

## Capítulo 4: LA IMAGINERÍA

### 4.1 – Significado, función y valor de la imagería.

"Descubre tu presencia,  
y máteme tu vista y hermosura;  
mira que la dolencia  
de amor, que no se cura  
sino con la presencia y la figura"  
**Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz**

El término *imagería*, según lo contempla la Real Academia Española, tiene varias acepciones,<sup>1</sup> sin embargo, a los fines de este trabajo, es claro que de aquella que nos ocuparemos será la referida a la talla o pintura de imágenes sagradas.

De este modo, podemos decir que la *imagería* es una especialidad del arte de la escultura y pintura, dedicada a la representación plástica de temas religiosos, en particular propios de la religión y cultura católica. Estas representaciones tienen una finalidad devocional, litúrgica, procesional o catequética, y debido a esto, por lo común son realistas.

El origen etimológico de *imagen*, proviene de la palabra griega *eikon*, que se define como “representación visual que posee cierta similitud o semejanza con el objeto al que representa”. Más tarde aparecerá la raíz latina *imago*, que se define como figura, concepto, símbolo, emblema, modelo, sombra o imitación que deriva en la representación de una cosa.

Toda imagen involucra un *Discurso Denotativo*, o mensaje objetivo del signo, de nivel físico; y un *Discurso Connotativo*, o mensaje subjetivo del signo, a nivel simbólico. Directa consecuencia de estos discursos combinados es la infinidad de interpretaciones posibles de la misma representación visual, ya que tiene que ver no sólo con los conocimientos, vivencias y creatividad del ‘lector’ de la imagen, sino también con el contexto en el que se consume la imagen, es decir, el lugar en el que se la mira.<sup>2</sup>

Aunque en la actualidad nuestra sociedad intensifique la idea de que las imágenes sólo sirven para crear placer, es de suma importancia destacar su capacidad para crear conocimiento. La imagen es para algunos autores una inobjetable forma simbólica de conocimiento.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Acepciones de ‘imagería’ según la Real Academia Española: 1) Bordado, por lo regular de seda, cuyo dibujo es de aves, flores y figuras imitando en lo posible la pintura; 2) Arte de bordar de imagería; 3) Talla o pintura de imágenes sagradas; 4) Conjunto de imágenes literarias usadas por un autor, escuela o época.

<sup>2</sup> Cfr. y ampliar con ACASO, María, *El lenguaje visual*, Paidós, Buenos Aires, 2008 (Págs. 35-37 y 46)

<sup>3</sup> Cfr. ACASO, M., op. cit. Págs. 19 y 48.

Santo Tomás, postuló con firme convicción que el conocimiento podía adquirirse a través de la iconografía religiosa, y para esto estableció tres argumentos para legitimar la necesidad de la existencia de imágenes dentro de la Iglesia:

- la instrucción del pueblo sencillo (o analfabetos);
- la visualización diaria de Cristo y los ejemplos de los Santos (hagiografías), que facilita la fijación de la historia de la salvación en la memoria;
- la influencia emocional que suponen las cosas vistas por sobre las oídas, como alimento a la vida cristiana.

San Buenaventura y más tarde el místico San Juan de la Cruz, recogerán esta doctrina que se verá plasmada como uno de los núcleos del Concilio de Trento (1563), en la Sección XXV dedicada a las imágenes, donde se toma la antigua tríada mística de *educar, instruir y mantener vivo el recuerdo*.

Desde otro ángulo, Gombrich<sup>4</sup>, eximio estudioso de la historia del arte, plantea que si bien se ha subrayado siempre la finalidad didáctica de la imagen en el arte cristiano, es lícito el beneficio de la duda sobre si aquellos que no sabían leer textos, podían realmente leer los signos y símbolos del arte eclesiástico. Esta duda razonable pertenece, sin embargo, al campo del estudio moderno de la iconografía, siendo previamente incuestionable su efectividad y contundencia.

Sumado a esto, más allá del aspecto material de las imágenes, sin distinción de tamaño ni de calidad, existe un aspecto espiritual. La bendición de imagería tiene el propósito de espiritualizar su materialidad, de manera de pasar del ámbito profano al sagrado. En la bendición –seguida de la aspersion con agua bendita– se opera el cambio, allí se ruega a Dios que cada vez que se contemple con los ojos corporales a la imagen y en ella a su prototipo representado, se medite con los ojos de la memoria y el corazón a fin de imitar sus obras y su santidad.

Esto es debido a que la imagen pretende demostrar materialmente la esencia de algo que en verdad existió. La realidad de la imagen no reside en las asociaciones que suscita, sino más bien en algo más auténtico, más real e infinitamente más aprensible y verificable que la asociación. “La fotografía, recordemos que dice Barthes, no evoca el pasado... El efecto que me produce no es el de restaurar lo que ha sido abolido (por acción del tiempo o la distancia), sino dar fe de aquello que veo ha existido de verdad”.<sup>5</sup> De igual manera ocurre con la imagería.

La fortaleza de las imágenes radica en su notable poder de atracción. Llegar a ellas puede ser el fin y objetivo de una peregrinación de fieles que vuelcan las esperanzas en ellas, pasando por la creencia en que las imágenes pueden servir como mediadoras para dar gracias por favores sobrenaturales recibidos, y sin descontar hasta los modos en que pueden elevar a quienes las contemplan, a alturas de empatía y participación.

Imágenes de Cristo, la Virgen o Santos pueden proporcionar una serie de sensaciones que varían según el estado de ánimo o la circunstancia de la persona. Incluso se considera que la visión reflexiva de la representación ocasiona beneficios terapéuticos para el cuerpo y el alma. Lo

---

<sup>4</sup> Se refiere a E. H. GOMBRICH, en la obra *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Capítulo 2: “Pinturas para los altares. Su evolución, antepasados y descendencia”. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

<sup>5</sup> Cita extraída de FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Capítulo 14: “Idolatría e iconoclasia”. Cátedra, Madrid, 1992.

simbólico y lo afectivo se unen permitiendo una elevación del plano material al mental y de allí al espiritual.<sup>6</sup>

### Orígenes de la Imaginería <sup>7</sup>

El cristianismo es la única de las tres grandes religiones monoteístas que admite el culto a las imágenes sagradas y la representación antropomórfica de lo divino. Este dato asimilado e indiscutido hoy, no fue siempre así.

En el Antiguo Testamento la condena del culto a las imágenes y a los ídolos es contundente. Podemos encontrarla tanto en apreciaciones burlonas,<sup>8</sup> como en las palabras dirigidas al pueblo israelita por boca de Dios mismo.<sup>9</sup>

Para oponerse y condenar el culto a las imágenes habría también a su debido tiempo argumentos teológicos que perdurarían hasta el movimiento iconoclasta en la Alta Edad Media: Dios no es representable; el Dios Todopoderoso, creador del cielo y de la tierra y de todo cuanto hay en ella, no puede asemejarse a nada conocido. Por lo tanto hacerse de Él una imagen falsa no es camino para hallarlo, más bien debe ser encontrado en la contemplación de su propia obra, la naturaleza.<sup>10</sup>

Ya en el Nuevo Testamento no son tan abundantes los testimonios en contra de las imágenes, pero sí son formuladas con claridad; por ejemplo por San Pablo<sup>11</sup> -en el libro de los Hechos de los Apóstoles- que adhiere a la bien consolidada repulsa ante la representación figurativa que tenía el pueblo judío.

Ante la crisis económica y política del mundo romano en el siglo III que hizo desestabilizar el sistema de valores imperante y sus dioses múltiples, se impuso el cristianismo. En este contexto el cristianismo aceptó prácticas y costumbres antes ajenas pero ahora necesarias para facilitar la adhesión entre la población. Entre ellas, la de crear una representación material de aquello que se venera, costumbre arraigada en la religiosidad popular pagana, y contra la que resultaba casi imposible oponerse.

Comenzaron de esta forma a entremezclarse las primeras imágenes de contenido más simbólico, como el crismón (superposición de las dos primeras letras de Cristo en griego, X y P); el pez (como símbolo eucarístico); el anagrama de Cristo; el ancla (simbolizando la cruz o la esperanza), etc., con representaciones figurativas más explícitas (el Sacrificio de Isaac, Daniel entre los leones, Jonás y la ballena, la Adoración de los Magos o el Bautismo, entre otras).

---

<sup>6</sup> Cfr. MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. M., CALVO, L. M. y otros, *Imaginería y piedad privada. En el interior del virreinato rioplatense*, PHRISCO – CONICET, Buenos Aires, 1996. Págs. 5 y 6.

<sup>7</sup> Para la explicación detallada del proceso de aceptación de las imágenes en el cristianismo, se recomienda CARMONA MUELA, J., *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Capítulo I “Las imágenes sagradas en el cristianismo: origen y sentido”, ITSMO, Madrid, 2003.

<sup>8</sup> En el Libro de la Sabiduría (A. T.), se dice sobre la religión egipcia: “adoran además a los bichos más repugnantes, que en estupidez superan a todos los demás” (Sb. 15, 18)

<sup>9</sup> Del Libro del Éxodo (A. T.), en el episodio en que Yahvé habla a su pueblo: “No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos...” (Ex. 20,4-5)

<sup>10</sup> Se deduce de la cita “de la grandeza y hermosura de las criaturas se llega por analogía a contemplar a su Autor” (Sb. 13, 5)

<sup>11</sup> Se narra en el Libro de los Hechos de los Apóstoles (N. T.), que durante una visita a Atenas, San Pablo se siente por demás “indignado al ver la ciudad llena de ídolos” (Hch. 17, 16)

La consumación final de esta nueva permisividad se dio con Constantino, quien en Constantinopla hizo levantar iglesias y colocar en plazas, foros y fuentes la imagen del Cristo Buen Pastor. Así la católica, de Iglesia espiritual, prohibida y perseguida, pasó en el siglo IV a ser Iglesia material, privilegiada y oficial.

De ahí en más y hasta prácticamente el siglo XVII, el debate sobre la licitud o no de la imagen sagrada se desarrollaría unas veces de forma pacífica, y otras veces abiertamente hostil. La larga disputa entre *iconódulos* e iconoclastas que sacudió a la Iglesia Bizantina, puso de manifiesto la inclinación popular de no discernir entre la imagen y su arquetipo. Los riesgos idolátricos llevaron a muchos teólogos, influidos por doctrinas islámicas, a la necesidad de abolir las imágenes del culto cristiano, donde hasta entonces habían ocupado un lugar trascendental.

Sin embargo, San Gregorio Magno (540-604), en una carta remitida al obispo de Marsella, Sereno, condenaría la destrucción de imágenes, insistiendo en que en verdad, no se adora a la imagen, sino que a través de ella se aprende a quien se debe adorar. Unos aprenden esto leyendo lo que está escrito en los libros –diría–, otros, por lo que ven pintado en los muros. La imagen adquiere una función didáctica, y gracias a su aceptación como medio de difusión, el cristianismo se convirtió en una religión de masas.

Durante el momento más intenso del período iconoclasta, san Juan Damasceno seguiría esta misma línea de pensamiento en la defensa de la imagen, pero desde una vertiente más emocional: para él la imagen refresca, cautiva, persuade, convence, emociona e inflama el alma.

Para san Juan Damasceno la prioridad del sentido de la vista era parte indispensable de su argumento contra aquellos que rechazaban a las imágenes. En lugar de contemplar la intervención de los sentidos (antes que la razón) como una suerte de fracaso, admitió su susceptibilidad y observó que la respuesta favorable de los iletrados era el indicio más directo de la eficacia de las imágenes. En su opinión los que rechazaban el culto a las imágenes rechazaban a Dios, ya que la prueba de su existencia se basaba en la evidencia visible de su Hijo como imagen arquetípica suya y del hombre creado a imagen de Dios.

En su libro *Oratio*, san Juan Damasceno se pregunta “... ¿qué finalidad tienen las imágenes? Todas las imágenes declaran e indican algo que se mantiene oculto. Quiero decir que dado que el hombre no tiene conocimiento directo de lo invisible (por estar su alma cubierta por un cuerpo), ni del futuro, ni de cosas separadas y alejadas de él en el espacio, por estar, como de hecho está, limitado en el tiempo y en el espacio, se ha inventado la imagen con el propósito de guiar su conocimiento y manifestar públicamente lo que permanece oculto”.<sup>12</sup>

Santos, mártires o escenas bíblicas no suscitaron mayores conflictos, sin embargo, la representación de Dios fue controvertida en cuanto a representación de la divinidad. La naturaleza divina de Cristo no puede representarse; la humana, de suma belleza al participar todavía de la Persona Divina, ningún pincel podría expresarla. Sin embargo, la Encarnación de Dios, al tomar carne y forma humana, era susceptible de ser representada.

Una etapa difícil y virulenta se escondió detrás de estas argumentaciones: por un lado acusaciones

---

<sup>12</sup> Citado en FREEDBERG, D., op. cit.

de idolatría; por otro, se sostuvo que quien venera una imagen, venera a la persona que ella representa.<sup>13</sup> Se insistió en que el honor rendido a una imagen se transmite a su prototipo. Así como los retratos servían para representar a los emperadores donde era imposible que estuvieran en persona -y su aceptación o rechazo significaba aceptar o rechazar al propio soberano-; de igual modo sucedía con las representaciones religiosas de personas.

Si bien la representación de Cristo en forma humana data de los primeros tiempos del cristianismo, no se reconoció oficialmente hasta el año 692 en el Concilio Quinisexto de la Iglesia Oriental. Allí se amplió la representación de Cristo en forma de Cordero, a forma humana también, para recordar mejor su humillación en la carne, su pasión y su Muerte Salvadora. Más tarde el Concilio de Nicea (787 d. C.) concluyó la controversia en favor de las imágenes: "El que creyese en la encarnación del logos debería considerar legítima la representación visible de la realidad espiritual".

La Biblia misma proveyó de pasajes que sirvieron para argumentar tanto una como otra postura. Por ejemplo, que Dios en persona se manifestó a los profetas y ellos pudieron describirlo, por tanto los artistas pueden representarlo; sumado a que Cristo es 'imagen del Padre'. No obstante, en el Nuevo Testamento, distintas frases del mismo Cristo podían usarse a favor de uno u otro argumento, entre otras, las palabras que Jesús dirigió a los apóstoles: "¡Dichosos vuestros ojos porque ven y vuestros oídos porque oyen!" (Mateo 13,16). En este caso existía una relación de igualdad entre las dos vías de la revelación, que obviamente no dependía del nivel de alfabetización de cada persona. Pero también podemos recordar las palabras que Cristo dirigió a Tomás tras su muestra de incredulidad: "Dichosos los que no han visto y han creído" (Juan 20, 29).<sup>14</sup> Destacando así que las imágenes son innecesarias para la comprensión del misterio.

Mientras Oriente condenaba las imágenes, Occidente se mostraba más permisivo y tolerante. Con el arte románico y gótico (S. XII-XV) además de la ya experimentada pintura, comenzó asimismo la evolución de la escultura en madera o imagería, con fin catequético.

Finalmente el Concilio de Trento (1545-1563), en respuesta a la reforma luterana, decide potenciar las artes plásticas como medio de alcanzar la atención de los fieles. Así se reafirmó la legitimidad de las imágenes en las iglesias por su eficacia didáctica, pero se insistió en la necesidad de un mayor control. Con esto se refería a que la tolerancia occidental había permitido contaminaciones que era preciso depurar. A pesar de ello, también había posibilitado la aparición de lo que hoy llamamos Arte, con su desarrollo formal, originalidad e inventiva.

"España fue el mayor soporte de la religiosidad post-tridentina. Nunca se llegó a un grado de conexión de ideas entre la Iglesia Romana y los artistas como bajo el Imperio de los Austrias. Por vez primera, los artistas fueron asimilados como medio transmisor de los nuevos criterios pastorales. El espíritu barroco español intentaba, mediante el ritual y la representación, la recreación más fidedigna de la Encarnación de Dios en la Tierra, y buscaba revivir el impacto espiritual de todos sus protagonistas. Las imágenes, presas de sufrimiento, meditación o arrobamiento, podían transmitir la ilusión

---

<sup>13</sup> Con adoración suprema de '**latría**' los fieles adoran solamente a Dios y le consideran siempre como el último término adonde van a parar todas las adoraciones que se tributan a los santos. Con adoración inferior llamada de '**dulia**' los fieles veneran en los santos aquella santidad y virtud que el Señor se sirvió comunicarles, y aquella gloria con que los hizo bienaventurados. La '**hiperdulia**', grado eminente dentro de la **dulia** pero inferior a la **latría**, es el culto especial rendido a María Santísima, por su singular dignidad de Madre de Dios; inferior siempre al de Dios, pero superior al de ángeles y santos.

Explicación de García Bueno citado en MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. M., CALVO, L. M. y otros, op. cit.

<sup>14</sup> Se toman las citas bíblicas tomadas para el estudio por David FREEDBERG en la obra precedentemente citada.

de esa magnífica presencia, en espera de una nueva Epifanía.

Los pasos de Semana Santa llegaron a ser verdaderos arquetipos en la concreción de esta idea. Estos conjuntos de figuras monumentales y expresivas inspiraban y conmovían a una feligresía ávida de misticismo y redención.

No todo pasaba sin embargo, por la contemplación de escenas cargadas de patetismo. También apelaron a la ternura, a la pureza y a la emotividad para conquistar y abrir el corazón de los devotos. Representaciones iconográficas tales como la del Niño Jesús, la Inmaculada Concepción, el San Juanito, el Ángel de la Guarda, los Belenes y la Virgen Niña, entre otras, alcanzaron durante este período su más alto grado de perfeccionamiento expresivo. Con ellas se lograron tipologías tan impactantes e innovadoras que dejaron una huella indeleble en las resoluciones estilísticas de los siglos posteriores”.<sup>15</sup>

El triunfo definitivo de las imágenes condujo a la regulación de la creación artística para ponerla al servicio de Dios y evitar en lo posible la idolatría. Dionisio de Fuma, autor de un tratado de pintura (s. XVIII), escribía: «No comencéis vuestra obra al azar y sin reflexión, antes al contrario, con la fe puesta en Dios y con piedad en este arte, que es una cosa divina». Para esto los manuales de pintura se promovieron desde el siglo XVI para evitar errores y que un mismo tema pudiera ser pintado de distintas maneras.

## Los tipos de representación

Las obras de la imagerie sagrada son auxiliares poderosos de la liturgia, y tanto en su variante de pintura como de escultura, se constituyen en una de las razones de ser principales de la existencia de los retablos (exceptuando la razón más primitiva de exposición de reliquias).

De aparición posterior, la variante escultórica es quizás hoy la más asociada al retablo debido a su permanencia y vigencia en nuestros templos, llegando más cercanamente a nuestros días. Por lo general en material policromado (madera, barro cocido, escayola, pasta de papel, cerámica, yeso, etc.), la imagerie escultórica busca el realismo más convincente.

Las esculturas de yeso o similar, son realizadas con moldes unidos internamente con una estructura simple, que no queda a la vista, y luego pintadas. Las de madera, en cambio, no cuentan con posibilidad de molde, siendo tallada cada pieza. Además de la clasificación por su material, la más difundida es por su tipo:

- **De papelón**, conformadas por materiales livianos, como la pasta de caña de maíz y el papel amate. Es una técnica de origen prehispánico utilizada también en Europa mayormente para imágenes de procesión llamadas "de papelón". Son reconocibles por medio del tacto, al sentirse huecas. La técnica es parecida al papel maché (en cartón y lienzo enyesado), dando formas convenientes para incorporar la cabeza, manos y pies, modelados a su vez con pasta

---

<sup>15</sup> “De la Imagerie Culta a la Devoción Popular”, Publicación Oficial del Museo de Arte Hispanoamericano ‘Isaac Fernández Blanco’, Año 2, N° 8, Bs. As. Págs. 6 y 7.

hecha de caña de maíz y goma adhesiva.<sup>16</sup> El peso liviano permitía la colocación de múltiples figuras formando escenas sacras.

Esta técnica se utilizó más tarde, no sólo para lo sacro, sino también para formar escultura efímera destinada a complejos montajes que en las cortes renacentistas, se realizaban con motivo de solemnes celebraciones: bautizos, funerales y victorias de algunas familias gobernantes. En ellos se fusionaban diseños arquitectónicos de distinta índole con profusión de esculturas figurando alegorías y elementos ornamentales inspirados en la cultura clásica, siempre adaptados para cada ocasión.<sup>17</sup>

- **De vestir**, aquellas que tienen tallados en madera el rostro y las manos, o modelados en pasta; y su cuerpo lleva un tallado grueso o armazón de madera (candelero) cubierto con ropa.
- **De tela engomada**, cuando presentan tallados su rostro, manos y pies, y su cuerpo es un maniquí sobre el que se modela la vestimenta con tela engomada y enyesada. Una vez estucada y policromada la obra, simula a la perfección una escultura.
- **De bulto**, imágenes de talla entera sin aditamentos, excepto por pinturas y policromados (encarnes, dorados y estofados)



*Imágenes de papelón*

*Paso de la Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, "La Borriquilla". Francisco Giralte, hacia 1545. Iglesia penitencial de la Vera Cruz, Valladolid*



*La Asunción de la Virgen. Fiesta de la Vara, 15 de agosto, ciudad de Messina.*

<sup>16</sup> GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela, "El retablo en el Valle de Tlaxcala, Oaxaca (contexto económico y social de su producción)", en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2003. Pág. 174.

Para conocer en profundidad la técnica del papelón, se recomienda AMADOR MARRERO, Pablo F., *Traza española, ropaje indiano. El Señor de Telde y la imagerie en caña de maíz*, Ayuntamiento de Telde – Gran Canaria, España, 2002.

<sup>17</sup> Cfr. TRAVIESO, J. M., *Historias de Valladolid: escultura de papelón, un recurso para el simulacro*, (marzo 2011) consulta on line en <http://domuspucelae.blogspot.com/2011/03/historias-de-valladolid-escultura-de.html>.



*Imagen de vestir*

*Imagen mariana de candelero, realizada en pasta química, con articulaciones. Época actual.*

*La misma imagen vestida. Por sus ropas y atributos ha sido convertida en la Dolorosa.*



*Imágenes de tela engomada*

*Arcángel Miguel, se caracteriza por la inocencia y la dulzura de la factura. Presenta casco como pieza separada y una banda de tela engomada. Museo Diocesano de san Ignacio Guazú, Paraguay.*

*Conjunto. Pesebre en tela engomada. Detalle del Niño Jesús del conjunto. Artesanía indígena argentina.*







*Imágenes de bulto*

*Tallas completas sobre piezas de un mismo material, en este caso de madera. Policromía posterior. Ángel, Cristo en brazos de la Virgen y Jesús Niño. Tallas barrocas.*

La búsqueda del realismo en las figuras se intenta mediante los materiales empleados: rostro encarnado, ojos de vidrio, dientes de nácar, cabellos naturales y ropas estofadas o de tela, que se suman para lograr el efecto realista, a veces potenciado por la adición de joyas de uso corriente. Para Cristo: potencias, aureolas, resplandores, inris, cruces y cantoneras de plata. En el caso de la virgen el amor hacia ella se muestra en el esmero del vestuario y el embellecimiento: con alhajas costosas, aros, collares, rosarios y anillos con piedras preciosas o perlas y corales. El máximo desarrollo de estas técnicas se produjo durante el período barroco.

Al abrigo del Concilio de Trento, será en España donde más se desarrolle la imaginería en forma de escultura, y desde allí se extenderá a toda América. La influencia de grandes escultores extranjeros llegados a España con el Renacimiento, será definitiva; y a partir del Barroco, la imaginería española dará grandes nombres.

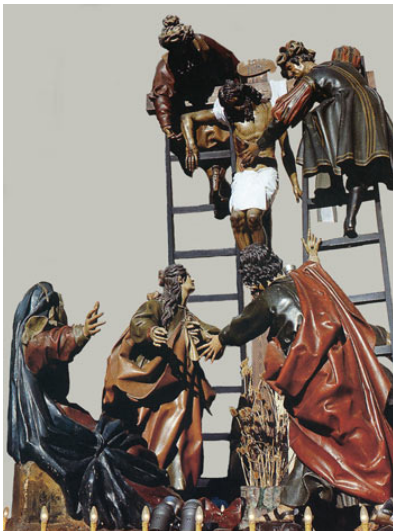
Este arte se mantuvo ininterrumpidamente desde sus inicios a la actualidad, con periodos de mayor o menor calidad, pero siempre en manos de escultores a quienes les hacían encargos para cofradías, iglesias u órdenes religiosas. De entre todos ellos ha habido figuras descolantes pertenecientes a distintas escuelas.

- ***Escuela Castellana:*** con las características de realismo, muestra preferencia por la talla completa, el estofado y la policromía. Dominan las composiciones de muchos personajes. El centro fue Valladolid, con obras en Salamanca y Madrid. Exponentes principales: Juan de Juni, Alonso Beruguete, Luis Salvador Carmona, Gregorio Fernández, etc.
- ***Escuela Andaluza:*** caracterizada por la suavidad en el modelado y por el uso de ropas y vestimentas para adornar las imágenes. Tendencia a la figura exenta y devocional y a la riqueza ornamental. Sub-escuelas:
  1. La Escuela Sevillana, representada por Juan Martínez Montañés y su discípulo Juan de Mesa, en el S. XVII así como Pedro Roldán y su hija Luisa Roldán en el S. XVIII.

2. La Escuela Granadina, liderada por Alonso Cano y su discípulo Pedro de Mena.

- **Escuela Murciana:** recoge influencias mediterráneas, especialmente de Italia, a través del arte pesebista que se introduce y desarrolla en España en ese siglo. Se desenvuelve en el S. XVIII en torno a la figura de Salzillo.
- **Escuela Canaria:** se considera que tiene su inicio en el S. XVII con la llegada a las Islas de uno de los discípulos de Alonso Cano, Martín de Andujar Cantos, quien formará a dos principales discípulos, Francisco Alonso de la Raya y Blas García Ravelo.

En los S. XIX y XX continúa la tradición de los imagineros. Algunos de ellos logran aproximar la imaginería a la escultura contemporánea, dándole un nuevo enfoque, alejándose del barroquismo y siguiendo unos cánones neoclásicos (entre otros Mariano Benlliure, José Capuz, Antonio León Ortega, etc.)



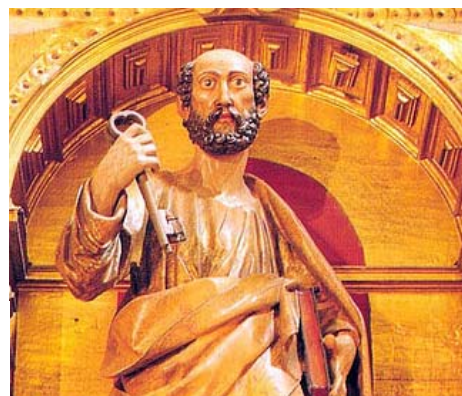
*Escuela castellana.  
Descendimiento. Gregorio  
Fernández, 1623.  
Penitencial de la Vera  
Cruz de Valladolid.*



*Escuela Andaluza.  
Jesús de la Pasión. Juan  
Martínez Montañés,  
circa 1615.  
Iglesia Colegial del Divino  
Salvador, Sevilla.*



*Escuela murciana. Paso de la Oración en el  
Huerto. Francisco Salzillo, 1754. Real Cofradía  
de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Museo Salzillo,  
Murcia.*



*Escuela canaria. San Pedro Apóstol y Retablo. Martín de  
Andújar Cantos, 1632. Iglesia Catedral de la Ciudad de  
Las Plamas de Gran Canaria.*

## Prototipos y modelos para las imágenes

Los manuales mencionados anteriormente (de aparición a partir del siglo XVI) como forma de control, dictaban cómo debían retratarse los santos, qué colores utilizar y qué detalles incluir en una escena. Por ejemplo para la escena “José vendido a los ismaelitas”, se establecía que debía haber: un pozo; José, lampiño, la mitad del cuerpo dentro y levantando las manos; hermanos y ovejas; ismaelitas que cuentan los dineros sobre una piedra; y camellos. A causa de estas imprecisiones compositivas, resulta difícil hoy distinguir un icono del siglo XII de otro del siglo XVII, salvo para ojos expertos.

El control se ejercía también desde las reuniones conciliares, que dictaban lo que era ortodoxo o herético, lo que era dogma de fe o superstición rechazable y condenable. Todas estas decisiones tuvieron su reflejo en la obra de arte. Tratados de arte y guías iconográficas, fueron transmitidas de forma oral y práctica en el taller, y después por escrito, mediante la imprenta. El último y más eficaz medio de control fue el ejercido directamente sobre el artista y su obra, mediante el contrato que establece el pedido del cliente. Si el resultado no es el esperado y la obra no satisface, no se paga y se rechaza.

En cuanto a América, lo que tienen en común todas las imágenes religiosas es que responden a modelos iconográficos que ingresaron al territorio americano por vía de los grabados europeos.<sup>18</sup> Esto también lo afirman H. Schenone,<sup>19</sup> R. Gutiérrez y el investigador Juan Martínez Borrero: “una gran mayoría de las formas escultóricas no se aparta, al igual que lo que sucede con la pintura, de las formas de expresión comunes a todas las zonas del Imperio Español y, más aún, a toda la iconografía religiosa Europeo-americana”. El grabado fue también fuente de información para el desarrollo y proliferación de ciertos temas, destacándose grabados flamencos, franceses, italianos y españoles de donde derivaron las imágenes religiosas en el Río de la Plata.

Entre lo establecido por el Concilio Tridentino y seguido en América por el Concilio Limense<sup>20</sup> (1567) estaba el decoro en la representación. Se recomendó vivamente evitar pinturas y adornos de hermosura escandalosa en las imágenes. Asimismo la recomendación de quitar de los ámbitos piadosos las representaciones mal hechas se mantendría hasta el Concilio Vaticano II, que incluyó esto en la Constitución Litúrgica Sacrosanctum Concilium.

Las pautas para la representación observaban que se debía intentar ‘sacar’ las imágenes lo más aproximado a sus prototipos por el parecido físico y la circunstancia histórica; es decir, conforme la imagen en el semblante, en los lineamientos de la cara, en la estatura y la edad, y demás gestos del cuerpo, con el original; y que en la vestimenta se imitaran las circunstancias de lugar y tiempo.<sup>21</sup>

El parecido físico -incluidos la edad y los gestos-, se logra para algunos santos modernos, a partir de efigies auténticas cuyas que se han conservado y, para los santos antiguos, a través de las

<sup>18</sup> SIRACUSANO, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2005.

<sup>19</sup> Schenone da a conocer ilustraciones flamencas, francesas, italianas y españolas de donde derivaron por entero o por fragmentos, las imágenes religiosas, en particular las del Río de la Plata.

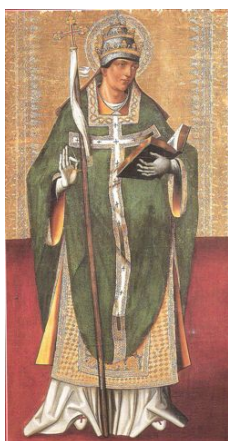
<sup>20</sup> A través del segundo concilio limense los dictámenes de Trento fueron aplicados en América, y se combatió la idolatría. Desde entonces, las principales armas de la evangelización fueron la palabra y principalmente las imágenes.

<sup>21</sup> Recomendación del mercedario fray Juan Interián de Ayala (circa año 700), citado en MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. M., CALVO, L. M. y otros, op. cit. Pág. 14.

descripciones de sus biógrafos y de lo que cabe inferir de su género de vida y profesión; siendo preciso, sin embargo, "conformarse con lo verosímil",<sup>22</sup> ante los aspectos en los que deba conjeturarse.

Para completar los datos ofrecidos al 'lector' de la imagen, los personajes sagrados dan pistas de reconocimiento de sus respectivas identidades gracias a símbolos abreviados de sus funciones, llamados **atributos**. Ejemplo de ellos son: Melquisedec, a quien se representa con el cáliz y el incensario de un sacerdote; Moisés con las Tablas de la Ley y el pilar con la serpiente, entre otros personajes. Y en referencia a los santos pueden ir acompañados de una vara de lirios (significando pureza, castidad) o una palma (martirio), libros sagrados y plumas de escribir (usado para Padres de la Iglesia, y doctores) y demás objetos o pertenencias identificatorias de la vida que llevaba el representado (ejemplos: lira, Santa Cecilia; perro, San Roque; llaves, San Pedro, etc.)

Estos datos presentes en la representación que contribuyen a la interpretación del mensaje, constituyen el campo de estudio de la iconografía. La iconografía como rama de la Historia del Arte se aboca al contenido temático y el significado de las obras más allá de sus formas, esto incluye descifrar motivos, historias y alegorías, conceptos y fuentes literarias en las que se basa la representación.



*San Gregorio Magno, atributos representados: mitra papal y libro, como Doctor de la iglesia.*



*San Pancracio, atributos representados: vestimenta romana y palma del martirio.*



*Santa Cecilia, atributo representado: lira*



*San Roque, atributos representados: vestimenta de peregrino y perro.*



*San José, atributo representado: vara de lirios. Su representación se complementa con el Niño en brazos.*

<sup>22</sup> Cfr. MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. M., CALVO, L. M. y otros, op. cit. Pág. 15.

## 4.2 – Imaginería y retablo, componentes de un mismo discurso visual.

### Lenguaje plástico y discurso visual

A diferencia de la interacción verbal cotidiana, en la que los participantes juegan papeles tanto expresivos como receptivos, y pueden ajustar continuamente su habla al contexto y la audiencia, el discurso visual involucra a tres distintas categorías de participantes no interactivos en tiempo real: el artista, el patrocinador<sup>23</sup> y la audiencia.

Las expresiones visuales están menos atadas a sus interlocutores que en la interacción hablada, por lo tanto, las implicaciones sociales y los papeles desempeñados por los participantes de los discursos visuales, son para el analista de arte, más complejos y difíciles de discernir. Para desentrañarlos debe ahondar en la cultura visual, que no es una mera “cultura de las imágenes”, sino una forma de organización sociohistórica de la percepción, de la regulación de las funciones de la visión, y de sus usos epistémicos, estéticos, políticos y morales.<sup>24</sup>

En la obra artística ocurre lo mismo que en el lenguaje escrito o verbal: iguales palabras y signos pueden estructurarse diferente para construir un discurso distinto cada vez. Por esto es importante también para la comprensión cabal de una representación, la separación entre el lenguaje plástico y el discurso visual.

El lenguaje plástico se ordena conforme a un discurso visual. Este busca en primera instancia, transmitirle un significado a quien contempla la imagen. Por el contrario, el lenguaje plástico nada dice por sí mismo, sino que se lo cifra y estructura para ‘hace decir’ un discurso visual.

Como no todas las obras de arte son ‘verbales’ o ‘lingüísticas’, se plantea el problema de cómo transformarlas de un objeto o texto no verbal en un texto verbal, un problema ligado con las relaciones entre la semántica y la lingüística.

Esto significa que el sentido de un mensaje no verbal (el sentido de una imagen, por ejemplo) no puede establecerse en forma ‘directa’. Es necesario realizar una operación previa: la ‘verbalización’. Para ‘verbalizar’ una pintura o una escultura es preciso ‘traducirla’ al sistema lingüístico, ya que el lenguaje verbal es el único que construye ‘sentido’ y que posee un modelo coherente y creíble de análisis. A partir de las descripciones verbales que se generen sobre la obra, aparecerá una pluralidad de lecturas o interpretaciones posibles (intertextualidad) que permiten desentrañar su sentido.

La obra de arte adquiere así, ‘legibilidad’, es decir, aptitud para ser ‘leída’ como si fuera un texto verbal.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Bajo el nombre de patrocinador, designamos al comitente o mecenas, quien encarga la producción de la obra.

<sup>24</sup> Cfr. ABRIL, Gonzalo, *Presentación: Aquí va a ver más que palabras*, en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, Vol. 12, 2007, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 1135-7991.

<sup>25</sup> Para el concepto de ‘legibilidad’, ver GAGLIARDI, Ricardo, *El lenguaje plástico-visual*, Ediciones del Aula Taller, Bs. As., 2006. Pág. 88 y 89.

Para algunos académicos de la comunicación,<sup>26</sup> lo visual como discurso es un desafío si se piensa que toda imagen lleva su carga de contenidos. Estos contenidos no son casuales, sino intencionados, y además, traen consigo una cantidad de otros significados acoplados, referencias externas que llevan a construir nuevos significados en torno a la imagen; incluso significados relacionados a lo social y a los discursos del poder. Son los intertextos que mencionamos los que pueden plenificar el sentido de lo representado.

Estos ‘textos’ diversos que podemos tener del conjunto analizado, nos marcan niveles de realidad de la obra. A propósito de esto Alfonso López Quintás<sup>27</sup>, en sus escritos sobre arte sacro se pregunta “¿Por qué son tan expresivas las manos en los cuadros de El Greco?” y su interpretación radica en que una mano, al realizar ciertos gestos, integra diversos modos de realidad: el físico, el fisiológico, el psicológico, el simbólico, el sociológico, el espiritual. Se da la mano para saludar, y en ese gesto cotidiano se halla la riqueza del encuentro de dos personas. Un saludo no se reduce a dos manos que se aprietan; implica dos personas que van al encuentro.

Con este ejemplo, López Quintás pretende demostrar que algo afín ocurre en el arte, y sostiene que toda obra artística cualificada muestra siete niveles de realidad entrelazados:

1. Los materiales expresivos tomados aisladamente.
2. Los materiales vinculados entre sí y dotados, por ello, de una expresividad nueva.
3. Esos materiales intervencidos y estructurados mediante una forma que los ensambla en un conjunto lleno de sentido y expresividad.
4. Los ámbitos expresados en las diversas estructuras de cada obra (por ej. una 'Última cena' puede plasmar el misterio eucarístico -arte bizantino y románico-, o la conmoción psicológica de los apóstoles al enterarse de que uno de ellos iba a traicionar al Maestro - arte renacentista-)
5. El mundo que se plasma en cada obra (por ej., el mundo del barroco, con sus características de pietismo)
6. La emotividad suscitada por el conjunto expresivo (sentimientos humanos fruto de la vibración del hombre ante lo valioso)
7. El entorno vital de la obra (el contexto para el que fue creada y al que pertenece por su condición relacional)

Estos siete modos o niveles de realidad se hallan en la obra estructurados e intervencidos de forma expresiva. Se necesitan mutuamente, y cada uno acrecienta la expresividad peculiar de los demás. Por eso el contemplador debe prestarles una atención conjunta, y sentir cómo se enriquecen al integrarse en la obra. Además de procuramos un altísimo gozo espiritual, esta contemplación global de los siete modos de realidad nos ayuda a pensar la obra con largo alcance, amplitud y profundidad.

---

<sup>26</sup> Por ejemplo, ver GÓMEZ M., Cristián, *Post-Diseño, el análisis crítico del discurso visual*, conferencia del 04/12/2002 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Archivo digital en [http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/pa/arquitectura\\_y\\_urbanismo/g200212161627conferencia.doc](http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/pa/arquitectura_y_urbanismo/g200212161627conferencia.doc) - Acceso mayo 2011.

<sup>27</sup> LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, ‘El poder informativo del arte sacro’, en *Arte sacro, un proyecto actual: Actas del curso celebrado en Madrid*, octubre 1999, 2000. Versión digital en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/47-59/58/AlfonsoLopezQuintasElpoderformativodelarte.pdf>, Págs. 12 y 13.

## La predicación y el teatro, las artes influyentes en el retablo

Así como de manera general mencionamos anteriormente, las posibilidades de formar un discurso visual a través del lenguaje plástico, con distintos niveles de interpretación y de lectura, podemos aplicar esto a los retablos.

Cada retablo y su imagería componen un mismo discurso visual, al cual contribuye cada uno formando una unidad semántica.

Al ser el altar el corazón de la religión, según la definición de Trento, crece la importancia del retablo destinado a convertirse en una 'máquina' que atraiga la atención de los fieles. Ni la discusión sobre la forma más conveniente del altar (exento o adosado) impidió su progresiva subordinación al retablo. El poder de atracción de la Eucaristía y las nuevas modas adoptadas por el ritual no fueron menores que la fascinación ejercida por las imágenes. Estas no constituían los ejes de un sistema abstracto, sino que presentaban los misterios de una religión concreta. Teología y piedad, bases fundamentales para el retablo, componían los principios que garantizaron su unidad.<sup>28</sup>

Trapié ha propuesto la idea de una estructura jerárquica en el culto que se transmitió a la iconografía del retablo de tal manera que la teología (con el culto a Dios y a la Trinidad) sería el nivel más importante, descendiendo hasta los santos (el último peldaño de esa escala simbólica) a través de la cristología (Cristo, Encarnación y Redención), temas y ciclos marianos, y la eclesiología (con la jerarquía eclesiástica, santos padres y la confirmación de la autoridad de los obispos). La frecuencia de estos temas depende según el autor francés, del clima espiritual de cada época y de sus preocupaciones religiosas.

En este sentido los retablos constituyen un sistema comunicacional, al ser un conjunto de elementos integrados y dirigidos a transmitir significados. Este sistema de comunicación visual, según el investigador R. González<sup>29</sup>, halla influencias en otras artes que lo preceden, como las formas textuales y verbales de organización de la **predicación**, artes *praedicandi*: el modo en que un tema se plantea, se estructura, se ornamenta y se dirige al público. Es decir, lo que denominamos oratoria, aplicada a la homilética<sup>30</sup>

Así el retablo presenta –sobre todo en el momento de su surgimiento–, un programa moralizante, del que formaba parte junto con los sermones, ya que estos estaban ordenados estructuralmente y elaborados según las leyes de la *elocutio* para conferirles eficacia. El conjunto de sus fines y de sus procedimientos estaba muy próximo al de los relatos visuales.<sup>31</sup> En el caso de la retablística, se estableció un sistema de valores visuales semejante al de la oratoria sagrada en la que subyacía una sencilla fórmula: escuchar y mirar.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Metodología para el estudio del retablo barroco*, Imafrente n° 12-13, 1998, Págs. 9-24.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ, Ricardo, *Los retablos barrocos y la retórica cristiana*, texto de cátedra –Historia de las artes visuales II–, Fac. Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://www.fba.unlp.edu.ar/historiadelasartes2/textos/Retablos.pdf>, Versión digital, Pág. 570.

<sup>30</sup> Homilética es el arte y ciencia de predicar para comunicar el mensaje de la Palabra de Dios. Se estudia cómo organizar el material, preparar el bosquejo y predicar efectivamente. Presenta a través del estudio de sermones ejemplares un modelo útil para los que empiezan a lanzarse al difícil arte de la predicación, mostrando cómo decir las cosas de un modo claro y concreto.

<sup>31</sup> GONZÁLEZ, Ricardo, *op. cit.*

<sup>32</sup> BELDA NAVARRO, C., *op. cit.*

La prédica cristiana buscaba sus argumentos entre sus propios héroes describiendo vidas de santos fundadas en la selección de sus hechos y milagros. Estas colecciones, recogidas en Martirologios y biografías desde los primeros siglos cristianos, tendían a configurar modelos de virtudes a disposición del predicador, ordenadas en forma de unidades de relato que se desplegaban como atributos narrativos del personaje y configuraban su perfil, expuesto como paradigma modelizador ante los fieles.

La obra de Ramón Gutiérrez señala, por otra parte, la influencia que reciben los retablos y su sistema comunicacional, de las artes escénicas. El retablo se muestra como *imago mundi*, un objeto de representación simbólica del orden universal. “Una suerte de ‘teatro’ donde las figuras en sus nichos y hornacinas representaban, por medio de sus ubicaciones relativas, los vínculos que las ligaban entre sí y que les asignaban un puesto en el mundo, en la jerarquía celestial como protagonistas de la historia de la salvación, en la tierra por su papel de mediadores entre los hombres e intercesores ante la divinidad”.<sup>33</sup>

Como fondo escénico del presbiterio, el retablo ve aplicado en él ciertas técnicas teatrales al servicio de la religión, como luces dirigidas, lienzos colgantes, visión directa de la custodia o el crucificado, recursos como el escotillón, el pescante y el bofetón, sistemas de puertas que se abren accionadas desde la parte posterior del retablo, raíles para tabernáculos y custodias giratorias. La configuración del altar siempre se consideró como la de un verdadero escenario, dada la importancia que tuvo en la arquitectura como norma ordenadora del espacio y reguladora de la disposición de las figuras.

Como elemento escenográfico, es asimismo cambiante. Como señala Ramón Gutiérrez, “esto no significa que los retablos mayores y otros, sobre todo en los cruceros de los templos, no tuvieran permanencia. Muchos de ellos fueron construidos específicamente para un nicho o lugar concreto, pero también es cierto que la decadencia de parroquias y conventos en el siglo XIX, así como los terremotos, motivaron el deterioro de muchos y frecuentes cambios y rearmados de otros.

A la vez, la relevante función espacial del retablo permitía un acondicionamiento diferenciado en el tiempo, en concordancia con las demandas de la sociedad (...) y de una decoración variable de cortinados, telas, tapices, lienzos y flores. Así, si bien el ‘soporte’ era permanente, en torno a él podían configurarse múltiples escenas de arquitecturas efímeras (...) En esta, siempre sorprendente escenografía, es donde podemos entender el concepto de la ‘máquina’ estética del retablo como ‘máquina’ de persuadir”.<sup>34</sup>

El ejercicio de la predicación tenía un fuerte componente visual ligado al canto y la representación teatral, como lo manifiesta el término *cantus gestualis*, empleado en el siglo XI para denotar canciones sobre vidas de santos acompañadas por interpretaciones gestuales. Los relatos y ejemplos tenían también en la predicación carácter visual y en este marco, los retablos implicaban, quizás más que cualquier otra forma de arte, una relación estructural entre imágenes y relatos.

R. González señala esto como una estrategia persuasiva moralizante y doctrinal dirigida a “reformular en términos de expansión social la comunicabilidad de la práctica” de manera de volcar la religiosidad introspectiva hacia formas de difusión masiva, a través de tres puntos:

---

<sup>33</sup> GUTIÉRREZ, Ramón, “El retablo y la escultura barroca en el Perú”, en *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas* (R. Gutiérrez, comp.) Zurbarán Ediciones y Lunewerg editores, Barcelona, 1997. Pág. 437.

<sup>34</sup> GUTIÉRREZ, R. Op. Cit. Pág. 146.

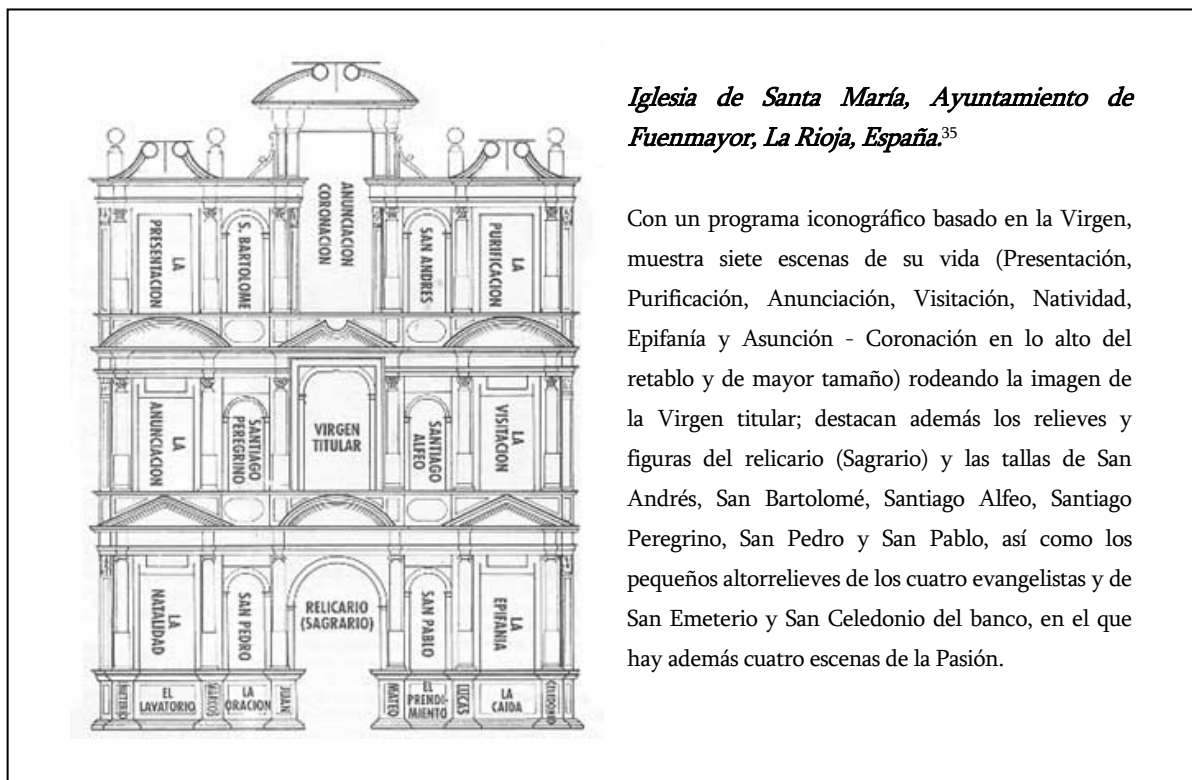


- El desarrollo de la predicación, interés por la elocuencia y la persuasión.
- El desarrollo de las cofradías -trama social y gremial destinada al culto-.
- La aparición de los retablos como herramienta capaz de modelar plásticamente para los fieles, las historias ejemplares de sus héroes.

### La comunicación del discurso

El retablo solo, como armazón arquitectónico despojado de imágenes figurativas que lo habiten, ya alude por sí mismo a un sistema jerárquico donde la razón y la fantasía se conjugan en una estructura constructiva y una red ornamental. Pero si a esto sumamos un orden de lectura de las imágenes guiado por el hilo cronológico o jerárquico, obtenemos una narrativa completa.

En un retablo con unidad temática, cada imagen desde su individualidad contribuye al gran tema central, incluso los relieves de calles laterales –si existieran- son subsidiarios del mismo tema, y contribuyen a meditar sobre el misterio. Es común asimismo un remate que culmina las posibilidades de la lectura ascendente. Unas veces fuera del hilo narrativo, con un santo en particular ubicado en el nicho del ático, y otras, como efecto de ascensión vertical, rematando en un sitio destinado a la más significativa de las representaciones, la que encierra un clímax del sentido general de todo el *corpus* figurativo del retablo.



<sup>35</sup> Caso extraído de <http://www.fuenmayor.org/antCatalogo.asp?nombre=2266>. acceso abril 2011. Sitio web del Ayuntamiento de Fuenmayor, España.

A través de este esquema básico compuesto de una imagen central + predicados narrativos, los retablos desarrollan y escenifican una forma de argumentación ejemplar basada en historias y casos, narraciones y modelos vivos a seguir, con personajes o historias que describen el tema. La presentación de un núcleo conformado por el titular, Cristo o la Virgen puede tener un desarrollo presentativo o narrativo según se trate de un retablo integrado por esculturas en el primer caso, y relieves o pinturas en el segundo.

“Es un orden que adquiere referencias jerárquicas, donde se privilegia el espacio central, pues allí se localizan el sagrario, la custodia y la imagen del santo patrono. Hacia los laterales del altar (...) se ordenan teatralmente las imágenes en sus nichos u hornacinas, expresando unas relaciones de convergencia y proximidad con el patrono y una referencia precisa a las devociones de la comunidad religiosa”.

“En alguna medida el retablo prefigura un ordenamiento del paraíso celestial y define proximidades a la figura sacramental de Cristo. Esta jerarquización esta referida al carácter intercesor y mediador que los santos (cuyas imágenes están en el retablo) tienen ante Dios en apoyo de quien les dirige las plegarias”.<sup>36</sup>

El sentido de lectura también está dado por la estructura de “cuerpos” superpuestos sobre una mesa de altar o sotabanco, con los basamentos y nichos, en un sentido; y las pilastras y columnas que configuran las “calles” de retablo, en el otro. La fuerza de estos elementos y las proporciones del retablo condicionan una modalidad de lectura que podrá ser vertical por “calles”, o superpuesta según predominen los “cuerpos”.

Si seguimos la lógica de R. Gutiérrez, los motivos ornamentales que suelen acompañar al conjunto podrían explicarse, primero, como ‘el lugar de la fantasía’ en medio de 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’. Podemos valorar sus significados simbólicos dentro de la trama iconográfica que contribuyen a fortalecer lo expresado en el orden arquitectónico.<sup>37</sup>

La comparación de los alzados de diversos retablos muestra una permanencia en el tiempo de la estructura básica, independientemente de las resoluciones adoptadas por la decoración; pero con avance de los siglos aparece la tendencia que limita las imágenes reduciéndolas a nichos cada vez menos significativos visualmente, a repisas o a simples peanas. La concepción discursiva se mantiene sin duda como expresión de la importancia otorgada a los contenidos -historias, episodios y personajes-, pero en la búsqueda de otro tipo de equilibrio, la narratividad a menudo retrocede, reemplazando las pinturas y relieves por imágenes de bulto, o pintura de personajes antes que de escenas, aunque la estructuración del alzado siga respondiendo a la tradición renacentista. Esta tendencia a la focalización se corresponde con la búsqueda de simplificación argumental en la retórica y la literatura de los siglos XVI y XVII.

En estos retablos desaparece al fin la vieja concepción narrativa gótica y renacentista, prolongada hasta el Barroco, que ordenaba un conjunto de imágenes como despliegue contextual del núcleo

---

<sup>36</sup> GUTIÉRREZ, Ramón, *op.cit.* Pág. 147.

<sup>37</sup> Cfr. *Ibidem.*

temático central, para dejar lugar a la simple presentación del titular en un marco imponente. Las formas de estructuración tradicionales subsistieron, pero opera en estas obras un nuevo concepto comunicacional.

El proceso de abandono de la equilibrada grilla renacentista por un tema principal dominante, unitario y formalmente impactante, acompaña la búsqueda de una imagen psicológicamente pregnante, descriptivamente verosímil y apoyada en un marco visual dirigido a impactar al observador y simpatizar con su propio universo antes que presentarle un sistema argumental completo.<sup>38</sup>

Estas características modernas, que aparecen en la arquitectura y el urbanismo a partir del siglo XVII y un poco antes en Europa, se retrasan en relación con la retablística, particularmente la americana. Podemos decir que hasta entrado el siglo XVIII, se mantiene aquel complejo formal-significativo del retablo de narrativa unificada, donde cada escena colabora en un todo. Luego, a la par que se simplifica la estructura arquitectónica ganando en especialidad, y la red ornamental se hace más rica y compleja -elementos naturales y escenográficos que aluden a lo que representan sin perder su función de ornamento-, se fragmenta la narrativa.

Aparece sólo una imagen principal central o bien varias reducidas, en discursos independientes unas de otras. El hilo conductor entre imágenes o tallas se vuelve más débil. La relación permanece entre el todo y las partes, pero el hilo argumental ya no es monotemático, sino que varía e incluye tópicos diversos.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> GONZÁLEZ, Ricardo, *op. cit.*

<sup>39</sup> Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón, *op.cit.* Pág. 437.

### Narrativa unificada

Retablo dedicado a Dios Padre (2006). Nuevo Schoenstatt, Florencio Varela – Argentina



- **Tema principal del conjunto:** como el Padre acuna al Hijo de su amor, así también quiere acunar a cada hombre-hijo.
- **Hilo narrativo:** centro, la Trinidad. El Padre está y es el centro del conjunto, Jesús está resucitando por el amor del Padre que se manifiesta en su mano con la paloma del Espíritu Santo, que le infunde nueva vida. Debajo el sagrario y el Árbol de la Vida. Izquierda, la Antigua Alianza. Derecha, la Nueva Alianza, con centro en la Iglesia, María y el aporte de la congregación. Las 8 escenas individuales representan momentos de la Sagrada Familia.

### Narrativa fragmentada

Retablo mayor de la Iglesia de San Bernardo Abad (fines s.XIX, ppios. S.XX). Bs. As. - Argentina

- **Tema principal del conjunto:** san Bernardo Abad o san Bernardo de Claraval, patrono de la Iglesia. Se representa en la imagen central del retablo.



- **Otras imágenes:** san Roque y santa Rita. Crucifijo. Conexión entre las figuras, no evidente. Los personajes representados distan unos de otros cronológicamente alrededor de 100 años.

### 4.3 – Técnicas aplicadas a la imagería.

Los procedimientos policromos tienden a ser considerados como simples técnicas de recubrimiento y por lo general, son contemplados desde aspectos puramente estéticos. Sin embargo, son mucho más complejos que esta simple interpretación y guardan un riquísimo muestrario de prácticas y recursos.

La **policromía** es la técnica mediante la cual se pinta y decora una imagen o un relieve en varios colores, utilizando para el efecto, diversos métodos y materiales. Pueden policromarse distintas superficies y se aplica tanto a la pintura sobre escultura (en todas las variedades que hemos detallado en el capítulo precedente) como a la pintura sobre tableros y lienzos.

En los retablos de pintura, los soportes por lo general eran de madera, el material más noble por sus características de resistencia al paso del tiempo y por no ser excesivamente pesado como la piedra. La tela, el otro soporte común en la pintura, no se consideraba un material apropiado para formar parte de los retablos por su carácter fácilmente degradable, por lo que quedaba relegada para otros géneros de inferior categoría, como las sargas, cortinas de retablos, decoraciones efímeras o teatrales, puertas de órganos, banderas y estandartes.

La madera, además, proporcionaba una superficie dura y lisa que, convenientemente aparejada con sus capas pulidas de yeso, servía de base perfecta para las composiciones minuciosas, con abundancia de dorados. El uso de la madera como material de soporte para las pinturas de los retablos se extenderá desde el gótico hasta el último tercio del siglo XVI, época en que las nuevas tendencias estilísticas marcarán cambios técnicos de importancia, como el uso de la tela en la pintura de retablos.

#### Preparación de superficies

La preparación de las piezas del retablo por parte de los pintores, se iniciaba corrigiendo los desperfectos y protegiendo las uniones y fendas con tiras de lienzo. El primer paso era la imprimación de la talla, es decir, la impregnación de cola en caliente que se daba a toda la madera y que permitía abrir sus poros favoreciendo que luego las sucesivas manos de yeso y lijado quedarán aferradas, y asegurada su estabilidad para recibir finalmente la pintura. El yeso en capas arreglaba los defectos que pudiera tener la pieza, tales como hendiduras, grietas o defectos propios de la madera.<sup>40</sup>



*Ejemplos de policromías diversas sobre escultura.*

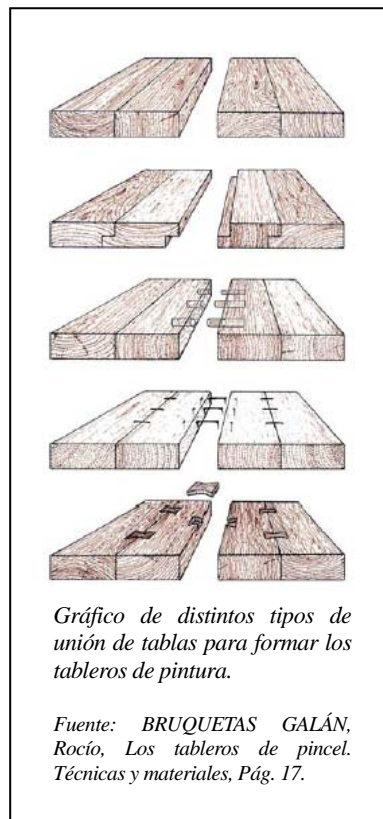


<sup>40</sup> Cfr. CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, "Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera", en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* (CD), Grupo Español IIC, Valencia, Noviembre 2004.

En el caso de la pintura sobre lienzo, antiguos bastidores señalan elecciones de maderas nobles reforzadas con travesaños o crucetas cuya manufactura indicaría competencia en el arte de tensar las telas en pos de su perdurabilidad. Los soportes de lino, algodón o cáñamo permiten a los especialistas, reconocer el origen y circulación de los lienzos así como las técnicas de telar empleadas.

Para el caso de las tablas, debía primero prepararse de forma adecuada el tablero soporte.<sup>41</sup> La veta de la madera se cubría con una capa de aparejo compuesto por yeso y cola animal. La primera capa era de agua-cola y servía para disminuir la porosidad del soporte. Luego le seguían capas de yeso grueso, excepto en los sectores de las encarnaciones futuras, para que una capa más delgada se adapte mejor al volumen representado. Las manos finales eran de yeso blanco inerte.

La transferencia de la imagen y el diseño general se trasladaba a la tabla mediante calco con papel carbón, estarcido o cuadrícula. Sobre los trazos transferidos se repasaba a mano alzada para perfilar, corregir y definir mejor las luces, las sombras, los medios tonos y los volúmenes. Este trabajo se hacía con carbón, grafito, tinta a pincel u otra técnica y hoy día pueden descubrirse con estudios de reflectología infrarroja.



## Técnicas pictóricas

Hasta mediados del siglo XV, y hasta que fuera desplazada por el óleo, la técnica pictórica para la imaginería era el **temple de huevo**, también usada en techumbres y mobiliario. Consistente en agua destilada, pigmentos muy finos y huevo fresco como aglutinante, se caracteriza por el secado rápido.

El **óleo** (pigmentos aglutinados con aceite secante) se usó desde la Alta Edad Media, con distintas clases de aceite, más espeso o más liviano, dependiendo de la superficie y el grado de detalle que se buscara en la pintura. También se usaron aceites secantes como aglutinantes de pigmentos para formar veladuras sobre metal, en pintura o escultura. Esta labor de hacer veladuras podía también denominarse ‘trasflorar’ o ‘bañar’.

Las ventajas del óleo sobre el temple de huevo consistían en que al necesitar más tiempo para secar, el óleo permitía un fundido más suave y natural de los tonos, sin tener que recurrir al “plumeado” típico del huevo, es decir, a la yuxtaposición de trazos para conseguir modelado antes del secado rápido. Por esta razón el temple casi no admitía correcciones, ya que la adición de capas superpuestas podía llegar a resquebrajarse.

<sup>41</sup> Para conocer etapas más detalladas del proceso de preparación, consultar GÓMEZ, Marisa, “Los materiales de la policromía: empirismo y conocimiento científico”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* (CD), Grupo Español IIC, Valencia, 2004. Págs. 7 y 8.

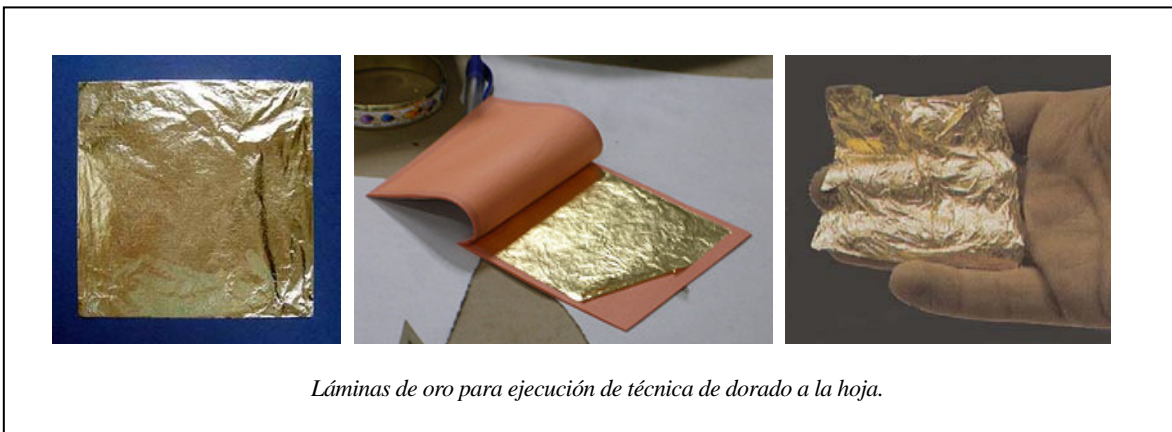
El óleo permitía a su vez una gran gama cromática al ser compatible con prácticamente todos los pigmentos y la combinación de transparencias y opacos, modificando valores tonales.

## Dorado

Uno de los recursos más asiduamente utilizados, el dorado, cuenta esencialmente con tres procedimientos o técnicas para ejecutarlo:

- **Dorado a la hoja:** también *al agua* o *pan de oro*, se hace sobre superficie húmeda, tras una capa de yeso y preparados naturales con el objeto fijar el oro a la madera (capas de bol de Armenia - óxido, mineral terroso rojizo-), se “forra” con hojas delgadas de oro la estructura de madera. Luego utilizando ágata, piedra semi-preciosa de color negruzco, se bruñe la superficie tratando de igualar todos los sectores uniformemente hasta que de el brillo propio del oro.

Las láminas metálicas que se utilizan, pueden ser de oro, plata o estaño, y generalmente son cuadradas de 6 x 6 cm o de 8 x 8 cm aproximadamente.<sup>42</sup> Pueden tener variaciones de tono, no tanto por cuestiones de aleación, como de búsquedas de distintos efectos y tonalidades.



*Láminas de oro para ejecución de técnica de dorado a la hoja.*

- **Dorado a la sisa:** llamado también *dorado mate* (por su resultado, que no se puede bruñir), *dorado al mordiente* (por su adherente) o *dorado al mixtión* (probablemente una marca de mordiente del siglo XIX o principios del XX). Se utilizó de forma abundante en el gótico y luego casi desapareció durante los siglos XVI y XVII, a excepción del usado en los cabellos de las figuras. A partir del barroco se lo usó para decorar motivos en el ropaje de las figuras.
- **Dorado en polvo:** fue utilizado en pequeños detalles sobre los colores ya aplicados. Se empleó sobre miniaturas, detalles en ropajes o cabellos, en particular en el siglo XVII. Se obtiene moliendo oro de los panes y aplicándolo con pincel y agua cola, goma arábiga, etc. Aparentemente tiene ciertas inconsistencias que hacen difícil su fijación y permanencia.

<sup>42</sup> Para información más exhaustiva sobre técnicas de dorado y relieves consultar CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, *op. cit.* Pág. 6.



Una vez acabado cualquier procedimiento base de dorado, puede aplicarse sobre el mismo una capa coloreada transparente de acabado, o veladura verde, roja o parda.

La policromía sobre metal también generó diversos motivos que sobre el oro o plata pueden realizarse. Estos son: esgrafiados (hechos con grafito o punzón o hueso), estofados a punta de pincel y relieves aplicados, pastillaje, brocado aplicado (panes yuxtapuestos o motivos aislados), papel prensado, troquelado, barbotina, etc.

#### Denominaciones de las diferentes técnicas policromas de aplicación sobre base de oro y sus períodos

Policromía sobre el oro	Inicio	Final	Características
Policromía Hispano-Flamenca	Primeras décadas del siglo XVI	—	Bicromatismo oro color
Pintura del Romano	1525	1555	Formas y motivos fantásticos, destaca el grutesco
Manierismo Fantástico	1555	1575	Todo tipo de temas fantásticos, "bizarras" o "sueños de la razón"
Pintura del Natural	1580	Hasta los años treinta del siglo XVII	Surge el rameado, junto con pájaros, niños y ángeles
Pintura del decoro	Cuarta década del siglo XVII	1675	Imitaciones textiles
Luces y sombras	1675	1735	Gran contraste cromático principalmente aplicado a ropajes
Chinesca o Rococó	1735	1775	Combinación de oro bruñido y bronceado, motivos chinescos, cincelados, imitación textil con motivos florales

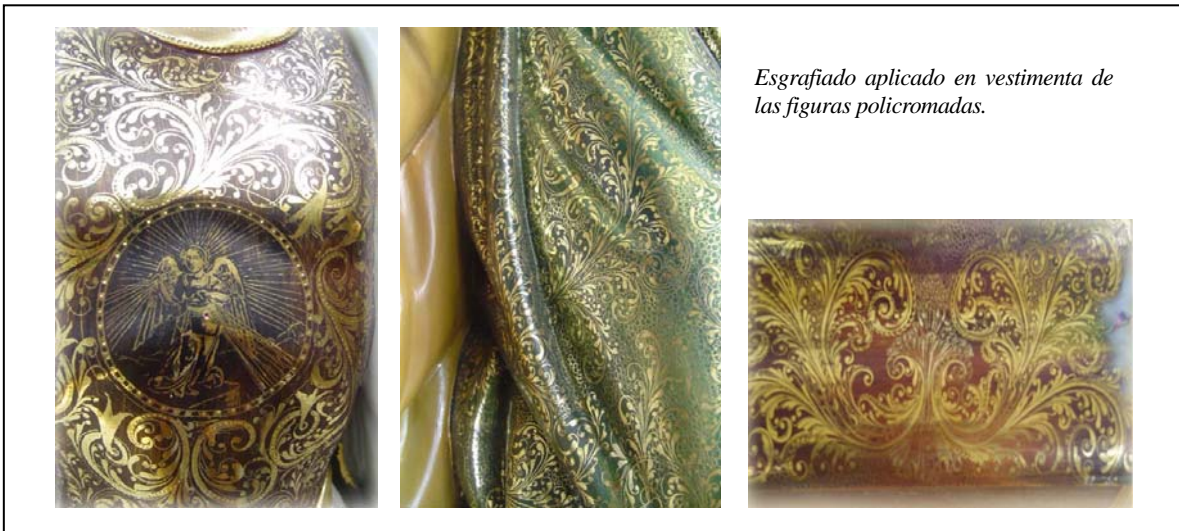
FUENTE: Cuadro extraído de DE LA COLINA TEJEDA, Laura, *El oro en hoja: aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Madrid, 2001. Pág. 176.



De estas técnicas relacionadas al oro, las más empleadas son las de esgrafiado, estofado y brocado, que complementan el proceso del dorado.

### Esgrafiado

El esgrafiado es el procedimiento mediante el cual a una pieza dorada completamente se la somete a un rayado con un estilete, dejando al descubierto finas zonas de dorado. Se incorpora así, el oro al contexto de la policromía. Se aplica mayormente a superficies pintadas del ropaje en una imagen, en las que se trazan líneas y dibujos florales o de arabescos.



### Estofado

El estofado, palabra que se deriva del término "estofa" (étoffes, género del ropaje sacro), sirve para denominar a la técnica que consiste en aplicar sobre la superficie coloreada una pasta preparada con óleo y mixtión, dibujando con un pincel diseños creativos para luego colocar pan de oro sobre estos diseños.



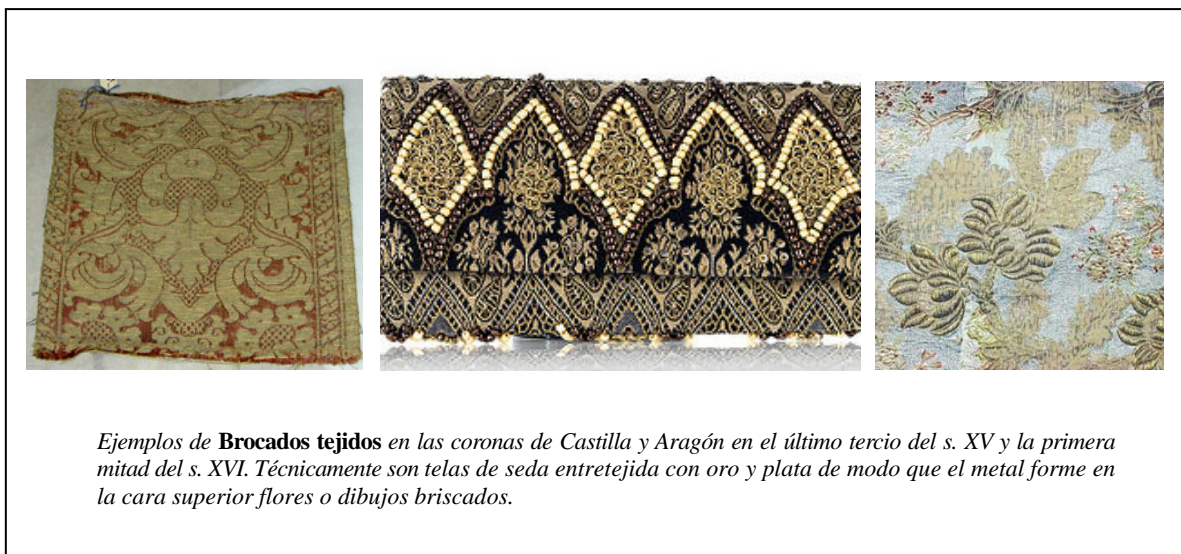
## Chinesca

La fase chinesca o rococó del estofado abarca desde 1735 hasta 1775 aproximadamente, su esencia radica en la combinación del oro bruñido y bronceado, y en el uso de cincelados sobre el aparejo con decoraciones de imitación textil a base de motivos florales y chinoscos.



## Brocado

El brocado es una técnica de decoración, fundamentalmente aplicado sobre talla de madera, para reproducir el aspecto de los lujosos brocados de telas y vestidos. Consiste en la realización del motivo fuera del objeto, colocándolo luego sobre éste, y aplicándolo como un elemento aislado o yuxtaponiendo el mismo motivo repetidamente para formar una decoración más amplia. Aunque su ejecución es complicada se obtienen resultados muy semejantes a los de los bordados.





Ejemplos de **Brocados pintados aplicados** imitación de tejidos.

FUENTE: Las imágenes de técnicas sobre pintura corresponden al sitio web ecuatoriano <http://www.casadeartetalleres.com>

## Encarnado

También *carnación* o *encarnación*, es la aplicación del color sobre caras, brazos y piernas de figuras humanas. Las encarnaciones son la última operación después del dorado y diversas técnicas de estofado, esgrafiado, etc. Existen esencialmente tres variantes:<sup>43</sup>

- **La encarnación mate:** de uso tradicional en figuras al óleo. Es una pintura directa sobre una capa de albayalde.
- **La encarnación de pulimento:** es una encarnación brillante. El proceso consta de una imprimación con blanco albayalde y cola dejando secar. Luego se aplica el color carne al aceite, con unas gotas de barniz y pincela crispada. Se adicionan toques sonrosados en mejillas, labios, a veces en nariz, etc., y tonos azulados en llagas, sombra de barba, moretones, etc. Este óleo requiere de un punto justo para que se pueda pasar el *corete* o *vejiga* mojada y enroscada en los dedos o en el extremo de un pincel. Con esta tripa se consigue ir estirando el óleo y fundiendo el colorete o morados aplicados, quedando así liso antes del secado.

Debe secarse sin que sobre la pintura caiga polvo. Luego se realizan a pincel las arrugas, los ojos y cejas, etc. La intensidad del brillo a pulimento era muy variada, desde el casi vidriado, al semi mate dependiendo de la cantidad de las pasadas de la vejiga.

- **La encarnación mixta:** primero se aplica la capa de pulimento porque da una buena conservación, y encima la encarnación mate de aspecto más natural.

<sup>43</sup> Cfr. CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, *op. cit.*

También en la obra de Ximena ESCUDERO ALBORNOZ, *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*, Trama, Quito 2007, se ofrecen interesantes anotaciones sobre las técnicas de encarnado y decoración sobre oro en Latinoamérica. El apartado 'Procesos técnicos para la labor de carpintería, tallado y decoración', introduce en el arte del policromado, conceptos y recomendaciones de diversos autores para la realización de estas técnicas.

## Trucos para el realismo

Tanto la policromía como el vidrio pintado para los ojos, las incrustaciones de huesos para las heridas, el cristal o el barniz para las lágrimas y el marfil para los dientes, acentuaron el realismo de las imágenes. También contribuyeron los papeles, pergaminos, ceras, postizos, coronas y demás elementos empleados para el completamiento de la caracterización de los personajes.

La decoración podía incluir flores, frutas, animales, grutescos, paisajes, escenas, etc. La búsqueda de la imitación natural condujo a la aparición de ojos –de vidrio o de tapilla- y lágrimas de vidrio, dientes, cabellos y pestañas, telas, encajes, semillas, piedras engastadas, etc. El tratamiento de los cabellos, de los paños y los estofados, que realizaron las telas acolchadas, multiplicaron los efectos. En Iberoamérica, donde se emplearon estos trucos con asiduidad, la mano de obra y los gustos de cada región en las que se impuso el mestizaje, se amoldaron a la realidad de su entorno tanto como a la de sus creencias. Entre las diferentes escuelas figuraban la peruana, la altoperuana, la quiteña, la jesuítica y la lusobrasileña, mencionadas también anteriormente.

### Resumen de técnicas y sus características en los diferentes períodos de policromía

	Policromía gótica	Policromía renacentista	Policromía barroca y manierista	Policromía rococó
Colores	Predominan: azul, rojo, blanco.	Predominan: oro combinado con azul, blanco y rojo.	Colores plenos: negros, blancos, pardos. Colores y esmaltes aglutinados al huevo.	Colores plenos: rojo, azul, verde oscuro.  Colores en pasteles: rosados, verdes, azules, amarillos, anaranjados, violáceos, blancos.
Pintura	A pincel.	A pincel.	A pincel.	A pincel.
Encarnaciones	Mate, al óleo.	Mate de efecto realista. También a pulimento sobre el final del período.	Mate con matices de efecto realista. Semimate y pulimentadas.	A pulimento de tinte blanquecino y marfilero.
Dorado	Dorado a la sisa. Dorado bruñido al agua.	Dorado a la sisa. Dorado bruñido al agua.	Dorado en todas sus técnicas: al agua, al mixtión o sisa, tanto en oro fino como en oro falso. Oro en polvo aplicado a pincel.	Disminución del dorado. Aparición de la plata corlada. Plata bruñida, mate o en polvo.
Técnicas de decoración relativas al dorado	Esgrafiado. Brocado aplicado.	Estofado. Brocado aplicado.	Estofado y esgrafiado. Brocado, adamascado y rameado.	Estofado y esgrafiado. Chinesca (motivos análogos a porcelanas orientales)
Efectos	Corladuras – veladuras de colores transparentes, gamas de verdes y rojos.		Bronceado sobre el oro, en terminación cobriza o bronce. Veladuras de colores (para efectos luz-sombra) Picado al lustre o cincelado sobre oro.	
Aplicaciones			Piedrería Imitación de mármoles y jaspes. Tela encolada y enyesada.	Imitaciones de piedra. Motivos florales. Imitaciones de jaspes, mármoles y piedras preciosas.

FUENTE: *elaboración propia.*

#### 4.4 – Imaginería de los retablos en el territorio argentino.

A cercarnos a la imaginería en la Argentina nos lleva a reconocer que tenemos pocos nombres de escultores y artesanos. El especialista en el tema, H. Schenone, infiere que esto se debe a que se prefirió traer imágenes del exterior, ya sea de Europa (España, Portugal e Italia) o de otras partes de América (Perú y Ecuador) por considerarse mejores.

Sólo resaltan por su resolución escultórica y su expresividad, obras producidas en las Misiones del Paraguay y algunos nombres rescatados por Schenone, como el del portugués Manuel Díaz, el Hermano Manuel, un franciscano procedente de Brasil, y el español Juan Antonio Gaspar Hernández, autor de grandes figuras marianas. Hacia fines del siglo XVIII aparece el filipino Esteban Sampzón activo en Córdoba con importantes imágenes.<sup>44</sup>

Podemos afirmar que durante este siglo coexistieron esculturas traídas de España, Italia, Portugal, Brasil, Ecuador, Perú, y las Misiones Jesuíticas del Paraguay, y en el conjunto de maestros que trabajaron en esa misma época, los hubo españoles, portugueses, criollos, junto a algún francés, italiano y filipino.

En el período de la dominación española se estableció en el campo artístico la dicotomía entre las regiones del interior del Virreinato y la ciudad de Buenos Aires pudiéndose diferenciar en el virreinato dos zonas: la del Noroeste y la de las Misiones jesuíticas, cuyos productos tuvieron características propias, mientras que Buenos Aires aparece como un centro receptor de las influencias europeas.<sup>45</sup>

Es un hecho indiscutido que en las naves procedentes de España, de Lusitania y de Italia, “llegaron al Río de la Plata no pocas obras escultóricas, y a lomo de mula, desde la distante Cuzco y desde la lejanísima Quito, llegaron también no pocas, y otras bajaron en las jangadas que descendían con la corriente del ancho Paraná desde las Reducciones Jesuíticas hasta Corrientes, Santa Fe y Buenos Aires”.<sup>46</sup>

A través del Alto Perú y su zona de influencia extendida hasta el norte argentino, penetraron por las habituales vías de comunicación hacia el centro de nuestro territorio, muchos de los productos realizados en el Virreinato del Perú. Relacionado con dichos talleres peruanos y altoperuanos es el importante conjunto de figuras de Yavi (población ubicada en los límites de nuestro país) trabajadas alrededor de 1690, fecha en que se terminó la iglesia. Es posible advertir ya los signos de un quehacer rutinario que será común en la centuria siguiente, respondiendo a un marcado proceso de popularización.

Según parece, la mayor cantidad de imágenes escultóricas que circularon en nuestros territorios

---

<sup>44</sup> Cfr. SCHENONE, Héctor H., “El patrimonio artístico de la Iglesia en la Argentina”, en *El Patrimonio cultural de la Iglesia. Conciencia, valoración, tutela*, Conferencia Episcopal Argentina (CEA) Oficina del Libro, Buenos Aires, 1995. Pág. 89.

<sup>45</sup> SCHENONE, Héctor H., “Imaginería y Retablos”, en *El Patrimonio Cultural de la Iglesia. Reflexiones y principios para su cuidado, conservación y restauración*, Conferencia Episcopal Argentina (CEA) Oficina del Libro, Bs. As., 2005. Pág. 46.

<sup>46</sup> FURLONG S.J., G., *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810*, Tomo “El Transplante Cultural: Arte”, TEA, Buenos Aires, 1969. Pág. 323.

fueron las llamadas de "candeleros" que consistían en cabezas y manos de madera tallada o de yeso, colocadas en los extremos correspondientes de un armazón o maniquí articulado, que se cubría con vestidos de quita y pon o trajes de tela encolada.

Esta técnica difundida en el siglo XVIII, procedente de los talleres peruanos y altoperuanos, consistía en vaciar en yeso las caras, las manos y los pies, agregados a un alma de magüey. Era una técnica artesanal, simple y barata, que no requería los conocimientos más complejos de la talla directa. Cultivadores de esta técnica, destacan Felipe de Rivera, Tomás Cabrera e Hilario Cabrera en el norte argentino, quienes dejaron excelentes muestras de su capacidad creadora en Salta, Santiago del Estero y Córdoba.<sup>47</sup>

"El resto de las imágenes se tallaba casi siempre en madera, excepcionalmente en piedra (...); más raro aún era que se usase la cerámica, material cuyo empleo fue frecuente, en cambio, entre artistas populares del sur del Brasil, de donde es posible que procedan las escasas figuras de tierra cocida que se conservan de aquella época en el Plata (la imagen de la Virgen de Luján, patrona de la República Argentina, es precisamente uno de esos casos excepcionales)".<sup>48</sup>

En cuanto a las venidas de España es de reconocida fama la escultura Sevillana en América. El imaginero Juan Martínez Montañés realizaba importantes envíos al Perú y al Alto Perú, juntamente con otros de sus seguidores, como Alfonso Cano o Juan de Mesa. A nuestro territorio se trajeron también imágenes andaluzas y castellanas pero en cantidad mucho menor.

Los caracteres de la imagerie española se fundieron con nuevas tendencias barrocas procedentes de diversos puntos, entre las cuales, la más importante fue la proveniente de Italia. En la segunda mitad del siglo XVIII se crearon las Academias, que como la de San Fernando de Madrid, centralizaron las corrientes clasicistas. Los encargos de imágenes desde nuestro país se mantuvieron y quizás aumentaron durante el transcurso del siglo, no solamente por las ya citadas razones de prestigio, sino también por una nueva conciencia de modernidad. Ello indujo a nuestros comitentes a recurrir a ciertos escultores reconocidos y que respondían a esas tendencias novedosas, como el vicedirector de la Academia de San Fernando, hecho que demostraría un mayor enriquecimiento en lo económico y en lo cultural de la clase dirigente de los últimos momentos del dominio español.

A partir de mediados del siglo XIX y hasta los primeros decenios del XX se incrementó la importación en cantidades considerables de imágenes que ingresaban por el puerto de Buenos Aires. Gran mayoría de ellas eran de inspiración neogótica, talladas en madera y adornadas con ricas cenefas de oro cincelado. De las técnicas artísticas tradicionales en las que la obra era el resultado de la mano del hombre, sólo quedó la producción de esculturas por talla directa y en este quehacer se distinguieron los talleres catalanes y valencianos, industria masiva que surtió de imágenes a las iglesias y capillas.

Junto a éstas se trajeron también las vaciadas en yeso, terracota y cartón piedra, "que no necesitan de un escultor hábil en la talla sino de artesanos que dominen la técnica del vaciado: mucho menos

---

<sup>47</sup> Cfr. SCHENONE, Héctor H., "El patrimonio artístico de la Iglesia en la Argentina", en *op. cit.* Pág. 89 y 90.

<sup>48</sup> GUTIÉRREZ, R. (edit.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Zurbarán Ediciones y Lunweg Editores, Madrid, 1997. Pág. 436.

compleja y si se quiere, más mecánica”.<sup>49</sup> Muchas de estas si bien se producían seriadamente, poseían una calidad artesanal, policromadas y con labores de oro aplicado al mordiente.

El impulso de los tiempos y la producción industrial y seriada, permitió multiplicar los ejemplares abaratándolos, y ofreciendo productos que de alguna manera recordaban a momentos artísticos ya consagrados por el tiempo y la historia.

A dicha manufactura siguió la aparición de un nuevo tipo de comercio: las santerías. “Los talleres más conocidos eran los franceses a los que siguieron en cantidad los alemanes. Italia, en cambio, de acuerdo a la tradición renacentista envió preferentemente esculturas de mármol”.<sup>50</sup>

Las imágenes ingresadas por lo general se compusieron de acuerdo a la tradición académica, rechazando los pliegues y las formas de la plástica barroca, lo que se observa en vestimentas correctamente plegadas y elegantes y la mirada dirigida hacia lo alto, demostrativa de la visión beatífica. Las estatuas españolas mientras tanto, mantuvieron el verismo mediante las encarnaciones de colores al óleo difumados y pulidos, y los ojos de vidrio.

Los tamaños, los colores empleados con sus matices, las orlas en diversos anchos y suntuosidad, y la calidad en el material empleado determinaban los precios.

Mar del Plata posee esta clase de imágenes y son muchas de las que aún pueblan los templos de principios de siglo XX, entre las reconocibles: Nuestra Sra. del Huerto con el Niño, manufactura de Vila Plaza en calles Santa Ana y 26, de Barcelona (en el colegio Santa Cecilia), junto con reproducciones de industria nacional, como el Sagrado Corazón de la casa José Ferrés y Sagarra e Hijos (en retablo colateral de Catedral) y el San Antonio María Gianelli de Casa Valls, Güemes 247, Avellaneda, Buenos Aires (también en el colegio Santa Cecilia).

**Algunas firmas reconocibles en la imagerie argentina.**

FUENTE: Patrimonio Artístico Nacional: Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires II, segunda parte, Academia Nacional de Bellas Artes y The Getty Foundation, Buenos Aires, 2006.



Marca: Rafael del Carpio  
Procedencia: Bs. As., Argentina  
Fecha: c.1870

M. CASTELLANAS  
c. 1900  
M. CASTELLANAS.



Marca: Miguel Castellanas Escolá  
Procedencia: Bs. As., Argentina  
Fecha: fines siglo XIX, ppios. S. XX

M CASALS  
M<sup>l</sup>. CASALS  
1911  
M. CASALS  
ESCUPTOR  
B. A.



Marca: Martín Casals  
Procedencia: Bs. As., Argentina  
Fecha: fines siglo XIX

<sup>49</sup> SCHENONE, H., *Reflexiones sobre la imagerie popular del norte argentino*, Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Vol. 51, Buenos Aires, 1978. Pág. 259.

<sup>50</sup> SCHENONE, Héctor H., “Imagerie y Retablos”, en *op. cit.* Pág. 53.



Sobre la imagería de santería, ofrece Schenone una reflexión entorno al problema de la aceptación actual de tales imágenes y el de su conservación, que se diferencia de las coloniales que en cierta medida ya han sido consagradas por el tiempo y los estudios. ‘Las de santería’ en cambio, dice el autor, “han sido relegadas a los desvanes o peor aún, son repintadas para remozarlas con lo cual pierden gran parte de su valor, ya que la técnica de la policromía en ellas empleada se ha perdido en la actualidad (...) Más aún, con el fin de limpiarlas, las finas guardas de oro han sido lavadas, ignorando que esa técnica no permite el uso del agua, pues las barre definitivamente”.<sup>51</sup> Éste y otros abusos producto de buenas intenciones pero también del desconocimiento, atentan contra la permanencia de su valor original.

De igual modo que lo sucedido con la estatuaria, declinó en nuestro país la producción de lienzos de tema religioso, que “fue suplida con cuadros traídos de países europeos, principalmente de Italia, difundiéndose las reproducciones mecánicas (litografías, oleografías, etc.) que llenaron todas las casas religiosas del país”.<sup>52</sup>

La pintura mural se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX con obras realizadas por italianos que mantuvieron la tradición renacentista y barroca, aunque de estos temas hay aún muy pocos estudios desarrollados.

Hoy día y por causas diversas, los oficios que componen la imagería popular apenas sobreviven. Con la desaparición de notables maestros en cada disciplina, “muchas pérdidas resultaron irreparables en tanto que sus secretos no fueron transmitidos a aprendices y herederos, en parte debido a la ausencia de gremios y corporaciones que alentaran y fijaran la capacitación”.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> SCHENONE, Héctor H., “Imagería y Retablos”, en *op. cit.* Pág. 54.

<sup>52</sup> SCHENONE, Héctor H., “El patrimonio artístico de la Iglesia en la Argentina”, en *op. cit.* Pág. 91.

<sup>53</sup> “De la Imagería Culta a la Devoción Popular”, Publicación Oficial del Museo de Arte Hispanoamericano ‘Isaac Fernández Blanco’, Año 2, Nº 8, Bs. As. Pág. 29.



Colaboraron también los cambios en la liturgia y el cierre de numerosos centros de enseñanza de oficios -por lo general, dirigidos por religiosos de distintas órdenes-, que causaron un quiebre en la continuidad de las prácticas artesanales. Con la irrupción, además, del plástico, la santería de molde y los souvenirs hechos en yeso y pintados en serie, se estancó la evolución de estos oficios.

A pesar de esto, los imagineros encontraron cierta continuidad en escultores de madera y piedra, alfareros y ceramistas, cesteros y orfebres, que convertidos en artesanos contemporáneos siguen produciendo Cristos, cruces, vírgenes e imágenes de diversos santos.