorarlo.<sup>88</sup>

El derrumbe del orden colonial y la europeización habría dado pie, según la opinión de Burucúa y Molina,<sup>89</sup> al abandono de las fórmulas del arte religioso hispánico del barroco y a una irrupción inédita de la producción de las escuelas europeas contemporáneas, en el horizonte de los modelos cultivados por los artistas hispanoamericanos. Siguiendo esta línea, la formación de las naciones modernas habría estimulado la adopción de programas estéticos destinados a apoyar esos mismos procesos de ingeniería social y política, fundados más que nada sobre la experiencia francesa. A partir de 1860 también las artes del *Risorgimento* italiano se habrían presentado como ejemplos a tener en cuenta en América Latina (pues atraía a las instituciones y a los artistas del Nuevo Mundo, la claridad de fines con los que el estado italiano reconstituido encaraba la promoción de una identidad nacional fuerte, mediante el apoyo dirigido a la arquitectura y a la actividad plástica).



*Santa Casa de Ejercicios Espirituales, Buenos Aires. Retablo mayor del Sagrado Corazón. Traza neoclásica con aplicaciones rococó, fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.*



*Iglesia Ntra. Sra. de la Merced, Buenos Aires. Retablo rococó de la Sma. Trinidad, atribuido a Tomás Saravia y Bartolomé Ferrer, 1746*

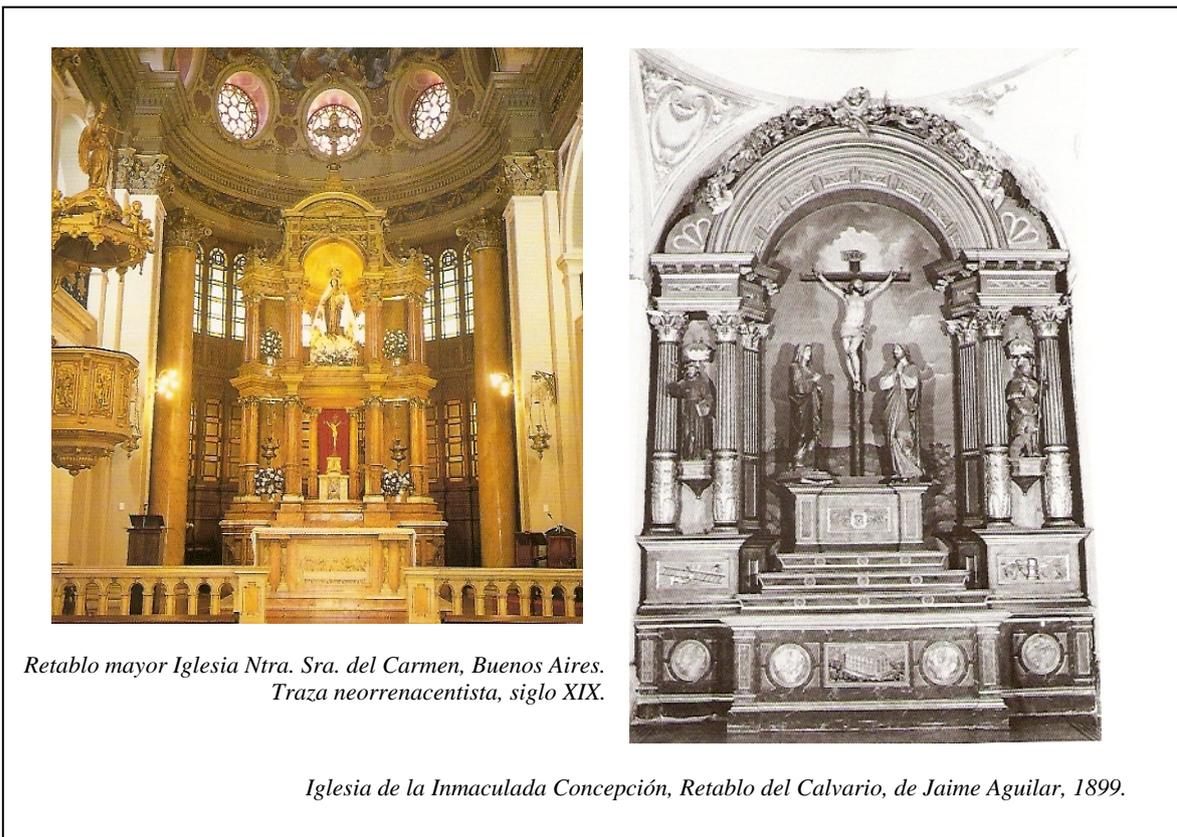
El renacer y el desenvolverse de las artes asociadas a la religión católica había de verse como un elemento más del desarrollo de la civilización moderna en la Argentina. En el último término del

<sup>88</sup> Cfr. SCHENONE, H., "Imaginería y retablos", op. cit. Pág. 51.

<sup>89</sup> BURUCÚA, José Emilio y MOLINA, Isaura, "Religión, arte y civilización europea en América del Sur (1770-1920). El caso del Río de la Plata", 19th. International Congress of Historical Sciences, University of Oslo, 6-13 Agosto, 2000.

siglo XIX se produjo un cambio de las expresiones artísticas religiosas. La modernización de la Iglesia argentina implicó adherir a un nuevo gusto difundido en todo el mundo católico con un carácter universalista aceptando formas derivadas de estilos del pasado, tendencia que se acentuó con el correr del tiempo prolongándose hasta nuestros días como si éste no hubiera pasado.<sup>90</sup>

No sólo perduraron las fórmulas académicas (el neoclásico fue el preferido de los arquitectos italianos), sino que se asimiló el eclecticismo de raíces francesa e inglesa y los revivals neogóticos y neorrománicos, dentro de las corrientes del eclecticismo historicista en nuestro país.<sup>91</sup>



La tradición medieval fue, quizá, la más adoptada incluso en su versión "moderna". Los colegios, preferentemente, erigieron un neogótico derivado de las normas francesas que se estudiaban en las escuelas de arquitectura. No faltaron las parroquias cuyos constructores siguieran lineamientos similares, como el italiano Luis Broggi en San Agustín (ciudad de Buenos Aires), que introdujo las peculiaridades del gótico de su país natal a una singular fachada enriquecida con mosaicos, técnica que también se empleó en el pavimento, donde aparecieron, tímidamente, algunas formas del Art Nouveau comunes en la época.

La idea ya centenaria de que la arquitectura medieval era la que mejor expresaba los valores cristianos mantuvo su vigencia hasta bien entrado el siglo XX. Así como hubo una vertiente italiana del gótico, y una francesa, hubo también otra que siguió la tradición inglesa.<sup>92</sup> Los cambios del gusto operados en el campo de la arquitectura durante los siglos XIX y XX, respondieron en su mayoría a

<sup>90</sup> Cfr. SCHENONE, H., "Imaginería y retablos", op. cit. Pág. 51.

<sup>91</sup> ORTIZ, Federico, "Arquitectura 1880-1930", en *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo V, Pág. 308.

<sup>92</sup> Cfr. MOLINA, I. y SANTAS, J., 'Introducción', en *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes mueble. Ciudad de Buenos Aires, Tomo III*. Academia Nacional de Bellas Artes y Getty Foundation, Bs. As., 2006. Pág. 21.

modelos neomedievales que reiteraron el partido de la planta basilical de tres naves, con crucero poco acusado y cabecera en ábside. Las fachadas, generalmente planas, tienen el campanario ubicado a uno de los lados. Las notas "modernas" están dadas por la sobriedad en la utilización de los elementos ornamentales y por la concentración del color en los vitrales, son pocas las que adhieren a las tendencias 'verdaderamente modernas'.<sup>93</sup>

El sostén oficial del culto, previsto por el artículo 2º de la constitución nacional, permitió un programa de construcciones eclesíásticas aletargado desde los años '20: se erigieron nuevas catedrales en Corrientes (1853), Salta (1859), Catamarca (1859), San Juan (1870), Santiago del Estero (1878) y Paraná (1883), nuevas iglesias matrices, por ejemplo la muy neoclásica y suntuosa de Concepción del Uruguay, "patria chica" del general Urquiza (1854), nuevas parroquias en Buenos Aires y en Córdoba.

Sin embargo, la Iglesia Católica perdió a lo largo del siglo XIX, la firmeza que tuvo en las centurias anteriores. En los años '80, el laicismo creciente de la política nacional –que llevó a la aprobación de una ley de educación primaria gratuita, obligatoria y laica en 1884, y a la sanción del matrimonio civil ese mismo año– provocó una crisis de proporciones mayores entre el clero católico y el primer gobierno del general Roca. Los preladados del interior, sobre todo, lanzaron una campaña de ataques verbales desde los púlpitos; contra las leyes laicas y los legisladores que las hubieran votado.

A pesar de esto, puede observarse que nunca tanto como entre 1870 y 1920, las contribuciones estatales y sobre todo de los particulares, han permitido una ejecución tan exitosa de edificios y de obras de arte destinadas al culto romano. En la segunda mitad de la centuria, la Iglesia volvía a organizarse y uno de los medios elegidos para el reajuste administrativo fue la creación de parroquias nuevas, necesarias para sustentar el apoyo religioso de los habitantes de los barrios que iban surgiendo y, en general, el de una población cada vez más numerosa.<sup>94</sup>

Téngase presente que en 1910, cuando Manuel Chueco editó un álbum de lujo, *in-folio* en dos volúmenes sobre *La República Argentina en su primer Centenario*, encargado por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, más de cincuenta páginas del primer tomo fueron dedicadas a la religión y allí se decía que, de los 1125 templos católicos diseminados por todo el país, 1004 habían sido levantados en el siglo XIX y 398 (es decir un 40%) correspondían a la capital federal y a las provincias de Buenos Aires y de Santa Fe, esto es, a las regiones con mayoría de población de inmigrantes.

Por lo general, los edificios confesionales importantes –al menos en cuanto a los exponentes de la provincia de Buenos Aires y Capital Federal –hoy C.A.B.A.– fueron donaciones privadas y de una época en la que las finanzas se hallaban florecientes. Ello explica también la presencia de algunas piezas de calidad, objetos propicios para su estudio.<sup>95</sup>

En estos nuevos templos se mantuvo la tradición de los Retablos según la costumbre española presente desde la época colonial. Como aquéllos, están configurados de acuerdo con las leyes de la arquitectura, siguen estilísticamente un neoclasicismo tardío en la primera parte de la centuria, mientras que en la segunda, en concordancia con el espíritu de la época, las tendencias son muy

<sup>93</sup> Cfr. MOLINA, I. y SANTAS, J., op. cit. Pág. 20.

<sup>94</sup> Cfr. MOLINA, I. y SANTAS, J., op. cit. Pág. 19.

<sup>95</sup> *Ibídem.*

variadas.

Mantienen el uso de madera policromada y dorada, y en su ornamentación prima lo ecléctico. En los neogóticos la composición es también arquitectónica y generalmente de madera, sin policromía y con filetes dorados. La ornamentación es la típica del estilo: arcos ojivales, pináculos, ménsulas, borduras, etc. Abundaron en esa época los retablos construidos en mármol, en algunos casos exentos y en la mayoría apoyados en el muro. Los mármoles que se encuentran empleados en ellos pueden ser blancos o combinación de coloridos jaspes.

Durante el transcurso del siglo XX, la tendencia historicista se renovó con el neocolonial, que introdujo una versión distinta del pintoresquismo asociada al movimiento nacionalista que tuvo como uno de los puntos de partida el famoso libro de Ricardo Rojas. Pero a pesar del predicamento adquirido en nuestro medio por la arquitectura neocolonial, pocos son los ejemplos dignos de mención. Uno de ellos es la iglesia de San Isidro Labrador (ciudad de Buenos Aires), proyectada por Carlos Massa, en cuya fachada se combinan elementos peruanos y mexicanos que trasuntan el impulso otorgado al movimiento por Martín Noel.<sup>96</sup>

El cambio en la apreciación estética y la irrupción masiva de los objetos modernos produjo el desplazamiento –en el mejor de los casos–, o la desaparición –en el peor– de los elaborados artesanalmente *ad hoc* en la centuria anterior –imágenes, mobiliario, pinturas y elementos de culto– por considerárselos impropios y obsoletos para la época. “*Tal aggiornamento pudo realizarse con los abundantes productos que fabricaba la industria europea, siempre preponderante en nuestras iglesias, para responder a encargos directos o para distribuirlos a través de actualizados sistemas comerciales de venta, con difusión de los modelos y precios en catálogos y propagandas en los diarios. Es de sumo interés citar, por ejemplo, el caso de la firma proveedora porteña José Ferres y Sagarra (ubicada en Buen Orden y Europa-Buenos Aires, s/n.), una de las más reconocidas a juzgar por la frecuencia con la que aparece su identificación en las obras registradas y que dedicaba también su actividad a lo funerario*”.<sup>97</sup>

Este tipo de casas comerciales importadoras se promocionaban en publicaciones de la época ofreciendo surtido de imágenes, altares, nichos, repisas, candelabros, lámparas, cálices, custodias, librería religiosa, estampas, rosarios, etc., y hasta ataúdes y urnas funerarias.

Ferres fue la casa importadora que, como la de Rafael del Carpio, traía sus esculturas de España, mientras que la de Juan Majó, además de las hispánicas, importaba de Alemania, especialmente del Tirol y también de Francia, de París y Lyon.

Esta última firma inaugurada aproximadamente en 1905, importó retablos e imágenes de Barcelona, sobre diseños del arquitecto Ernesto Sackmann, para la iglesia de San Francisco que estaba siendo refaccionada. Esta santería vendía imágenes importadas principalmente de Olot, donde actuaban los escultores José Rius y Miguel Castellanas, de quien tuvieron en algún momento, la representación en América del Sur.

Existieron en Buenos Aires unos pocos talleres de fabricación nativa. El de Miguel Ferrer hacía su propaganda en 1878 promocionando altares e imágenes, tabernáculos, púlpitos, confesionarios.

<sup>96</sup> Cfr. MOLINA, I. y SANTAS, J., op. cit. Pág. 21.

<sup>97</sup> Cfr. MOLINA, I. y SANTAS, J., op. cit. Pág. 22.

También Manuel Alonso, español radicado en Buenos Aires, en 1898 tenía dos talleres, y su hijo Mateo Alonso alcanzó a los 23 años notoriedad como imaginero.

Mencionamos también el taller de Jaime Aguilar vinculado al retablo y las imágenes de la iglesia de Santo Domingo. Otras firmas eran el Taller de Escultura de Antonio Mensa y Prats en Santiago del Estero 623, Bs. As.; el de Landó, que vendía estatuas de composición y madera, bronce, ornamentos religiosos, armonios, velas de estearina para Navidad y nacimientos; y el mobiliario litúrgico de Carlos Pibernat.

Avisos del taller de arte religioso y casa de artículos para el culto María Auxiliadora, ofrecían construcción de imágenes y altares, medallas, rosarios, crucifijos, pilas y artículos para regalos, etc. También publicaba la casa Miguel Castellanas y Hno., primera y única información acerca de la existencia de un negocio de venta y restauro del artista catalán en Buenos Aires.<sup>98</sup>

La amplia difusión y receptiva que tuvieron estos productos salidos de la cooperación entre el arte, la industria y la fabricación seriada muestra el cambio de los criterios estéticos en el ámbito de la Iglesia y de la feligresía. El cambio sociocultural de la primera mitad del siglo XX, fue acompañado de una revolución estética y el sucederse de las vanguardias en Latinoamérica fueron fenómenos a los que autores diversos vinculan con las transformaciones provocadas por la industrialización y la influencia cultural de los grandes partidos políticos de masas a partir de 1920. Avanzada la centuria, las corrientes modernas influyeron en la arquitectura religiosa separándose vigorosamente de los "neos" que se resistían a morir en dicho campo arquitectónico.

Para ir concluyendo podemos decir entonces, que la mayor hacienda de bienes patrimoniales en Argentina pertenece a los siglos XIX y XX. Estos bienes conforman un reducido conjunto de obras antiguas que conviven con el amplio caudal de bienes decimonónicos.

Como tan certeramente afirman Isaura Molina y Jorge Santas, en las maravillosas investigaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes ("Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles")<sup>99</sup>, es un conjunto que brinda elocuente testimonio de los cambios producidos en el contexto histórico moderno y en el gusto estético con su aceptación de modos y formas de representación eclécticos, de épocas pretéritas, y que consagraron el neorrománico, el neogótico, el neobizantino y el clasicismo como los estilos y los modelos más adecuados para el arte religioso.

---

<sup>98</sup> Cfr. MOLINA, I. y SANTAS, J., op. cit. Pág. 23 y 24.

<sup>99</sup> Confrontar párrafos siguientes con la obra mencionada *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires, Tomo III*. Academia Nacional de Bellas Artes y Getty Foundation, Bs. As., 2006. Pág. 27.



*Iglesia de San Francisco, Convento de Santa Úrsula, Buenos Aires. Retablo de la santería de Juan Majó, principios de del siglo XX.*



*Iglesia San Agustín de Hipona, Buenos Aires. Retablo mayor, traza neogótica, c. 1910.*

En la escultura no se abandonó la talla directa, pero ésta convivió con los nuevos sistemas de producción seriada y las técnicas del moldeado, sin abandonar las terminaciones artesanales, que hoy nos maravillan. La calidad de los abastecedores mantuvo un nivel y la producción de piezas únicas fue, por su costo, muy limitada. Adaptada a los nuevos tiempos la comitencia religiosa legitimó este arte y la feligresía lo aceptó ampliamente, como puede comprobarse por los benefactores que, de su peculio, levantaron iglesias y las equiparon sobradamente.

En todos los casos, el ajuar litúrgico fue importado de Europa o adquirido a través de los intermediarios en Buenos Aires, pese a los consejos de algunas publicaciones que advertían que no era necesario recurrir al extranjero para obtener con mayor economía hermosas obras artísticas que podían hallarse aquí también de manos de artistas locales.

En la segunda mitad del siglo XX y hasta hoy, el campo de la arquitectura religiosa avanzó más libremente que el de las artes plásticas. Se adoptó el movimiento moderno, y a posterioridad, obras de estética contemporánea –tardomodernidad, posmodernidad- que aprovecharon el lenguaje brindado por las nuevas posibilidades tecnológicas que ofrecía la industria.

En los años de la segunda postguerra, las obras arquitectónicas recuperaron su cualidad escultórica mediante la acentuación de los aspectos constructivos y formales, revelándose como la respuesta a las críticas realizadas al Movimiento Moderno por su ostensible falta de carácter y ausencia de significación a escala urbana.

Se considera la Iglesia de Fátima<sup>100</sup> (1956-57) en Buenos Aires, el primer ejemplo de reacción contra la arquitectura moderna.<sup>101</sup> Diseñada por Claudio Caveri y Eduardo Ellis responde a una síntesis de múltiples influencias: brutalismo corbusierano, tradición colonial y especialidad organicista. También podemos mencionar el templo parroquial de San Gabriel Arcángel<sup>102</sup> (1967-69) en Adrogué, de Mario González y Raquel Adesso, con un tratamiento expresionista del ladrillo y el hormigón, y el Cementerio Parque de Mar del Plata<sup>103</sup> con su capilla (1961) de Horacio Baliero y Carmen Córdova.

A partir de los ejemplos citados inferimos que se inicia una era sin retablos, absolutamente despojada, con escasa ornamentación plástica, volcándose ésta casi completamente a la forma misma del edificio.

### 3.5 - ASPECTO ARQUITECTÓNICO Y ARTÍSTICO

Como se mencionó al comenzar el capítulo 3, los retablos que encontramos habitualmente están realizados en madera, aunque en menor cantidad también los hay en mármol, piedra, alabastro, y otros materiales duros y semipreciosos como la malaquita y el lapislázuli. Además los retablos de piedra caliza y yeso constituyen otra variante, con sus propias ventajas y dificultades: la caliza blanca es blanda para ser trabajada, pero también se deteriora fácilmente.

En estos casos de retablos en piedra y demás materiales duros, la imaginería puede presentarse bajo la alternativa de la piedra de alabastro, que por su tinte natural produce figuras ‘blancas’ de notable belleza.

Si bien esta diferenciación en el material principal empleado es insoslayable, no se hallan especificaciones bibliográficas que indiquen variaciones en la denominación de las distintas partes componentes (estructurales, decorativas, etc.) en virtud de que sean éstas en piedra o madera. Por lo tanto se infiere que la denominación de los elementos utilizada es la misma o con ligeras variantes.

Consideramos entonces, al momento de describir sistemas y elementos constructivos así como las técnicas y oficios, la referencia inevitable a los retablos en madera.

---

<sup>100</sup> Puede hallarse un análisis de esta obra en GONZALEZ MONTANER, Berto, “Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos”. Tomo 3, Arquitectura Contemporánea I. Arte Gráfico – AGEA, Bs. As., 2005. Págs. 34 a 41.

<sup>101</sup> Los ejemplos mencionados son tan sólo por mencionar algunas obras paradigmáticas dentro de la provincia de Buenos Aires, sabiendo que hay varios ejemplos de importancia en el país, como por ejemplo en la ciudad de Tucumán destacan *Nuestra Señora de Fátima*, de Juan Roig en 1954, y *María Auxiliadora*, de Luis Graña en 1963, con lenguaje brutalista, y así siguiendo en numerosas provincias.

<sup>102</sup> Análisis de la obra en GONZALEZ MONTANER, B., op. cit. Págs. 122 a 129.

<sup>103</sup> Análisis de la obra en GONZALEZ MONTANER, B., op. cit. Tomo 4, Arquitectura Contemporánea II. Págs. 6 a 15.

### 3.5.1 - Sistemas y elementos constructivos

Los retablos están constituidos por una estructura o caja, en la cual su anverso integra todos los elementos de la morfología y los elementos que la decoran, mientras que en su reverso, se identifica todo el sistema de sujeción, con o sin interposición de una estructura portante intermedia, y el sistema de anclaje o no, a un paramento.<sup>104</sup> En el sistema constructivo del retablo se identifica:

- La estructura portante
- La caja arquitectónica
- Los elementos decorativos

#### Elementos de la estructura portante

El retablo es un conjunto arquitectónico formado por cuerpos y entablamentos, que son los elementos sustentadores y sostenidos. El entramado vertical y horizontal de elementos anclados a la fábrica del edificio y a la caja del retablo sirve para sostener y dar apoyo a la arquitectura del retablo, lo componen vigas, postes, arriostres y entablado.

El retablo se define principalmente por su planta y por su forma, también por el diseño de su anverso. Los arriostres están colocados perpendiculares a los retablos, y fijados mediante clavos metálicos o en algunos casos correas de cuero. El comportamiento estructural de las riostras es de esfuerzos a tracción y corte. Los elementos de la parte superior soportan menor carga mientras que los de la parte inferior están sometidos a esfuerzos de compresión.<sup>105</sup>

La resistencia y la estabilidad de la estructura se logran también mediante tablones, ubicados a lo largo de la parte posterior de cada cuerpo y en las columnas de la parte frontal. En el caso de los retablos de madera (los más difundidos), puede hablarse de diversos elementos que componen la estructura primaria<sup>106</sup>, estos son:<sup>107</sup>

- *Pie derecho o montante*: apoyo vertical de madera, aislado o formando parte de un entramado.
- *Travesaño*: cualquier parte horizontal del entramado comprendida entre dos montantes.
- *Larguero*: pieza de madera, puesta a lo largo de una obra de carpintería, que contribuye a formar la estructura.
- *Plantilla de la entablatura*: plantillas de diversas figuras y dimensiones que dan forma, soporte y rigidez a la entablatura del retablo.
- *Péndola*: pieza vertical de una armadura destinada a trabajar a compresión.

<sup>104</sup> Se toma como referencia a “El documento de retablos 2002”, elaborado por el Taller de metodología para la conservación de retablos de madera policromada. Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

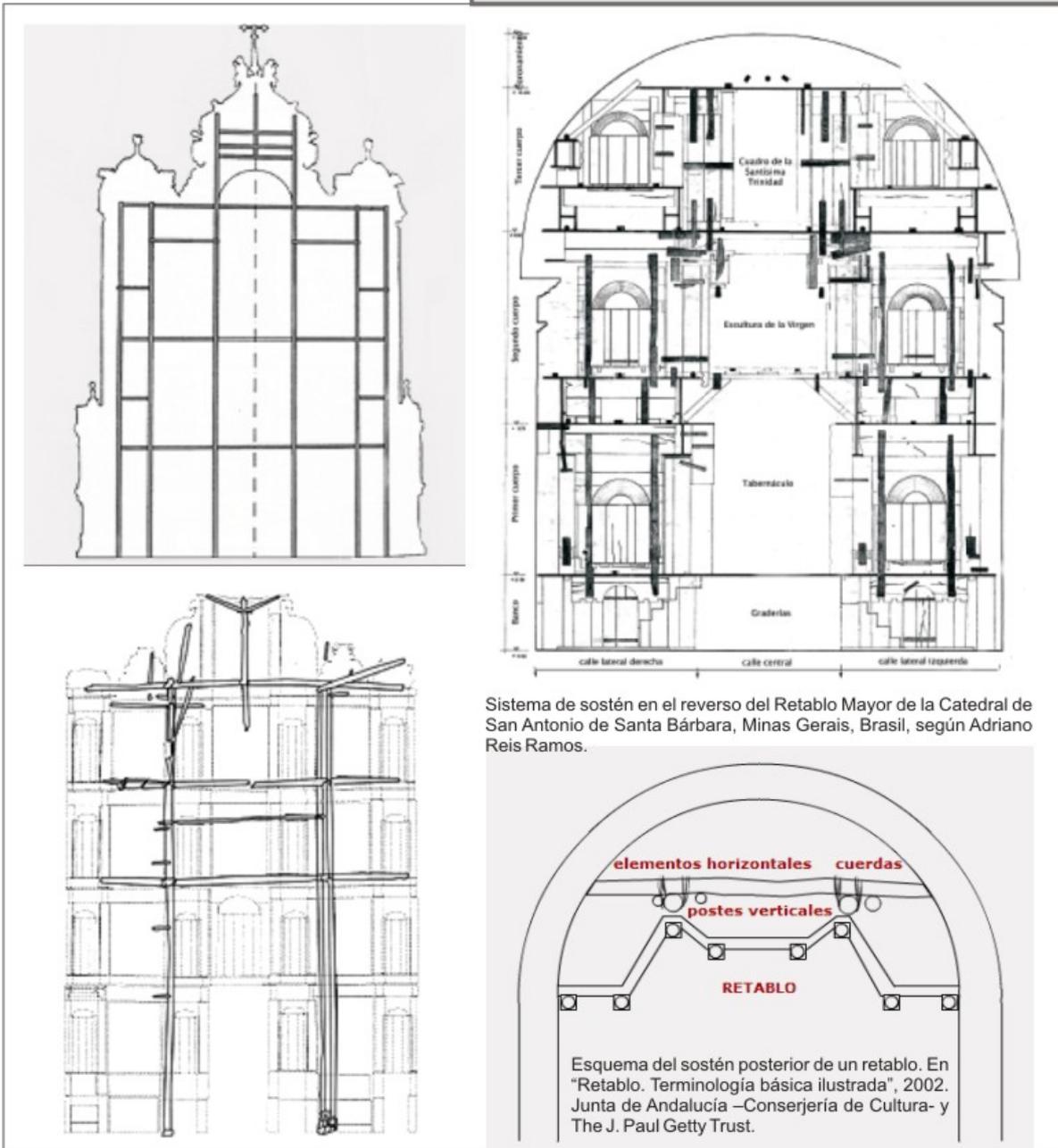
<sup>105</sup> Cfr. UNIKEL SANTONCINI, Fanny, “El sistema constructivo del retablo de San Cayetano, Guanajuato, México: investigación y docencia”, en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía – The Getty Conservation Institute, Sevilla, España, 2002. Pág. 204.

<sup>106</sup> Se entiende por *estructura primaria*: el entramado, armadura o esqueleto bi o tridimensional, según el estilo del retablo, lo que sustenta, une y da forma, y carga el retablo.

<sup>107</sup> Elementos mencionados por UNIKEL SANTONCINI, F., *ibídem*.

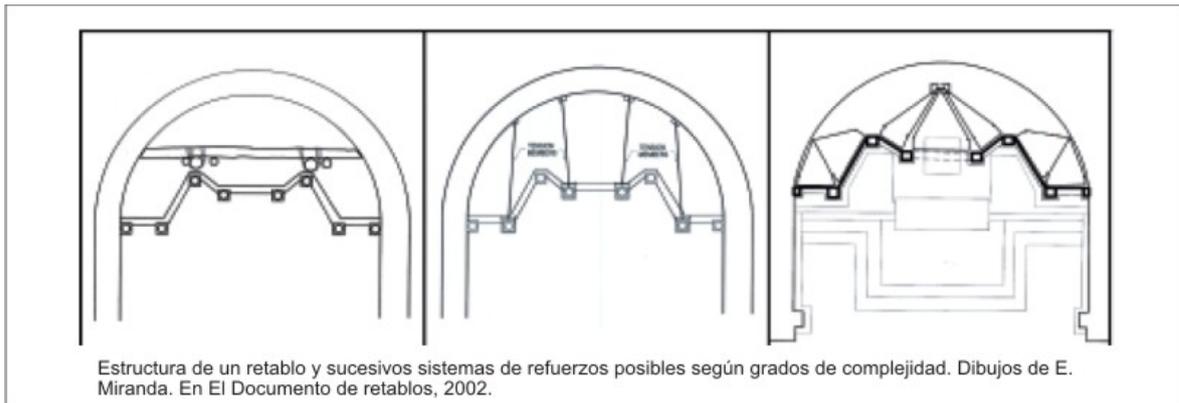
- *Riostra*: pieza horizontal y colocada en diagonal, destinada a asegurar la rigidez de una estructura y a prevenir la deformación de un ángulo, etc.
- *Entablatura*: revestimiento de tablas colocadas de canto, que cumple funciones formales y de carga, pues transfiere los esfuerzos de la decoración a la estructura primaria. Funciona además como refuerzo de la misma estructura primaria para evitar deformaciones gracias a la posición longitudinal de las tablas y a su continuidad.

## ESTRUCTURA PORTANTE



Sistema de sostén en el reverso del Retablo Mayor de la Catedral de San Antonio de Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasil, según Adriano Reis Ramos.

Esquema del sostén posterior de un retablo. En "Retablo. Terminología básica ilustrada", 2002. Junta de Andalucía –Conserjería de Cultura- y The J. Paul Getty Trust.



También hay *elementos auxiliares* diversos (vigas, cuerdas, cadenas, etc.) que no forman parte de la estructura primaria que estabiliza el retablo, y *juntas constructivas* (juntas de dilatación o de movimiento). El sistema de sostén pone en evidencia si se trata de un:

- Retablo autoportante
- Retablo de sistema constructivo mixto
- Retablo adosado, apoyado y anclado a la pared
- Retablo encastrado



Asimismo, según el acceso que pueda tenerse a la parte posterior del retablo donde se encuentran los elementos estructurales, puede tratarse de retablos:

**De reverso practicable:**

Caja arquitectónica separada del muro al que se ancla. El reverso del retablo es accesible por algún punto del anverso. Se puede controlar y estudiar, de forma parcial o en su totalidad, el estado de los diferentes elementos, su sistema de construcción y el anclaje a la fábrica tanto por su exterior, como por su interior.

**Adosados directamente:**

Caja adosada directamente al muro de la fábrica. El estudio solo se puede efectuar por el anverso. Su reverso solo es accesible si se procede al desmontaje parcial o total del retablo.



**La estructura arquitectónica o caja**

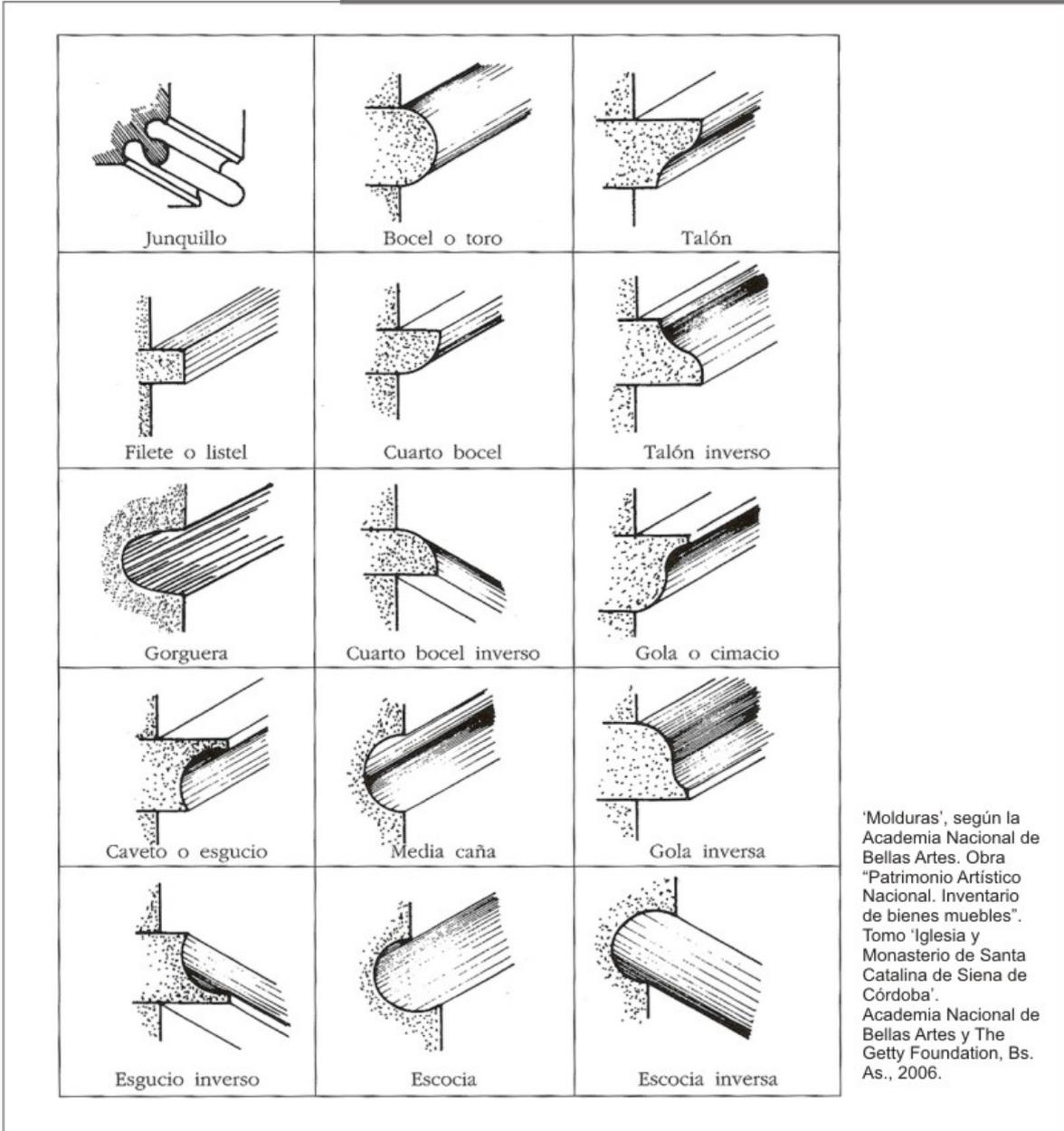
La caja está conformada por la articulación horizontal y el alineamiento vertical de los planos constitutivos del retablo: paneles de apoyo, marcos o soportes para pinturas, encasamientos para nichos, bases y soportes para columnas, cornisas, etc. Conforme al tamaño y a la morfología del retablo, se define la volumetría de la caja, las secciones de las piezas y los sistemas de unión; incluyendo los elementos auxiliares empleados para ello.

En definitiva, todos los elementos de la caja se articulan mediante basamentos, netos, frontones, entablamentos, hornacinas y esta se adorna con tarjetas, sartas de frutas, panoplias, rocallas, etc. Estos elementos se mantienen en un plano recto, avanzado o en retroceso, de tal manera que se conceptualiza la ocupación del espacio como un planteamiento arquitectónico.





PARTES COMPLEMENTARIAS Y ORNAMENTALES



3.5.2 – Oficios y técnicas artísticas vinculados a la retablística.

El proceso de construcción de un retablo comenzaba con el dibujo de un arquitecto o tracista, como bien se mencionó en diversas oportunidades. A partir de allí una gran cantidad de oficios entraban en juego, cada uno con una actividad precisa y empleo de técnicas propias y diversas según los recursos económicos a emplear, los materiales disponibles y efectos buscados. No es fácil delimitar las funciones de estas especialidades. Algunos oficios se superponían entre sí de tal manera que la composición principal podía estar realizada bien por el carpintero, el ensamblador o bien por el entallador, según cómo se los llamara y cómo se consideraran a sí mismos.

Los oficios que intervenían en la ejecución de los retablos se encuadraban, desde fines del siglo XV hasta el XVIII, dentro del sistema gremial, según les correspondía como artes mecánicas que eran. Los gremios eran organizaciones jerárquicas, reconocidas dentro de los organismos municipales que regulaban el sistema de aprendizaje, controlaban el régimen laboral, la competencia y exclusividad de cada oficio mediante un examen. Garantizaban también la calidad de los trabajos con las inspecciones de los veedores, además de cumplir otras funciones de asistencia y protección a los agremiados.

Los gremios<sup>109</sup> establecían las especialidades dentro de cada oficio. Por ejemplo, en el oficio de carpintería, las especialidades correspondientes a los ensambladores, entalladores y escultores (bajo cuya responsabilidad estaba la construcción y ensamblaje del retablo en su totalidad, incluidos los soportes de las pinturas, así como la talla y escultura), estaban integrados tradicionalmente en el gremio de los carpinteros; que también incluía a los violeros, los carpinteros de lo blanco (armaduras y artesonados), los carpinteros de lo prieto (carreteros) y los jumétricos (ingenieros civiles).

Durante el siglo XVI la organización gremial se mantuvo vigente como en la Edad Media y ello favoreció el arte, impidiendo los abusos, con una rígida reglamentación jurídica expresada en las ordenanzas gremiales. Los artistas del mismo oficio se reunían en cofradías bajo el tutelaje de un santo patrono, y poseían capilla y altar en alguna iglesia o convento. Los fines de la cofradía eran religiosos y asistenciales. En contrapartida, la consideración social del artista en esta época era la de un artesano que, por practicar un oficio "*mecánico*", debía pagar alcabalas, esto es, contribución.

La vida del artista transcurría dentro del taller rodeado por sus oficiales y aprendices, que colaboraban con él en la ejecución de las obras. Los talleres eran además, lugar de formación de los futuros artistas, los cuales aprendían directamente del maestro, el oficio y las recetas del taller.

El proceso formativo<sup>110</sup> se iniciaba con el "*contrato de aprendizaje*" por el que un maestro tomaba a su cargo un aprendiz obligándose a tenerlo en su propia casa y a enseñarle todos los secretos del oficio "*sin ocultarle cosa alguna*". Por su parte, el aprendiz debía obedecer en todo al maestro y entregarle una modesta cantidad. Al concluir el periodo de aprendizaje, que solía durar de cuatro a cinco años, el aprendiz pasaba a ser oficial, que cobraba por su trabajo, pero, en cambio, no disponía de autonomía para tener taller propio. El oficial debía pasar un examen para convertirse en maestro, lo que le facultaba para ejercer su oficio, tener tienda pública y disponer de oficiales y aprendices. El derecho a contratar obras estaba reservado al maestro.

En general los maestros que realizaban los retablos pueden agruparse en dos clases:

**Los ensambladores.** bajo este nombre se designa a los que se encargaban de realizar la estructura y ensamblarla, y en muchas ocasiones también confeccionaban las esculturas. También era habitual que realizaran la traza. El término "arquitecto" se empieza a asociar al del tracista de retablos, pasando a ser una tarea más de muchos importantes arquitectos.

---

<sup>109</sup> Véase BRUQUETAS, R. y otros. Op. cit. Pág. 17 y 18.

<sup>110</sup> Para ampliar el tema consultar JORDÁ, Francisco, BLAZQUEZ, José M<sup>o</sup>, BLANCO FREIJEIRO, A., YARZA J., "Renacimiento Español: Organización Gremial y Oficios Artísticos", en *Historia del Arte Hispánico: la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y el Rococó. Del neoclasicismo al modernismo, el siglo XX*, Madrid, 1978. Págs. 94-95.

El ensamblador se distinguía de las otras especialidades (dentro del oficio de carpintero) por ser el único capacitado para interpretar la traza arquitectónica y materializarla. Ensamblar, en carpintería, es la operación de encajar diferentes piezas, hasta dar a un objeto la forma deseada. Pero la labor del ensamblador dentro del proceso de construcción de un retablo es mucho más amplia y compleja, ya que no se limita al mero trabajo mecánico de montar y hacer coincidir las distintas partes que lo conforman; también es el encargado de establecer contacto con el cliente, del presentarle la traza y el diseño de las formas, del transporte de los materiales hasta el taller, del corte de las piezas en las molduras y perfiles requeridos y, finalmente, de su montaje y encolado.

A veces su rol era indistinto, e intercambiable con los de las otras especialidades dentro del oficio, estos son:

- *Carpinteros*: tallaban los ornamentos, columnas y nichos en la madera.
- *Entalladores*: en el arte español se aplica este nombre, de modo genérico, al artista o artesano que se dedica a la labor de talla en madera. De este modo, y dentro del proceso de construcción de un retablo, el entallador sería el encargado de la parte ornamental de la arquitectura, (relieves del banco, tallas de las columnas y pilastras de las calles), frente al *escultor*, autor de las figuras de gran tamaño.

Tanto arquitectos / tracistas, como artesanos del grupo de los ensambladores, conocían los efectos producidos por las formas arquitectónicas sobre el espectador, y utilizaron estos fenómenos deliberadamente para resaltar la percepción del retablo. Se han encontrado efectos utilizados en este sentido, como por ejemplo el hecho de situar el retablo sobre un pedestal o inclinar hacia delante la parte superior.<sup>111</sup> También construir el presbiterio con mayor estrechez al fondo y abriéndose hacia el crucero con el objeto de resaltar la percepción del retablo.

El segundo grupo de maestros, es el de *los pintores*. bajo esta denominación de oficio se incluye especialidades como aparejadores, doradores, estofadores, enyesadotes, esgrafiadores, encarnadores y pintores de lienzo o tabla propiamente dichos. Numerosos nombres para designar diferencias basadas en recursos técnicos para lograr colores lisos, cambiantes, con baños, lacas, motivos a punta de pincel, esgrafiado o chinesca, o combinando varias técnicas, de tal manera de multiplicaban las variables a la hora de hermoear las superficies de un retablo.<sup>112</sup>

Las *técnicas* mencionadas se basan en<sup>113</sup>:

- **Aparejo**: fase previa a la labor de policromía de una escultura en la que se prepara la madera para recibir los pigmentos. En primer lugar se alisaba toda la superficie, rellenando todas las posibles grietas y huecos, para aplicar varias capas de yeso. En un segundo momento, se aplicaba una capa de arcilla roja, conocida como *bol arménico*, que era la que servía de base a la pintura. Una vez seca, se podía proceder ya al dorado y estofado de la pieza.

<sup>111</sup> Los efectos ópticos más frecuentes son descritos por RUA LANDA, Carlos M., “El Retablo Mayor de la Basílica Menor de San Francisco, La Paz, Bolivia”, en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía – The Getty Conservation Institute, Sevilla, España, 2002. Pág. 40.

<sup>112</sup> Para ampliar sobre técnicas de pintura véase CARRASCON LÓPEZ DE LETONA, Ana, “El Retablo de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid, España”, en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía – The Getty Conservation Institute, Sevilla, España, 2002. Pág. 122.

<sup>113</sup> Véanse los recursos digitales referidos al tema de técnicas, del *Centro Virtual Cervantes* © Instituto Cervantes (España), 2000- 2009, <http://cvc.cervantes.es>.

- **Enyesado:** lijado de superficie y cobertura de la misma con una fina capa de yeso, utilizando una primera capa de yeso gris impuro y las siguientes de yeso mate.
- **Policromía:** Proceso por el cual se pintan de variados colores las obras artísticas. El término se utiliza especialmente en el ámbito de la escultura cuando una estatua ha sido pintada. Para la aplicación de la policromía en imágenes talladas o en tablas, el proceso tiene varias fases, entre las cuales, luego del enyesado descrito le sigue el embolado. El bol es una arcilla roja rica en óxido y hierro y cola animal sobre el que se asienta la lámina de oro bruñida (dorado).
- **Dorado:** Técnica artística consistente en la aplicación de panes de oro sobre una superficie, ya sea arquitectónica, pictórica o escultórica. El acabado podía ser mate o brillante.
- **Estofado:** Fase que sigue a la del dorado en el proceso de policromar una escultura. Una vez aplicada la base de pan de oro, ésta se cubre por encima con pintura al temple. Una vez seca, se raspa el color con un pequeño punzón en los lugares en los que se desea que aparezca un efecto dorado. Suele ser común su empleo para marcar los pliegues de las vestiduras.
- **Encarnado:** Tras dorar y estofar una escultura, el último paso en su decoración es aplicar en manos pies y rostros, los colores que asemejaran el tono de la piel; a esta acción se denomina *encarnado*. La encarnación de las imágenes constituía el último paso de este proceso, realizada buscando efectos de realismo, en la mayoría de las ocasiones.
- **Chinesca:** Consistía en poner láminas de plata en la escultura y luego pintarla con rojo, verde o azul.

Las ordenanzas del gremio de pintores también delimitaban la competencia de las especialidades. Las de Córdoba de 1493, las más antiguas conocidas, distinguían cuatro: pintores de sargas, pintores a lo morisco (techumbres y muros), los pintores de imaginería o de retablos y los doradores. Estas dos últimas especialidades eran las relacionadas con los retablos, pero sólo los pintores de imaginería estaban facultados para contratar obras, pues los doradores, cuya actividad se consideraba un estadio más bajo del aprendizaje; no podían tomar obras (ordenanzas de Sevilla, 1525). Sin embargo esta especialidad irá cobrando importancia a medida que avanza el siglo XVI debido a la proliferación cada vez mayor de los grandes retablos de talla, donde el dorado cubría la casi totalidad de la superficie.

Las contrataciones solían llevar un pliego de condiciones adjunto, elaborado normalmente, junto con la traza, para un artista de confianza del cliente, en el que se especificaban los plazos, el precio, el programa iconográfico y toda una serie de condiciones materiales, a veces muy prolijas, con el fin de asegurar la perpetuidad y magnificencia de la obra. Las adjudicaciones solían ser por medio del sistema directo o, cuando eran grandes empresas, bajo subastas.

Una vez adjudicado el trabajo, que podía ser a un solo maestro o varios, lo realizaban en el propio taller o habilitaban locales cercanos a la iglesia. Cuando todos los elementos estructurales y de talla estaban acabados, se procedía al montaje del retablo ‘en blanco’, es decir si policromar. Era frecuente que los retablos quedasen así montados durante varios años antes de recibir la policromía; incluso algunos nunca llegaban a policromarse. Estas complejas obras precisaban un importante desembolso económico por parte del comitente para asumir el elevado coste que suponía el dorado y policromado, que encarecían sustancialmente el precio total de la obra. Mientras tanto, ese intervalo de tiempo permitía que los elementos se asentaran correctamente, de modo que cualquier alteración en la madera pudiera corregirse antes de proceder al dorado.

Previo al siglo XVIII los retablos se desmontaban íntegramente. Antes de recibir la policromía y las piezas se trasladaban a los talleres del pintor. A partir del siglo XVIII ya hay muestras de que los retablos se doraban y policromaban sin desmontar.