

UPAEP

BIBLIOTECA CENTRAL
REFERENCIA

USO ÚNICAMENTE EN SALA.



UPAEP

BIBLIOTECA CENTRAL

RECEBIDO

ADQUISICIONES

EHE. 1990

EL SIGLO XIX EN LA EVOLUCION -ESTILO EXPRESIVA NEOCLASICO-

RE TABLO MEXICANO



TESIS

sustentada por:

M^a. de los Angeles Bermúdez Méndez

Mary Carmen Sedeño González

para obtener el

Título

Licenciatura en Arquitectura.

Puebla.

1989

UNIVERSIDAD POPULAR AUTONOMA
DEL ESTADO DE PUEBLA.
Escuela de Arquitectura.



UPAEP – Secretaría General

Dirección General de Apoyos Académicos

Dirección del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación.

Biblioteca Central - **Karol Wojtyła**

Tesis Digitales Restricciones de uso:

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de textos, imágenes, gráficas, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente de donde la obtuvo mencionando el autor o autores involucrados en el documento.

Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A DIOS: 7

En infinito agradecimiento por concederme el maravilloso donde la vida y el poder concluir mis estudios profesionales.

A LA VIRGEN MARIA:

Gracias por ser el auxilio con t^uno en cada instante de mi - existir.

A MIS PADRES:

Enrique Bermúdez Pérez.
Rosario Méndez de Bermúdez.

En una muestra insignificante de mi inmenso amor y gratitud - por toda esa vida consagrada a la perfección de mi ser.

A MIS HERMANOS:-

Enrique, Charo y Laura.
Por ser los compañeros de mi - vida y a quienes les agradezco profundamente todo su cariño y comprensión.

A MIS CUÑADOS:

Pedro, Alejandro y Laura.
Les doy las más sinceras gra - cias por su cariño y apoyo.

A MIS SOBRINOS:

Laura, Denniz y Alejandro.

Les dedico este trabajo con -
todo mi cariño.

A MIS AMIGOS:

Por brindarme su amistad a -
través de varios años.

A MIS PROFESORES:

Gracias por sus enseñanzas -
y experiencias transmitidas -
a lo largo de mi formación.

A MARY CARMEN:

Por compartir conmigo todo el
tiempo que nos llevó la elaboración
de este estudio.

A DIOS:

En quien siempre he encontrado la fe y esperanza que me han - ayudado a seguir superándome - en todo lo que me he propuesto, finalizando así una etapa más - de mis estudios.

A MIS PADRES:

Dr. Leandro Sedeño Flores.
Sra. Ma. Esthersila González de Sedeño.

Por su amor, confianza, dedicación y consejos. Con el más sincero de mis afectos.

A MIS HERMANOS:

Dr. José Luis y
Sergio Arturo.

Gracias por su cariño y apoyo.

A MI CUÑADA:

Martha.

Por brindarme su amistad.

A MIS MAESTROS:

Con agradecimiento por los conocimientos que me impartieron.

A MIS AMIGOS Y
COMPAÑEROS:

Quienes me dieron su amistad, su confianza y estímulo para continuar superándome, tanto académicamente como en la vida misma.

EN ESPECIAL A MI
COMPAÑERA DE TESIS:

Ma. de los Angeles Bermudez Méndez.

Por su amistad y colaboración en este trabajo.

SR. ARQ. RAFAEL RUIZ MARTINEZ.

Manifestamos una profunda gratitud a su inapreciable -- orientación y constante apoyo en la elaboración de esta investigación.

SR. ARQ. JOSE C. ROJAS ZAMORA.

Extendemos nuestro sincero
agradecimiento a su inestimable
coordinación y desinteresada
colaboración en el desarrollo
de la tesis.

SR. ARQUEOL. EDUARDO MERLO JUAREZ.

Externamos un cabal reconoci -
miento a sus considerables y valio
sas aportaciones al presente estu-
dio.

Agradecemos en especial a los Directivos y al personal de las siguientes Instituciones Oficiales y Particulares - las atenciones y facilidades otorgadas al permitirnos hacer uso de sus instalaciones para la realización de este trabajo.

- * UNIVERSIDAD POPULAR AUTONOMA DEL ESTADO DE PUEBLA.
 - Biblioteca Central
- * UNIVERSIDAD AUTONOMA DE PUEBLA.
 - Pinacoteca Universitaria José Antonio Jiménez de las Cuevas.
 - Biblioteca " José Revueltas ".
 - Biblioteca " José María Lafragua ".
- * UNIVERSIDAD DE LAS AMERICAS-PUEBLA.
 - Biblioteca Central.
- * UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.
 - Biblioteca de la Ciudad Universitaria.
- * INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA.
 - INAH - Churubusco, México, D.F.
 - INAH - Puebla, Puebla.
- * MUSEO DEL ESTADO " CASA DE ALFENIQUE ", Puebla.
- * ARCHIVO AYUNTAMIENTO DE PUEBLA.
- * SEMINARIO CONSILIAR PALAFOXIANO DE PUEBLA.
- * INSTITUTO ORIENTE.
- * COLEGIO BENAVENTE
- * IGLESIA DE LA SANTISIMA.
- * IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD.

Expresamos un cordial agradecimiento al Sr. Arq. Rafael Ruíz Martínez, al Sr.-Arq. Octavio Reyes Zurita y al Sr. Marcos Jiménez Arenas por su valiosa colaboración en la reproducción del material fotográfico que ilustra el presente trabajo.

Deseamos hacer patente nuestra gratitud a la Sra. Rebeca Conde de Salgado por su apreciable ayuda en la transcripción - del texto que a continuación se expone.

Honorable Jurado

Nuestro sincero agradecimiento
por su participación y colabo-
ración.

Arq. Eduardo Razo Cisneros.
-Presidente-

Arq. Darío A. Morales Perez.
-Secretario-

Arq. Carmen Zepeda Hernandez.
-Vocal-

INDICE GENERAL

pág.

Dedicatorias.

Agradecimientos.

Introducción.----- 1

1.- GENERALIDADES DEL ESTILO NEOCLASICO.

1.1.- Europa.----- 4

1.2.- México.----- 13

1.3.- Puebla.----- 30

Ilustraciones.----- 37

2.- EL RETABLO

2.1.- Definición.----- 54

2.2.- Origen y Antecedente.----- 56

2.3.- Clasificación.----- 63

2.4.- Evolución.----- 64

2.4.1.- Europa.----- 64

Ilustraciones.----- 71

3.- EL RETABLO MEXICANO.

3.1.- Antecedente.----- 77

3.2.- Proceso Constructivo.----- 78

3.3.- Evolución del siglo XVI al XVIII.----- 79

3.3.1.- Obra de expresión socio-religiosa.----- 79

3.3.2.- Obra de expresión artística.----- 82

3.3.2.1.- Arquitectura.----- 82

3.3.2.2.- Ornamentación.----- 93

	pág.
3.3.2.2.1.-	Escultura.----- 93
3.3.2.2.2.-	Pintura.----- 101
3.3.3.-	Análisis de principales ejemplares.----- 109
3.3.3.1.-	Siglo XVI Retablo Mayor de la iglesia del con- vento Franciscano de " San Miguel -- Arcángel ", en Huejotzingo, Puebla.- 110
3.3.3.2.-	Siglo XVII Retablo Mayor del convento Agustino- de "Los Santos Reyes", en Meztlitlán- Hidalgo.----- 115
3.3.3.3.-	Siglo XVIII Retablo Mayor de la iglesia de "San- Francisco Javier", en Tepozotlán, -- Estado de México.----- 122
	Ilustraciones.----- 130
4.-	RETABLO DEL SIGLO XIX.
4.1.-	Antecedente.----- 140
4.2.-	Proceso Constructivo.----- 140
4.3.-	Obra de expresión socio-religiosa.----- 144
4.4.-	Obra de expresión artística.----- 145
4.4.1.-	Arquitectura.----- 145
4.4.2.-	Ornamentación.----- 157
4.4.2.1.-	Escultura.----- 157
4.4.2.2.-	Pintura.----- 158
4.5.-	Análisis de un ejemplar.----- 159
4.5.1.-	Retablo Mayor de la iglesia de "Nuestra Señora de La Soledad", en Puebla, Puebla.----- 160
	Ilustraciones.----- 166
	Conclusiones.----- 181
	Indice de Citas.

Indice de Ilustraciones.

Bibliografías.

INTRODUCCION.

Los retablos, grandiosos ejemplares localizados en los templos, han llegado hasta nuestros días sobreviviendo al paso del tiempo, permaneciendo erectos, ahí en el lugar que les fué destinado, cual finas estampas volumétricas para ser dignos de admiración, elogio, y estudio de parte de todo aquel público que de una u otra forma se sienta atraído e interesado por la magnificencia que ellos muestran y encierran a la vez

Atreviéndonos a considerarnos miembros de ese público que se interesa en los " retablos ", especialmente por ser elementos integrantes de la arquitectura, nos hemos sentido motivadas a estudiarlos para colaborar así en poner al conocimiento de las presentes y futuras generaciones toda esa riqueza de que son portadores e impulsar con ello su valoración y conservación. Por ello el estudio que a continuación se presenta constituye un gran esfuerzo por dejar establecido un panorama completo de la evolución expresiva de los Retablos Mexicanos, abarcando desde el origen que tuvieron estas obras hasta el desarrollo en sus diferentes etapas, que van desde el siglo XVI al XIX; último período que estudiamos dado que en él se realizaron los retablos de estilo Neoclásico, y hacia los cuales prestaremos atención, por juzgar necesario y de suma importancia darlos a conocer con mayor amplitud ya que se cuenta con muy pocas referencias sobre éstos, aún cuando existen varios de ellos.

El estudio al que titulamos " El Siglo XIX en la Evolución Expresiva del Retablo Mexicano " -Estilo Neoclásico- ha sido estructurado en cuatro partes:

En la primera se hace referencia del " Estilo Neoclásico ", en

forma generalizada; se menciona como surge éste en Europa, como es adoptado por México y en particular el desarrollo que alcanza en la ciudad de Puebla -ya que el retablo seleccionado para realizar el análisis expresivo de estas obras en el siglo XIX pertenece a un edificio de esta Ciudad-, señalándose a la vez quienes son sus máximos representantes en cada una de las Tres Nobles Artes y que obras llevaron a cabo.

En la segunda queda comprendido el estudio del retablo en general, desde su origen hasta su evolución en Europa; se inicia dando a conocer la etimología de la palabra y más adelante se deja acentado mediante la realización de un análisis -ya que son varias las posiciones al respecto-, cual fué el origen y antecedente de este tipo de obra, posteriormente se establece un cuadro de clasificación de los retablos en base a la posición que presentaron dentro de las iglesias para culminar con la descripción del desarrollo de los mismos en Europa.

En la tercera se presenta el estudio del Retablo Mexicano desde su antecedente hasta su evolución en el siglo XVIII; primeramente se menciona como surgió éste y después el proceso de su construcción, más adelante se describe la evolución que presenta como obra de expresión socio-religiosa y artística, a partir del siglo XVI al XVIII mencionándose por último el análisis de alguna de las principales obras llevadas a cabo en diferentes lugares de México dentro de este mismo período.

En la cuarta queda englobado el estudio del Retablo del siglo XIX hacia el cual se enfoca nuestra atención; se comienza por señalar cual fué el antecedente de estas obras, a continuación se indica el proceso de su construcción, posteriormente se describen las características que encierra como obra de expresión socio-religiosa y artística para terminar con el análisis de un ejemplar erigido en la ciudad de Puebla durante este tiempo.

A su vez el estudio se complementará con fotografías, esquemas, y algunos documentos, que se anexarán al final de cada capítulo para una mayor apreciación de los mismos.

1.. G e n e r a l i d a d e s

d e l

E s t i l o N e o c l a s i c o .

1.1.- EUROPA:

El estilo " Neoclásico " surge en Europa a mediados del siglo XVIII como consecuencia de las nuevas ideologías políticas y sociales originadas en la Revolución Francesa, apoyadas por el Enciclopedismo y la Ilustración; que implantarán el nacimiento del Liberalismo, que establecía terminar con el absolutismo monárquico y con el poder de la Iglesia.

Se encuentra comprendido hasta mediados del siglo XIX en algunos lugares, debido a las academias de Bellas Artes, siendo la principal de ellas la de París, que fué la primera en señalar la diferencia entre gremios y artistas libres; la de San Fernando, en España, y otras, las que ayudaron a darle auge e impulso al nuevo estilo.

" ...El neoclásico se mostró al mundo como el único arte capaz de expresar las corrientes del pensamiento nacionalista que se había desarrollado ... " (1).

Recibió dicho nombre por basarse en el arte clásico de Grecia y Roma, debido a los hallazgos arqueológicos que arrojaron las excavaciones mandadas realizar por Carlos III, de la ciudad de Herculano, en 1719, que se encontraba bajo la lava que arrojó el Vesubio durante la época en que hizo erupción y la de Pompeya, en 1748, cubierta por ceniza volcánica. A raíz de estos descubrimientos el " Neoclasicismo " tuvo mayor validez, ya que no se recuperaban simples objetos sino una cultura que se ponía de manifiesto a la luz del mundo, propiciando diversas investigaciones y numerosas publica

ciones acerca de los monumentos romanos (2), como las que hicieron STUART y N. REVETT, " Antiquities of Athens "; WINKELMAN, " Historia del Arte en la Antigüedad "; LESSING con su " Llaooconte "; WILKINGS, " Magna Grecia " y los " Tratados sobre el Partenón " y el " Templo de Engina " llevados a cabo, el primero por PENROSE y el segundo por COCKEREL así como los estudios elaborados por MILIZIA y QUATREMERE DE QUINCY. Aunado todo ello a la filosofía de Europa que se veía alentada por la Revolución Francesa y el Enciclopedismo, hacían que poco a poco el " neoclasicismo " fuera implantándose en todo el orbe, tomando así el arte un nuevo camino ya que buscaba una mayor simplificación, pureza y perfección de líneas y formas.

La arquitectura seguirá los lineamientos establecidos por griegos y romanos para la construcción de sus edificios, que serán los que tomará como base para adaptarlos a las nuevas exigencias culturales y sociales en cada país.

Italia e Inglaterra son las primeras en acogerse al nuevo estilo, ciñiéndose Italia a los cánones romanos al contrario de como lo hiciera Inglaterra que se inspiró en los griegos (3). Los arquitectos difusores de este estilo fueron: para la primera: JOSE VALADIER, autor de " La iglesia de San Pantaleón", en Roma; ANGELO CARASALE, con " El casino de Livia ", " La iglesia de Santa Magdalena " en Venecia, y " El teatro San Carlos " en Nápoles (Fig. 1); LUIGI CAGNOLA y el " Arco de la Paz " en Milán y PIERMARINI, cuya obra es " El teatro de la Scala "; para la segunda, fueron los hermanos ROBERT y JAMES ADAM, sus principales difusores y los encargados de realizar numerosas obras, por lo que el estilo es denominado aquí " estilo Adam ". Entre sus construcciones tenemos la Universidad de Edimburgo y varios edificios privados; el arquitecto SIR WILLIAMS CHAMBERS autor del " Somerset House " a orillas del Támesis; DECIMUS BURTON con el " Arco del Triunfo " en honor de Lord Wellington; WILLIAM WILKINS y la " National Gallery " de Londres; ROBERT SMIRKE con el " British Museum " (Fig. 2) y SIR JOHN SOANE autor del " Mausoleo ", el " Museo de Dulwich " y el " Banco de Inglaterra ".

En Francia el estilo va desarrollándose mediante el llamado -- " Estilo Luis XVI ", de tendencia académica clasicista (4). Se construyó en esta época el " Petit Trianon ", en Versalles, obra de J.A. GABRIEL, al igual que " El teatro de la Opera de Versalles ";- el " Palais Royal ", " El hotel de Salm "-hoy " Cancillería de la Legión de Honor "- el de " La Moneda " y " la escuela Militar ", " La iglesia de Santa Genoveva "-hoy " Pantheon de Paris "- proyectada y realizada por JACQUES GERMEIN SOUFFLOT y " La iglesia de la Magdalena ", comenzada en este período. Más tarde éste alcanzará su máximo esplendor bajo la denominación de " estilo Imperio " debido a la fundación del Imperio que llevara a cabo Napoleón al tomar el poder de ésta nación, después del advenimiento de la Revolución Francesa; teniendo como modelo el Imperio Romano y sus características, reproduciendo más estrictamente sus formas, por lo que adquirió dicho -- nombre (5). Se levantan en esta época arcos de triunfo para eternizar las campañas guerreras de Napoleón, como el del Carrousel, -- realizado por CHARLES PERCIER y PIERRE FONTAINE, en el Jardín de -- las Tullerías (Fig. 3); el de la Estrella o " Arco del Triunfo ", obra del arquitecto CHALGRIN, así como " El teatro Odeón ", en París, obra del mismo; " La columna Vendome o de Austerlitz ", del arquitecto GONDUIN y LEPERE; y " La Bolsa " realizada por A.T. BROGNIART.

Por la misma época en España el rey Carlos III y los arquitectos extranjeros que trabajaban para él fueron los introductores del "neoclasicismo", apoyado por la fundación de la Academia de Bellas-Artes de San Fernando, que mostraba especial interés por la realización de proyectos clásicos (6). Sus principales difusores fueron los arquitectos: JUAN DE VILLANUEVA, autor de: la " Casa de Infantes ", para los infantes Gabriel y Antonio, del " Museo del Prado " - (Fig. 4), la " Academia de Historia ", el " Oratorio del Caballero de Gracia ", el " Observatorio Astronómico ", el " Jardín Botánico ", nombrado arquitecto del Escorial; VENTURA RODRIGUEZ, creador de " La fachada de la catedral de Pamplona " y reformador de los -- templos de construcciones anteriores, como la realizada en la basílica de Covadonga y la del Pilar y diseñador del " Real Colegio de-

Cirugía "; FRANCISCO SABATINI, quien edificó la " Puerta de Alcalá " en Madrid, el " Palacio Napolitano de Caserta ", " La iglesia de Caserta ", " La iglesia de San Pascual Bailón ", en Aranjuez, " La Aduana " -actual Ministerio de Hacienda-, en Madrid.

Así mismo Cataluña y Andalucía se ven fuertemente influenciadas por el nuevo estilo, erigiéndose numerosas construcciones importantes como los palacios de " La Virreina ", de JUAN SOLER y FANECA y " El Solerich ", de GASPAR PALMER, en Palma de Mayorca; " La catedral de Lugo ", de JULIAN SANCHEZ BORT, en Cataluña, y los " Palacios de Peñaflor y Valverde ", en Ecija, Andalucía; la transformación de " La Lonja " de JUAN SOLER, en Barcelona; " La iglesia de San Francisco el Grande ", de JUAN DE LAS CABEZAS; " La casita del labrador ", en Aranjuez, de ISIDRO GONZALEZ VELAZQUEZ, y la " Puerta de Toledo ", de ANTONIO LOPEZ AGUADO.

El estilo " Neoclásico " surge en Alemania a través de ideologías provenientes de la Revolución Francesa así como de influencias recibidas de los mismos franceses, belgas, holandeses e ingleses; -inspirándose su arquitectura en las formas griegas (7). Los arquitectos que dieron impulso fueron: CARL GOTTHARD LANGHANS con la " Puerta de Branderburgo " (Fig. 5), quien también llevó la dirección de la escuela de arquitectura en Berlín; CARL FRIED VON SCHINKEL, quien levantara el " Palacio del Cuerpo de la Guardia ", el " Teatro " y el " Museo Estatal ", en Berlín; LEO VON KLENZE, quien realizó numerosos cambios en Munich, dejando para la posteridad los " Propileos ", " La Gliptoteca " y la " Pinacoteca ".

Al igual que los demás países, Rusia asimilará el nuevo estilo llamado " estilo Alejandrino ", por ser el propio Alejandro I el encargado de difundirlo en éste país junto con los arquitectos de la época: ANDRES VORONIJIN, autor de la " Catedral de Kazán ", en San-Petesburgo- hoy Leningrado- y del " Instituto de Minería "; ADRIAN-ZAJAROV, quien obtiene el cargo de construir " El Almirantazgo ", - en Leningrado (Fig. 6); TOMAS DE THOMON, a quien se le dió la oportunidad de edificar el " Gran Teatro " y " La Bolsa " situada sobre

el Neva; CARLOS ROSSI, autor del "Palacio Miguel" y del hemiciclo del Estado Mayor así como del "Teatro Alejandro" y "La gran plaza" que une los edificios del Senado y sínodo, y su sucesor BASILIO STASSOV, quien edificara la "Catedral de la Trinidad", en San Petesburgo; RICARDO DE MONTFERRAND, con la "Catedral de San Issac" llevándose a cabo también un intenso movimiento neoclásico en Moscú, siendo sus representantes: DOMENICO GILARDI, el que construyó varios palacios, "La Universidad", "La Academia de Bellas Artes" y su máxima obra "Las caballerizas de Kusminka"; el francés BEAUVAIS y el sueco WITHER, ambos llamados por el Zar para la reconstrucción de la ciudad, después del incendio de Ropstochin.

Dinamarca gozará también de ésta tendencia "clasicista", siendo su representante principal MICHEL GOTTLIEB BINESHOELL, quien levantara el "Museo Thorwaldsen", en Copenhague (Fig. 7), obra grandiosa que se puede considerar precedente de la arquitectura novecentista.

El "Neoclásico" nace en la escultura a raíz del perfeccionamiento que se hiciera de las formas clásicas mediante la depuración de la línea, siendo por ésto de mayor importancia el exaltar las cualidades propias de la misma que el ceñirse a las formas establecidas.

"... la suavidad de las formas, y la claridad de los contornos, pasaron a ser las cualidades distintas de la Pintura y la Escultura neoclásica ..
... " (3)

WINKELMANN, principal investigador del arte antiguo, las pondrá de manifiesto en sus diversos estudios que sobre la escultura realizó, marcando de esta forma, la pauta que más tarde seguirán los escultores de este período. Es así como la escultura se tornaría fría e incolora, eliminándose toda rigidez y todo aquello que pudiera destruir tal pureza de línea, haciendo a un lado las formas vo-

luptuosas del Barroco y Rococo.

Los principales representantes de la escultura en este período y seguidores, por tanto, de las doctrinas de WINKELMANN, fueron ANTONIO CANOVA y BERTHEL THORVALDSEN. CANOVA se basó en las nuevas ideas, tomando como patrón las esculturas antiguas de bronce y mármol; haciendo de su escultura una obra totalmente pura.

"... El mármol más blanco era el preferido, y una vez terminada la obra, era afinada con piedra pómez y una lechada de cal y ácido que la hacían reluciente como si fuera la epidermis de un ser vivo ... " (9)

Entre sus obras más importantes están: " Dédalo e Icaro ", " Teseo y el Minotauro ", " Paulina Borghese en forma de Venus ", " Napoleón desnudo con una victoria en la mano "; sobresaliendo las dos interpretaciones que hiciera de " Eros y Psique ". Se destacó como retratista y constructor de monumentos funerarios, realizando los de los Papas Clemente XIII y XIV, y el de la archiduquesa "María -- Cristina", en Viena.

ALBERTO THORVALDSEN se fundamenta de la misma manera como lo hiciera CANOVA, en los modelos clásicos para la realización de sus obras.

" ... Su asimilación de los clásicos es demasiado científica y produce una obra fría, pero muy sólida y bien estructurada, en un loable esfuerzo por conseguir formas dentro de una norma que él considera la mejor. " (10)

Sus obras representativas son: " Jason " (Fig. 8), " Ganímedes dando de beber al águila " y el relieve de " La Noche y la Auro

ra ".

En Inglaterra destacará FLAXMAN, realizando trabajos de porcelana de Wedwood y el monumento funerario de Nelson, en San Pablo.

Los dos representantes en Alemania fueron: SCHADOW, quien realizara la cuádriga y los relieves de la Puerta de Branderburgo y -- RAUCH, que realizó el monumento sepulcral de Luisa de Prusia.

El surgimiento del " neoclasicismo " en el campo de la pintura se dió de forma más lenta ya que para su inspiración sólo se contaba con los modelos escultóricos grecorromanos, que se producirían -- más tarde al realizar las pinturas.

" ... se trataba de restablecer la belleza clásica, no había modelos que -- imitar de pintura, más que los raros -- y muy maltratados frescos de Pompeya -- y Herculano ... " (11)

El principal teórico de la pintura neoclásica fue ANTONIO RAFAEL MENGES, con su obra: " Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura ", en el que muestra fuerte rigor al hablar.

" ... "todos los que vivieron antes -- que Rafael ... no buscaron más que la pura imitación, sin saber que cosa -- era gusto", o que la belleza es "la -- perfección en la materia" ... "(12)

Realizó retratos: Doña Isabel Parreño y Arce, marquesa de Llanos, y el que hiciera a su amigo José N. Azara; cuadros de altar y diversos frescos para el Palacio Real de Madrid (Fig. 9), en el -- comedor de gala, la antecámara y la saleta de Gasparini.

Sus discípulos fueron VICENTE LOPEZ, MANUEL SALVADOR CARMONA, - MARIANO SALVADOR MAELLA y FRANCISCO MAYEU.

Con el advenimiento del " neoclasicismo ", Francia y en especial París, se convertirían en el centro de la pintura europea.

" ... La capital francesa marcará la-pauta y la moda hasta nuestros días,- ... " (13)

LUIS DAVID fue el representante del neoclasicismo francés. Se basó como los demás en la escultura grecorromana; consistiendo su - técnica en la depuración de la forma, la exactitud del dibujo y del acabado y el equilibrio compositivo, dejando a un lado el color y - toda representación del Barroco que pudiera terminar con esa belleza pura de la línea.

" ... La escultura grecorromana se -- convirtió en su ideal; el desnudo, la regularidad de la línea, la serenidad de las escenas plenas de heroísmo duro y republicano fueron en él credo - neoclásico; ... " (14)

Realizó numerosos cuadros de carácter histórico-simbólico siendo de la mayoría de los pintores de este período, gran retratista, - conjugando el retrato con la naturaleza. No conformándose con que unos cuantos fuesen los que apreciaran el arte, se encarga de abrir los salones de exposición al público en general.

Entre sus obras representativas se cuentan: el " Juramento de los Horacios "; " Las Sabinas "; " La coronación de Napoleón "; y - entre los no terminados: el " Juramento del juego de la pelota " y - el " Retrato de Madame de Recamier " .

Sus discípulos seguirán sus enseñanzas de dibujar copiando esculturas, destacando: GROS, realizador de las campañas militares de Napoleón; GERARD, distinguido retratista; GIRODET, unido al romanticismo e INGRES, principal discípulo continuador de él, aunque no de sus temas, ya que se aparta del carácter y rigidez de sus obras, -- abordando una pintura de carácter clásico. Para él la figura constituye una silueta y no modelado, por lo que prefiere realizar figuras solas, como: " La Odalisca " (Fig. 10), " La fuente y el baño turco " .

" Ingres es rafaelesco y su conocimiento del mundo helénico le inspira una pintura donde la pureza de línea del desnudo femenino es su tema preferido ... " (15)

Destacan entre sus obras; " Apoteosis de Homero " -al estilo - David-, los retratos de los esposos Reviere, " El Señor Beotin " y " Madame de Sennones " .

Durante este período sobresale en España el pintor FRANCISCO GOYA y LUCIENTES, que aunque formado en el " neoclasicismo " se separa de la escuela de David, penetrando en un naturalismo lleno de colorido. Su técnica evolucionará constantemente, alejándose de todo detalle para transformarse en ágil y violenta, constituyéndose un mayor dramatismo en su expresión, que pondrá de manifiesto con más intensidad en sus últimas obras.

" ... Goya llega a un estilo personal no clasificable, que influirá poderosamente en los movimientos pictóricos posteriores. " (16)

Entre sus principales obras estan: " La maja vestida " y " La maja desnuda " (Fig. 11), " Los fusilamientos del 3 de Mayo ", --

" La carga de los Mamelucos ", los tapices llevados a cabo para la real fábrica de Santa Bárbara, los grabados de los caprichos, " Los desastres de la guerra ", " Los Disparates " y retratos realizados a Francisco Bayeu, duquesa de Alba, Doña Isabel Cobos de Porcel, -- " La familia de Carlos IV " y " La familia del duque de Osuna ".

1.2.- MEXICO:

El estilo " neoclásico " aparece en México al finalizar la época Colonial, en el último cuarto del siglo XVIII, abarcando la primera década del siglo XIX, dejando sentir su influencia hasta mediados de ésta centuria.

Dicho estilo surge en un ambiente de agitación socio-política, debido a que en esta época el país se inclinaba a cambiar su sentido de vida; ya que las ideas del Liberalismo y Racionalismo provenientes de la Revolución Francesa, que poco a poco había penetrado en el mismo, cobrarían fuerza gracias a la falta de control de la Santa Inquisición, para que se infiltraran y conocieran dichas ideas en todos los niveles sociales y al movimiento de renovación intelectual y cultural originado por un grupo de Jesuitas, en el que se acrecentaba el interés por una nacionalidad, un mexicanismo, un buscar las raíces indígenas propias y aceptar la filosofía moderna, en afán de conciliarla con la tradición religiosa, provocando que éste pronto se volcara hacia ese deseo de modernizarse y luchar por ser él, rebelándose contra su sujeción a España y a todo lo que significara tradición o estuviese relacionado con ella.

" ... El neoclasicismo fue la señal o bandera de que los tiempos habían -- cambiado (...) Fue el símbolo de la modernidad ... " (17)

Es así como el estilo " Neoclásico " cobra rápida aceptación en México, ya que en él se ven representados esos anhelos de renovación cultural, de independización, progreso y libertad, a través de las características que lleva implícitas el mismo, como son la supresión de cualquier expresión del sentimiento humano, evitando todo realismo y exaltación por el drama y la tragedia, la eliminación de lo accidental, sinuoso y recargado vislumbrado a través de la sencillez, simplificación y regularidad de las formas, de la imitación de la naturaleza y la belleza ideal inspirada en la antigüedad, a la que se toma por modelo, haciendo incapié a que en esa época la que dominaba tanto en el campo ideológico como en el arte era la " razón humana ", considerada la máxima autoridad y la que había desplazado a la Divinidad y relegado a los sentidos.

El estilo fue denominado en México " Modalidad Académica ", debido a la estrecha relación que guarda con la Academia de San Carlos, cuya Institución estuvo encargada de promover y reglamentar el Arte de esta época. Fue fundada gracias a Don Jerónimo Antonio Gil, quien siendo nombrado tallador mayor de la Real Casa de Moneda de México, recibió la orden de establecer ahí mismo una escuela de grabado; para lo cual contaba con excelente material traído de España. Dicho material le hizo pensar en una Academia de Artes que se asemejara a la de San Fernando de Madrid, para establecerla en lugar de una que se le había encomendado. Para ello presentó su proyecto al virrey Don Martín de Mayorga en agosto de 1781; siendo el rey Carlos III quien aprueba su establecimiento en diciembre de 1783. Un año más tarde, en noviembre de 1784, expidió el Real Despacho de Fundación así como los estatutos por los cuales debería regirse; llevándose a cabo la inauguración oficial el 24 de noviembre de 1785, instalándose la Academia por 10 años en la escuela de grabado anexa a la Casa de Moneda, siendo subsidiada por particulares e instituciones oficiales, alcanzando su máximo apogeo en la época de la Colonia.

Es el propio Jerónimo Antonio Gil quien toma a su cargo la dirección general y la dirección del área de grabado en hueco; para -

grabado en lámina se designa a DON FERNANDO SELMA, quien no aceptó el cargo, nombrando en su lugar a JOAQUIN FABREGAT. El área de escultura es dirigida por DON JOSE ARIAS y para arquitectura se denomina a DON ANTONIO GONZALEZ VELAZQUEZ.

El nuevo estilo al igual que la serie de condiciones por las que atravezaba el país durante esta época, pronto se vieron representados de forma clara en las manifestaciones artísticas; sobre todo en el campo de la arquitectura.

" En el México del siglo XIX la agitación política, los largos períodos de guerra, los pocos años pacíficos, la pobreza y la bonanza, se reflejan directamente en la arquitectura,...(18)

Es la Academia de San Carlos la representativa de este período, por ello el origen de los edificios erigidos durante el mismo se encuentra, precisamente, en los grabados de los libros elaborados por los tratadistas clásicos, en los que se basarían los maestros académicos y sus discípulos para reglamentar el arte de la época, controlando así los proyectos y edificaciones a realizar en favor del nuevo estilo, desde la fundación de la misma hasta su extinción.

" ... los ardides de que se valieron para controlar, (...) a los arquitectos barrocos. El principal fue recibir como académicos de mérito a todos los maestros de arquitectura aceptados por el Ayuntamiento " con la indispensable calidad de que antes de empezar cualquier obra de iglesia, convento u otro edificio considerable, habían de presentar directamente los planos a esta Junta Superior de Go---

bierno y sujetarse sin réplica ni excusa alguna a las correcciones que se hicieran en ellos ... " (19)

Lo realizado en arquitectura durante el período barroco se transformó total o parcialmente en apoyo al " neoclasicismo " .

En arquitectura religiosa la construcción de edificios, durante este tiempo, fue escasa, debido a que los existentes del período anterior cumplían con su función y eran numerosos. Aunado ésto a la filosofía racional que sustituiría al impulso religioso existente y al anhelo, arraigado cada vez más a causa de la Independencia, de crear una cultura propia, haría que se llevaran a cabo sólo transformaciones en sus interiores; destruyéndose sin detenimiento alguno " retablos barrocos " que romperían también, de ésta forma, la relación con España que se vislumbraba en ellos, para dar paso así al nacimiento de " retablos neoclásicos " que expresaban en sus formas clásicas utilizadas, el nuevo sentir de la época, aislándose también ciertos elementos de los del resto del conjunto, como en el caso de las portadas neoclásicas de diversas iglesias.

" ... el deseo de hacer manifiesta en forma visible la Independencia obliga a eliminar todo cuanto recuerde a España, y se destruye sin misericordia, sin hacer caso del valor, ya no artístico, sino ni siquiera intrínseco, de las obras barrocas recubiertas de oro, decoradas con pinturas de mérito ..." (20)

En arquitectura civil se construyeron numerosos edificios de diferentes géneros a los encontrados en los siglos XVII y XVIII, ya que las necesidades en este tiempo fueron otras. Por tal motivo surgen los monumentos conmemorativos, las obras utilitarias, las de

ornato y la tumba, que sobresalió constantemente.

" Una ventaja tiene la arquitectura civil neoclásica con respecto a la religiosa; que para expresarse no recurrió a la destrucción del arte anterior, o, por lo menos, no destruyó -- tanto, bien porque no sustituyó o modificó edificios, o bien porque los problemas que tuvo que resolver no lo implicaban ... " (21)

Los arquitectos representantes del " neoclasicismo " fueron: - MANUEL TOLSA, llegado de Valencia, España, en 1791 con el nombramiento de director de escultura de la Real Academia de San Carlos, - a la muerte de DON JOSE ARIAS, pasando más tarde a la dirección general de la misma institución, recibiendo el título de " Académico de Mérito en arquitectura ", dedicándose a realizar numerosas obras como constructor y proyectista. Dió a conocer el ideario " Neoclásico " europeo, fundamentándose en Palladio, por lo que su obra resultó ser un tanto académico y formal. Entre sus principales obras se encuentran: " El palacio de Minería " (Fig. 12), la conclusión de la catedral de México, " La casa del Marqués del Apartado " -hoy Secretaría de la Economía Nacional-, " La casa de Pérez Gálvez o Pinillos ", " La mansión de los Marqueses de Buenavista ", " La celda o pabellón dentro del convento de Regina ", construída para la Marquesa de Selva Nevada; realizó también numerosos altares y retablos, como el baldaquino que levantara para la catedral de Puebla. Ejecutó los planos para el convento de Teresas de Querétaro, y el Hospicio Cabañas en Guadalajara.

JOSE ANTONIO GONZALEZ VELAZQUEZ, quien fuera director general de la escuela de arquitectura de la Academia de San Carlos, construyó la iglesia de " San Pablo en Nuevo " y la del convento de religiosas de Jesús María, la capilla del Señor de Santa Teresa, el tem

plo de Loreto. Llevó a cabo el arreglo de la Plaza Mayor y realizó los planos para edificar la Fábrica de Tabaco -hoy conocida como la " Ciudadela "- .

El arquitecto JOSE DAMIAN ORTIZ DE CASTRO fue el primero en introducir, según COSTANSO, el uso del yeso en la arquitectura (22), adelantándose al arte Neoclásico hizo numerosos arreglos a la ciudad de México, entre otros, el empedrado de la Plaza Mayor y el proyecto de la fachada y columnata de la Catedral Metropolitana - no - realizado debido a su muerte-, ejecutando únicamente las torres para la misma. Proyectó la reedificación de la antigua iglesia de Tulancingo.

MIGUEL COSTANSO siendo maestro académico e ingeniero ejecutó - diversas obras de arquitectura: desde 1772 realizó la ampliación de la Real Casa de Moneda, levantando también la " Fábrica de Tabacos" -hoy " La Ciudadela "-, proyectó y llevó a cabo la construcción de la " Fábrica de pólvora Santa Fe ". Su obra más importante fue el claustro del convento de la Encarnación y proyectó también el " Jardín Botánico " -no realizado- . Durante el gobierno del segundo -- Conde de Revillagigedo el arquitecto IGNACIO CASTERA es nombrado -- " Maestro Mayor de la Ciudad ", llevando a cabo trabajos de urbanismo y saneamiento, realizó los planos para la construcción de la --- iglesia de Loreto en México, la fachada para la Jura de Carlos IV , que sobrepuso a la original del Ayuntamiento, ejecutó los ornatos - de la catedral de México, colaborando el arquitecto AGUSTIN PAZ en dicho trabajo.

FRANCISCO EDUARDO TRESGUERRAS, quien tuvo formación autodidacta y se basó en las formas clásicas como lo hicieron los académicos, ejerció fuerte influencia en el país, construyó sobre todo para la región del bajío. Realizó en Celaya, " La iglesia del Carmen " --- (Fig, 13), el " Puente de la Laja " y la capilla sepulcral en el atrio de la iglesia de San Francisco; " La residencia para el Conde de Casa Rul ", en Guanajuato. En la ciudad de Querétaro construyó el " Palacio del Estado " , " La fuente Neptuno " y " La iglesia de

las Teresas "; en San Luis Potosí realizó " El teatro Alarcón " y - la " Caja de Agua "; en San Miguel Allende ejecutó la torre del templo de San Francisco y en la ciudad de México, " La iglesia de Loreto ",

El " Académico de Mérito en arquitectura ", JOAQUIN HEREDIA, - proyectó la adaptación para la Academia de San Carlos en el edificio que perteneciera a la Santa Inquisición,

En el campo de la escultura sobresalió MANUEL TOLSA, que como se mencionó anteriormente, llegó de España con el nombramiento para dirigir la escuela de escultura de la Academia, a través de la -- cual abre camino para que se susiten las dos corrientes escultóricas en México, tanto la escultura profana como la religiosa. La -- primera obra que llevó a cabo, aquí en México, fue el grupo de las " Virtudes Teologales ": Fe, Esperanza y Caridad, colocadas en la -- fachada principal de la catedral de México. Edificó el retablo para la iglesia de La Profesa, en México; realizando también la imá-- gen de la Dolorosa, localizada en el mismo. Su obra maestra como -- escultor es la " Estatua ecuestre de Carlos IV " (Fig. 14), fundi-- da en bronce y colocada al centro de la Plaza Mayor. En Puebla pro-- yectó el ciprés para la catedral, en donde se encuentra una Purísi-- ma, obra de su mano; marcando con ello la pauta a seguir en la ar-- quitectura religiosa de ésta ciudad.

Sobresalen en este tiempo ayudando a los demás escultores: DON CRISTOBAL SANDOVAL y su hijo DON IGNACIO, realizando ambos seis estatuas de la torre vieja de la catedral: " San Ambrosio ", " San Jerónimo ", " San Felipe de Jesús ", " San Hipólito ", " San Casiano " y " San Isidoro "; SANTIAGO SANDOVAL, quien ejecutó una estatua de Carlos IV, anterior a la realizada por TOLSA; DON DIONISIO SANCHO, quien realizó el túmulo funerario en las honras de la reina María - Isabel Francisca de Braganza,

El escultor PEDRO PATIÑO IXTOLINQUE, discípulo de SANTIAGO SANDOVAL, JOSE ARIAS, y más tarde de TOLSA, a quien ayudó en los traba

jos de la catedral de Puebla con su estatua de San Pedro, ejecutó-- el retablo del Sagrario de México y las estatuas para los retablos de Santo Domingo y la Profesa y una Dolorosa que existía en ésta última. Elaboró cuatro estatuas de la Purísima Concepción; dos para la iglesia de Santa Teresa la Antigua, una para la iglesia de San Diego y una más para la iglesia de la Profesa, todas ellas en la ciudad de México. Así mismo realizó el Crucifijo para el juramento de los constituyentes en 1857 y llevó a cabo un relieve del rey Wamba y dos estatuas alegóricas que fueron colocadas bajo la escalera de la escuela de Artes Plásticas.

En pintura es aplicado el mismo criterio de las formas exactas, acercamiento a lo clásico y emoción refrenada.

" ... Se recurrió a concepciones más sencillas, en las que predominan las líneas rectas, tomando como ejemplo los modelos de la antigüedad..." (23)

Los pintores DON GINES DE ANDRES AGUIRRE y DON COSME DE ACUÑA llegaron de Europa para encargarse de las enseñanzas de la escuela de pintura en la Academia de San Carlos; solo se mencionan del pintor ACUÑA los dibujos y un " San Nicolás " de la colección Gutierrez Victory y las pinturas de la bóveda del bautisterio del Sagrario de México, que representan los bautismos de Cristo, San Agustín, Constantino y San Felipe de Jesús. En cuanto a GINES DE ANDRES se sabe que siguió como director de pintura y sólo se le conoce un retrato de " Don Ignacio Avila Bustamante ".

Se sustituye a COSME DE ACUÑA con la llegada de RAFAEL JIMENO y PLANES, quien tuvo sólida formación " neoclásica " y se vio influenciado por las pinturas de MENGES y TIEPOLO, GIAQUINTO y ANTONIO PALOMINO. Su labor de enseñanza en la Academia limitó en cierta medida su creación; sobresaliendo de sus obras de caballete, los retratos realizados a Jerónimo Antonio Gil y a Manuel Tolsá. Llevó a

cabo decoraciones murales en las cúpulas de la catedral Metropolitana y la capilla del Señor de Santa Teresa, en donde sólo se conserva la del evangelista San Mateo, en una pechina y en el plafón de la capilla del Palacio de Minería, donde destacan: La Asunción y Coronación de la Virgen y el Milagro del Pocito. (Fig. 15).

Se distinguen como sus discípulos JOSE MARIA VAZQUEZ, quien dirige la Academia a la muerte de JIMENO y realiza pintura de tipo religioso y de retrato, destacando de su obra las telas de " Nuestra Señora de Guadalupe " y " La Anunciación ", de entre las que pintara para la iglesia de Loreto, en México y el retrato que ejecutara de la señora " Luisa de Gonzaga Foncerrada y Labarrieta "; JUAN SAENZ, al que se le atribuye el grupo de " San Miguel y los ángeles rebeldes ", de la cúpula de la catedral de México, una " Virgen de la Luz ", en el colegio de Guadalupe -hoy museo de pintura-, cerca de Zacatecas, dos telas con la " Invención de la Cruz por Santa Elena " en el templo de la Soledad de México y cuadros murales imitando retablos localizados en la iglesia de Tepalcingo, Morelos; JOSE-ANTONIO CASTRO, director de la Academia de Bellas Artes en Guadalajara, dedicado a la pintura de tipo religioso; ATANASIO ECHEVERRIA, dibujante y naturalista; FELIPE FABRIS, pintor erótico, del que destaca el retrato que realizara al virrey Revillagigedo.

Es la Academia de San Carlos la encargada principalmente, de dar impulso a las realizaciones durante este período -como ya se mencionó-, y la que también se vió obligada a cerrar sus puertas por algún tiempo, debido a los constantes períodos de guerra por los que atravezaba el país, que harían que pronto se viera afectada, encontrándose en malas condiciones.

" ... en 1821, las condiciones que presentaba eran tan deplorables que hubo necesidad de cerrarla por tres años ... " (24)

La Academia abre nuevamente sus puertas en 1824, continuando - con su funcionamiento lamentable ya por las condiciones en que se - encontraba el país después de haber librado la guerra de Independencia, ya por su misma situación de no contar con recursos económicos propios para sostenerse, ni con recursos humanos para la buena enseñanza, debido a que la gran mayoría de los personajes que le habían venido dando auge desde un principio, habían muerto.

No es sino gracias a la fuerte acción ejercida por JAVIER ECHEVERRIA, para recobrarle su antiguo auge a la Academia y al decreto de reorganización para la misma, dado por Santa Anna en 1843, en el cual se establecían los estatutos por los que ésta debería regirse, como la Institución renovada abre nuevamente sus cursos en el año - de 1847, recibiendo el nombre de " Real Academia de San Carlos de - Mexico ".

"El texto del decreto ...

Octubre 2 de 1843.- Decreto del Gobierno-Dotación de directores particulares de pintura, escultura, y grabado de la Academia de San Carlos.

Antonio López de Santa Anna, etc., sabed: Que siendo de tanta importancia - dar impulso y fomento a la Academia de las tres nobles artes, que será la honra de la nación luego que produzca los frutos que deben esperarse de sus adelantos, y usando de las facultades con que me hallo investido por la nación, - he tenido a decretar lo siguiente:

ART. 1°. Los directores particulares - de pintura, escultura y grabado, establecidos en los estatutos de la Acade-

mia de las tres nobles artes, serán dotados con tres mil pesos anuales cadauno.

ART. 2°. Estos directores se solicitarán por la misma academia, de entre -- los mejores artistas que hay en Europa.

ART. 3°. Mantendrá la Academia en Europa seis jóvenes que en los mejores establecimientos se perfeccionen en las nobles artes que aquí se enseñan, cuyo objeto podrá gastar hasta cuatro mil pesos anuales.

ART. 4°. Se establecerá en número de - los pensionistas que debe tener el establecimiento.

ART. 5°. Se establecerán los premios - anuales a los discípulos más adelantados.

ART. 6°. Para formar una buena galería de pinturas y aumentar la de escultura, promoverá por medio del ministro mexicano en Roma, el que allá se abra un concurso anual a nombre del gobierno de la República, ofreciendo un premio de consideración por el mejor cuadro, y otro por la mejor escultura que se presente, con la condición de recoger las obras - premiadas para remitirlas a la academia.

ART. 7°. La academia remitirá anualmente como instructor al ministro mexicano

el objeto que debe presentar el cuadro y la estatua que se deben premiar.

ART. 8°. Para los gastos de la academia propondrá ésta al gobierno los arbitrios que necesite, para que los apruebe o modifique.

ART. 9°. La tercera parte del fondo con que se dote a la academia se dedicará exclusivamente a la compra del edificio que hoy ocupa, y su reparación y ornato, digno del objeto a que está destinado. " (25)

Una vez que la Academia se encuentra reorganizada, recibe los fondos de la Lotería Nacional, que pasa después a formar parte de la misma institución, llevando el nombre de " Lotería de la Academia de San Carlos ", con la cual logró su propio mantenimiento; comprando más tarde el edificio en el cual estaba funcionando, contratando además a maestros europeos para que viniesen a ésta a impartir sus enseñanzas.

Es así como vendrán los profesores que dirigirán las diferentes escuelas de la Academia. Los primeros en llegar fueron PELEGRIN CLAVE y MANUEL VILAR, quienes se encargan de revizar los planes de estudio existentes; y dándose cuenta de que las enseñanzas se basaban únicamente en las láminas de los libros, establecen nuevos métodos de enseñanza tomando modelos vivos y maniqués al estilo de las academias de Europa.

PELEGRIN CLAVE dirigirá la escuela de pintura y MANUEL VILAR, la de escultura, llegando más tarde SANTIAGO BAGGALLY para dirigir el grabado en hueco y JORGE AGUSTIN PERIAN para el grabado en lámina. El último en llegar es JAVIER CAVALLARI, quien se hará cargo -

de la escuela de arquitectura; quedando de éste modo totalmente restablecida la Academia de San Carlos en México.

* Haremos aquí incapié para mencionar que una vez reorganizada la Academia de San Carlos y abierto los nuevos cursos, ésta tendió, a medida que avanzó el siglo, hacia lineamientos románticos, al --- igual que lo hicieron el arte en general; sin dejar por ello de -- marcar su influencia el estilo " Neoclásico " en éstos años poste-- riores, como a continuación podremos apreciar *

Desde 1838 hasta la llegada de JAVIER CAVALLARI en 1856, el ar-- quitecto LORENZO DE LA HIDALGA es el encargado de continuar promo-- viendo el interés en el campo de la arquitectura, mediante la intro-- ducción de ideas traídas de las escuelas europeas y de la edifica-- ción de sus obras civiles. Construyó mercados, penitenciarías y re-- sidencias particulares. Restauró la cúpula de Santa Teresa la Anti-- gua y el ciprés de la Catedral Metropolitana (Fig. 16). Proyectó el Teatro Nacional y se le encargó la composición del conjunto que-- incluía el Palacio Nacional, la catedral y los edificios para go--- bierno; formando así un centro cívico en el que se debía levantar - la columna de la Independencia. El proyecto no se llevó a cabo rea-- lizándose sólo el zócalo de la columna, de donde la Plaza Mayor de México toma el nombre de " Zócalo ". Realizó también el zócalo o - base de la estatua de Carlos IV.

Cuando CAVALARI llega contratado por la Junta de Gobierno de la Academia, se hace cargo de la elaboración de obras de la escuela y de las clases de arquitectura, debiéndosele a él la creación de - la escuela de ingeniería civil para la cual elaborará el plan de es-- tudios.

" ... Cavallari ejerció profunda in---- fluencia desde la Academia, no sólo a - las luces de la mera enseñanza, sino -- abriendo el camino a la técnica que por

entonces se estaba transformando con --
gran rapidez ... " (26)

CAVALLARI ejecutó la fachada principal de la Academia de San Carlos, atribuyéndosele también el proyecto del salón de actos, que más tarde pasó a ser biblioteca -actualmente bodega- .

Maestros de arquitectura de esta época fueron: RAMON AGEA y su hermano JUAN; el arquitecto MANUEL GARGOLLO Y PARRA y RAMON RODRIGUEZ ARRANGOITI, siendo sus alumnos MANUEL VELAZQUEZ DE LEON, ANTONIO M. ANZA, EUSEBIO DE LA HIDALGA, RAMON IBARROLA y MARIANO TELLEZ PIZARRO, entre otros.

El director de escultura MANUEL VILAR es el encargado de poner en práctica los planes del nuevo surgimiento de la Academia, llegando a proyectar obras de arquitectura para dicho propósito. Establece los planes de estudio para escultura e instruye a sus alumnos -- con las mismas obras ejecutadas por él, creando una escuela en la que se ve reflejada la ciencia de la escultura y el pensamiento de la época. Para la realización de sus obras se inspira en los propios valores nacionales, ejecutando por vez primera esculturas de héroes nacionales, dándole así un nuevo giro a la escultura y por tanto al arte mexicano.

" Don Manuel de Villar (...) dió un --
gran impulso a la escultura; en su programa figuraban los estudios de anatomía, de dibujo del antiguo, modelado del natural, vaciado en yeso, práctica en el mármol y composición de obras originales . " (27)

Entre sus obras se cuentan retratos tallados en mármol y en yeso, siendo de su primera técnica el que realizara de " Javier Echeverría " y de la segunda, los ejecutados de " Manuel Díez de Boni--

lla ", " Francisco Sánchez de Tagle ", " Lucas Alamán " y " Bernardo Coutó "; figuras de héroes como las esculpidas de " Moctezuma -- Xocoyotzin " (Fig. 17), " Miguel Hidalgo ", " Iturbide " y otros. Sus principales obras son: la escultura del monumento a Cristóbal - Colón y el " Tlahuicole ", reconocimiento que hiciera a un héroe indígena, del que realizara dos figuras, una para la Universidad Na-- cional Autónoma de México y otra para el Instituto Nacional de Be-- llas Artes.

Los discípulos de VILAR fueron aptos en el conocimiento del - arte, dominando los conceptos de forma y proporción. Destaca prin-- cipalmente MIGUEL NOREÑA, quien es seguidor de VILAR en cuanto a su temática de llevar a cabo obras basadas en la historia nacional con motivos indígenas, como lo demuestra en la ejecución de su estatua-- de " Cuauhtémoc "; sobresaliendo también FELIPE SOJO, retratista de las figuras de éste tiempo; JUAN BELLIDO, quien esculpiera figuras-- religiosas; MARTIN SORIANO, realizador de la primera obra escultóri-- ca de tamaño considerable, en mármol de Carrara; FELIPE VALERO, TO-- MAS PEREZ y LUIS PAREDES, quien cincela figuras mitológicas de polí-- ticos y santos. Es gracias a MIGUEL NOREÑA, continuador de VILAR,- como a ENRIQUE ALCIATTI, contemporáneo de NOREÑA, que permanece la-- enseñanza y técnica escultórica académica, sucediéndose generacio-- nes que fueron aptas en el dibujo y modelado.

PELEGRIN CLAVE, como se mencionó anteriormente, llega a diri-- gir la escuela de pintura, aplicando los estatutos de la Academia,- haciéndose cargo inmediatamente de las clases de pintura, dibujo, - estudio natural, claro-oscuro y anatomía, manejando modelos vivos.

" ... Su ingreso a la Academia originó -
una completa revolución en la pintu ---
ra ... " (28)

Lo realizado por él en pintura es de excelente calidad, en ---
cuanto a ideas y técnica, aproximándose en su expresión a la de IN-

GRES, en la que se inspira para sus temas bíblicos, que más tarde -hará pintar a sus discípulos, no así en la de OVERBECK, a quien sigue únicamente en su teoría, ligándola por tanto al arte Alemán, se parándose al realizar sus temas, de las formas tradicionales, manejando el color y la entonación. Todo ello estará demostrado en sus obras: " El bautizo de Cristo ", " La primera juventud de Isabel La Católica al lado de su enferma madre " y los retratos que realizara a " Don Andrés Quintana Roo ", " Doña Rosario Almanza de Echeverría", así como los ejecutados al arquitecto " Lorenzo de la Hidalga " y - a su esposa. Lleva a cabo también la decoración de la cúpula de la Profesa de la ciudad de México (Fig. 18), en cuya realización intervinieron varios de sus discípulos -creando ésta obra polémica- .

Figuran entre sus discípulos: JOAQUIN RAMIREZ, RAFAEL FLORES,- JUAN URRUCHI, RAMON SAGREDO, de los que se apreciaron sus obras presentadas en las exposiciones de la Academia, sobresaliendo JOSE SALOMON PINA, SANTIAGO REBULL y FELIPE SAGREDO, quienes destacarán -- por ser aptos en el dibujo y ciencia del color, dominando la escuela de CLAVE, siguiendo cada uno su propio camino.

EUGENIO LANDESIO, quien viniera a México poco después de CLAVE, toma la dirección de las clases de perspectiva y paisaje, poniendo de manifiesto, en este último, los elementos constitutivos del paisaje mexicano.

Es en dichos paisajes donde por vez primera los discípulos de LANDESIO muestran su sentido de artistas; siendo ellos; LUIS COTO,- quien elige paisajes en los que aparezca la arquitectura, realizando " Una vista del barrio de Romita ", " El patio central del convento de Santa Clara ", " La colegiata de Guadalupe ", " El origen de la ciudad de México " y algunas partes que quedaran de la Hacienda de Micatlán, con escenas de la vida campestre; JOSE JIMENEZ, del que se aprecia su " Patio del convento de San Francisco de México"; JAVIER ALVAREZ, quien realizó pintura de arquitectura; GREGORIO DUMAINE, autor de " La hacienda de los Morales " y SALVADOR MURILLO,- denominado profesor de la Academia de San Carlos para impartir la -

pintura de paisaje; siendo el primero que se aproximara con la realización de su pintura al paisaje moderno; JOSE MARIA VELASCO, destacará como paisajista sobre todo por su calidad, ya que supo comprender la grandeza de dicho paisaje, aplicando la perspectiva que desarrollara con soltura, pintó dentro de su género edificios como el " Patio del convento de San Agustín ", externando en sus obras la vida urbana de una manera objetivista, demostrándolo en " Las montañas de la Magdalena ", " La Cacería ", " Un paseo a los alrededores de México " y las " Vistas del Valle de México " (Fig. 19).

Durante los años en que la Academia se encontraba en lamentable situación, sobresale JUAN CORDERO, siendo un pintor que destacó en los diversos tipos de pintura. Su estilo es neoclásico académico, aunque con algunos indicios románticos; son estas cualidades las que le sirven para llevar a cabo sus obras como retratista. Cultivo la pintura de caballete y mural, para la cual contaba con suficiente preparación técnica, realizando en este tipo de obras el primer mural: " Jesús entre los Doctores ", localizado en la iglesia de " Jesús María ", en México. Realiza el " Retrato de los escultores Pérez y Valero ", el retrato que ejecutara para " Doña María Dolores Tosta de Santa Anna " (Fig. 20) y los que llevara a cabo para " Los arquitectos Agea ". Decora la iglesia del Señor de Santa Teresa la Antigua y la cúpula de falsas pechinas, en la iglesia de San Fernando, en la ciudad de México, donde realiza una pintura al temple. Se destaca también en la pintura de tipo religiosa e histórica, y su obra es definida como la búsqueda por representar lo propio, lo de nuestro país.

La pintura académica se ve finalizada con FELIX PARRA Y LEANDRO IZAGUIRRE, quienes manejaran con gran acierto el colorido, dibujo y composición, permitiendo ver reflejadas ya en ellas la nueva corriente que se sucedería en pintura.

Al lado de la pintura académica surgió la pintura popular, la que siguió las formas y lineamientos tradicionales, modificando por ello muy poco su contenido. Este género de pintura se caracterizó--

por su trazo inseguro, carencia de refinamiento y proporción en la figura, así como carencia de postura natural en brazos y manos. En éste tipo de pintura se plasmaron la vida y las costumbres populares, sobresaliendo principalmente lo realizado en provincia, para personajes de la burguesía,

Dentro del grupo de artistas dedicados a la pintura popular, destacaron: JOSE MARIA ESTRADA, de quien se conservaron numerosos retratos en el Museo Nacional de Bellas Artes; HERMENEGILDO BUSTOS, quien se especializara en la realización de rostros, caracterizados por la fuerza que les imprimía, apreciada a través de la dureza del dibujo y del colorido frío; ERNESTO ICAZA, el que dominara el tema de la charrería, apreciándose de él, en gran medida, la ejecución de sus estampas de las suertes charras, por su sentido documental y costumbrista; ALFARO, quien ejecutara escenas campestres y se inclinara al igual que ICAZA, por las escenas charras; MANUEL SERRANO; JOSE MARIA FERNANDEZ y JOSE MARIA MEDINA, los que ejecutaron, al igual que los artistas mencionados con anterioridad, escenas costumbristas además de escenas históricas de plazas y monumentos.

" ... la pintura académica, (...) más que obedecer a los dictados teóricos de un arte clásico impartido presuntuosamente desde la Academia de San Carlos, continuó atada en la mayoría de sus manifestaciones, a la tradición pictórica del barroco dieciochesco ... " (29).

1.3.- PUEBLA:

La ciudad de Puebla se desarrollará a la par de la ciudad de -

México, debido a la cercanía que guardaba con ella, favoreciendo ésto a la rápida penetración del " Neoclasicismo "; el cual cobraría gran aceptación, ya que para este tiempo la Iglesia y el Estado en una necesidad de cambio, buscaban dar una nueva imágen acorde con las nuevas corrientes del pensamiento que se habían venido perfilando tiempo atrás, desde la infiltración de las ideas provenientes de la Revolución Francesa, en todo el país.

El nuevo estilo florecerá dentro del arte de esta ciudad, encontrando un terreno propicio para su desarrollo en la fundación de la " Academia de Primeras Letras y Dibujo ", llevada a cabo por el presbítero DON JOSE ANTONIO JIMENEZ DE LAS CUEVAS (Fig. 21) y en la ejecución del " ciprés " de la catedral de Puebla, una de las primeras obras erigidas dentro de este estilo, proyectada por el arquitecto MANUEL TOLSA a instancias del obispo BIEMPICA.

Es gracias al mencionado presbítero JIMENEZ DE LAS CUEVAS, como se crea la " Junta de Caridad y Sociedad ", la cual debía de establecer una institución en la que se albergara la enseñanza de primeras letras y oficios prácticos. Siendo así como se aprueban por Cédula Real, en abril de 1812, el establecimiento y los estatutos por los que debería regirse dicha Junta de Caridad; quedando integrada por un director y 24 socios, 12 seculares y 12 seglares, recibiendo más tarde, en mayo de 1824, la autorización oficial expedida por el gobernador interino JOSE ANTONIO DE ECHAVARRI y el Congreso del Estado (30-Ver documento anexo, fotografía).

Una vez establecida la Junta, es instalada la " Academia de las Primeras Letras y Dibujo " en el edificio del Hospital de San Pedro, donado por el Licenciado Benito Juárez; contando para su sostenimiento con capital aportado por su fundador y particulares, hasta el año de 1849, en que gracias a DON BALTAZAR FURLONG, bajo auspicios del gobierno del Estado, se funda una " Lotería " cuyos fondos serían destinados para el mantenimiento de la Academia.

En mayo de 1849 es cuando por decreto oficial se amplía el plan de estudios de la Academia y se incorpora a ella el Museo de Antigüedades de Puebla, ubicado anteriormente en el colegio del Espíritu Santo, cambiando la Academia su nombre por el de " Academia de Educación y Bellas Artes ", quedando establecida en la antigua casa de la Bóveda -actual edificio ubicado en la calle Maximiliano Avila Camacho # 406- (31 -Ver documento anexo-, fotografía).

Es gracias al establecimiento de la mencionada " Academia de Bellas Artes de Puebla " -hoy convertida en Pinacoteca Universitaria José Antonio Jiménez de las Cuevas- y al apoyo brindado por sus maestros y artistas, unidos a la primera obra realizada en Puebla -dentro del " estilo neoclásico ", como lo es el " ciprés de la catedral " -ya mencionado- como éste cobrará fuerza introduciéndose en el arte de la ciudad.

La arquitectura neoclásica en Puebla cobra gran importancia a través de la realización del " altar mayor de la catedral " el que marcará más tarde, de alguna forma, la pauta a seguir, sobre todo -en lo correspondiente a la arquitectura religiosa, ya que dejará --una profunda huella de renovación en el interior de éste templo, comenzándose a desarrollar por ello a partir de entonces un intenso sentido de modificación en los interiores de las iglesias, sustituyéndose así los " retablos " que habían sido ejecutados con anterioridad, durante el período Barroco, por los del nuevo estilo; ya que para éste momento la ciudad de Puebla contaba con numerosas construcciones religiosas, no siendo necesario levantar más.

" ... La nueva tendencia expresada en - el Baldaquino de Puebla vino a satisfacer a plenitud los requerimientos estéticos de un período condicionado por el Racionalismo Europeo ... " (32)

En arquitectura civil lo realizado durante este período comen-

zó a cobrar fuerza una vez consumada la Independencia, ya que es -- hasta éste tiempo cuando se ve alentada la construcción de edifi-- cios en la ciudad.

Entre las obras levantadas se encuentra un hospital, en el edi- ficio que perteneciera al colegio de San Idelfonso, la iglesia de - San Juan Nepomuceno, dos plazas de toros, los panteones neoclásicos del Carmen, San Francisco, San Antonio y la Merced.

Puebla encontrará en los arquitectos MANUEL TOLSA y JOSE MANZO y JARAMILLO sus máximos exponentes. El arquitecto TOLSA será el en- cargado, por orden del Señor Obispo Salvador Biempica, de proyectar y dirigir la grandiosa obra del " Ciprés de la catedral ", en la -- cual invertira gran parte de su tiempo, trasladándose de la capital a ésta ciudad; obra que señalará el camino a seguir en favor del -- nuevo estilo y que TOLSA no pudo terminar debido a su muerte, encar- gándosele por tanto al arquitecto JOSE MANZO, la finalizara. Es el- propio MANZO quien da un fuerte impulso a la " Arquitectura Neoclá- sica Poblana ", tanto a través de la " Academia de Bellas Artes de- Puebla " - hoy Pinacoteca Universitaria José Antonio Jiménez de las Cuevas- , de quien es primer director y maestro, como de las obras- civiles y religiosas que realiza; de las que sobresaldran: la con - clusión del " Ciprés de la catedral de Puebla " en el año 1819 ; la construcción del " Paseo Bravo ", el atrio de San Antonio (Fig. 22) los retablos de " Cristo ", en el convento de San Francisco, el de- la iglesia de Guadalupe, en Cholula, los de San Francisco y San Ro- que , en Puebla.

" Manzo es una figura de primer orden-
para el arte neoclásico de Puebla, ---
. . . " (33)

En escultura neoclásica poblana dejarán huella por la producción de sus obras; el arquitecto y escultor MANUEL TOLSA, quien además de haber sido el propio autor del diseño y dirección del " ciprés de la catedral " es también quien cincelará la estatua de la Purísima Concepción que lo corona, así como varios Cristos de bronce que quedaron colocados en diversos altares de este templo.

JOSE ZACARIAS CORA, quien fuera diestro en el estudio de anatomía, sobresaldrá por la factura de sus Cristos, de los cuales se conservan: el de los Desagravios, en la iglesia de San Francisco; - el localizado en el altar de San José de la catedral de Puebla así como el que forma parte del Calvario con las figuras de la Santísima Virgen y San Juan, que lo integran, venerado en la misma catedral. Al igual cincelará las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, conservadas aún en la iglesia de San Cristóbal; la de San Felipe Neri, en el templo de la Concordia; un San Agustín para el templo del mismo nombre y un San Roque.

DON BERNARDO OLIVARES, destacado discípulo de MANZO, quien elaborará los " Apuntes artísticos sobre la pintura en la ciudad de Puebla " y las imágenes de San Ignacio y San Pedro, localizadas en la catedral de Puebla.

DON PEDRO CENTURION, discípulo de MANZO y BERNARDO OLIVARES -- quien avanza de forma extraordinaria en éste arte, formando su propio taller, hasta pasar más tarde a ser miembro integrante de la " Academia de Bellas Artes de Puebla " como catedrático y director, legará a la posteridad las estatuas que realizara de los héroes de la Independencia, localizadas por varios años en el Palacio de Gobierno del Estado así como una estatua de San Cristobal, localizada en Tlacotalpa, Veracruz y su máxima obra, la escultura de la América, hallada bajo custodia del Ayuntamiento de Puebla.

PEDRO PATIÑO IXTOLINQUE, el que ejecutara obras de gran figura, como lo demuestran sus cuatro estatuas de los doctores de la Iglesia: " San Gregorio ", " San Jerónimo ", " San Agustín " y " San Am

brosio " (Fig. 23), que forman parte del " Ciprés " de la catedral angelopolitana.

" La escultura de esta época participa (...) del auge del neoclásico ..." (34)

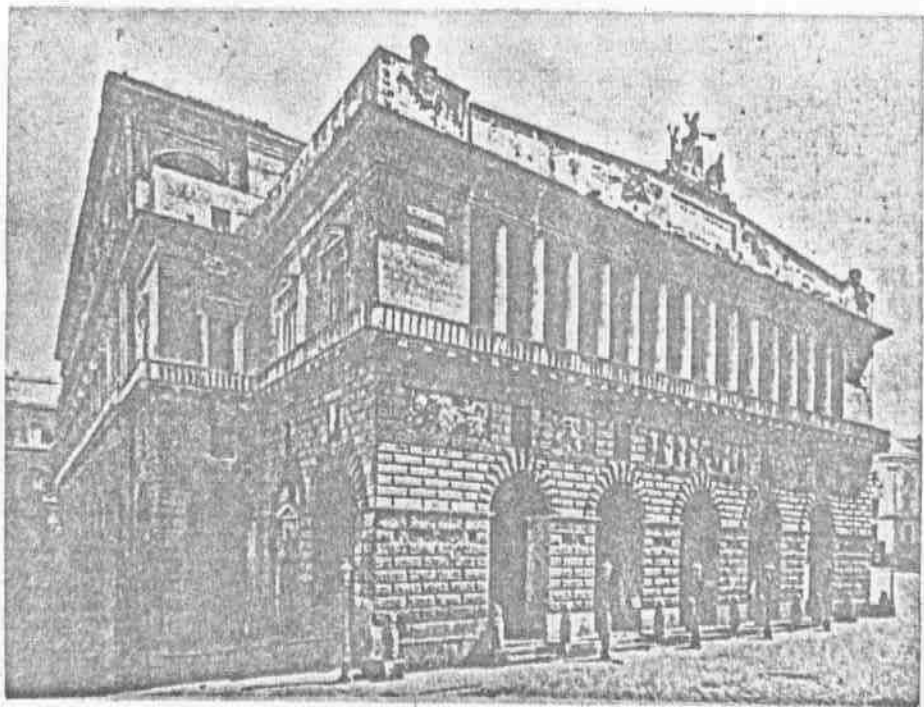
La pintura poblana neoclásica cobra importancia a través de un grupo de artistas que se encargarán de darle renombre, entre los que figuran: Don MIGUEL JERONIMO ZENDEJAS, discípulo de PABLO TALAVERA Y JOAQUIN MAGON, de quien hereda el estilo del colorido que emplea en sus pinturas, las cuales son de gran originalidad en cuanto a su composición. Forma su propio taller impartiendo ahí mismo sus enseñanzas, teniendo entre sus discípulos a MANZO y JULIAN ORDOÑEZ. Realiza varias obras para la catedral de Puebla, como son: la " Oración del Huerto ", ubicada en el altar del Sagrario, la que fuera su principal obra, repitiéndola para la iglesia de San José; el " San Juan Nepomuceno ", localizado en el altar lateral del coro: el " San Miguel " y un " Angel Custodio ", para el altar del Perdón en el templo de la Concordia, dejará varias pinturas murales en las que hace referencia a la vida de San Felipe Neri.

JOSE MANZO Y JARAMILLO, contribuirá a ennoblecer la pintura neoclásica de Puebla. Fué discípulo de ZENDEJAS y SALVADOR DEL HUERTO, como se mencionó con anterioridad, destacando en el gusto por la composición, el manejo de tintas, el claro-oscuro y el pincel. Entre sus obras se encuentran: un " autorretrato " (Fig.24). la pintura de un fraile, guardado celosamente por la Academia de Bellas Artes de ésta ciudad y algunos lienzos conservados en los templos de San José y la Soledad y en las capillas de la Sábana Santa y la Soledad pertenecientes, la primera al templo del Sagrado Corazón de Jesús y la segunda a la catedral.

JULIAN ORDOÑEZ, se distingue en este período por sus pinturas en perspectiva y sus retratos al natural. Llegó a ser pintor de Cámara de DON AGUSTIN DE ITURBIDE, así como colaborador en la fundación

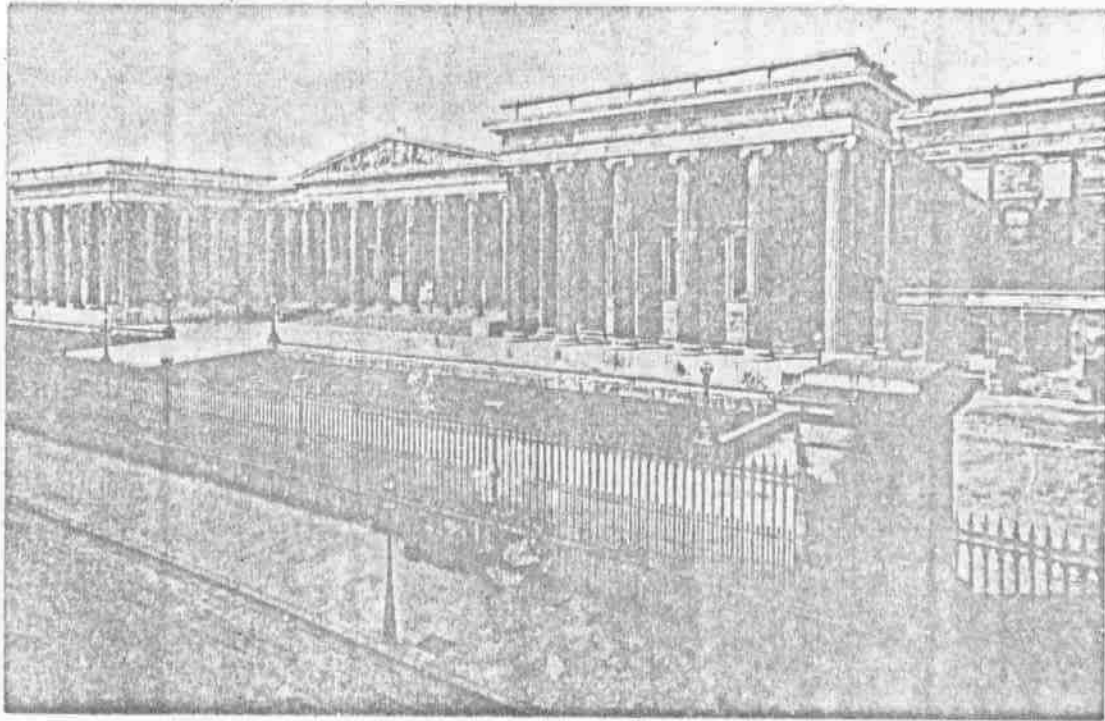
de la Academia de Bellas Artes de Puebla y primer director. De sus pinturas se conservan aún las que realizara de los cuatro Evangelistas, para la catedral de Puebla así como la pintura de perspectiva-colocada, hasta la fecha, el jueves santo en esta catedral. Entre sus retratos al natural estan los que representan a personajes de la época del Ilustrísimo Señor Obispo Pérez Martínez, conservados en el comedor del Palacio de los obispos.

" ... la ciudad de Puebla fue campo propicio para la práctica del arte de la -- pintura, (...) no es casual entonces, - que en esta castiza ciudad se estableciera una Academia de Bellas Artes, (...) en la cual la práctica de la pintura fué fundamental a lo largo del siglo XIX --- ... " (35)



1

TEATRO SAN CARLOS. Nápoles.



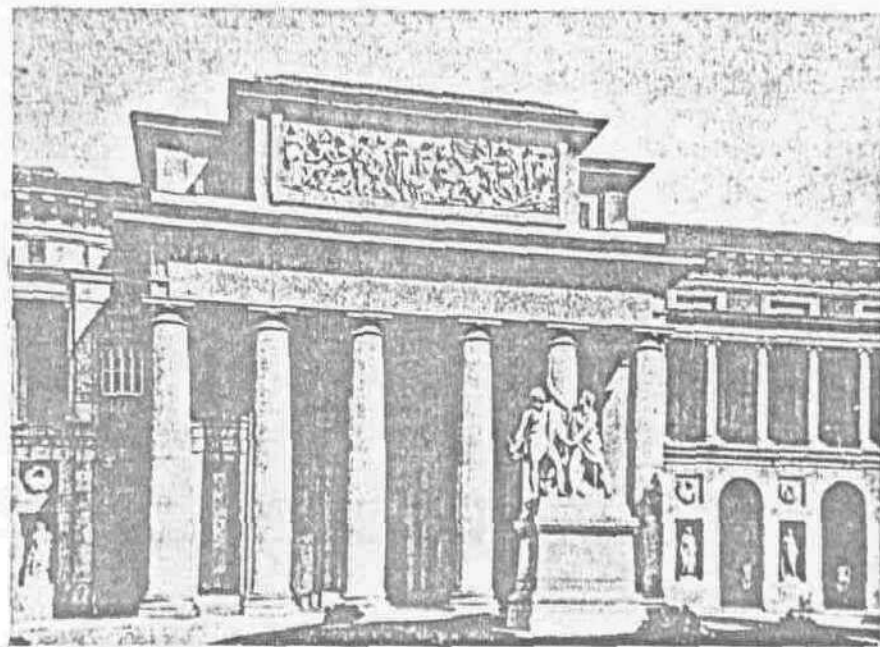
2

BRITISH MUSEUM. Londres.



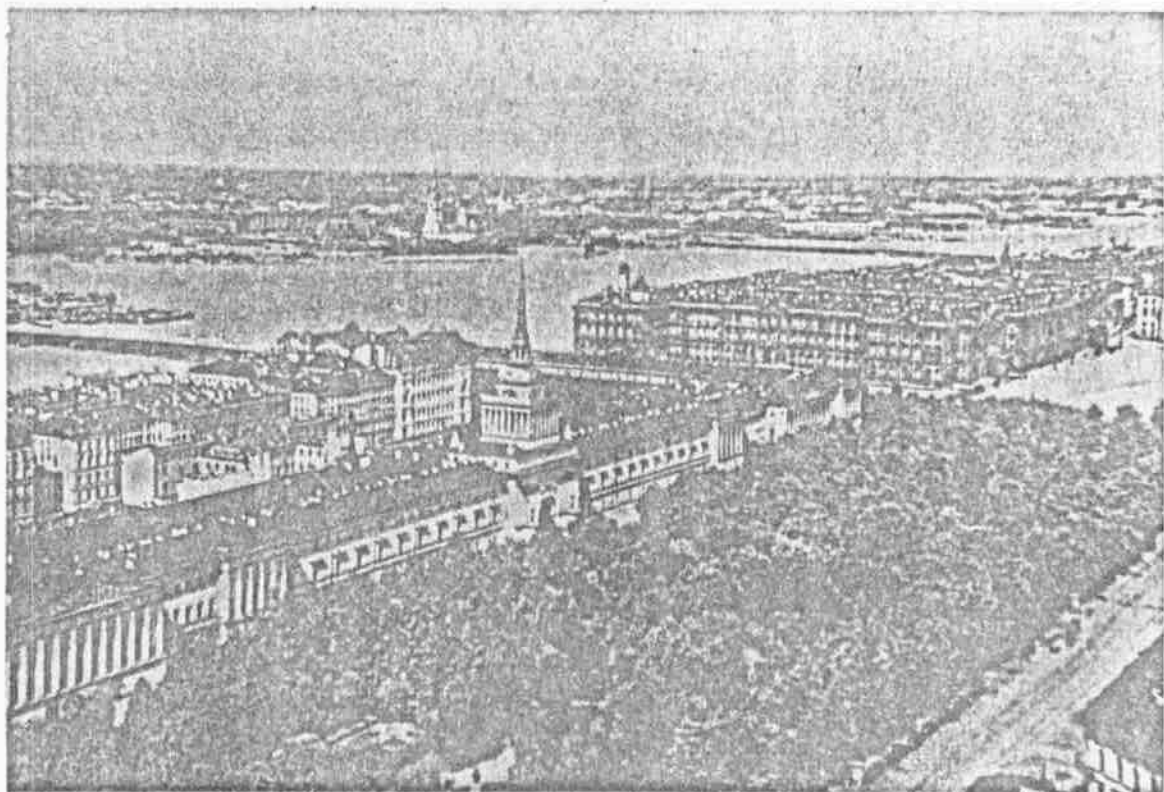
3 ARCO DEL CARROUSEL. Jardín de las -
Tullerías, París.

4 MUSEO DEL PRADO. Madrid.

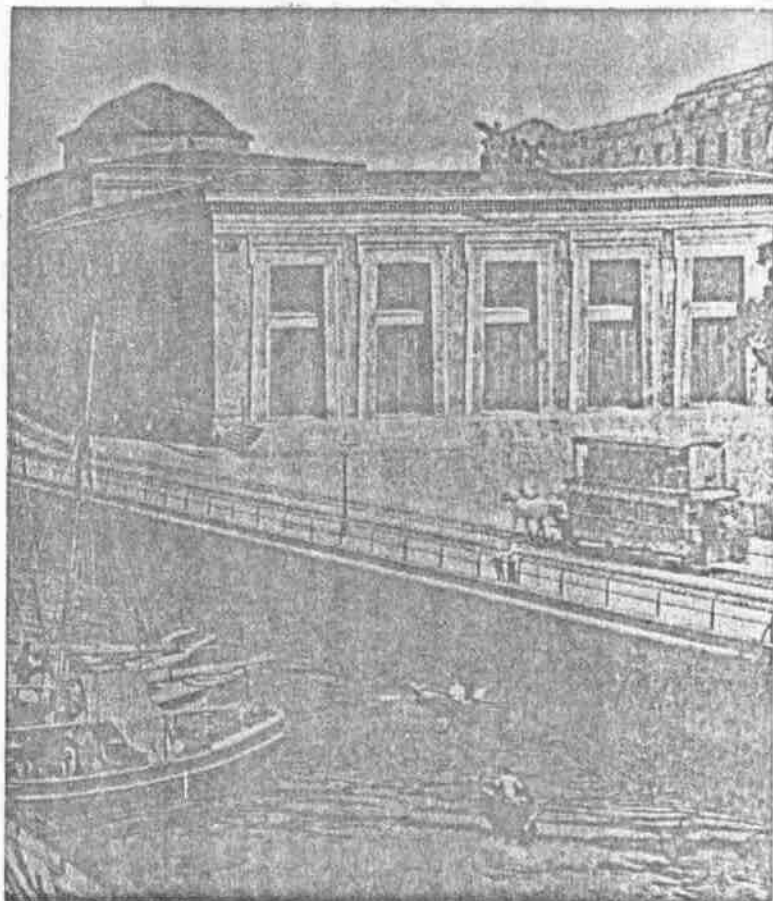




5 PUERTA DE BRANDERBURGO. Berlín.



6 EL ALMIRANTAZGO. Leningrado.



7 MUSEO THORWALDSEN. Copenhagen.

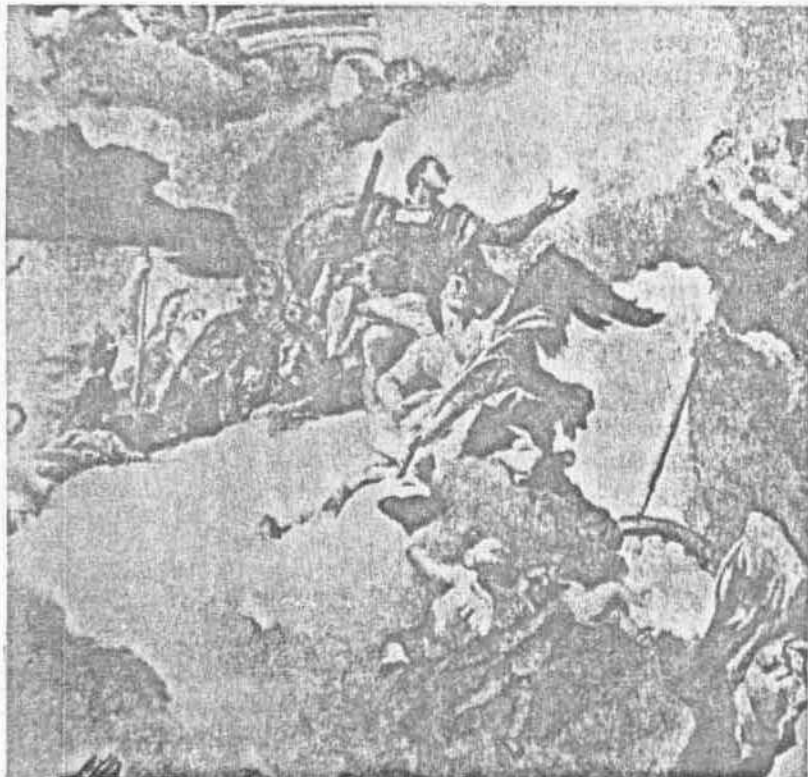
8 JASON.
Museo Thorwaldsen.
Copenhagen.



Dios Padre

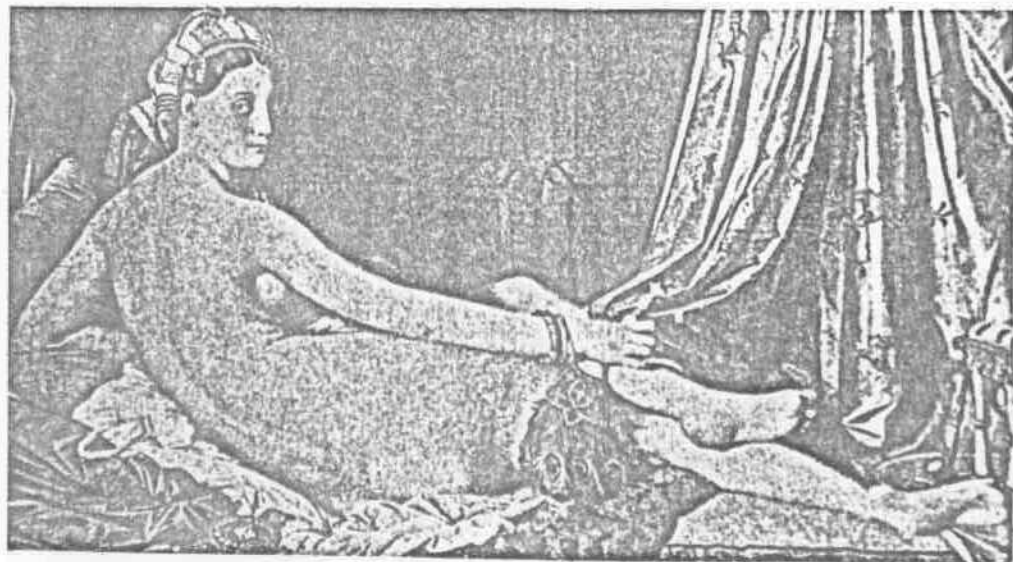
Cruz de Jesucristo

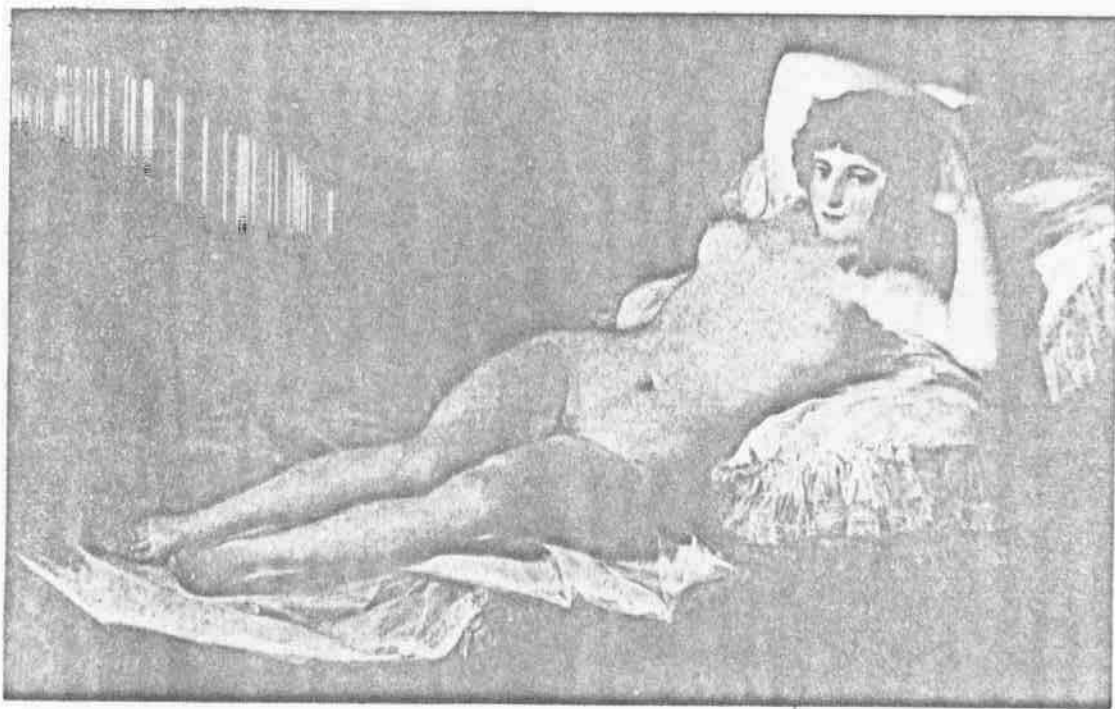
Virgen de la Soledad



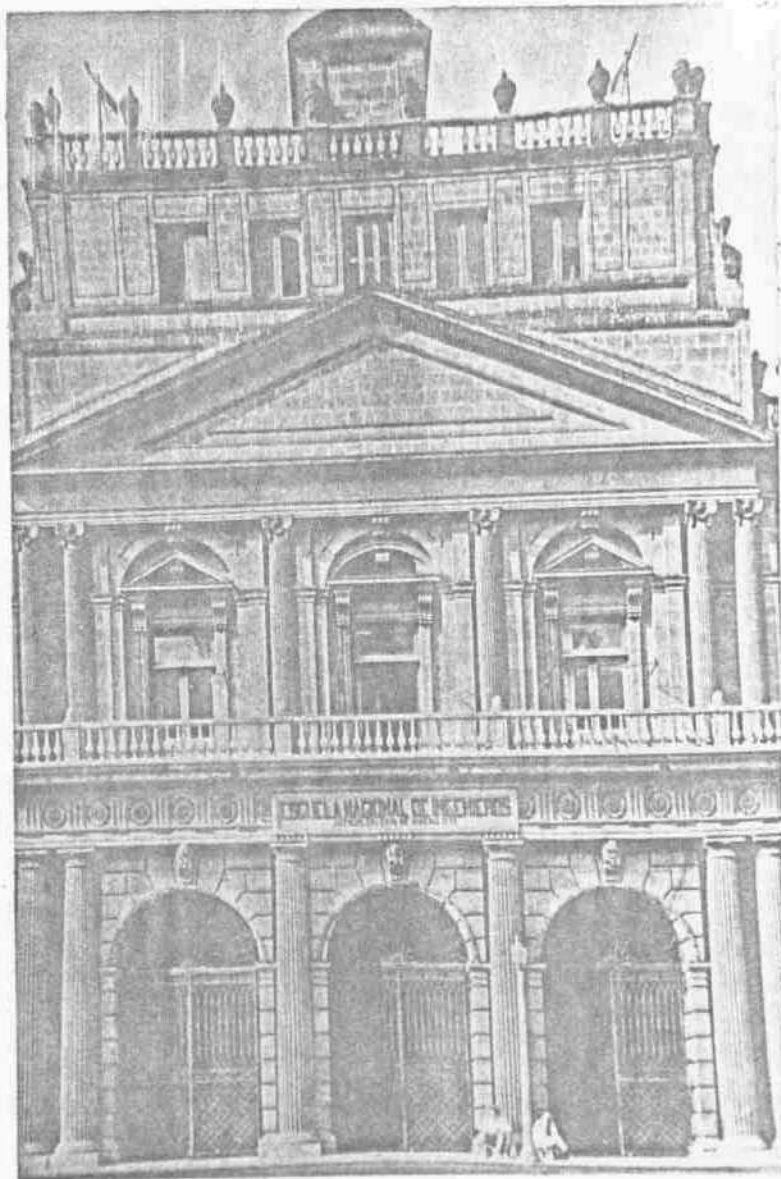
9 FRESCOS EN EL TECHO DEL PALACIO -
REAL DE MADRID. Madrid.

10 LA ODALISCA. Museo de Louvre, París.





11 MAJA DESNUDA.
Francisco de Goya.



12

PALACIO DE MINERIA.
Ciudad de México.



13 IGLESIA DEL CARMEN.
Celaya, Guanajuato.

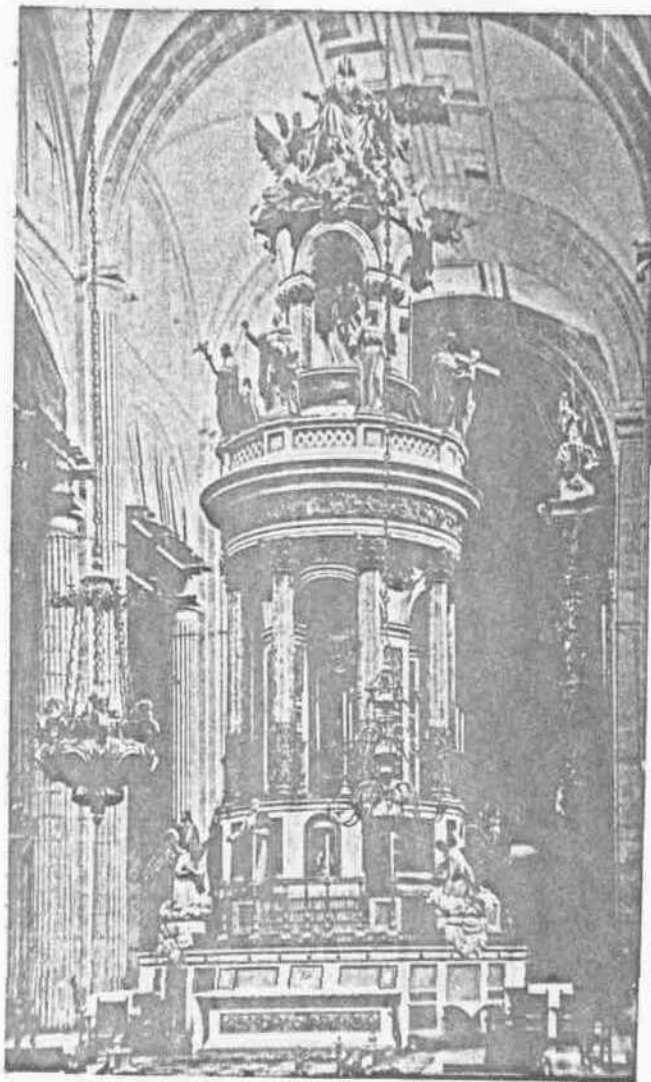
14 ESTATUA ECUESTRE DE CARLOS IV.
Ciudad de México.





15 EL MILAGRO DEL POCITO.
Palacio de Minería, México.

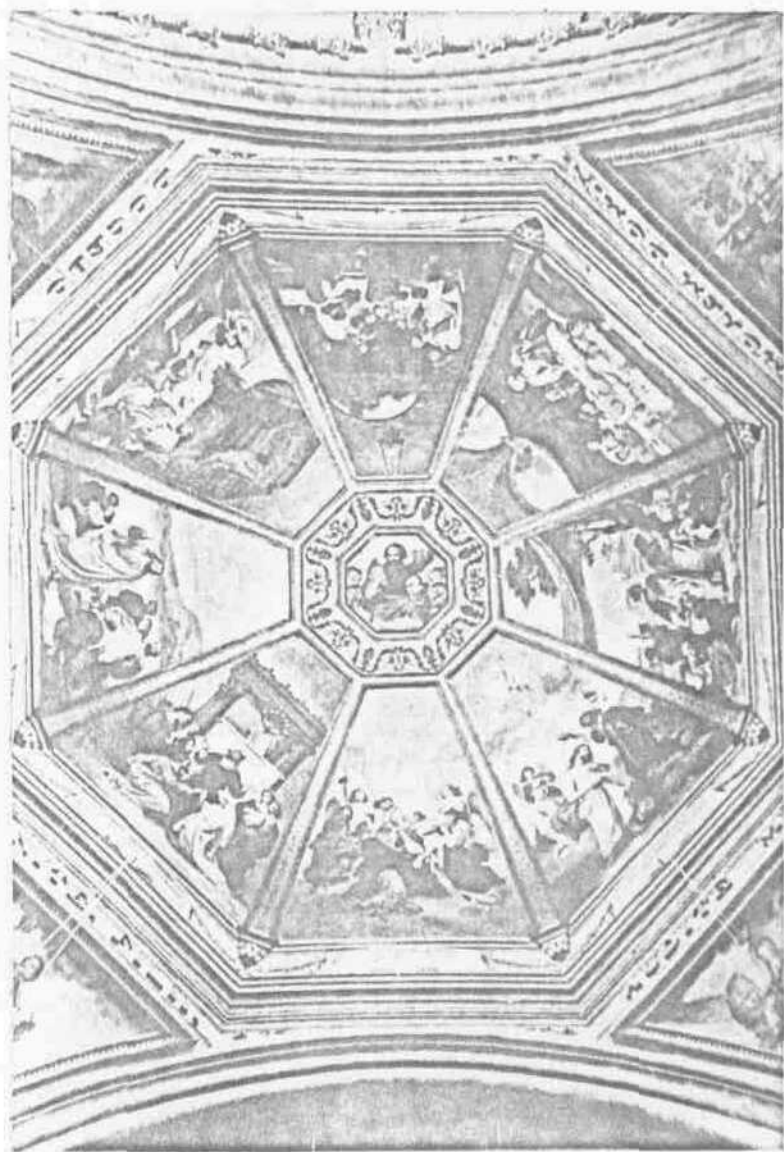
16 CIPRES.
Catedral Metropolitana.

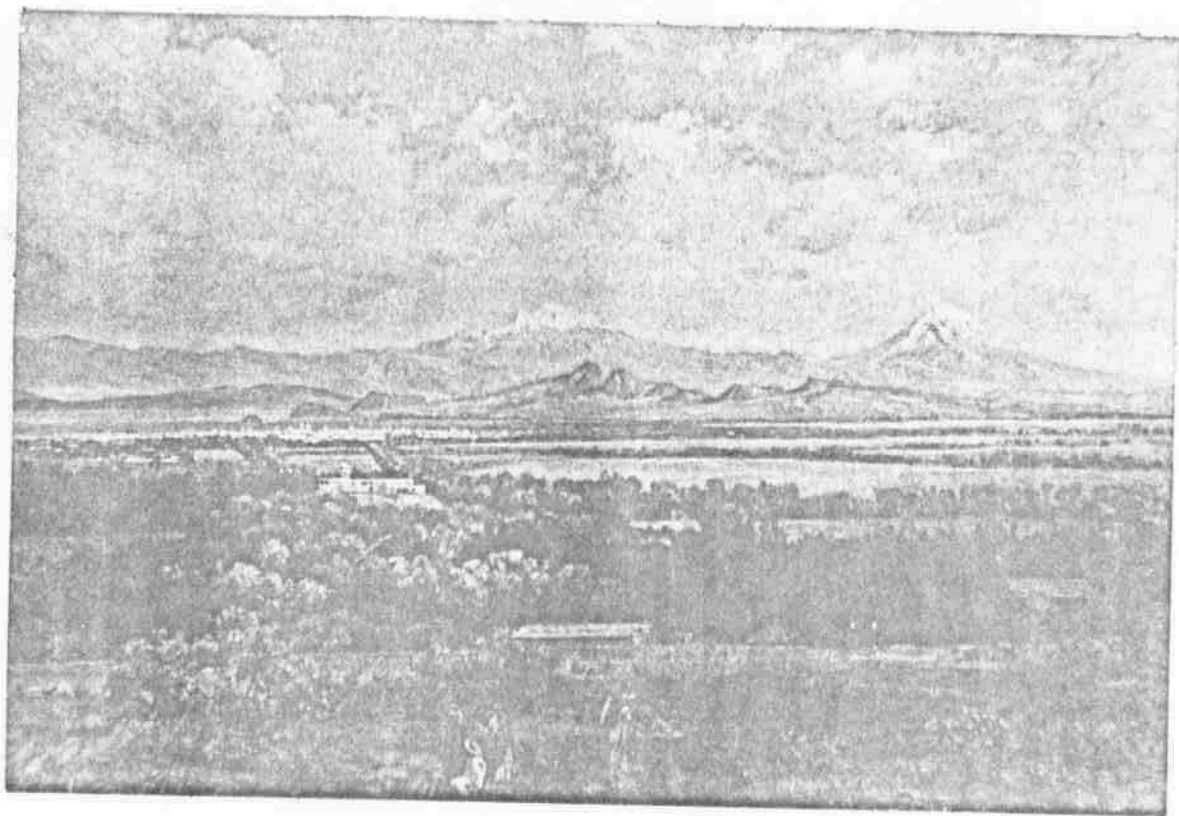




17 MOCTEZUMA XOCOYOTZIN.
Manuel Vilar.

18 CUPULA DE LA PROFESA.
Ciudad de México.





19

VISTA DEL VALLE DE MEXICO. 1895
José María Velasco.



20 DOÑA DOLORES TOSTA DE SANTA ANA.
Juan Cordero.



21

PLACA CONMEMORATIVA DE LA FUNDACION DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE PUEBLA (Hoy Pinacoteca Universitaria José Antonio Jiménez de las Cuevas). Ciudad de Puebla.



22 EL ATRIO DE SAN ANTONIO.
(Hoy desaparecido).
Ciudad de Puebla.

23

ESCULTURA DE SAN AMBROSIO.
Ciprés de la Catedral --
Angelopolitana.





21

PLACA CONMEMORATIVA DE LA
FUNDACION DE LA ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE PUEBLA
(Hoy Pinacoteca Universi-
taria José Antonio Jiménez
de las Cuevas).
Ciudad de Puebla.



24 AUTO-RETRATO DE JOSE MANZO. Pintura.
Museo José Luis Bello y Zetina.
Ciudad de Puebla.

2.. E l R e t a b l o.

2.1.- DEFINICION:

* Para poder realizar el estudio que nos compete en esta Tesis es necesario definir en primer término la palabra " Retablo ".

La Real Academia de la lengua Española ha aceptado como buena la definición que a continuación transcribiremos:

" Retablo. (Del b. lat. retaulus, y éste del lat. retro, detrás, y tabula, -- tabla). m. Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso. Obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar ... " (36).

Definición a la cual, para ser apreciada desde el punto de -- vista arquitectónico, consideramos adecuado modificarle el segundo párrafo " ...Obra de arquitectura hecha de piedra, madera, u otra materia, que compone la decoración de un altar ..." por " Elemento de Arquitectura hecho de piedra, madera, u otra materia que acompaña al altar ..." , debido a que el Retablo no constituye una Obra Arquitectónica, por el contrario conforma un elemento de la Arquitectura, ya que delimita al espacio simbólico en el que se enfatiza la expresión de la Obra Arquitectónica Religiosa, así como el objetivo del retablo no es componer la decoración del altar sino acompañarlo para enfatizar la importancia del mismo y del espacio que lo rodea.

" Retablo. (Del b. lat. retaulus, y és te del lat, retro, detrás, y tabula, -- tabla) m. Conjunto o colección de figu ras pintadas o de talla, que represen - tan en serie una historia o suceso. Ele mento de arquitectura, hecho de piedra, madera, u otra materia, que acompaña al altar ... "

Para referirse al " Retablo " comunmente se utiliza el propio- vocablo, designándosele también con los siguientes:

... **FOYAR.-**

Por la proximidad que guarda con el mismo, ya que muchas veces se integra a él con todos -- sus componentes.

COLATERAL.-

Debido a que algunos retablos se localizan a los lados del crucero o en el fondo de las na ves colaterales.

RETABLO MAYOR

TESTERO

COLATERAL MAYOR

Cuando se habla del principal en donde es co- locada la imágen del santo titular de la igle- sia, encontrándose por lo común en el ábside- de la iglesia.

2.2.- ORIGEN Y ANTECEDENTE:

* Consideramos de importancia mencionar el origen y antecedente que tuvo el " Retablo ", antes de realizar una clasificación y - hablar de una evolución.

* Primeramente diremos que hasta la fecha no se ha precisado - dicho origen, siendo varias las consideraciones que con respecto a - él se han hecho, de las cuales transcribiremos algunas a continua-- ción para una mayor apreciación de ello.

" El origen de la palabra Retablo, ... proviene de las voces latinas retro, - detrás, y tabula, mesa o altar, por -- los pequeños frontales que se ponían - en la parte posterior del altar en las primitivas basílicas cristianas, a par-- tir del siglo V, ... Estos frontales, que eran transportables, tenían por ob-- jeto mostrar a la veneración de los -- fieles las reliquias de los mártires.- Comienzan, pues, como relicarios.(...) estos primeros relicarios se adornaron y enriquecieron, convirtiéndose poco a poco en íconos, ... El ícono se des-- plegó después en tablas que se habrían como las hojas de un libro, formando - los trípticos y polípticos, ..." (37)

Haciendo observación a lo que las enciclopedias y diccionarios especializados nos dicen, podemos anotar:

" ... Lo más que se solía poner encima del altar era las arquetas preciosas - conteniendo reliquias de santos, un --

crucifijo y los candeleros, para lo --
cual se colocaban como especie de gra-
dillas (predella). Estas dieron ori-
gen a los retablos, cuya aparición se
puede decir que no tuvo lugar hasta el
siglo X o aún después ... detrás del -
altar para cubrir las sagradas reli---
quias ..." (38)

" ... Las arquetas colocadas encima -
del altar, que guardaban las santas re-
liquias, dieron origen a los retablos-
que aparecen en los finales del siglo-
X ." (39)

* Por esto y basándonos en nuestra investigación comenzaremos
por dejar ~~en~~ terminado el origen para posteriormente hacer referencia -
del anterior.

* La falta de concordancia existente entre las diversas posi-
ciones ~~que~~ hablan acerca del citado origen, incluyendo las anotadas
anterior~~mente~~, está, según pudimos constatar , en que no se ha par-
tido de ~~ser~~ en cuenta que el " retablo " como obra de arte perte-
neciente a la Iglesia y realizada para ésta debió cumplir con una--
misión ~~específica~~ dentro de ella, misma que nos lleva a determinar-
éste.

* ~~Pre~~diendo de esta forma se tiene lo siguiente:

La ~~función~~ principal del retablo dentro de la iglesia no fué--
decorativa sino "expresiva", ya que a través de la serie de escenas-
que lo ~~confirmaban~~, las cuales aparecían relacionadas unas con ----
otras presentando la vida de Jesucristo, la Santísima Virgen y los-
seguidores de su doctrina, se exaltaba el culto que los fieles pro-
fesaron al cristianismo a través de los siglos. Esta función expre-

siva se vislumbró siempre en los retablos, desde su aparición y a lo largo de su existencia, lo cual nos lleva a pensar que debieron ser creados exprofesamente para resaltar ese culto Cristiano, siendo por tanto este mismo el que, consideramos, les debió dar su origen.

* Para poder precisar esto, juzgamos necesario adentrarnos un poco en lo que fue el inicio de estas primeras manifestaciones del culto así como también en el surgimiento de los retablos, lo cual haremos a continuación mediante una pequeña remembranza.

Cuando empezó la era cristiana el culto no era libre y había una fuerte persecución religiosa, obligando a los creyentes a oficiar en las catacumbas, que eran sus centros de reunión (Fig. 25), para lo cual colocaban sobre la tumba de los mártires el altar; debido a la devoción que se tenía por estas personas cuya vida se relacionaba con Jesucristo y que formaban parte de ese culto.

Más tarde, después de promulgado el Edicto de Milán por Constantino, en el año 313, en que quedó establecido el libre culto, el altar es trasladado al ábside de la basílica -lugar público que se convirtió en edificio religioso para profesar el culto- emplazándolo sobre las catacumbas, haciéndolo coincidir con la tumba de algún santo o mártir que se encontraba en la cripta (Fig. 26). Una vez fijo el altar, se comenzó a representar en su parte anterior, la cara que mira a los fieles, escenas de la vida de Jesucristo y sus seguidores, idea que tomaron quienes la realizaron de las representaciones hechas en los sarcófagos, que encerraron los cuerpos de esos santos y mártires durante el período catacumbario. A estas representaciones se les llamó " frontales ", nombre que recibieron por estar colocadas frente al altar y de las cuales más tarde adoptarían los primeros retablos la forma de disponer las escenas así como los temas ahí representados. (Fig. 27).

" ... los Frontales de los altares lu-

josos estuvieron revestidos de chapas metálicas ... con adornos escultóricos cincelados e incrustación de gemas --- (...) A imitación de estos Frontales ricos cundieron los adornos con tallas figurativas y los pintados, que se conservan en gran número, ... Estos suelen tener en el centro, dentro de la mandorla de forma almendrada (o a veces doble mandorla), la figura de Jesucristo en majestad y en actitud de bendecir, o la Virgen con el Niño, y a sus lados varios compartimientos, con un apostolado, o con escenas de la vida del santo titular de la iglesia de donde proceden . " (40)

Por otra parte la Iglesia menciona la adopción que hiciera del " díptico pagano " para darle un uso litúrgico, transformando así a éste en " díptico eclesiástico "; primera forma de retablo del que se tiene conocimiento.

El " díptico pagano " era una carterita rectangular que se empleaba como libro de memorias o como objeto de lujo que se obsequiaba a manera de regalo o enviaba en forma de carta con el sello de la persona remitente. Fue llamado " díptico " (del gr. diptychos-plegable en dos, de *dis*, dos veces y *ptyche*, plegadura, pliegue), por constar de dos tablillas unidas mediante una bisagra, cordón o anilla; las que podían estar realizadas en madera de encina, abeto, boj, arce, tejo o en otros materiales como márfil, metal, oro y plata. La cara exterior de éste se decoraba con motivos de origen pagano y en su interior se inscribían nombres, direcciones, notas o cuentas, utilizando un punzón o estilete de hierro o metal. Estos " dípticos " recibieron también la denominación de " pugillares ", debido a su escaso tamaño; " tabellas ", por estar realizadas en ma

dera y " codex " o " codicilli ", por estar destinados a escribir-
en ellos.

" ... Según la tradición antigua, el--
díptico era una tablilla de dos hojas-
plegables como un libro, en cuyo inte-
rior existía una película de cera, so-
bre la que se grababa, mientras que -
el exterior se hallaba decorado en re-
lieve ... " (41)

El " díptico " fue adoptado primeramente por los romanos como-
placa conmemorativa para exaltar algún asunto de importancia, entre
otro, el entronque de algún patricio romano a cónsul, de donde éste
recibe el nombre de " díptico consular ", aunque en algunos casos -
sólo consistiera en placas sueltas. En estos dípticos se hacía gra-
bar el retrato, nombre y consulado que presidía el magistrado al su-
bir al nuevo cargo, repartiéndose ejemplares, a manera de obsequio,
en las fiestas de dicha celebración (Fig. 28).

" ... Cada año se celebraba la inven-
ción y el buen gusto del nuevo cónsul-
por la manera como ejecutaba su dípti-
co ... " (42)

Más tarde la iglesia adopta estos dípticos para darles un uso-
litúrgico inscribiendo en ellos listas a manera de recordatorio, en
las que aparecían los nombres de los mártires, santos, Papas y Obis-
pos así como también los nombres de personas bienechoras, vivas y -
difuntas, de las cuales se hacía conmemoración durante las fiestas
solemnes; por lo que estos dípticos eran colocados sobre el altar,-
conservando en un principio su tipo de representación pagana, la --
cual se modificaría poco a poco hasta transformarse por completo en
religiosa, debido a que como ya eran objetos pertenecientes a la --
Iglesia debían contener representaciones al Cristianismo.

" El empleo de dípticos consulares se--
transmitió a la iglesia cristiana para
la transcripción y lectura pública de--
diversos textos litúrgicos; para ins--
cribir las listas de obispos, prínci--
pes y bienhechores. Hubo, pues, dípti--
cos y trípticos eclesiásticos..." (43)

Con el transcurrir del tiempo las listas de nombres que conte--
nían los dípticos eclesiásticos fueron más extensas, por lo que se
crearon una especie de libros llamados " obituarios " y " martiro--
logios " para que las contubieran, dando lugar con ello a que pron--
to cambiara el uso de los " Dípticos " de listas de recordatorio --
por " oratorios ". Estos dípticos se desplegaron para dar cabida a
mayor número de representaciones cristianas, transformándose en los
llamados Trípticos (Del gr. triptychos, triplicado, plegado en --
tres), que constaba de tres hojas flexibles y en polípticos (Del--
gr. polyplos; de polis, numeroso, y ptyx, ptychos, pliegue), que
quedaban formados por varias hojas plegables; los que mantuvieron --
su uso de oratorios y colocación sobre el altar. Posteriormente, --
al acrecentarse la importancia y el número de representaciones reli--
giosas, las tablas se multiplicaron recibiendo la denominación de --
retablos (Delb.lat. retaulus, y este del lat. retro, detrás, y ta--
bula, tabla), por conformarse en grandes cuadros colocados detrás--
del altar. Estos retablos conservaron el uso de oratorios y con el
tiempo se adosaron a los muros, designándoseles " retablos fijos ",
nombrándose por extensión, " retablos móviles " a las primeras ho--
jas plegables -dípticos, trípticos y polípticos- que contenían ya --
manifestaciones referentes al Cristianismo.

" ... Desde los primeros siglos de la--
Iglesia, el arte cristiano produjo be--
llísimos ejemplares de DIPTICOS. El --
uso de estas tablas duró entre los --
cristianos latinos hasta el siglo XII,

y hasta el XV entre los griegos, aunque con el tiempo perdieron su primitiva aplicación y se emplearon como oratorios, con escenas religiosas. "-

(44)

* Una vez expuesta esta remembranza podemos dejar establecido, que el verdadero origen del " retablo " lo constituyó el culto Cristiano, que como podemos observar, se vió reflejado en el culto profesado a todas aquellas personas que de alguna forma habían estado ligadas a Jesucristo; lo que llevaría a la Iglesia a adoptar los --
dúpticos -primera forma de retablo conocida-.

* al mismo tiempo dejaremos definido que el antecedente del --
" retablo " lo constituyó tanto el dúptico pagano como el frontal, ya que como se puede apreciar, el " retablo " adoptó del primero el uso y la forma que guardaba y del segundo la manera de disponer las .escenas y los temas representados.

" ... retablos, doradas, atrayentes es
tructuras de elegantes apoyos y fastuo
sos entablamentos, hermosas pinturas, -
memorables eculturas, imaginación, ge-
nio, artesanía, todo sacralizado por -
estar destinados al culto divino con -
exclusión de cualquier otro fin." (45)

2.3.- CLASIFICACION:

RETABLO:

(Del b. lat. retaulus, -
y este del lat. retro, -
detrás, y tabula, tabla)
" Conjunto o colección de
figuras pintadas o de ta-
lla, que representan en -
serie una historia o suce-
so. Elemento de arquitect-
tura hecho de piedra, made-
ra u otra materia, que --
acompaña al altar "

MOVIBLES:

Retablos transportables
de un lugar a otro.

FIJOS:

Retablos no transporta-
bles.

DIPTICO: (Del gr. diptychos, plega-
ble en dos, de dis, dos veces, y ---
ptyché, plegadura o pliegue). Cua -
dro o bajo relieve formado en dos ta-
bleros articulados que se cierran cō-
mo las tapas de un libro.

TRIPTICO: (Del gr. triptychos, tri-
plicado, plegado en tres). Pintura-
grabado o bajo relieve distribuido -
en tres hojas, de tal manera que pue-
dan doblarse las de los lados sobre-
la central, mediante goznes.

POLIPTICO: (Del gr. polyptykos; de-
polis, numeroso, y ptyx, ptychos, --
pliegue). Cuerpo de madera formado-
por cuatro o más hojas o póstigos --
que pueden plegarse unos sobre otros.

PRINCIPALES: Retablos localizados en
el fondo de la nave central o ábside
llamados testeros o retablos mayores.

COLATERALES: (Del lat. collateralis
de lateralis, lateral). Retablos lo-
calizados a los lados del crucero o-
en el fondo de las naves colaterales.

2.4.- EVOLUCION:

2.4.1.- EUROPA.

Para dar a conocer la evolución del " retablo " en Europa, comenzaremos por establecer que los primeros retablos fueron móviles, siendo éstos los llamados " dípticos ", " trípticos " y " polípticos ", que más tarde se transformaron en retablos fijos.

El primer tipo de retablo que recibió el nombre de díptico, -- por estar compuesto de dos tablillas plegables, de igual tamaño, -- unidas por cordones, bisagras o anillos, que se cerraban como las tapas de un libro y las cuales estaban decoradas con evocaciones de pasajes históricos o bíblicos, a base de relieves de imágenes devotas, se empezó a colocar sobre el altar aproximadamente en el siglo IX, a fines del período Bizantino; continuando con esta disposición durante todo el período Románico, hasta las últimas décadas del siglo XII.

" El retablo acompañó al altar: era generalmente de pequeñas dimensiones."--

(46).

Estos retablos se ocuparon como oratorios, los cuales contenían reliquias; en algunas ocasiones estos dípticos se cubrían con un paño, ocultando tras ellos las reliquias dentro de un cofre o relicario que se colocaba sobre una ménsula volada en la parte superior a éste, dejando un espacio entre el mismo y el muro del fondo, para que por abajo pasaran y se arrodillaran ante el relicario los fieles que deseaban obtener alguna gracia o indulgencia por virtud de las reliquias. Los retablos de este tipo fueron obras de orfebrería, talla o pintura, realizadas en madera, márfil o hueso, plata, oro y esmaltes, en la que los orfebres que la ejecutaron dejaron muestra de su habilidad técnica y gusto decorativo. De estos retablos se conservan varios ejemplos, de entre los cuales citare--

mos: díptico del obispo Gonzalo, en Oviedo; el de San Miguel " in-
 Excelcis ", de Navarra; el de " Las Santas Mujeres en el Sepulcro",
 de la colección Trivulzio en el Castillo de Sforzesco, Milán (Figu-
 ra 29).

" ... el altar va tomando mayores pro-
 porciones, y es entonces cuando empie-
 zan a aparecer retablos, que primera-
 mente fueron movibles y sólo se colo-
 caban en los días de solemnidad; de -
 ahí los dípticos y los trípticos, al-
 gunos de ellos de márfil, oro, plata-
 o de metales decorados con esmaltes -
 ... " (47)

Más tarde, cuando surgió la necesidad de ampliar el número de
 representaciones que contenían los dípticos, se crearon los trípticos
 y polípticos, con el fin de duplicar el espacio necesario para
 dichas representaciones.

Los " trípticos " o " retablos pequeños ", cuyo nombre recibie-
 ron por constar de tres hojas plegables, de las cuales quedaba fija
 la central, doblando sobre ésta las dos laterales, continuaron per-
 teneciendo al grupo de " retablos móviles ". Estos se emplazaron a
 partir de finales del siglo XII y XIII, hasta el XV, durante el pe-
 ríodo Románico y Gótico, sobre el altar y en algunas ocasiones en -
 la parte posterior de éste, quedando montado en un banco o predela-
 (del latín predella " escalón ", " tarima ", y especialmente últi-
 mo escalón del altar: del antiguo alemán bretil, " tablita ", " chi-
 lla "), que servía de base para que al abrirse las hojas no inter-
 ceptaran con la mesa o altar, cuya dimensión era de un tercio de la
 altura del retablo. Al desplegarse éste en sentido horizontal, to-
 das las escenas representadas en su interior quedaban visibles a --
 una altura conveniente para ser observadas. La disposición de este
 retablo era la siguiente: el cuadro en forma de tríptico se hallaba

dividido en varios compartimientos, cada compartimiento encerraba - figuras que representaban algún asunto bíblico o episodio de la vida del santo a quien estaba dedicado el retablo; encontrándose al - centro el asunto principal, expresado con más amplitud y en la base, mediante una serie de compartimientos en forma de pequeños cuadros, se conformaba la predela que contenía representaciones alusivas a los temas descritos anteriormente. Los trípticos se trabajaron en madera, piedra esculpida, márfil y esmalte, estando alguno - de ellos pintados.

De entre los trípticos que aún existen en museos, iglesias y colecciones, podemos mencionar: un tríptico de talla francés, policromado y dorado del siglo XIV, en el Museo Victoria y Alberto, en Londres; tríptico de márfil de la colección Marquesa Arconati -Visconti; tríptico francés, de transición, en márfil tallado en el centro con póstigos pintados, en Lyon -siglo XIV-; tríptico de los Esforza, en Bruselas; tríptico florentino de la colección Nemes, Budapest (año 1379); tríptico de Harbavile -siglo X-, márfil, Louvre, París (Fig. 30); tríptico Stavelot, cobre, plata dorada y esmaltes champlevé, biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York.

Durante la misma época románica y gótica, conforme iban evolucionando los trípticos, fueron apareciendo poco a poco los " polípticos ", llamados de esta forma por constar de varias hojas plegables, los que continuarían perteneciendo al grupo de retablos móviles, conservando las características generales y misma colocación.- Dichos " polípticos " comenzaron a desplegarse tanto en sentido horizontal como vertical, continuando con la misma disposición de --- escenas, estando colocada al centro la del asunto principal y a su alrededor los compartimientos con las demás escenas relacionadas a ésta. Al igual trabajáronse en madera y cubriéronse de pinturas o esmaltes y figurillas de márfil.

Como ejemplo de " polípticos " anotaremos: el del " Santo Espíritu, de Pere Serra, en la Seo de Manresa (Fig. 31); el " Cordero

Místico ", en la catedral de Gante, elaborado por los hermanos Hu--
ver y Van Eyck, San Davon, en Bélgica, siglo XV,

" ... se desplegó después en tablas --
que se abrían como las hojas de un li-
bro, formando los trípticos y los po--
lípticos, según el número de hojas, --
... " (48)

Los trípticos al igual que los polípticos, con el tiempo, ad--
quirieron mayores dimensiones y pasaron a ser colocados en la parte
posterior del altar, ya desde fines del siglo XII, hasta el siglo -
XIV, en que comenzarían a abarcar todo el muro del ábside de la ---
iglesia para transformarse en " retablos fijos ". A partir de en--
tonces permanecerán con esta disposición, abarcando también los mu-
ros de las naves colaterales, sufriendo transformaciones en su es--
tructura y estilo, según fuera cambiando la época en que se realiza-
ban, teniéndose así retablos góticos, renacentistas, barrocos y neo-
clásicos.

Los " retablos góticos " se elaboraron a fines del siglo XIV y
a lo largo del siglo XV, alcanzando grandes proporciones, cubriendo
todo el ábside de la iglesia, hasta la bóveda; por lo que estas ---
obras requirieron para su elaboración tanto de maestros que tuvie--
ran conocimientos en arquitectura como de escultores, ensambladores,
carpinteros, pintores y entalladores que les dieran la riqueza orna-
mental de que hacen gala estas obras. Los " retablos ojivales " se
caracterizaron por presentar generalmente la forma de gran tríptico
o políptico dividido en compartimientos separados por columnas góti-
cas, en sentido vertical, formando calles y por doseletes en senti-
do horizontal, formando cuerpos. En dichos compartimientos se pre-
sentaban, mediante una sucesión de escenas, tanto la Pasión y Vida-
de Jesucristo como la vida del santo titular de la iglesia o capi-
lla en que se localizaba el altar, formando así enormes conjuntos -
de esculturas y pinturas. Estos retablos se trabajaron en alabas--

tro, madera tallada y pintada, plata y piedra esculpida.

De los retablos que sobresalieron en este estilo tenemos: los de piedra y alabastro del siglo XV y principios del XVI que se levantan en la capilla mayor de las catedrales de Tarragona, Seo de Zaragoza, Pilar de Zaragoza y Huesca; el de la iglesia de San Nicolás de Bari, en Burgos. De la misma época, de madera esculpida, son los mayores de las catedrales de Avila, León, Toledo, Sevilla y el de la Abadía de Westminster (Fig. 32).

" ... El Gótico fijó el retablo y lo incorporó a la arquitectura. " (49)

Más tarde estos retablos góticos fueron sustituidos por los " renacentistas ", aproximadamente desde mediados del siglo XV, hasta principios del siglo XVII. Se estructuraron de forma semejante a los ojivales, cambiándose en estos las agujas góticas por columnas romanas, suprimiéndose también los doseletes. Estos se decoraron a la manera " renacentista ", empleándose como material el mármol y la madera; estando estos últimos, algunos pintados y otros esculpidos.

Destacan principalmente los retablos mayores de las catedrales de Astorga, Santo Domingo de la Calzada, Barbastro y Colonia, iglesias de Santiago de Rothenburg y Poblet (Fig. 33) y capilla real de Granada.

" Con la arquitectura renacentista Europa ... fabrica suntuosos altares clásicos de mármoles policromados, en consonancia con el nuevo espíritu constructivo del quattrocento... " (50)

A partir de la segunda mitad del siglo XVII y hasta mediados del XVIII se desarrollaron los grandes " retablos barrocos ", en --

los que se dió amplio campo a la fantasía, dramatismo e intenso dinamismo. Estos fueron de una riqueza extraordinaria, manifestada en sus conjuntos estructurales cubiertos de doradas tallas y pinturas. En ellos se puede apreciar columnas retorcidas, arquitrabes, cornisas y frontones curvos, que rompen en movimientos de masas las líneas arquitectónicas generales, todo decorado de forma exuberante. Las esculturas, con ropajes un tanto vaporosos, se observan en ornacinas, frontones y cornisas, compitiendo en ocasiones al lado de majestuosas pinturas; estando colocada, la principal, al centro del retablo, en la que se presenta un tema relacionado con la advocación de la iglesia o capilla en la que se encuentra instalado, sustituyéndose muchas veces ésta por un gran relieve. En la decoración se observan nuevos elementos naturales como nubes, entre las que se revuelcan regordetes ángeles, rocas y soles nimbados.

Como ejemplo de estas obras tenemos: el retablo del convento de San Esteban, en Salamanca (Fig. 34) y el Transparente de la catedral de Toledo, entre otros.

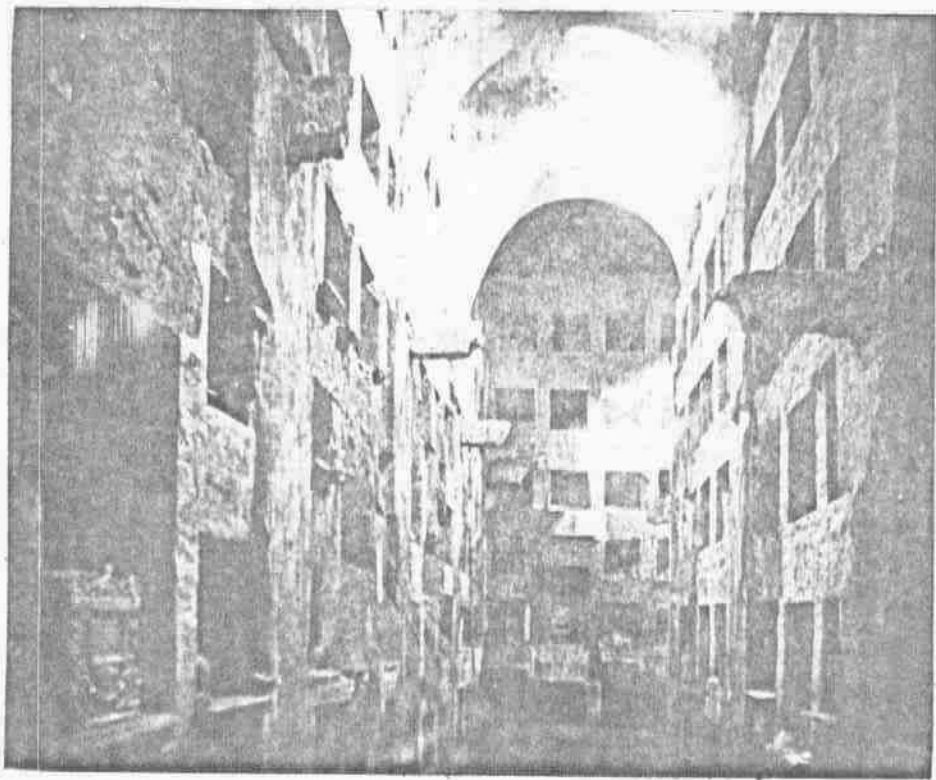
" En el imperio absorbente del Barroco... llenan sus iglesias con el oro y el color de sus retablos, complicando cada vez más sus formas y recargándose de ornatos y de símbolos. " (51)

Los retablos barrocos fueron sustituidos por retablos de " estilo Neoclásico ", en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Se estructuraron presentando el aspecto de fachadas grecorromanas, recuperando la sencillez de las antiguas formas clásicas. En este tipo de retablos se termina con el empleo de la línea curva. Nuevamente aparecen los entablamentos antiguos, las sobrias balaustradas, los remates clásicos, las pilastras y columnas; empleándose principalmente la dórica. Las figuras de santos y símbolos religiosos se presentan con aspecto tímido, a veces poco perceptibles, llegándose a terminar con el significado de fantasía, para dar lu-

gar a la frialdad y severidad clásica.

Destacarán en este período: los retablos de la iglesia de la -
Magdalena, en París (Fig. 35).

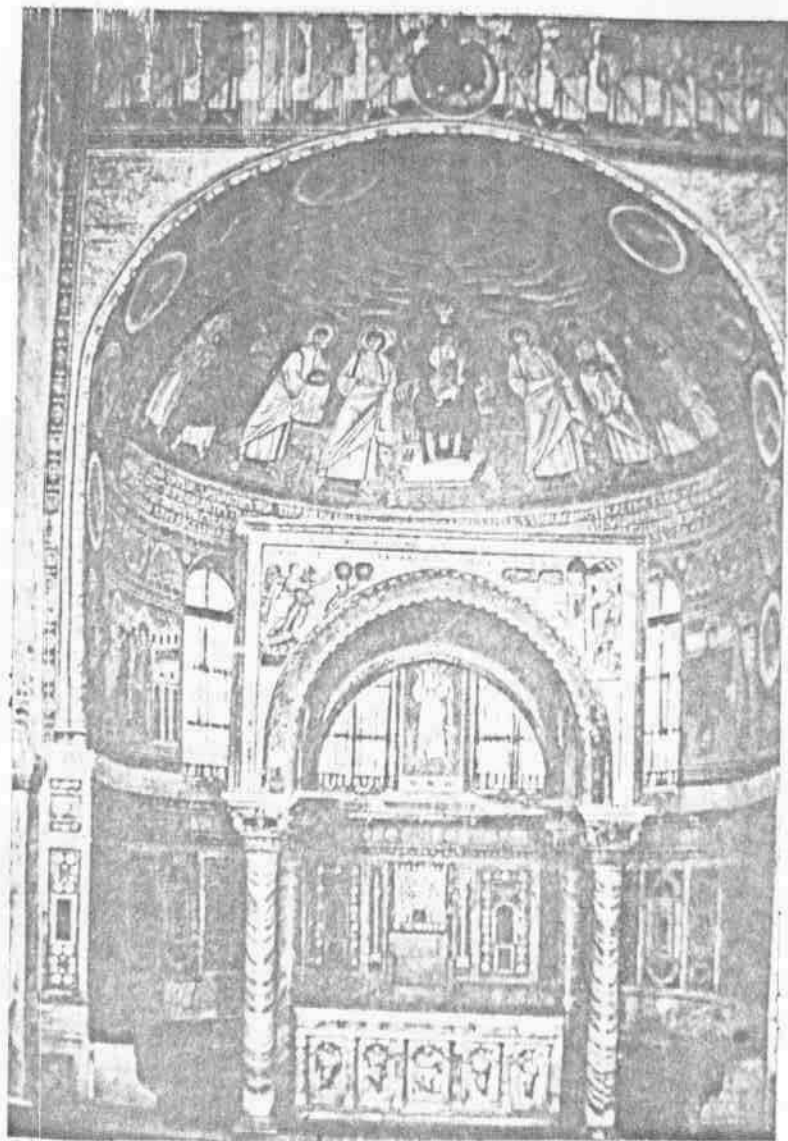
" A fines del siglo XVIII un poderoso movimiento académico, el Neoclásico, -
sediento de formas más puras y más so-
brias, suplantó de golpe la decadente
floración del Barroco. La arquitectu-
ra se cubrió de severas fachadas clá-
sicas y altares renacentistas, y los-
retablos de madera dorada desaparecie-
ron ... " (52).



25 CATACUMBAS.

26 BASILICA SOBRE CATACUMBA.





27 FRONTALES.

28 DIPTICO CONSULAR.

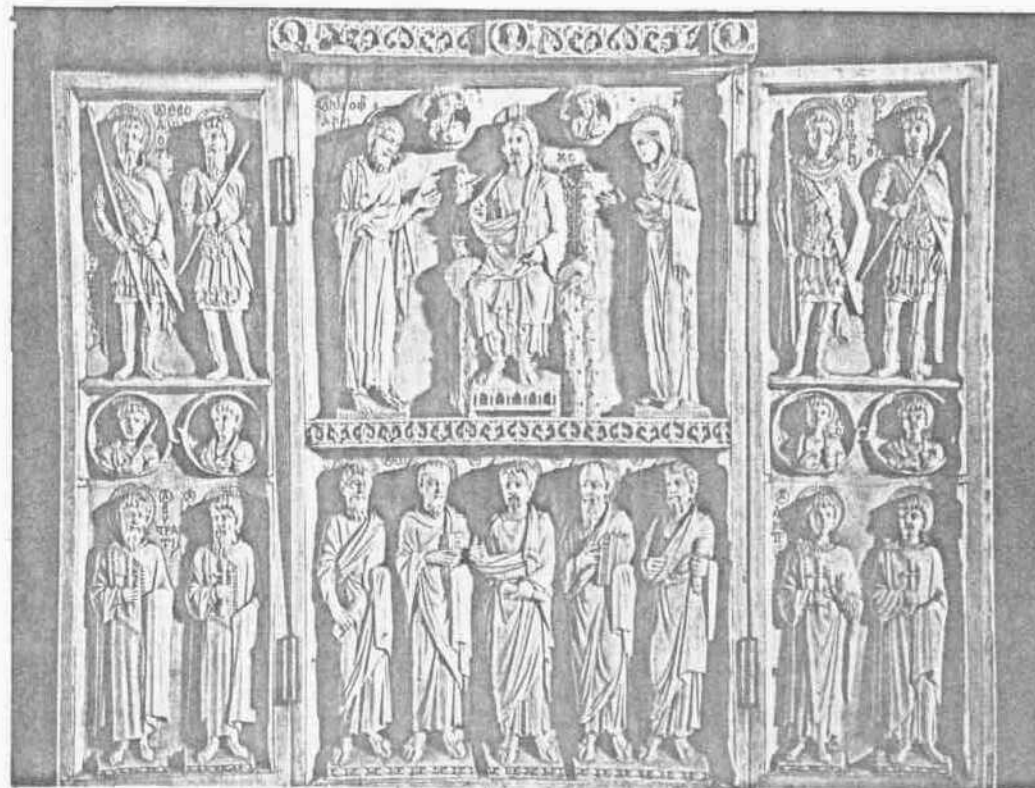




29

LAS SANTAS MUJERES
EN EL SEPULCRO.
Diptico. Colección
Trivulzio. Castillo
de Sforzesco. Milán

30 TRIPTICO DE HARBAVILLE. Louvre, París.



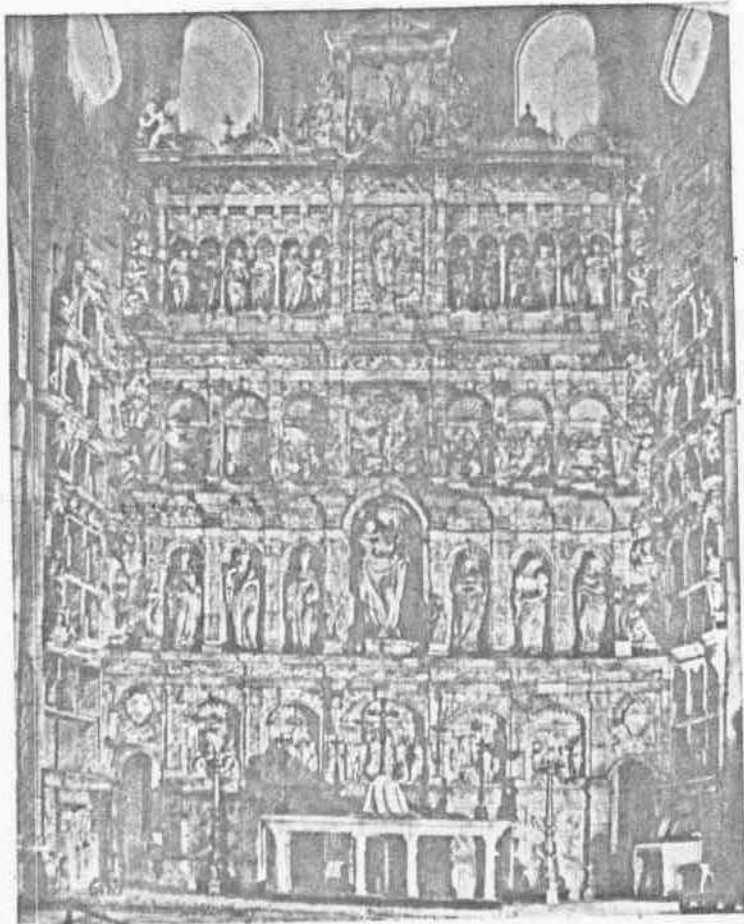


31 SANTO ESPIRITU DE PERE-SERRA.
Políptico. Seo. de Manresa.

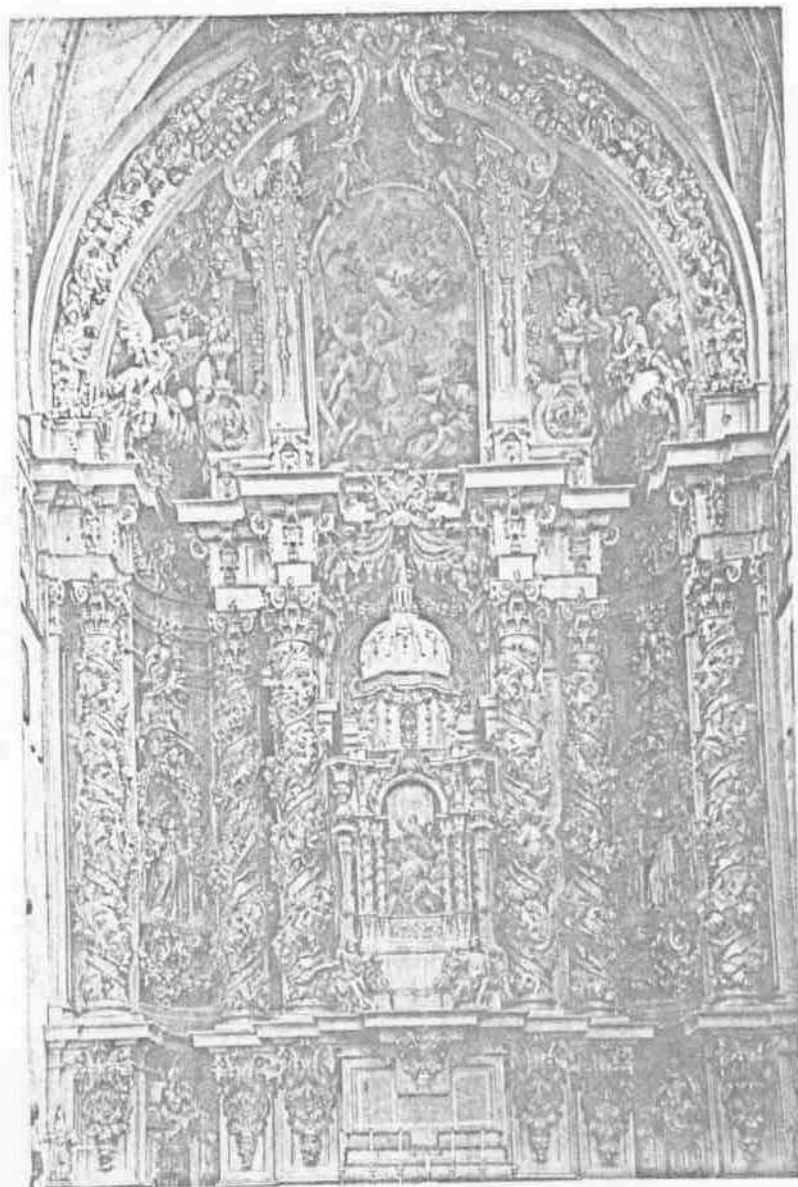
32 ABADIA DE WESTMINSTER.

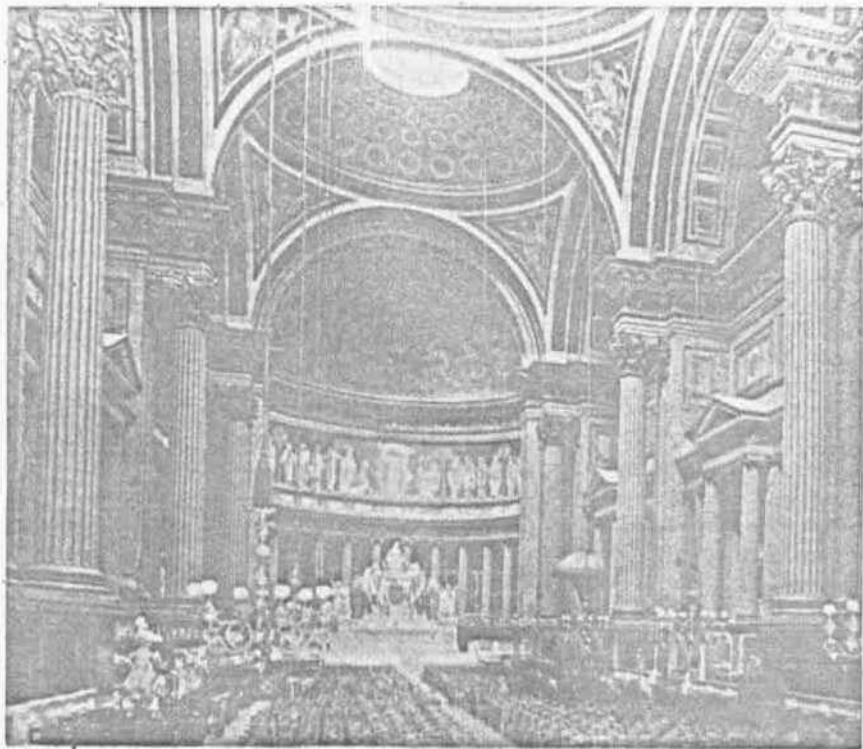


34

RETABLO DEL CONVENTO DE
SAN ESTEBAN. Salamanca.

33

RETABLO MAYOR DEL CONVENTO
DE POBLET.
Iglesia de Poblet.



35 IGLESIA DE LA MAGDALENA. París

3._ E l R e t a b l o

M e x i c a n o.

* Para dar comienzo a este capítulo hemos considerado necesario hacer referencia del antecedente que tuvo el " retablo mexicano " y de cual fue el proceso de su construcción para poder adentrarnos en lo que fuera su evolución expresiva al paso de los siglos.

3.1.- ANTECEDENTE:

El " retablo mexicano " encuentra un antecedente en los retablos españoles, los que en una necesidad de evangelización fueron intrducidos al país -amén de adaptarlos y agregarles la propia expresión - por los franciscanos, dominicos y agustinos y por los propios retablistas españoles, quienes vendrán de las regiones de Castilla, - Andalucía, Valencia y Extremadura para ejecutarlos. Más tarde se instruiría a los indígenas con los conocimientos necesarios para que -- los pudiesen elaborar; como se hiciera en la escuela de " San José - de los Naturales " en donde su fundador Fray Pedro de Gante ordenó :

" ... se hiciesen aposentos o reparti--
mientos donde se enseñase a los indios-
a pintar y allí se hacían las imágenes-
y retablos para todos los templos de la
tierra " ... (53)

3.2.- PROCESO CONSTRUCTIVO:

Para llevar a cabo la erección del retablo que debía cubrir -- gran espacio mostrando labor de arquitectura, escultura y pintura -- fue necesaria la intervención de un equipo de trabajo. De ahí la -- importancia que adquirió la Organización Gremial que se encargaría del proceso constructivo de éste.

* Cabe aquí hacer un pequeño paréntesis para señalar, en forma breve, como funcionaba dicha Organización:

Estaba constituida por varios gremios de artesanos: arquitectos, escultores, entalladores, pintores, doradores, estofadores y -- encarnadores, entre otros; los que contaban con talleres y reglamentos propios para ejercer su labor. El taller era dirigido por un maestro a cuyo mando se encontraban los oficiales, que a su vez supervisaban el trabajo desempeñado por los aprendices; quienes a medida que dominaran el oficio iban subiendo de rango hasta alcanzar el de maestros. Todo gremio, dependiendo del trabajo que desempeñara, se encontraba regido por las llamadas " Ordenanzas ", en -- las que se especificaba a quienes les era permitido ejercer el oficio y con qué conocimientos debían contar para ello --esto se podrá apreciar con mayor claridad más adelante, cuando se haga referencia a la evolución artística del retablo-- .

Volviendo al proceso de la elaboración del retablo:

A cada gremio participante le tocaba desempeñar su labor bajo la dirección general del religioso o persona que, apegado a los cánones de la Iglesia y el Dogma, explicaba el tema religioso que debía ser transmitido por medio del retablo y al cual debían ajustarse todos,

En primer lugar el arquitecto realizaba el diseño del retablo-- tomando en cuenta lo especificado por el religioso o en ocasiones,--

cuando existía, por el donante de la obra; sin apartarse de lo señalado por el estilo en auge. Este boceto le era entregado al maestro carpintero, quien se encargaba de ejecutar las diferentes piezas de la estructura, tales como basamentos, columnas y entablamentos, entre otras, ya sea en madera de cedro blanco -resistente a la carcoma- o en madera de Ayacahuite -variedad de pino menos resinosa-, de preferencia seca. Una vez concluidas éstas pasaban a manos del maestro ensamblador, quien sobre el muro previamente elegido las unía todas mediante amarres de madera y en algunos casos, cuando alguna parte necesitara de mayor refuerzo, mediante grapas de hierro, debido a que los clavos no se utilizaban. Ya armada la estructura los escultores dedicados en especial a la talla en madera, mejor conocidos como entalladores, efectuaban en donde era necesario el trabajo de ornamentación propia del retablo, respetando al igual la simbología religiosa y el estilo en boga. Posteriormente se procedía a dar el acabado al retablo, lo que estaba a cargo del dorador o " pintor de oro ", quien primero lijaba toda la superficie del retablo para aplicarle una capa de yeso -con objeto de cubrir los poros y defectos de la madera- y sobre ésta otra de bol o preparación de color rojizo con pegamento, que servía para facilitar la adhesión del oro; el que colocaba después por todo el retablo en forma de pequeñas láminas muy delgadas que debían estar limpias y pesar por lo menos 23K y al que por último le daba pulimento con bruñidores especiales como la agata o la pomazón. En ocasiones cuando se tenía especial interés en resaltar alguna pieza de la talla, éste la perfilaba en color rojo, azul o negro; quedando así concluida la obra.

3.3. EVOLUCION DEL SIGLO XVI AL XVIII.

3.3.1- OBRA DE EXPRESION SOCIO-RELIGIOSA.

Con el arribo de Hernán Cortés a tierras mexicanas se inició -

la organización evangelizadora, pero formalmente ésta se inició con la llegada de los doce hermanos Menores de la Observancia en 1524; - los que de inmediato dedicáronse a predicar la religión Cristiana - destruyendo todo elemento existente de idolatría, basándose en antecedentes bíblicos -como la orden que Yahvé da a los hijos de Israel de destruir los templos, altares e imágenes de dioses ajenos-. Para ello valiéronse principalmente del " retablo ", obra de arte - religioso que vendría a desempeñar un papel de suma importancia, -- dentro de la Iglesia y la Sociedad de México, ya que a través de él se instruirá en la doctrina cristiana a los indígenas y al hombre - de la Colonia como se daría a conocer el prestigio que ambas adquirirían por la realización del mismo.

Primeramente en el siglo XVI el retablo fue utilizado por las órdenes mendicantes -clero regular- a manera de catecismo para evangelizar al indígena; en él se plasmaron escenas que aludían a la -- doctrina cristiana, las que se mostraron tanto relacionadas unas -- con otras y en algunos casos en forma sucesiva para que el indígena conociera ésta doctrina así como en forma sencilla para eludir todo elemento que pudiera desviar al mismo del mensaje religioso. Figuraron en especial las escenas de la vida de Jesucristo principalmente la Epifanía; la vida de la Virgen María, particularmente la Infancia y Anunciación; los primeros seguidores de Jesucristo, Apóstoles, Santos, Mártires y Doctores de la Iglesia, exaltándose con más énfasis a San Miguel Arcángel, San Pedro, San Pablo, San Francisco y Santo Domingo.

Más tarde durante los siglos XVII y XVIII el retablo continuará siendo utilizado como elemento de recurso para la instrucción religiosa del hombre de la Colonia, empleándosele a la vez como instrumento para adquirir un prestigio dentro de la Iglesia y Sociedad.

En los retablos de este tiempo plasmáronse mayor número de representaciones de personajes y pasajes de la doctrina cristiana, -- las que se presentaron acompañadas igualmente de numerosos elementos simbólicos para hacerle llegar al hombre de la Colonia ésta doc

trina con más amplitud, En ambos siglos destacáronse las representaciones alusivas a principales santos de las órdenes religiosas y advocaciones de la Virgen -las cuales no sólo sobresalieron por cuestiones de instrucción religiosa sino porque la sociedad sentía protección ante ellas-, sobresaliendo en el siglo XVII la de los Santos Reyes, Santa Rosalía, Santa Rosa de Lima y Santa Teresa del Niño --- Jesús y en el siglo XVIII, las de la Virgen de Guadalupe, San Juan - Nepomuceno, San Felipe Neri y San Francisco Javier, como las referentes a los pasajes de la Pasión y Resurrección de Jesucristo, la Concepción, Asunción y Coronación de la Virgen María y la vida de santos. Representaciones que como en un principio quedó indicado, se hicieron acompañar al igual de diversos elementos simbólicos, tales como: columnas salomónicas, que recuerdan al Antiguo Testamento - ya que por tradición se asegura que éste tipo de columnas tuvo su origen en el Templo de Salomón, cuya inspiración se atribuyó a Dios; - columnas estípites, que evocan a la humanidad completa; columnas conjugadas con elementos vegetales como la vid y la granada, encierran el significado de la Eucaristía y la Redención; elementos zomórficos: como el cordero, emblema de Cristo; el pelicano que se pica el pecho, símbolo de la Sangre que Cristo derramó por la Salvación del hombre; la paloma, símbolo del Espíritu Santo o Tercera Persona de la Divinidad; el oro, metal incorruptible que haría recordar al hombre el poder supremo de Dios sobre lo terrenal asociación que se aprecia claramente en las palabras pronunciadas por el propio --- Jesucristo (Ag. 2, 7-10 y Mt. 23, 3-17).

De la misma manera éstos retablos se erigieron en gran número - y ostentaron mayor riqueza ornamental para dar a conocer el prestigio que la Iglesia y la Sociedad obtendría a través de ellos, puesto que tanto órdenes medicantes -clero regular y párrocos- clero secular competían en la realización de éstas obras para demostrar quiéntenía primacía, como en la sociedad ocupaba un lugar privilegiado -- aquel que donaba o mandaba ejecutar un retablo. A partir del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII se realizaron retablos para conventos y capillas que estaban al mando de los frailes como para capillas y templos que dirigían los párrocos, mismos que mostraron --- inigualable riqueza a través de su exuberante ornamentación recar -

gada de oro -como reflejo de dicho prestigio-,

3.3.2.- OBRA DE EXPRESION ARTISTICA.

3.3.2.1.- ARQUITECTURA.

El primer " retablo mexicano " del que se tiene noticia, fue - el mandado a construir por Hernán Cortés al carpintero de lo blanco DON ALFONSO YAÑES, para el Palacio de Axayácatl, siendo éste de carácter fijo, ya que con anterioridad existía ahí un altar sobre mesas que tendía a cambiarse constantemente; por lo que CORTES debió tomar ésta resolución.

No se volverá a tener informes sobre la existencia de más retablos sino hasta pasado el tiempo de la conquista, sobre fines de la cuarta década de este siglo XVI, en que aparecen los primeros retablos pintados y más tarde los esculpidos; sobreviniéndose así el fomento y evolución de éste tipo de obras, al igual que como sucediera antes con la edificación de los templos.

Los retablos pertenecientes a este período fueron realizados - en estilo Renacentista, independientemente de ser pintados o esculpidos -de lo cual se hablará más adelante-, tenían como características las siguientes: estaban compuestos por una gran estructura -- que era soportada por un sotobanco de la altura del altar y un banco o predela que aparecía montado sobre éste, en el cual la mayoría de las veces se localizaba el Sagrario. Dicha estructura quedaba - dividida como una retícula, en sentido horizontal por cuerpos rematados por entablamentos decorados con relieves de guirnaldas, cartelas, ángeles y querubines, que formaban la afamada decoración denominada de " fantasías platerescas " y en sentido vertical por las - llamadas calles, cuyos elementos sustentantes, en un principio, se-

rán las columnas de estilo plateresco o abalaustradas -denominadas- también como candelabro, por su forma, que en el tercio inferior -- del fuste se hallaban decoradas igualmente con guirnaldas o lace--- rías y hacia fines del siglo, las de estilo " manierista ." en los órdenes dórico y jónico. En algunos casos las columnas de ambos es- tilos alternaron con pilastras, todas ellas enmarcando los debidos- espacios donde se colocaron las obras de pintura y escultura. Fi--- nalmente esta estructura concluía su parte alta con un gran remate.

El tipo de representaciones para estos retablos eran alusivas- a la " Crucifixión de Jesucristo ", a su " Santísima Madre " o al- -- s. . . titular de la orden a la que pertenecían éstos, relieves, imá- genes o pinturas que eran colocadas en la calle central del retablo, de--- jando las representaciones referentes a los pasajes de la vida-- misma de Jesucristo y la Santísima Virgen, generalmente pinturas, -- como la de los demás santos de la orden, principalmente esculturas, para ser colocadas en las calles laterales, colocándose la de los-- Apóstoles y Doctores de la Iglesia, relieves, en las predelas así-- como la imagen del Padre Eterno, en el remate de los mismos.

Como ejemplos de estas majestuosas obras, que aún se conservan en su totalidad, tenemos a los retablos de " Cuauhtinchan " y " Hue- jotzingo ", en el Estado de Puebla y el de " Xochimilco ", en el -- Distrito Federal (Fig. 36).

" ... El ábside se encontraba siempre- cubierto con un gran retablo renacen-- tista que tendía en sus líneas al pu-- rismo, pero se inclinaba hacia la moda- lidad plateresca ... " (54)

Más tarde durante las primeras décadas del siglo XVII los reta- blos continuaron realizándose en " estilo Renacentista ", conserva- do sus características en las que se conjugaban las modalidades---- " plateresca " y " manierista ". Posteriormente fueron observándo--

se transformaciones en estos; hacia mediados de siglo manifiestan - ya tanto en sus formas arquitectónicas como en la ornamentación una tendencia hacia el gusto Barroco, el que bajo la modalidad " salomónica " -nombramiento que derivará del tipo de columna utilizado por el estilo en su primera etapa- dominará en ellos hasta finalizar el mismo, siendo también en dirección a esta época de 1650, cuando los retablos empiezan a externarse a las fachadas de los templos, en -- una necesidad no sólo de atraer al indígena hacia el Cristianismo - sino de expresión valorativa, tanto eclesiástica como social.

" En su evolución los retablos regis--
tran cambios muy notables, ... acen---
tuando las potencialidades de los dis-
tintos recursos artísticos ... " (55)

Los cambios sucedidos en los retablos a favor del " estilo Ba-
rroco ", se originaron primeramente en el interior para después pa-
sar al exterior. A lo largo de éste período los retablos conserva-
ron su estructura reticular, la que al igual quedó apoyada sobre el
banco o predela, que a la vez era sustentada por el sotobanco. La-
modificación iniciará en el soporte de los mismos, que poco a poco-
tornose de columnas de tipo clásico o plateresco en columnas " salo-
mónicas ", las que se caracterizaron por el movimiento que presenta-
ra su fuste; el cual dejando a un lado la verticalidad y estatismo-
que guardaba, se contorsiona así mismo formando una espiral con sus
zonas abultadas y estrangulamientos, que partiendo de una coloca---
ción horizontal, en la zona inferior de la columna, se llergue ascen-
diendo en dirección al capitel. La columna " salomónica " mostrará
diversas configuraciones ya que fue cubriéndose a base de decora---
ción. Unas veces de tipo vegetal: follajes, guirnaldas y entrela--
zos, que recorrían por encima de la helicoide en forma sencilla, --
permitiendo vislumbrar la contorsión del fuste. Otras se presenta-
conformada únicamente por la mencionada decoración describiendo la-
misma trayectoria helicoidal, a semejanza de un trabajo exclusivo -
de entalladura. Algunas más se encuentra dividida en tambores, de-

corados a base de hojarazcas en su tercio inferior o bustos de muñecos en el superior. Estas columnas continuarán cumpliendo con la misma función que en el siglo anterior, sirviendo de sostén a los retablos -como se ha mencionado-, enmarcando las calles y los espacios utilizados para albergar pinturas y nichos, donde se colocarán las imágenes, sólo que ahora presentáronse en algunos casos formando pares o tríos a cada lado de ellos cargando igualmente los entablamentos que separan los cuerpos hasta alcanzar el remate.

A su vez también los entablamentos sufrirán transformaciones: las cornizas, que forman parte de ellos, rompen con su horizontalidad y en ciertas ocasiones continuidad para dar paso a ricas composiciones donde se conjugarán molduraciones rectas y curvas; sucediéndose lo mismo con los frontones, quienes junto con éstas los integran presentando, además de dichas características, interrupciones en su parte central para ceder espacio a la colocación de un trabajo escultórico. En la decoración que ostentaron aparecieron nuevos elementos, tales como: follajes, motivos vegetales o florales y roleos, que se mezclaran al mismo tiempo con ornamentación de carácter litúrgico: racimos de uvas, elemento que simboliza la " Sangre de Cristo ", pelícanos y los consabidos ángeles y querubines, dando lugar con ello a que paso a paso desapareciese la decoración a base de " cartelas " y " grutescos ", tan manifestada en el siglo anterior.

Las representaciones para éstos retablos continuaron siendo -- las mismas que para el período anterior, con algunas variantes. En la calle central se colocarán las imágenes, relieves o pinturas referentes a Jesucristo, generalmente la Pasión, la Virgen María o -- bion alguna escena relacionada a su vida y al santo Patrono de la -- Iglesia. En las calles laterales aparecerán las esculturas de santos relacionados con la orden fundadora de la iglesia, apreciándose en algunos casos imágenes de Apóstoles o de los Padres de la Virgen así como pinturas alusivas a la vida de Jesucristo y su Santísima -- Madre. En la predela, además de los relieves y pinturas que representan a los Apóstoles y Doctores de la Iglesia, se observarán en --

ocasiones pinturas que aluden a pasajes de la vida del santo al que se le ha dedicado el retablo. En el remate continuará apareciendo la imagen de Dios Padre, generalmente rodeada de ángeles; sustituyéndose algunas veces ésta para colocar una escena referente a la vida de la Santísima Virgen, ya sea en relieve, pintura o escultura.

En todos los retablos de tipo " salomónico " se verá manifestado ese anhelo constante por dotarlos completamente de singular movimiento -característica muy propia del Barroco-, a través de su exuberante y marcada decoración como de la proyección de sus distintos -- elementos componentes hacia el espacio; todo lo cual haría que con -- sus numerosas entrantes y salientes se provocaran juegos de luces y sombras y marcaran aún más los volúmenes, acentuándose por ello dicho movimiento.

Entre los retablos que destacarán en este período podemos citar: el de " Los Reyes " , de la catedral de Puebla y el mayor de la iglesia de Santo Domingo, en la misma Ciudad (Fig. 37); el de Meztitlán, Hidalgo; los Mayores de San Juan de los Llanos -hoy Libres-- y Tepeyanco; el dedicado a la " Pasión de Jesucristo " y el Mayor en la iglesia de San Luis Obispo, en Tlalmanalco, Estado de México; los de " Santa Rosa de Lima " y " Santa Ana ", en la iglesia dominicana de Azcapozalco, Distrito Federal; los de " San Cosme " y " San Damián " , la " Virgen de la Soledad ", " San Pedro " , " Jesús, María y José ", " Nuestra Señora de la Esperanza ", el " Cristo de los Conquistadores ", pertenecientes a la catedral Metropolitana y el del convento Franciscano, en Tlaxcala.

" En el barroco mexicano el retablo es como un blanco cuyo centro atrae la -- atención ... Nada se aleja sino que -- se coordina y dirige hacia el retablo: éste se despliega a lo ancho y a lo alto pero no rebasa el plano límite que le ha sido marcado ..." (56)

Una vez transformados los retablos a favor del estilo Barroco en los interiores de las iglesias, empezaran a trasladarse al exterior de las mismas, ubicándose en las portadas de sus fachadas -como ya se había indicado-. En ellas generalmente es representado el retablo Mayor del interior, guardando su mismo tipo de estructura--ción reticular, por lo que éstas se aprecian divididas en cuerpos y calles en que aparecen nichos que albergan imágenes pétreas, todas decoradas al igual en piedra o argamasa con elementos y escenas narrativas siguiendo el " estilo Barroco ". De los ejemplos más suntuosos que aún podemos admirar, citaremos: las portadas del convento Franciscano, en Guadalajara(Fig. 38) y la catedral de Zacatecas, entre otras.

" ... Las portadas mexicanas se convirtieron en obras de arte (...) esta solución obedeció a una voluntad artística determinada por factores socio-religiosos, puesto que el mensaje religioso que debía llegar a todos los miembros de la sociedad requería representaciones simbólicas ... " (57)

Posteriormente a lo largo del siglo XVIII, hasta la octava década, prevalecería la ejecución de " retablos Barrocos ", los que presentarían diversas modalidades de acuerdo a como fuera desarrollándose el estilo en ésta centuria, en la que alcanzaría su plenitud; por lo que entonces se originarían los más bellos ejemplos de " retablos mexicanos " que se legarían a la posteridad. Más tarde, a partir de dicha década y hasta finales del siglo los retablos comenzarían a ejecutarse en base al " estilo Neoclásico ".

" ... los retablos mexicanos del siglo XVIII constituyen un capítulo notable del arte universal ... " (58)

En los primeros años del mencionado siglo continuaron erigiéndose retablos de modalidad " salomónica ", que conservarían las características generales del período anterior, sólo que ahora con --acrecentamiento en la utilización de líneas curvas, el rompimiento de molduras integrantes de entablamentos y remates y decoración propia del retablo, que mostróse más densa.

Para la segunda década del mismo los retablos comenzarán a realizarse en " estilo Barroco " de modalidad " estípite " -designación que deriva del tipo de soporte empleado por dicho estilo en su segunda etapa- debido, en gran medida a la influencia que sobre --- los artistas generadores de estas obras tuvo la forma en que fué -- concebido el " retablo de Los Reyes " de la catedral Metropolitana, por JERONIMO DE BALBAS; en el que emplea el soporte estípite -apoyo en forma de pirámide truncada con la base menor hacia abajo- con el cual genera a la vez el esquema estructural de un sólo cuerpo que -- presenta la obra, diferente de lo realizado hasta entonces y que -- marcaría en adelante la pauta a seguir. Así en los nuevos retablos-- se implantará este tipo de apoyo en sustitución de la columna salomónica, el que modificaría al mismo tiempo -a semejanza del mencionado " retablo de los Reyes "- el esquema tradicional de retícula-- que hasta ahora venían presentando éstos para dar paso al referido-- esquema constituido por un gran cuerpo, en la que desaparecerían -- los siguientes elementos: el banco o predela, que anteriormente soportaba a las columnas del primero de varios cuerpos para dar lugar a peraltados basamentos en los cuales se apoyarían los estípites -- que se sobreponían para alcanzar la altura referida para el cuerpo del retablo; los entablamentos que se encargaban de formar la retícula en sentido horizontal y dividir así a los distintos cuerpos -- integrantes del retablo para dar paso a que el estípite se elevará libremente hasta alcanzar el remate -de donde proviene la configuración de éste esquema de único cuerpo, ya que al dejar de existir -- los entablamentos no se formarán más cuerpos-; las calles laterales que componían la retícula en sentido vertical para ceder su lugar a los llamados "interestípites" o espacio generado entre cada estípite, conservándose únicamente la calle central como punto principal del--

retablo para tratar de enfocar la atención del espectador hacia su parte central y superior; los nichos para ser sustituidos por "peanas" donde se colocarán las imágenes flanqueadas por molduras que asemejan cortinajes, a la vez colocadas dentro de marcos "mixtilíneos". Esquema que concluiría de igual forma como hasta entonces en un fastuoso remate que generalmente alcanzaría ahora a cubrir -- parte de la bóveda y en la cual en la mayoría de las veces, cuando se tratara de retablos laterales, quedaría inserta una ventana como elemento de recurso para darles mayor iluminación y marcar aún -- más en ellos el juego de luces y sombras, que aunado tanto al despliegue que presentaría el mismo esquema, el cual tendió a separarse del lienzo del muro en un afán mayor por conquistar el espacio, -- como a la profusión de entrantes y salientes, provocada ya sea por los mencionados "estípites" que se sobreponían creando numerosos cuellos y ensanchamientos como por las peanas, molduraciones y decoración exhuberante, acentuaría más los volúmenes del retablo, acrecentando con ello notablemente su movimiento, característica de los retablos Barrocos que permanecería en gran auge.

En algunos casos --que fueron contados-- el esquema del retablo no se vería modificado con la aparición del "estípite" sino que -- por el contrario conservaría su forma reticular, únicamente con reemplazo de columnas "salomónicas" por éste tipo de apoyo y por la nueva ornamentación --de la cual se hablará con detenimiento más adelante--; pero en general el esquema de un solo cuerpo con remate se mantendría vigente a partir de este momento en los retablos del siglo XVIII, en donde sólo se llevarán a cabo transformaciones de apoyos y ornamentación de acuerdo a la forma en que el estilo prosiguiera en su desarrollo --como quedó asentado al principio de este apartado--.

Más tarde, hacia mediados del siglo los retablos se ejecutarían bajo dos modalidades que aparecerían paralelamente: "la de pilastra compuesta" y la "anástila"; sin que por ello se dejaran de realizar los de modalidad "estípite", que perdurarían hasta finales del siglo y cuyo apoyo se conjugó en varias ocasiones con los --

demás tipos.

En los retablos de " pilastra compuesta " se sustituiría al estípite por el soporte que llevaría dicho nombre, el cual consistía en la superposición de elementos de diversas formas que se elevaban hasta llegar a la altura requerida por el único cuerpo que conformaba el retablo -pues en ellos permaneció éste tipo de esquema-, pilastra que a su vez quedaría rematada por una serie de cornizas que se estrechaban para dar lugar a la libre elevación de los nichos, -peanas y demás elementos ornamentales y a través de la cual logró imponerse mayor movimiento a los retablos, debido al juego de volúmenes que esta misma provocaría.

En el caso de los retablos " anástilos " el estípite sería sustituido por la " pilastra peana o pilastra nicho ", la que desempeñaría una función puramente ornamental y no de soporte estructural; de donde se deriva la designación " anástilos ", sin sostenes y a través de la cual se daría mayor énfasis a los componentes del intrestípite. Esta consistiría, como su nombre lo indica, en una pilastra a la que se adosarían tanto las " peanas " -sustentantes de las figuras- como todo tipo de molduras mixtilíneas, entre las que sobresaldrían algunas para flanquear a las imágenes y hacer las veces de nicho; por lo cual la pilastra recibe dicho calificativo. Así también a ésta se adhería ornamentación vegetal y geométrica, la que servía de enlace entre las peanas y nichos que se sobreponen llegando hasta el remate; ya que en estos retablos permanecería el esquema de un solo cuerpo. Dicha sobreposición de elementos haría que se intensificara la expresión de movimiento, debido al excesivo juego de volúmenes originados por los numerosos resaltos, hundimientos y fuertes contrastes de luz y sombra.

Una vez manifestadas estas modalidades, se presentarían mezclas de las mismas en varios de los retablos ejecutados a partir de entonces. En la sexta década comenzaron a erigirse retablos que presentarían, a diferencia de los realizados hasta entonces, tanto configuración de arco abocinado en su remate como un nuevo tipo de

ornamentación llamada " rocalla " -de la cual se hablará con más de tenimiento en el siguiente apartado correspondiente a la Escultura- que se adosaría a éste y se conjugaría a la vez con la del resto -- del retablo; el cual conservará el mismo esquema de único cuerpo -- realizado en alguna de las modalidades mencionadas o combinación de ellas.

Durante los años subsecuentes, hasta la octava década en la -- que se instituiría el gusto "Neoclásico" con la fundación de la Real Academia de San Carlos en México (de la que se hace mención más ampliamente en el Primer Capítulo: Generalidades del Estilo Neoclásico--- -México-), los retablos continuarían realizándose en "estilo Barroco" bajo sus diversas modalidades y conjugación de las mismas, dando lugar con ello a la creación de los más bellos, suntuosos y exuberantes ejemplares. Una vez entrada la octava década los retablos-Barrocos comenzarían a ser modificados o destruidos para dar paso a la erección de retablos de "estilo Neoclásico", los que a partir de entonces continuarían ejecutándose hasta alcanzar su pleno desarrollo en el siglo XIX -las características que éstos presentarán se-- anotarán en el capítulo correspondiente a Retablo del siglo XIX.

A lo largo de este siglo, en contadas ocasiones, se crearon re tablos para ser adosados a los ángulos de los contrafuertes que sos tenían la cúpula, de donde recibirían la denominación de " retablos esquineros "; los cuales desde este lugar integrábanse con el retablo principal a través de su valor expresivo manifestado tanto en-- sus formas como ornamentación, que seguían los lineamientos del---- " estilo Barroco ". Estos presentarían a semejanza del retablo Ma-- yor, pero en menores dimensiones, el sotobanco que sustentaría a un pequeño basamento sobre el cual quedaba apoyada a su vez el único-- cuerpo que mostraba el retablo y que estaba formado por un nicho--- central -sin calles laterales ni interestípites-, donde era coloca da una imagen y coronado por un pequeño remate, encima del que tam-- bién poníase otra imagen. Ambas figuras, la del nicho y el remate,- quedaban relacionadas a través de su propio significado con las del retablo Mayor, al igual que sucedía con el resto de la ornamenta---

ción que también presentaba las mismas características de aquel.

Las representaciones llevadas a cabo para los retablos de este tiempo continuarían presentando la misma temática que en los siglos antecesores, siendo ahora notorio el sinnúmero de representaciones angelicales. En la calle central del retablo permanecerían las imágenes, pinturas o relieves referentes a Jesucristo, su Santísima Madre, alguna escena relacionada con sus vidas y al santo patrono de la iglesia o al que le sería dedicado el retablo. En las laterales o " interestípites ", según la modalidad barroca que mostrara el retablo, volvían a presentarse imágenes y relieves, que en su mayoría aparecían dentro de medallones, alusivos a los santos ligados a la orden fundadora de la iglesia para la cual era realizado - éste así como también aparecían pinturas -cuyo desarrollo en ese -- tiempo fue menor que el de la escultura- colocadas en ocasiones de la misma manera en medallones, que hacían alusión al igual a dichos santos como a escenas de la vida de Jesucristo y a la Virgen María. El remate continuaría siendo coronado por la imagen de Dios Padre, - apareciendo en otros casos una pintura de algún pasaje de la vida - de la Santísima Virgen o una figura de un santo.

En el caso de los retablos esquineros, las imágenes que se colocaban en el nicho y el remate así como los relieves que mostraban se en los medallones aludían a los santos, mismos que se relacionaban entre sí y con las imágenes del retablo Mayor, ya sea por estar ligados a una misma orden religiosa o por ser simplemente seguidores de la doctrina Cristiana. En todos los retablos estas representaciones se encontraban rodeadas a su vez por multiplicidad de figuras de ángeles.

Entre los ejemplos que se conservan de estas majestuosas obras citaremos: En el " estilo salomónico ", el retablo de la capilla de los Angeles, en la catedral de México y el de la iglesia de San Bartolomé Solotepec -hoy Villa Cuauhtémoc-, en la ciudad de México. -- En " estípite ", el retablo de " Los Reyes " en la catedral Metropolitana (Fig. 39) y los retablos de Tepozotlán, en el Estado de México. En " pilastras compuestas ", el retablo de San Francisco Ja-

vier ", en Tepozotlán, Estado de México. De tipo " anástilo ", los retablos de Santa Prisca, en Taxco, Guerrero. En " rocalla ", el retablo de La Enseñanza, en la ciudad de México. En " arco abocinado ", el retablo Mayor de San Felipe Neri, en Oaxaca.

Al igual que en el siglo anterior continuarían ejecutándose retablos en las portadas de las iglesias, bajo los lineamientos Barrocos seguidos en este tiempo en retablos del interior, conservando su mismo tipo de estructuración, modalidades y ornamentación -por lo que se consideró innecesario hacer mención nuevamente de dichas características-, creándose también espléndidas portadas. De entre las que aún se conservan, citaremos las de: El Sagrario Metropolitano (Fig. 40), San Felipe Neri el Nuevo, La Santísima Trinidad, Capilla de Balvanera del convento de San Francisco y La Santa Veracruz, todas en la ciudad de México.

3.3.2.2.- ORNAMENTACION.

3.3.2.2.1.- ESCULTURA.

La labor escultórica para retablos comienza hacia finales del siglo XVI. Estuvo ejecutada principalmente por gremios de escultores, quienes elaboraban en madera las imágenes de bulto y los entalladores de lo blanco -que se dedicaban a realizar las grandes obras de arte-, encargados de la escultura decorativa en madera propia del retablo. Ambos gremios estaban reglamentados por las llamadas " Ordenanzas " y debían dejar concluida su obra en blanco para que posteriormente el trabajo de policromía fuera aplicado por los doradores, estofadores y encarnadores, quienes según lo requiriera el caso analizaban la obra, encargándose cada uno de lo que le correspondía. Los doradores, de una vez que estuviera listo el trabajo -

en blanco, cubrirlo con una capa de yeso y sobre ésta una de sisa - o bol -óxido de hierro con cola pulverizada-, preparación de color-rojiza que servía para la fijación del dorado, que venía por último. Las partes correspondientes al rostro y manos eran realizados por - los encarnadores quienes en lugar de la preparación rojiza y el dorado aplicaban después del yeso la pintura color carne, ya sea en - mate, sin brillo o con pulimento, brillo obtenido gracias a una fro-tación que ellos mismos ejecutaban con albayalde o blanco de Zinc.- A los estofadores se les asignaba la tarea de grabar sobre el dora-do mediante un punzón figuras que semejabán las telas de las vesti-duras para que finalmente las cubrieran con pintura del color nece-sario.

En las mencionadas " Ordenanzas " quedaba especificado tanto - lo que debía conocer cada gremio para ejercer su arte como la parti-cipación que debían tener europeos e indígenas dentro de los mis--- mos, ya que en un principio estos últimos no formaron parte inte--- grante de ellos hasta pasado algún tiempo; expidiéndose por tal mo-tivo en la ciudad de México Ordenanzas para entalladores y esculto-res en diferentes años: 1586, 1589 y 1703.

" ... Los escultores habían de exami-- narse " de una figura desnuda, y otra vestida dando razón de su compostura - por dibujo y arte, y luego hacerla de- bulto, bien medida y con buena gracia, y en sabiendo esto se les de la carta- de exámen presentando el examinado al- Cabildo " .

Los entalladores " debían saber escul- pir un chapitel, una columna vestida - de talla y follaje, un serafín, un pa- jatito, cortar bien la madera y guar-- dar los campos, y que lo sepa dibujar- todo y sabiendo esto se le dé la carta de exámen en la forma referida"...(59)

De tal manera, las esculturas en retablos en el siglo XVI, serían caracterizadas por sus rasgos europeos, encontrándose en un principio imágenes introducidas todavía por los españoles, como la que trae consigo CORTES, una imagen tallada en madera policromada de la Virgen con el Niño en brazos, de tipo renacentista; carácter que conservarán las realizadas durante este período y que se verá expresado a través de la pasividad reflejada en la factura de sus cuerpos, rostros y vestimentas, la cual es propia de este estilo en el que se reprime la exaltación del sentimiento humano.

Los cuerpos de las figuras se presentan estáticos con eje de estructuración vertical, recto y curvo, por lo que la posición de éstas es generalmente sentada o erecta; permitiendo un ligero movimiento en las extremidades únicamente cuando es requerido por razón de la iconografía de la imagen, mostrando algunas veces los brazos plegados hacia el centro de la figura en actitud de hacer oración, otras veces ligeramente extendida hacia afuera portando objetos con sus manos, observándose también en ocasiones un cierto adelantamiento de una de ambas piernas.

La talla de los rostros refleja completa inexpresividad, la que se halla marcada en sus semblantes dotados de aspecto frío y apasible que no dejan entrever ningún tipo de exaltación.

Los ropajes se aprecian con poco volumen, sin mayor amplitud, por lo que penden generalmente en forma rectilínea, apareciendo marcados solamente los pliegues necesarios; complementándose con ello la actitud de reposo en la escultura.

Con respecto a la talla decorativa propia del retablo, podemos observar que durante este tiempo estuvo formada por grutescos, guirnaldas, angelitos y querubines que integraron la llamada decoración de "fantasía plateresca".

En lo referente al material utilizado para la escultura, tenemos que para las imágenes de bulto y lugar fijo se empleó la madera

ligera de tzompantli, destacándose para la talla de tamaño considerable, sobre todo de imágenes de " Cristo ", el empleo de la pasta de " caña de maíz "; técnica ocupada por los indígenas, que permitía la fácil transportación de éstas por su ligero peso, consistente en un armazón de carrizo sobre la cual se moldeaba la imagen con la pasta formada por el corazón de caña de maíz y una especie de engrudo vegetal llamado " titzingueni ", la que se cubría posteriormente con una capa de yeso para recibir la policromía. (Fig. 41).

Es precisamente este tipo de escultura de " Cristos " en caña de maíz y el de las llamadas " Imágenes Marianas ", las que caracterizan el arte escultórico de este período junto con los relieves policromados y estofados referentes a la vida de Jesucristo o del santo Patrono de la iglesia, que por lo general se realizaban como motivo central del retablo.

Destacarán como los ejemplos más interesantes: las esculturas de los retablos de " San Bernardino ", en Xochimilco (Fig. 42), -- " Santiago ", en Tlatelolco y Yanhuitlán, en Oaxaca.

" ... La manifestación más importante del Renacimiento en la escultura Colonial, fue la que produjo los grandes retablos de los templos ... " (60)

Más tarde el trabajo escultórico llevado a cabo para éste tipo de obras adquiriría mayor auge con la realización de los retablos del siglo XVII, debido a que al surgir el " estilo Barroco " se multiplicaría cada vez más la ornamentación, tanto la propia del retablo como sobre todo el empleo de las llamadas " imágenes de bulto", ya que era en ellas donde el artista podía expresar con mayor libertad el carácter de movimiento, propio del estilo, mediante el juego de volúmenes; tendiéndose por esto a realizar en menor escala los relieves. Dicha labor continuaría siendo ejecutada por escultores y entalladores, los que la realizaban en blanco, doradores, estofa-

dores y encarnadores, que la terminaban aplicándole ya sea el dorado o la policromía, respectivamente. Todos quedarían igualmente sujetos a las " Ordenanzas " y " Concilios ", cuyos rigurosos dictámenes para entonces estaban enfocados principalmente hacia la iconografía y expresión que debían guardar las figuras, lo cual privaba de cierta libertad a los artistas para ejecutar sus obras.

" ... El concilio asumió ... el criterio eclesiástico acerca de la creación artística: " honestidad " en la representación de las imágenes y los adornos que se emplearan para eliminar figuras provocativas o deshonestas y apócrifas; " censura absoluta " para las imágenes desusadas y las implicaciones supersticiosas; ... afirmación del --- " valor simbólico ", ... " (61)

El mencionado carácter dinámico así como el realismo que ahora presentará la escultura en contraposición con el estatismo que guardaba en el siglo anterior, se verá reflejado en las imágenes a través de la actitud de sus rostros y la factura de sus cuerpos y ropajes.

Los cuerpos se realizarán utilizando los mismos ejes constructivos, rectos, curvos y en forma de "s", únicamente que ahora sus extremidades tanto superiores como inferiores presentarán mayor movimiento, dando lugar con ello a más flexibilidad en sus posiciones y a que paso a paso se terminara con la rigidez de que hacían gala anteriormente. Los rostros se mostrarán más expresivos en afán tanto de comenzar a romper con semblantes místicos y apasibles manifestados durante el siglo XVI como de querer reflejar ya un estado anímico, lo cual es propio del estilo Barroco en el que se exalta el sentimiento humano. En los ropajes será donde se señale con mayor fuerza el movimiento de las figuras, gracias a las ondulaciones que

fueron imprimiéndose en sus pliegues, lo que las haría mostrarse am pulosas y las llevaría a aparentar el tener desplazamiento por sí mismas, acentuándose por esto más dicho carácter. Esa expresión de "realismo" que se puede observar en las imágenes a través de la mencionada animación expuesta en sus rostros, cuerpos y ropajes, -- pronto se vió intensificada por la introducción de nuevos elementos de tipo natural, tales como: cabello, pestañas, dientes, ojos de vi drío o cáscara de huevo y telas, que los mismos artistas aplicarían a estas obras con el fin de acrecentar la devoción de los fieles.

Por lo que respecta a la "talla decorativa" que invadiría la estructura del retablo, salvo los espacios destinados a la colocación de imágenes, pinturas o relieves, quedaría integrada principalmente por follajes, flores, frutos, especialmente racimos de uvas y granadas y pelícanos que con su pico se tocaban el pecho, elementos que aparecerán combinándose en un principio con los ya existentes -- para posteriormente sustituirlos por completo.

En la ejecución de la obra escultórica el material utilizado -- continuó siendo de madera tanto para la talla decorativa como para las imágenes de bulto en donde además se empleó la pasta de caña de maíz y otros materiales como el alabastro -- mejor conocido en México -- como "Tecali", por obtenerse en una zona del Estado de Puebla que lleva dicho nombre --, márfil y cera.

Las imágenes que caracterizarán el arte escultórico de los retablos de éste siglo serán las policromadas y estofadas, destacándose las de "Cristo Crucificado" así como también la "talla de ángeles".

Como ejemplos más sobresalientes citaremos las esculturas de los retablos Mayores de Santo Domingo, en Puebla y Meztitlán en Hidalgo; un rostro de "San Juan de Dios", conservado en el Museo de Tepozotlán; la imagen de "San Sebastián", realizada en Tecali, -- que se puede observar en el Museo Nacional del Virreinato; los arcángeles de la capilla de los Santos Angeles, en la catedral Metro-

politana y las figuras del retablo de Tlalmanalco. (Fig. 43).

Durante el siglo XVIII y debido a que el " estilo Barroco " se caracterizaría por su exuberante ornamentación, la labor escultórica para retablos se vería incrementada notablemente hasta llegar a un punto en que sería innecesario aumentarla más. Esta labor la --- continuarían llevando a cabo los gremios de escultores, entallado-- res, doradores, estofadores y encarnadores (cuyo trabajo específico a quedado definido en el apartado: ' Obra de expresión artística -Es cultura-), que al igual que en los siglos anteriores quedarán regi-- dos por las " Ordenanzas ".

En todo trabajo escultórico, tanto en imágenes de bulto como - en la ornamentación propia del retablo se acrecentaría y a la vez - se acentuaría el carácter de movimiento -propio del estilo-. Este - carácter aunado al efecto de realismo -que también sería inherente- del estilo Barroco-, se manifestaría en las imágenes a través de la actitud de sus rostros y de la ejecución de sus cuerpos y ropajes.

Para la realización de los cuerpos continuarían empleándose -- los ejes constructivos rectos, curvos y especialmente en forma de-- " s ", incrementándose con éstos el movimiento de las extremidades, lo cual llegaría a terminar con todo indicio de rigidez. Los ros--- tros mostráronse ahora expresivos, reflejando estados anímicos, lo- cual es propio del " estilo Barroco " que pone en alto al sentimiento humano.

Los ropajes se presentarán totalmente ampulosos, con más fuer- za, para cuyo mayor efecto se recurrió muchas veces a la técnica de aplicarle a la imagen tallada en madera pequeños pedazos de verdadera tela endurecida con yeso, los que una vez colocados serían poli- cromados con el resto de la escultura.

La expresión de realismo en las imágenes se incrementaría tan- to con la aplicación que se les hiciera -al igual que en el siglo - anterior- de cabello, pestañas, dientes naturales, telas y ojos de-

vidrio o cascara de huevo como con la realización de las llamadas -- " imágenes vestidas ", las cuales, consistían en una simple armazón de tela y alambre a la que se le recubría toda con una vestimenta -- hecha al igual en tela, misma que iba de acuerdo con la imagen que se quería representar y a la que se le adosarían únicamente a cabeza, pies y manos hechas en pasta (Fig. 44).

Por lo que respecta a la talla decorativa propia del retablo, -- en este tiempo llegaría a su máximo esplendor, ya que conforme iba-- desarrollándose el estilo Barroco, iba incrementándose ésta con la-- inclusión de nuevos elementos. A principios de este siglo, durante -- el período de la modalidad " salomónica ", la talla decorativa queda-- ría constituida principalmente por la axuberancia de follajes. Más -- tarde durante la etapa de modalidad "estípite " se incrementaría la-- talla de ángeles, apareciendo nuevos elementos, tales como moldura-- ciones que asemejaban cortinajes, medallones, escudos con monogramas conchas, elementos geométricos reiterados, que se integrarían a los-- ya existentes. Posteriormente en el período correspondiente a la " mo-- dalidad anástila " se incrementarían en escasas ocasiones, a la exu-- berante ornamentación, secciones de espejos como elementos de recur-- so para darle mayor iluminación a estas obras. Por último, cuando el estilo llega a su punto culminante donde se conjugan todas las moda-- lidades --sexta década del siglo XVIII, aproximadamente--, haría apa-- ción el último elemento que caracterizaría a la ornamentación Barroca, la llamada " rocalla ", consiste en una superposición de moldu-- ras curvas decoradas a base de figuras vegetales.

Para la realización de la obra escultórica continuaría utili-- zándose la madera, tanto para la talla propia del retablo como para las imágenes de bulto, para los cuales se emplearon también los ar-- mazonas de tela y alambre --como quedó especificado anteriormente--.

Las imágenes que caracterizarán el arte escultórico de este si-- glo serán las policromado-estofadas, las vestidas y la talla de án-- geles.

Como ejemplo de este tipo de esculturas, citaremos: de las "poliromadas estofadas", las imágenes pertenecientes a los retablos - de Santa Prisca, en Taxco, Guerrero y Tepotzotlán, en el Estado de México (Fig. 45); de las " vestidas ", un Santo Domingo de Guzmán perteneciente al retablo de " San Ignacio de Loyola ", en Tepotzotlán, Estado de México; de la " talla de ángeles " los ángeles pertenecientes al retablo de " Los Reyes " de la catedral Metropolitana, en la ciudad de México.

" Los virtuosismos técnicos, el lujo y elegancia de las figuras vestidas o esculpidas de los retablos del siglo XVIII tuvieron su contrapartida en las composiciones ingeniosas y brillantes de los conjuntos..." (62)

3.3.2.2.2.- PINTURA.

Los retablos del siglo XVI, según se tiene conocimiento, se pintaron en un primer tiempo directamente sobre los muros como sucediera en el caso del retablo Mayor de Tiripito, Michoacán (1548), el cual fué pintado al temple -técnica de colores de tierra diluidos con agua-, ya que por aquel entonces el óleo todavía no se ocupaba. También se sabe de otros como los que se encuentran en la iglesia de Teotimihuacán y el convento de Tepeaca.

Hacia las últimas décadas del siglo se realizaron retablos cuya estructura albergaba pinturas elaboradas sobre tablas, destacándose de entre ellos: los de " Cuauhtinchan " y " Parroquia de Tecalli ", en el Estado de Puebla y el del templo conventual de Malinalco, en el Estado de México.

Este tipo de pinturas fueron llevadas a cabo por pintores de origen europeo y tiempo después por indígenas; esto se debió principalmente a una circunstancia, cuando se podía contar con la asistencia de artesanos europeos, les eran encargados los trabajos especializados, no sucediendo así con los artesanos indígenas, a quienes se les asignaba el trabajo pesado y no se les dejaba intervenir en el de aquellos.

Independientemente de quienes ejecutaran dichos "retablos", todos se encontraban sujetos a reglamentaciones expuestas ya sea en los Concilios o en las Ordenanzas. Ello queda demostrado en el Primer Concilio Mexicano (1555) -presidido por el Arzobispo MONTUFOR-, en que se hace referencia a la pintura religiosa, ordenándose que: " cualquier español o indio debía ser examinado por los encargados de la Mitra, para que pudiesen realizar las pinturas de imágenes o retablos " así como en las Ordenanzas expedidas para pintores, en la ciudad de México (1557), en donde quedó asentado el número de grupos en que se dividiría este gremio, al igual que la labor que debían desempeñar y los conocimientos con que deberían contar cada uno. De tal manera el mencionado gremio se vió conformado por cuatro grandes agrupaciones: " imagineros ", quienes se encargarían del dibujo; " Doradores ", los que plasmarían la policromía, encarnación y dorado, tanto de imágenes como de retablos; " fresquistas ", quienes ejecutarían en los muros los frisos decorativos a base de diseños arabescos, llamados " grutescos " o " pintura de romano ". A estos grupos se les exigió el que conocieran sobre técnicas de la pintura: temple, óleo, modelado, perspectiva y pintura de ornamentación o " grutescos ".

" ... Las ordenanzas de pintores ... -
constituyen un documento notabilísimo-
para la historia de nuestras artes --
plásticas, que nos enseñan como en ---
aquella época primitiva ya se exigían-
conocimientos técnicos y artísti ----
cos ... " (63)

La pintura para retablos durante fines de este siglo se realizó sobre madera, como se mencionó anteriormente. Las gruesas tablas unidas entre sí eran preparadas para recibir la pintura, sobre éstas una capa de cola que servía para adherir el lienzo, el cual también recibía una capa de imprimación a base de estuco para que su porosidad fuera cubierta, suprimiéndole finalmente la aspereza que guardaba mediante una frotación con piedra pómez.

Posteriormente se realizaban las composiciones, que generalmente eran copiadas de grabados alusivos a Jesucristo, la Virgen, escenas de sus vidas, los ángeles y santos para las cuales emplearon los ejes constructivos ortogonales, diagonales y en forma de " s " así como el trazo de medias figuras en un primer plano y el manejo de distintos tonos de profundidad -esto último era lo que caracterizaba el estilo " manierista " que guardaban las pinturas de la época-. La expresión dada a las figuras era de serenidad y suavidad, aún en aquellas de carácter doloroso, manejándose el dramatismo únicamente por medio de impetuosos escorzos o tonos sombríos. Por último venía la aplicación del color, cuya gama de matices estaba compuesta por el bermellón, azul, ocre, tierra roja, negro y blanco.

En cuanto a la técnica, el óleo vino a suplir a la pintura al temple, aplicándose en un principio directamente sobre la madera y más tarde sobre la tela o bramante crudo que, como se indicó, quedaba adherido a la tabla.

Por lo que se refiere a la dimensión de estas pinturas cabe mencionar que la mayoría fueron de gran tamaño, teniéndose cuidado de que cuando formara parte integrante de " retablos mixtos " guardaran la debida proporción con las esculturas.

Entre los pintores de retablos de este tiempo figuraron: JUAN DE ILLESCAS, quien concertó la realización del retablo Mayor de la vieja catedral de Puebla. NICOLAS TEXEDA GUZMAN, a quien a últimas fechas se le han atribuido las pinturas del retablo de " Cuauhtinchan " (Fig. 46). SIMON PEREYNS, quien junto con FRANCISCO MORALES, realiza los retablos de Mixquic, Malinalco y Ocuilán, al lado

de ANDRES DE LA CONCHA, el de Tepescolula al igual que con LUIS ARCINIEGA, el de Tula. Ejecutó seis tablas para el retablo de la primitiva catedral de México y las del retablo franciscano de Cuernavaca así como las pinturas para el retablo de Huejotzingo, aún conservadas; un " San Cristobal ", localizado en la capilla de la Purísima Concepción perteneciente a la catedral Metropolitana y las pinturas para el retablo Mayor de la catedral de Puebla. ANDRES DE LA CONCHA, quien llevó a cabo las pinturas de los retablos de Coixtlahuaca y Yanhuitlán, en Oaxaca; destacándose de éstas últimas las -- del " Juicio Final " y la " Virgen del Rosario ". Realizó siete colaterales para la catedral de Oaxaca y erigió los retablos de la -- primitiva catedral de México, Tamazulapa, Achiutla y Santo Domingo, en Oaxaca. FRANCISCO MORALES, encargado de la terminación del retablo agustino de Yuririapúndaro. FRANCISCO ZUMAYA, quien concertará la terminación del " retablo de Los Reyes " para la catedral de Puebla, que dejó inconcluso PEREYNS, y la realización de otro dedicado a la iglesia de los dominicos en Etlá, Oaxaca así como varios para la provincia de San Hipólito, del mismo Estado; los del Hospital de San Pedro, en Puebla y el retablo del trascoro de la Catedral de ésta ciudad. Lleva a cabo también el retablo Mayor de la iglesia de Jerónimo y el Colateral de la iglesia de los Remedios, ambas en el Distrito Federal:

Durante los primeros años del siglo XVII la pintura para retablos continuó realizándose por maestros venidos de Europa, siendo -- hasta la tercera década del mismo cuando comenzó a ser ejecutada -- por maestros formados ya dentro del ámbito colonial, no dejando por ello de recibir éstos últimos, en buena medida y como era de esperarse, la influencia europea, principalmente española e italiana, -- que supieron encaminar a lo propio.

De la misma forma que en el siglo anterior los pintores de este tiempo quedaron sujetos a las " Ordenanzas " que a ellos acogía, cuyos nuevos dictámenes fueron expedidos en 1687 respondiendo a la importante necesidad de reafirmar y actualizar lo estipulado en --- ellas; ya que para entonces había transcurrido un largo período des

de las decretadas en 1557 y por ello había venido quebrantándose cada vez más el cumplimiento de las mismas. Así en dichas " Ordenanzas " volvía a ponerse manifiesta cual era la labor a desempeñar y los requisitos a efectuar por los distintos grupos que formaban el gremio de dichos artistas.

" ... Como la nueva reglamentación no fue concedida sino hasta 1687, es solo en ese momento cuando se vuelve a exigir a los pintores presentar un -- exámen que los acredite como ta ---- les; ... " (64)

La pintura se ejecutaría a principio de este siglo tanto en tela como en lámina de cobre, utilizándose ésta última por breve período al contrario de como sucediera en el caso de la primera, cuya propagación fue mayor y vino a reemplazar desde ese tiempo y en --- gran medida a las " tablas ", uso que no se extinguió sino que permaneció hasta fines del período Colonial.

En las telas se realizarían las composiciones en que se sucedería la misma temática de representar escenas de la vida de Jesucristo, la Virgen y los santos, acompañados de figuras secundarias como grupo de ángeles y diversos elementos; las que en varias ocasiones volvieron a ser copiadas de grabados, no obstante con determinados cambios juzgados como necesarios por el artista que las ejecutaba. Ocupáronse igualmente los ejes constructivos ortogonales, diagonales y principalmente en forma de " s ", con los que se imprimía mayor movimiento a las figuras. La expresión otorgada a las imágenes y las tonalidades de color fueron cambiando de acuerdo con el estilo y carácter de la pintura que se desarrollaría a lo largo del siglo. En los primeros años se conservaría el " estilo Renacentista " de carácter " Manierista ", en el que se manejaron como quedó indicado al comenzar este apartado tanto las expresiones de moderación y apasibilidad como las diversas tonalidades de los colores bá

sicos para marcar profundidades y el dramatismo requerido por la figura. Más tarde, en dirección de la cuarta década, sobreviene un período que podría considerarse de transición entre la pintura de " estilo Renacentista " y la que le sucedería de " estilo Barroco " así como también entre lo que era la pintura de tipo europeo-española y la de rasgos novohispanos. En esta etapa de transición la expresión conferida a las figuras continuará siendo de idealismo, serenidad y amabilidad, aunque con cierto carácter propio, cuyo colorido se trató a base de tonos luminosos y suaves, de pincelada ligera. Es después en 1640 y hacia el último tercio del siglo cuando la pintura -- tornose completamente Barroca, de carácter tenebrista -- en este su -- primer tiempo -- y apegada al sentir novohispano. Con ello la expresión de las imágenes se ve modificada, presentándose realista y austera, del mismo modo como aconteciera con el colorido que ahora mostraría fuertes contrastes luminosos y tonos sombríos de pesada pincelada. Una vez más, en las últimas décadas la pintura Barroca retornaría al carácter luminoso tradicional, las figuras vuelven a mostrar idealismo, vivacidad y mayor dinamismo así como suaves tonalidades de color.

" ... gran parte de la pintura virreinal fue creada para retablos..." (65)

Del grupo de pintores para retablos que sobresalieron en este tiempo podemos mencionar: de tipo " manierista " y de la época de transición a ALFONSO VAZQUEZ, al que se le atribuyó un " San Sebastián " para el altar del Perdón de la Catedral de México -- hoy destruido por un incendio --. BALTAZAR DE ECHAVE ORIO, quien colabora a fines del siglo XVI con FRANCISCO ZUMAYA -- su suegro -- en la realización del " Retablo de los Reyes " y " San Miguel " para la catedral de Puebla. Ejecuta en el siglo XVII las pinturas de la " Adoración de los Reyes " y " La Oración del Huerto " para el retablo de la -- Profesa, en México así como catorce pinturas para el retablo de Santiago Tlatelolco; del que sólo se conservan " La Visitación " y --- " La Porciúncula " en la Pinacoteca Virreinal de San Diego -- ya que --

el retablo fue destruido-. También se le atribuyen las pinturas -- del retablo de Xochimilco y las que se consideran procedentes del -- retablo que existió en Tlalmanalco. ALFONSO LOPEZ DE HERRERA, el -- que apodado " El Divino Herrera ", elaboró un retablo para el con-- vento de Oaxtepec y llevó a cabo las pinturas que ostentó el reta-- blo de Santo Domingo, en México; del que aún subsisten " La Anuncia-- ción " y la " Resurrección " en poder de la Pinacoteca Virreinal y-- " La Ascensión " en manos de un Organismo Oficial. GASPAR DE ANGU-- LO, quien en 1622 intervino en el retablo de San Jerónimo, en Méxi-- co. BASILIO SALAZAR, quien se encargaría de la ejecución del reta-- blo Mayor de San Francisco, en México. De tipo " tenebrista " a :- PEDRO RAMIREZ, encargado de realizar pinturas con escenas de " La -- Pasión ", entre las que sobresaldrán: " La Oración del Huerto " y -- " La Flagelación " para el retablo de la Soledad en México así como las de " La Inmaculada Concepción " y " La Anunciación " para un re-- tablo dedicado a la Virgen en la capilla del Rosario, en Azcapotzal-- co. BALTAZAR DE ECHAVE RIOJA el que apodado " El Mozo ", llevó a -- cabo cinco telas con escenas de la vida de Santa Teresa para el co-- lateral de la capilla de San Pedro, en la catedral de México. PE-- DRO GARCIA FERRER, que realizaría el gran lienzo central de " La -- Concepción " y los cinco que le rodean a éste para el retablo de -- los Reyes, en la catedral de Puebla (Fig. 47). De " carácter lu-- minoso " a: FRANCISCO DE ANGULO, quien ejecutaría los cuadros de -- " Las Anunciaciones de San Joaquín y Santa Ana " para el altar de -- San Miguel Nonoalco. CRISTOBAL DE VILLALPANDO, el que realizaría -- pinturas para los retablos de las capillas del Rosario, en Azcapot-- zalco y la de los Angeles, en la catedral de México. ANTONIO DE -- SANTANDER, quien pintaría las telas del retablo de la capilla de la Soledad, en la catedral de Puebla así como varios retablos para --- iglesias poblanas.

Más tarde en el siglo XVIII la pintura para retablos pasaría -- ser ejecutada por maestros formados ya dentro del ambiente Colonial en talleres propios donde no sólo se llevaría a cabo la producción-- de obras sino que también continuaría enseñándose el oficio de este noble arte a las nuevas generaciones. No obstante, esta creación --

pictórica aún conservaría cierta influencia europea de tipo " zurbaranesco y rubeniano ", que no llegaría a eliminarse por completo.

En este tiempo los pintores permanecerían regidos por las " Ordenanzas " para ejercer su arte, aunque en varias ocasiones harían caso omiso de ellas por considerarlas obsoletas -las últimas " Ordenanzas " dictadas para este gremio serían las del año 1687- o debido a que entonces se le permitiría a gente no calificada en el oficio realizar esta labor, exigiéndoseles únicamente el cumplimiento de lo contratado.

" ... Se echó mano de improvisados artesanos, no obstante lo dispuesto por las ordenanzas del gremio de los maestros del pincel ... " (66)

La pintura seguiría realizándose en tela y en un índice casi ínfimo sobre tablas, ya que a fines de éste período quedaría eliminada por completo, en donde al igual se plasmarían escenas de la ya conocida temática de la vida de Jesucristo, y su Santísima Madre y los santos, seguidas de figuras angélicas y elementos varios en los que se repetirían continuamente las soluciones formales.

La expresión dada a estas composiciones sería tanto de movimiento como de una sensibilidad exquisita, empleándose en ellas, al igual que a fines del siglo anterior, las tonalidades luminosas y claras en las que sobresaldría la gama de rojo y azul; todo lo cual caracterizaría al arte pictórico de ésta etapa.

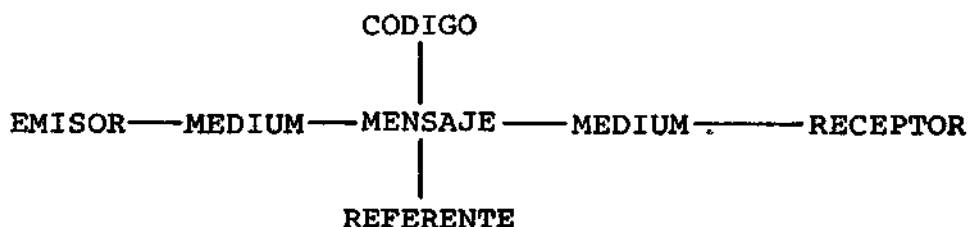
Entre los pintores que destacarán por su labor en retablos, podemos citar a JUAN RODRIGUEZ JUAREZ, quien ejecutaría las dos grandes telas de " La Adoración de los Reyes " y " La Asunción " para el retablo de " Los Reyes " de la catedral Metropolitana (Fig.48)

3.3.3.- ANALISIS DE PRINCIPALES EJEMPLARES.

* En este apartado se analizará un retablo representativo de cada siglo, del XVI al XVIII, para dar a conocer con mayor amplitud y de forma más directa la expresión socio-religiosa y artística de que son portadoras estas obras.

* Primeramente se dejará indicado mediante un diagrama de funcionamiento como ésta expresión es transmitida por el retablo y captada por los fieles, para posteriormente llevar a cabo los análisis correspondientes, mismos que hemos realizado tomando como base los estudios hechos con anterioridad a los ejemplares elegidos, completándonos hasta donde nos fue posible hacerlo.

El retablo como obra de expresión socio-religiosa cumple con la función de enaltecer al altar y servirle de fondo ilustrativo, ya -- que tanto exalta a Dios como da a conocer la Doctrina Cristiana, la cual aunada al arte de cada época le harían adquirir un carácter determinado que quedaría contenido en su imagen global -entendida ésta; como la manera en que captamos o como evocamos la realidad que nos rodea- que sería transmitida por medio de un mensaje a los fieles, - quienes lo captarían a la vez mediante la identificación (iconografía) e interpretación (iconología) que hicieran de dicha imagen; - llegando con ello a realizarse un lenguaje de comunicación cuyo proceso se observa en el diagrama de funcionamiento que a continuación presentamos:



El retablo abarca completamente el ábside de la iglesia, siguiendo la configuración de éste, por lo que presenta el aspecto de tener alas que se despliegan, elevándose hasta alcanzar el arranque de las bóvedas (Fig. I). Su diseño corresponde al tipo de retablos mixtos, puesto que alberga pinturas y esculturas y muestra estilo Renacentista de " modalidad plateresca " debido a que su estructura está conformada por columnas abalaustradas y tritostilas y entablamentos que corren de lado a lado del retablo sin interrupción alguna, toda recubierta con ornamentación a base de grutescos. Se encuentra integrado por un sotobanco que rebasa la altura del altar sobre el cual se apoya la predela o franja horizontal de pequeña altura en donde aparecen relieves y pinturas de pequeñas dimensiones, -- misma en la que descansa el resto de la estructura que se encuentra dividida en forma reticular por tres cuerpos superpuestos en sentido horizontal y siete calles en sentido vertical, una central y tres a cada lado de ésta, que forman las alas derecha e izquierda, cuyos espacios albergan esculturas, relieves y pinturas. Estructura que concluye con un gran remate donde al igual se observan pinturas, esculturas y relieves.

Los tres cuerpos del retablo están sustentados por columnas platerescas, mismas que a la vez limitan a las siete calles. El primero de los cuerpos -de abajo hacia arriba- está sostenido por columnas platerescas tritóstilas cuyo tercio inferior del fuste se haya decorado a base de grutescos y el resto estriado, coronadas por capiteles de orden dórico. Al segundo lo soportan el mismo tipo de columnas, cuya diferencia estriba en que estas se presentan coronadas por capiteles jónicos y al último lo sustentan columnas abalaustradas o de " candelabro ", coronadas por capiteles jónicos.

Estos cuerpos se encuentran debidamente separados por un entablamento que corre en forma continua a todo lo ancho del retablo, sobresaliendo en la primera y tercera calles de las alas derecha e izquierda y remetiéndose en la segunda calle de las mismas así como en la central -numeradas las calles con referencia a la central, hacia-

los extremos-, por razón de la disposición que estas presentan.

La calle central y la primera calle de ambos lados de la misma se prolongan hasta el pequeño cuerpo que integra el remate a diferencia de las demás que se elevan hasta el tercer cuerpo. Dicha calle central que alberga un relieve y dos esculturas y la segunda calle - de las alas derecha e izquierda, que contienen pinturas, son anchas y de igual dimensión entre sí a diferencia de las restantes, primera y tercera calles de ambas alas, que son más angostas, de igual dimensión entre ellas y se encuentran ligeramente desplazadas hacia el -- frente -la cual permite la configuración del entablamento- conteniendo nichos que albergan esculturas.

El remate se encuentra conformado tanto por un pequeño cuerpo - que abarca únicamente la parte central del retablo, las calles principal y primera de ambos lados de ésta, donde se albergan tres esculturas así como por un frontón curvilíneo que corona a éste pequeño - cuerpo y dos medallones, colocados uno a cada lado de este mismo --- cuerpo.

ICONOGRAFIA.

El retablo de Huejotzingo contiene dieciseis esculturas de excelente factura renacentista. Todas presentan un atributo que las caracteriza, apareciendo en el siguiente orden: colocadas en nichos se encuentran las catorce imágenes alusivas a santos realizadas por el imaginero PEDRO DE REQUENA. De izquierda a derecha y de abajo hacia arriba se distinguen en el primer cuerpo los doctores de la Iglesia: San Agustín, San Gregorio, San Pedro Damiano y San Ambrosio, caracterizados por lo fastuoso de su indumentaria y robusta construcción; - en el segundo cuerpo se observan, San Antonio de Padua, San Jerónimo, San Buenaventura y San Bernardino de Siena, distinguiéndose los tres primeros por su expresión mística y el último por su elegancia. En el tercer cuerpo aparecen San Lorenzo, de aspecto recatado; San -

Bernardo, de elocuente actitud; Santo Domingo de Guzmán de apasible-- semblante y San Sebastián que muestra un sabio desnudo. En el peque_ ño cuerpo del remate se aprecian San Juan Bautista y San Antonio --- Abad, de esbeltas proporciones.

Así mismo en la calle central del segundo cuerpo se observa la- figura de San Miguel Arcángel en rico estofado, caracterizado por -- portar espada y vestimenta de caballero guerrero así como por mos-- trar semblante de personalidad definida. Un poco más arriba en la-- calle central del pequeño cuerpo que forma el remate se aprecia la - imágen de Cristo Crucificado, de dimensión considerable.

Al lado de estas maravillosas esculturas alternan doce magnífi- cas pinturas realizadas por el artista SIMON PEREYNS, en las que do- mina un clásico carácter realista. Estan representadas en el si---- guiente orden: en la predela, simulando sostener a la segunda calle- de las alas derecha e izquierda, aparecen en pequeñas dimensiones -- las pinturas alusivas a María Magdalena y la Egipciaca; en la segun- da calle del ala izquierda, de arriba hacia abajo, se exhiben las re_ ferentes a La Resurrección, La Circuncisión y La Adoración de los -- Pastores; en la segunda calle del ala derecha, de abajo hacia arriba, sobresalen las de La Adoración de los Reyes, La Presentación en el - Templo y La Ascención, así como en los medallones del remate, de iz- quierda a derecha se presentan las alusivas a La Flagelación y El Se_ ñor de las tres caídas.

De la misma manera la talla decorativa del retablo presenta es- tilo renacentista de modalidad plateresca y está integrada por los - relieves y elementos ornamentales propios del retablo denominados -- " fantasías platerescas o grutescos ".

Los relieves son de autor desconocido pero de excelente factura. En la predela se localizan de izquierda a derecha y agrupados de -- tres en tres, aparentando sostener la primera y tercera calles de -- las alas derecha e izquierda, los bustos de los doce Apóstoles en al_

to relieve, de expresión mística y apasible, propia del estilo renacentista. En la calle central del tercer cuerpo se observa el maravilloso relieve estofado de San Francisco de Asis recibiendo la impresión de las estigmas, acompañado de Fray de León que se presenta en el plano posterior. Así mismo en el tímpano del frontón curvilíneo que corona al retablo se distingue el grandioso relieve que representa a Dios Padre, el cual asoma medio cuerpo a través de nubes, apoyando la mano izquierda sobre un mundo y extendiendo la derecha en dirección al frente.

Los " grutescos " o " fantasías platerescas ", compuestos por angelitos y querubines entremezclados con cartelas, guirnaldas y roles vegetales, cubren el tercio inferior de las columnas, los entablamentos, páneles de los nichos, medallones y coronamientos de los extremos del remate.

ICONOLOGIA.

En el retablo de San Miguel Arcángel se exlatan pasajes de la vida de Jesucristo y personajes de la Historia de la Iglesia. Los pasajes de la vida de Jesucristo se encuentran expuestos en tres composiciones: una en forma de zig-zag presenta en sentido ascendente y en forma consecutiva los pasajes de la Infancia de Jesucristo hasta La Ascensión y se encuentra integrada por las pinturas de La Adoración de los Pastores, La Adoración de los Reyes, La Circuncisión, La Presentación, La Resurrección y La Ascensión (Fig. 1a). La primera triangulación de menor tamaño y sentido ascendente nos muestra pasajes de la Pasión de Jesucristo, quedando compuesta por las pinturas de La Flagelación y el Señor de las tres caídas y la escultura de Cristo Crucificado (Fig. 1 b). La segunda triangulación de mayor tamaño y sentido ascendente, integrada por las pinturas de Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca -mujeres pecadoras, convertidas a santas- y la escultura de Cristo Crucificado, nos señala el pa

saje de la muerte de Cristo o La Redención (Fig. 1 b).

El tema de la Historia de la Iglesia se expresa en cuatro composiciones: una triangular y tres trapezoidales, integradas por las esculturas y relieves del retablo (Fig. 1 e y 1 d). La composición triangular de sentido descendente está formada por los relieves de Dios Padre y los Apóstoles y nos recuerda a los primeros predicadores de la Doctrina Cristiana (Fig. 1 c). La primera composición trapezoidal de sentido ascendente, compuestas por las esculturas de los Doctores de la Iglesia; San Gregorio, San Agustín, San Buenaventura, San Jerónimo, San Ambrosio y San Pedro Damiano, nos trae a la memoria las verdades de la Iglesia puestas de manifiesto por ellos; la segunda composición de sentido ascendente, compuesta por las esculturas de los santos de las órdenes franciscana y dominica, San Antonio de Padua, San Bernardo, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán y San Bernardino de Siena, nos hace memorable a las órdenes religiosas o agrupaciones encargadas de propagar la Doctrina Cristiana; la tercera composición de sentido ascendente, constituida por las esculturas de los mártires San Lorenzo y San Sebastián y las imágenes de los anacoretas San Juan Bautista y San Antonio Abad, nos recuerda a los santos que con su sangre y forma de vida fortalecieron la Doctrina Cristiana (Fig. 1 d).

Otras exaltaciones interesantes que se observan en el retablo son las formadas por una composición central en línea vertical descendente integrada por el relieve del Padre Eterno, la escultura de Jesús Crucificado y el relieve de San Francisco de Asís, que nos recuerda la Creación, la Redención y la vida de oración y sacrificio que debe seguir el hombre para obtener su salvación (Fig. 1 c).

3.3.3.2.- SIGLO XVII. RETABLO MAYOR DEL CONVENTO AGUSTINO DE
" LOS SANTOS REYES " EN MEZTITLAN, HIDALGO;

" Nació Jesús en Belén de Judea, en -- tiempo del rey Herodes, unos magos que - venían del Oriente se presentaron en Je- rusalén, diciendo: " Dónde está el Rey- de los judíos que ha nacido pues vimos- su estrella en el Oriente y hemos veni- do a adorarle ". En oyéndolo, el rey - Herodes se turbó y con él toda Jerusa-- lén. Convocó a todos los sumos sacerdo- tes y escribas del pueblo y por ellos - trataba de averiguar el lugar donde ha- bía de nacer el Cristo. Ellos le dije- ron: " En Belén de Judea, porque así es- tá escrito por el profeta:

" Y tu, Belén, tierra de Ju- dá, no eres, no, la menor - entre los principales cla- nes de Judá; porque de tí - saldrá un caudillo que será pastor de mi pueblo Israel"

Entonces Herodes llamó aparte a los ma- gos y por sus datos averiguó el tiempo- de la aparición de la estrella. Des--- pués los puso en camino de Belén, di--- ciéndoles: " Id e informaros bien sobre ese niño; y cuando lo encontréis, comu- nicádmelo, para ir también yo a adorar- le ". Ellos después de oír al rey, se- pusieron en marcha, he aquí que la es- trella que habían visto en el Oriente, - iba delante de ellos, hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba

el niño. Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; vieron al niño con su madre María y, postrándose, le adoraron; luego abrieron sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra. Después, avisados en sueños que no volvieran donde Herodes, se retiraron a su país por otro camino. (68)

DESCRIPCION FORMAL.

Uno de los retablos sobresalientes del siglo XVII es el retablo de los Santos Reyes del convento agustino de Meztitlán, Hidalgo ---- (Fig. 50), el cual fue realizado en el año de 1696 por el maestro-SALVADOR DE OCAMPO, quien elaboró la estructura, las esculturas y -- los relieves y por el pintor NICOLAS RODRIGUEZ JUAREZ, encargado de ejecutar las pinturas.

El retablo abarca todo el ábside de la iglesia y se despliega -- ligeramente en forma de biombo, elevándose hasta la bóveda (Fig. II) Forma parte de los retablos de tipo mixto, ya que alberga pinturas y esculturas y está realizado en estilo Barroco de " modalidad salomónica ", puesto que su estructura muestra columnas tritóstilas y salomónicas y entablamentos que se quiebran, toda cubierta con ornamentación a base de figuras vegetales --características propias de éste estilo-. Se presenta conformado por un sotobanco de tamaño considerable que sobrepasa la altura del altar, el cual sustenta al banco o -- predela de pequeña altura en donde aparecen relieves, la que a la -- vez sostiene al resto de la estructura que se exhibe dividida reticularmente en tres cuerpos sobrepuestos en sentido horizontal y en cinco calles en sentido vertical, cuyos espacios albergan esculturas, -- relieves y pinturas, toda la cual termina en un gran remate en donde se aprecia un relieve.

La predela corre horizontalmente a lo ancho del retablo, viéndose se interrumpida al centro del mismo para dar paso a la colocación -- del Sagrario. Presenta cierto movimiento por los requiebres que --- muestra al seguir el despliegue en forma de biombo, igual al del sobanco.

Los tres cuerpos que se ostenta el retablo están soportados en sentido horizontal por columnas salomónicas, las cuales a la vez limitan, en sentido vertical, a las cinco calles del mismo, la central y dos a cada lado de ésta, que conforman las alas izquierda y derecha. Al cuerpo inferior -de abajo hacia arriba- lo sustentan columnas salomónicas tritóstilas cuyo tercio inferior del fuste se presenta únicamente decorado a base de elementos vegetales a diferencia de los dos tercios superiores, que se contorcionan con decoración vegetal superpuesta, las que aparecen decoradas por capiteles de orden corintio; al cuerpo medio y superior lo soportan columnas salomónicas con fuste totalmente contorcionado y decorado a base de elementos vegetales, las que igualmente están coronadas por capiteles en orden corintio.

Así mismo los cuerpos inferior y medio abarcan todo el ancho -- del retablo y se encuentran limitados por un entablamento que corre en forma continua por las dos calles del ala izquierda hasta llegar a la calle central en donde se desfasa ligeramente en sentido ascendente para continuar su recorrido sobre ésta y descender posteriormente, al mismo nivel del que partió, por las dos calles del ala derecha. El cuerpo superior, a diferencia de los otros dos, se reduce en anchura y está limitado en la segunda calle de las alas izquierda y derecha, así como en la central por un marco decorado en gusto Barroco y en las primeras calles de las alas izquierda y derecha por un pequeño entablamento.

De las cinco calles que ostenta el retablo, la primera y segunda de ambas alas guardan la misma altura a diferencia de la central que se eleva a un más con respecto a éstas. La calle central donde -

se albergan una pintura y dos relieves y la de los extremos de ambas alas, donde se localizan pinturas, son más anchas que las primeras calles de las alas izquierda y derecha en que aparecen esculturas sustentadas en peanas enmarcadas por nichos.

El remate de forma semi-circular abarca las cinco calles del retablo y está compuesto por un relieve que aparece sustentado en la calle central y primeras calles de las alas izquierda y derecha que limitan a ésta, el cual queda rodeado por un cuadro desplantado sobre los cornisamentos de los pequeños basamentos sustentados por los capiteles de las columnas límites entre la primera y segunda calles- numeradas de la central a cada extremo- de ambas alas, mismo que aparece inscrito en una moldura semi-circular, poco ancha, que sigue la forma de la bóveda y pone fin al remate, quedando ocupado el espacio entre el arco y la moldura, por un pequeño arco abocinado.

ICONOGRAFIA.

El retablo de los " Santos Reyes " muestra seis esculturas alusivas a santos, realizadas por el maestro SALVADOR DE OCAMPO, en estilo Barroco, mismas que aparecen en el siguiente orden: de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, en el cuerpo inferior se encuentran Santo Tomas de Villanueva y San Nicolás de Tolentino; en el cuerpo medio se localizan San Juan de Sahagún y Santa Mónica, por último, el cuerpo superior lo componen San Guillermo de Aquitania y Santa Clara de Montefalco.

A los lados de éstas esculturas se distribuyen siete espléndidas pinturas en el siguiente orden: de abajo hacia arriba, en la segunda calle del ala izquierda aparecen La Adoración de los Pastores, La Circuncisión y La Ascensión; en el mismo sentido y en la segunda calle del ala derecha se aprecian El Nacimiento de la Virgen, la Presentación y La Asunción, pinturas realizadas por NICOLAS RODRI---

GUEZ JUAREZ. Así mismo en la calle central del cuerpo inferior se localiza una pintura de la Virgen del Refugio, la cual sustituye a la escultura de San Agustín, original del retablo.

La talla decorativa del retablo muestra igualmente estilo Barroco y está formada por los relieves y elementos ornamentales propios del retablo..

Los relieves son obra del maestro SALVADOR DE OCAMPO y aparecen con la siguiente disposición: en la predela están los alusivos a los cuatro Evangelistas y a dos santos. Al pié de la segunda calle del ala izquierda, agrupados en dos, aparecen los Evangelistas San Lucas y San Juan; en seguida, al pie de la primera calle del ala izquierda está San Bernardo; continuando, al pie de la primera calle del ala derecha se aprecia San Benito así como al pie de la segunda calle -- del ala derecha se localizan agrupados los dos Evangelistas, San Mateo y San Marco. En la calle central del segundo cuerpo se observa el magnífico relieve de la Adoración de los Santos Reyes en el que figuran La Virgen María con el Niño en brazos y los Santos Reyes: -- Melchor, Gaspar y Baltazar, postrados ante El, imágenes que guardan bastante gusto Renacentista pero reflejan ya cierta expresión de sentimiento y movimiento, propia del estilo Barroco. En la calle central del tercer cuerpo se distingue el relieve alusivo a el Calvario de Jesucristo, en donde están al pié de la Cruz del lado izquierdo -- visto de frente-- la Virgen María y del lado derecho el apóstol San Juan; muestra de gran habilidad escultórica. Al igual en el remate se encuentra el relieve referente a Dios Padre, acompañado a cada lado de las Virtudes Teologales, Fe y Esperanza, presentadas en forma de mujeres sentadas, y rodeadas de ángeles y querubines. El Padre Eterno se muestra como Creador del Universo, portando un mundo en la mano izquierda, permitiendo ver reflejado en su rostro cierta madurez.

La talla decorativa propia del retablo aparece cubriendo a las-

columnas, entablamentos basamentos de los cuerpos y demás espacios, - salvo los destinados para la colocación de pinturas y esculturas. - Está integrada por follajes, flores, granadas y vides, que en las columnas se entrelazan formando guirnaldas que siguen el recorrido del fuste y en el resto del retablo se distribuyen junto con ángeles, -- querubines y molduras mixtilíneas, de las que destacan los roleos a manera de claves que aparecen colocadas en los entablamentos y basamentos de los cuerpos.

ICONOLOGIA.

El retablo de los " Santos Reyes " exalta pasajes de la vida de Jesucristo, de la Virgen María y de las Ordenes Religiosas, en especial la agustina para la cual se realizó éste.

Los pasajes de la vida de Jesucristo están expuestos en dos composiciones lineales. La primera de sentido tanto ascendente como -- descendente se encuentra integrada por los relieves de los Santos Reyes, pasaje al cual está dedicado el retablo, El Calvario y El Padre Eterno (Fig. II a). La segunda en sentido ascendente está compuesta por las pinturas de la Adoración de los Pastores, La Circunsición y La Ascención. (Fig. II b).

Los pasajes de la vida de la Virgen María se aprecian en otra - composición lineal ascendente formada por las pinturas de El Naci---miento de la Virgen, La presentación y La Asunción (Fig. II b).

Así mismo entre ambos grupos de pinturas, los alusivos a la vida de Jesucristo y los referentes a la vida de la Virgen María, se - establece una composición más en forma de zig-zag ascendente que inicia con el Nacimiento de la Virgen para continuar con la Adoración - de los Pastores, La Presentación de la Virgen, La Circunsición, La - - Asunción y la Ascención. (Fig. II b).

La exaltación a las órdenes religiosas se aprecia mediante tres composiciones: una cuadrangular y dos triangulares integradas por -- las esculturas. La cuadrangular la componen Santo Tomás de Villanueva, San Nicolás, Santa Mónica y San Juan de Sahagún que nos recuerda a la orden agustina propagadora de la doctrina Cristiana (Fig. IIC)

Otra exaltación interesante que muestra el retablo es la formada por tres composiciones triangulares integradas por relieves. La primera compuesta por los cuatro Evangelistas y la Adoración de los Santos Reyes; la segunda por los mismos cuatro Evangelistas y El Calvario y la tercera integrada al igual por los cuatro Evangelistas y Dios Padre, nos recuerdan la doctrina Cristiana puesta de manifiesto por ellos en las Sagradas Escrituras. (Fig. II a).

3.3.3.3.- SIGLO XVIII: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO JAVIER TEPOZOTLAN, ESTADO DE MEXICO.

" ... " El protestante más rígido y el filósofo más indiferente no pueden negar que (San Francisco Javier) supo reunir el valor y la paciencia de un mártir con el buen sentido, la decisión, la agilidad mental y la habilidad del mejor negociador que haya ido nunca en embajada alguna " ... " (69)

DESCRIPCION FORMAL.

Un ejemplar de primer orden en los retablos del siglo XVIII lo constituye el retablo Mayor de San Francisco Javier de la iglesia de Tepetzotlán, Estado de México (Fig. 51), el cual fue elaborado por el maestro ensamblador YGINIO CHAVEZ y el pintor MIGUEL CABRERA, en el año de 1753, por disposición del Reverendo Padre Rector de la Comunidad Jesuita, PEDRO REALES, quien decide enriquecer el templo con la elaboración de retablos.

Este retablo abarca la parte central del ábside de la iglesia y se eleva hasta alcanzar la bóveda (Fig. III). Forma parte de los retablos destinados a albergar esculturas y está realizado en estilo Barroco de modalidad " pilastra compuesta ", ya que su estructura -- presenta este tipo de pilastras, cornisamentos estrechos y peanas, -- toda cubierta de exuberante ornamentación --elementos propios del estilo--. Aparece integrado por un solo cuerpo, en sentido horizontal, tres calles en sentido vertical, la central y una a cada lado de ésta y un gran remate que lo concluye.

De ésta manera el retablo se desplanta directamente sobre el zócalo del ábside de la iglesia, en donde están asentados los dobles basamentos, que proyectados hacia el frente y cubiertos de rica ornamentación vegetal, molduras mixtilíneas, ángeles y querubines, sirven de sosten a las pilastras compuestas que sustentan al mismo cuerpo del retablo y delimitan sus calles, elevándose hasta alcanzar el entablamento que limita al cuerpo.

Las pilastras están compuestas de un pequeño basamento que, a manera de peana, sostiene al estipo o elemento en forma de pirámide truncada i' artida, cubierto de exuberante decoración, sobre el cual se eleva un pequeño cubo donde aparecen colocados bustos de santos -- enmarcados por elementos vegetales y molduraciones, que hace aparentar a los santos estar dentro de los nichos, mismo que al tiempo sus

tenta a otro cubo de mayor altura donde igualmente se observan bustos de santos enmarcados por molduras y elementos vegetales, en donde se apoya una boluta que aparenta formar un capitel jónico sobre la cual descansa una vez más otro pequeño cubo, en cuyas caras se distinguen querubines para rematar en un capitel corintio en donde descansa el entablamento; elemento que compuesto por la superposición de elementos vegetales y molduras mixtilíneas que le imprimen gran movimiento, corre en forma continua sobre la calle izquierda, interrumpiéndose en la calle central, en donde únicamente prosigue en su recorrido el cornisamento superior de éste, para complementar su recorrido en forma continua sobre la calle derecha.

De las tres calles que presenta el cuerpo del retablo, las laterales izquierda y derecha son simétricas, menos anchas que la central y están integradas en su parte baja por una puerta que desplantada directamente sobre el zócalo del ábside, se eleva hasta corresponder con el desplante de las pilastras que delimitan al Sagrario. Esta puerta se observa enmarcada por un tablero profusamente decorado con molduraciones y elementos vegetales, misma que está coronada por un doselete que a través de su superficie moldurada da origen a la peana que sostiene a una escultura, tras de la cual se abre un nicho de poca profundidad, ricamente ornamentado, que la alberga, el cual está cubierto a su vez por un doselete ornamentado en estilo Barroco, cuya elevación alcanza al entablamento que delimita al cuerpo del retablo.

Así mismo la calle central es más ancha que las laterales derecha e izquierda y se eleva a mayor altura que éstas, imprimiéndole movimiento al retablo. En su parte baja muestra un basamento sobre el cual se desplantan el Sagrario y dos pilastras compuestas a cada lado de éste, coronada por una serie de molduraciones que se despliegan aparentando cubrirlo a manera de tabernáculo. Inmediatamente arriba, sobre el grupo de molduraciones aparecen asentadas tres peanas, una a cada extremo y otra al centro de las mismas. La peana central se eleva a mayor altura con respecto a las de sus extremos

y sostiene a una escultura tras la cual se abre un nicho de cierta concavidad, ricamente ornamentado, que enmarca a la escultura. A su vez cada una de las peanas laterales se elevan a menor altura con respecto a la central y sostienen a una escultura angelical tras de la cual se eleva una pilastra coronada por un capitel corintio que descansa sobre la cabeza misma de la escultura, por lo que ésta presenta aspecto de atlante. Al tiempo, sobre el capitel corintio aparece un pequeño basamento compuesto por una serie de molduraciones y decorado con ornamentación vegetal que sustenta a un cubo, igualmente decorado con elementos vegetales y un querubín, que sobrepasa la altura del nicho y en el cual se apoya el cornisamento del entablamento, cuyo recorrido sigue en sentido ascendente por arriba del nicho, guardando la misma configuración semi-circular, hasta quedar rematado en su punto central por un bello doselete en forma de campana, de donde se desprende un cortinaje orlado, exquisitamente decorado y sostenido por ángeles, que cae abriéndose de cada lado del nicho hasta asentar su punta en el capitel corintio.

El remate se desplanta directamente sobre el entablamento que delimita al cuerpo del retablo y se eleva hasta la bóveda siguiendo configuración semicircular. En él se aprecian dos pilastras compuestas que continúan con el eje vertical de las dos pilastras que delimitan la calle central del cuerpo, seccionando al espacio del mismo remate, al igual que lo hacen las dos del cuerpo, en tres partes: la central y una a cada lado de ésta; por lo que en el remate aparentan prolongarse las tres calles del cuerpo del retablo. Estas pilastras se desplantan sobre un pequeño basamento que está apoyado a su vez en otro basamento formado por el cornisamento que pone fin al remate.

Así, en la sección central del remate, desplantado sobre el cornisamento que remata la calle central del cuerpo, aparece otro cornisamento en forma de arco rebajado en cuyo punto central se observa una superficie moldurada, ornamentada por un medallón y un cortinaje a cada lado de éste, sostenido por ángeles. Sobre esta superficie -

moldurada se localiza una peana que sostiene a una escultura tras la cual se abre un nicho de cierta concavidad, el que aparece coronado por un doselete en forma de cortinaje orlado, sostenido por ángeles, que asciende hasta los pies de la escultura, y el cual también se observa enmarcado por ornamentación de gusto barroco, con cariátides - angélicas que ostentan a capiteles corintios sobre los que se apoya el cornisamento que pone fin al remate, el cual asciende en forma piramidal escalonada, rodeado de ornamentación de estilo barroco, hasta quedar coronado en un pequeño relieve.

En las secciones laterales del mismo remate, que son simétricas, se presenta una peana que emerge del mismo entablamento para sostener a una escultura, la cual se encuentra rodeada por ornamentación de estilo Barroco. Ambas secciones aparecen rematadas en sus extremos por un cornisamento semi-circular, decorado con roleos, elemento de forma piramidal en el cual concluye el retablo.

ICONOGRAFIA.

En el retablo de " San Francisco Javier " se encuentran seis esculturas de magnífica factura barroca, las cuales muestran un atributo que las caracteriza, presentándose en el siguiente orden: en el cuerpo del retablo, colocadas en peanas nicho, aparecen tres imágenes estofadas alusivas a santos relacionados con pasajes de la vida de Jesucristo; sobre la calle lateral izquierda se distingue San Juan Bautista, que porta vestimenta corta y un libro en el brazo izquierdo, en el cual descansa un corderito; en la calle central se encuentran San Franciscó Javier, que viste el hábito jesuita y una capa, y en la calle lateral derecha se aprecia San José, quien carga al Niño Jesús en brazos. Todas presentan en sus rostros una expre--

si3n de realismo as3 como gran movimiento en sus vestimentas, lo --- cual es propio del estilo Barroco.

En el remate se observan las otras tres esculturas; en sus secciones laterales, colocadas sobre peanas, aparecen las dos figuras - referentes a santos relacionados con la vida de la Virgen Mar3a, y - en la secci3n central, asentada en una peana nicho, se observa la -- im3gen alusiva a la Sant3sima Virgen. En la secci3n lateral izquier da est3 San Joaqu3n, el que muestra los brazos extendidos y porta -- vestimenta larga con capa; en la secci3n lateral derecha se localiza Santa Ana con los brazos plegados hacia ella, vistiendo larga t3nica con manto, y en la secci3n central se aprecia la Sant3sima Virgen ba jo la advocaci3n de la Pur3sima Concepci3n, misma que refleja en su rostro expresi3n de realismo y presenta gran movimiento en su vesti menta.

Alternando con las esculturas, aparece en el Expositor -lugar - destinado a la colocaci3n del Sant3simo Sacramento- una pintura de - peque3a dimensi3n alusiva a la Virgen de Guadalupe, de buena factura.

La talla decorativa del retablo presenta estilo Barroco y est3 compuesta por los relieves y elementos de talla propios del retablo. Los relieves aparecen decorados de la siguiente manera: en la parte superior de los estipos que componen las pilastras se observan los - bustos referentes a santos m3rtires y en los cubos de las mismas pilastras, los alusivos a los miembros del colegio jesuita, los que se diferencian ya sea por su h3bito franciscano, dominico, jesuita o - de cardenal o por portar un libro; en medallones colocados sobre los nichos laterales y al pie del nicho central, se aprecian los bustos de los m3rtires jesuitas, japoneses, Pablo Niqui, Santiago Kisai y - Juan Goto, identificables por el h3bito jesuita y la cruz que portan en sus manos; en el remate aparece el alusivo a Dios Padre, que mues tra el brazo izquierdo apoyado en un mundo sosteniendo en la mano -- del mismo brazo un cetro.

La talla propia del retablo la integran figuras vegetales y angélicas y formas geométricas. Las figuras vegetales: hojas de acanto, helechos, flores sencillas, granadas y uvas, que unidas mediante zarcillos; forman guirnaldas, aparecen distribuidas por todo el retablo alternando con numerosas conchas así como con las formas geométricas, originadas por las superposiciones de molduras mixtilíneas, que enmarcan puertas y nichos y con las figuras angélicas: amorcillos, querubines y dominaciones que también enmarcan a los nichos y le sirven de remate en muchas ocasiones a todos estos elementos ornamentales que al tiempo se observan invadiendo al retablo, tanto la estructura misma como los espacios libres por lo que en él aparentan perder su función los elementos estructurales para mostrarse transformados en ornamentales.

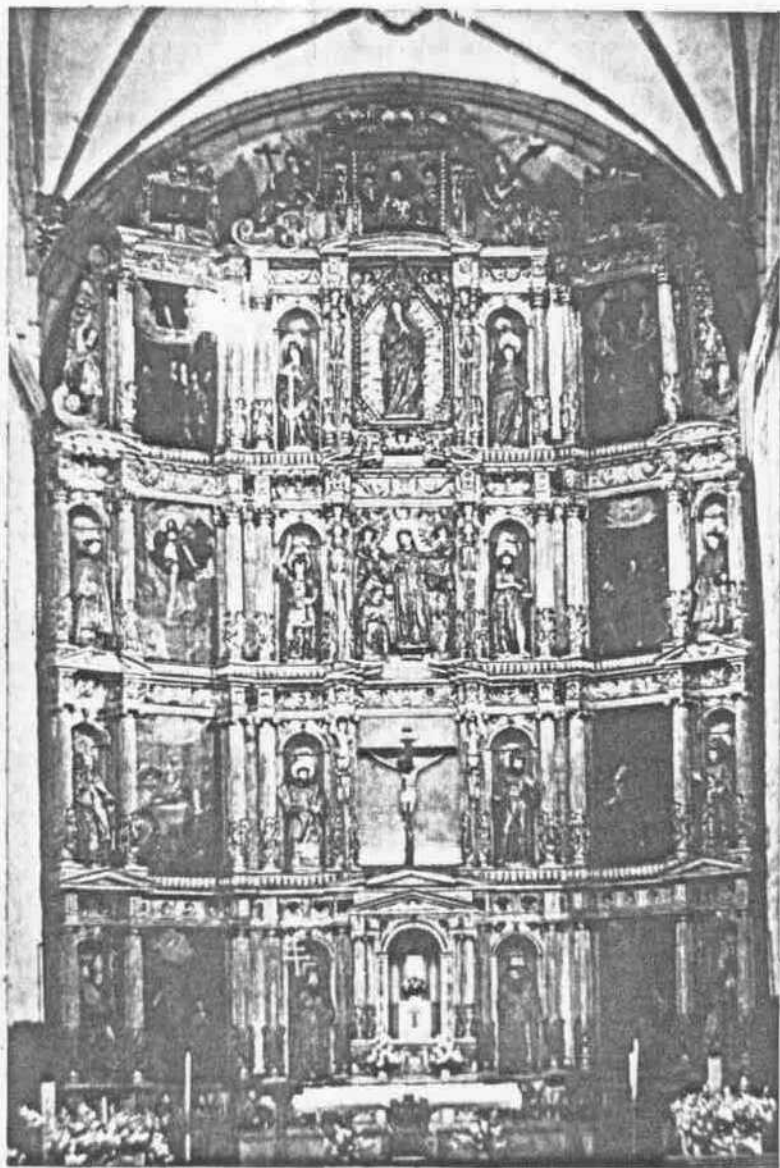
ICONOLOGIA.

El retablo de " San Francisco Javier "exalta pasajes bíblicos y a la orden religiosa jesuita para la cual se elaboró ésta obra.

Los pasajes bíblicos se presentan expuestos en dos composiciones: una de forma triangular y otra piramidal, integradas por esculturas. La triangular, de sentido ascendente formada por las esculturas de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen María, bajo la advocación de la Purísima Concepción, nos recuerda la existencia de la Virgen - María bajo la protección de Sus Padres (Fig. IIIa). La piramidal, de sentido ascendente, compuesta por las esculturas de San Juan Bautista, San José y la Virgen María bajo la advocación de la Purísima - Concepción, nos trae a la memoria la venida de Jesucristo al mundo - por medio de la Santísima Virgen; misterio predicado por San Juan -- Bautista y encarnado por la obra del Espíritu Santo en la Virgen María, desposada con San José (Fig. IIIa).

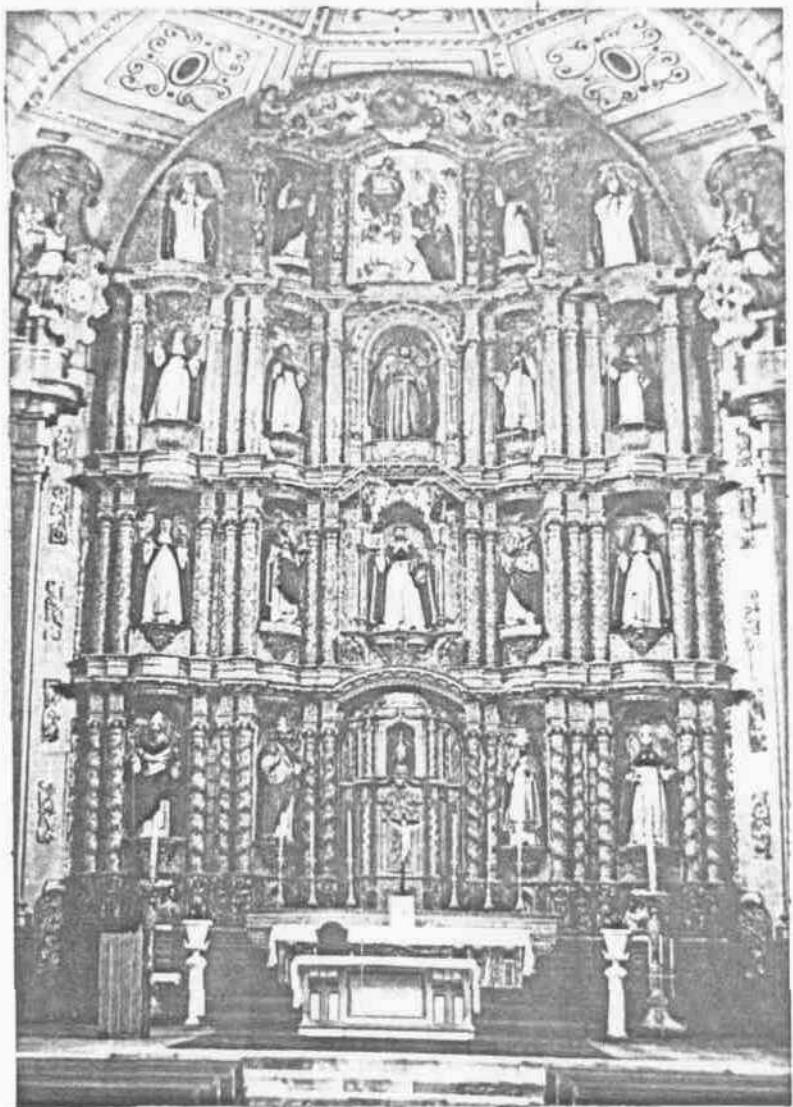
La exaltación a la orden religiosa jesuita se aprecia mediante una composición de forma romboidal integrada por los relieves de --- tres mártires jesuitas, japoneses y la escultura de San Francisco -- Javier, santo jesuita, al cual está dedicado el retablo, la que nos recuerda el valor y la fé con que deben contar los propagadores de-- la doctrina Cristiana (Fig. IIIb).

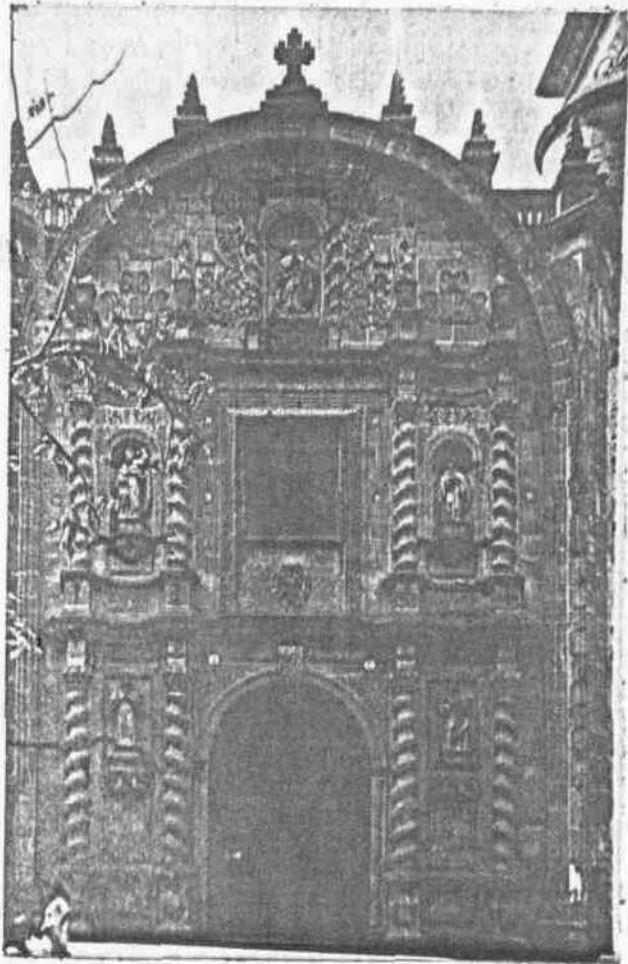
Otras exaltaciones de importancia que se aprecian en el retablo son las formadas por dos composiciones: una en forma triangular y -- otra lineal, integradas por esculturas y relieves. La triangular compuesta por las esculturas de San Juan Bautista, San Francisco Javier , al cual está dedicado el retablo, y San José, nos hace memorable la- fidelidad y entrega con que debe contar todo seguidor de la doctrina Cristiana (Fig. IIIa). La lineal, de sentido descendente, compuesta por relieves, esculturas y una pintura -que comenzando por un re- lieve, va alternándose de uno en uno los relieves con las esculturas, hasta finalizar en la pintura- referentes a Dios Padre, La Purísima- Concepción, El Sagrado Corazón, San Francisco Javier, al cual está - dedicado el retablo, un mártir jesuita, y la Virgen de Guadalupe, -- nos recuerda en el mismo sentido descendente -correlacionados a ca- da imágen- tanto de psajes bíblicos de la Creación del mundo, El misterio de la Encarnación de Jesucristo en la Virgen Marfa, la Reden-- ción del Hombre a través de Jesucristo, como la vida de oración y sacrificio que debe seguir todo cristiano (Fig. IIIb).



36 RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
SAN BERNARDINO.
Xochimilco, D.F.

37 RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
SANTO DOMINGO.
Ciudad de Puebla.

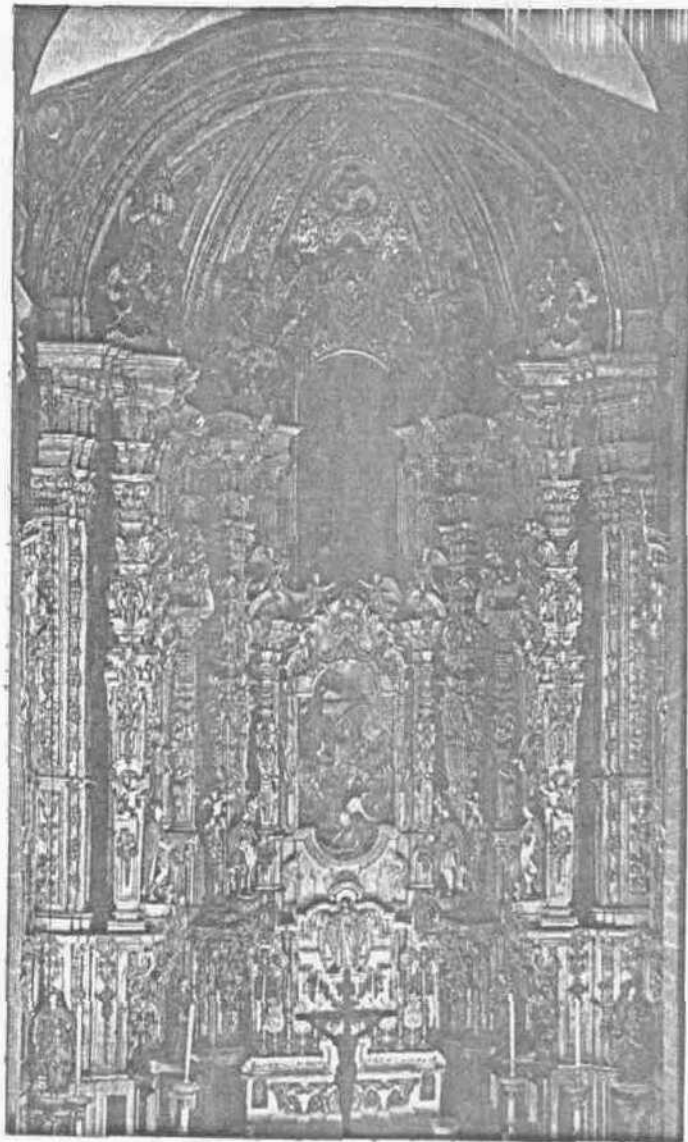


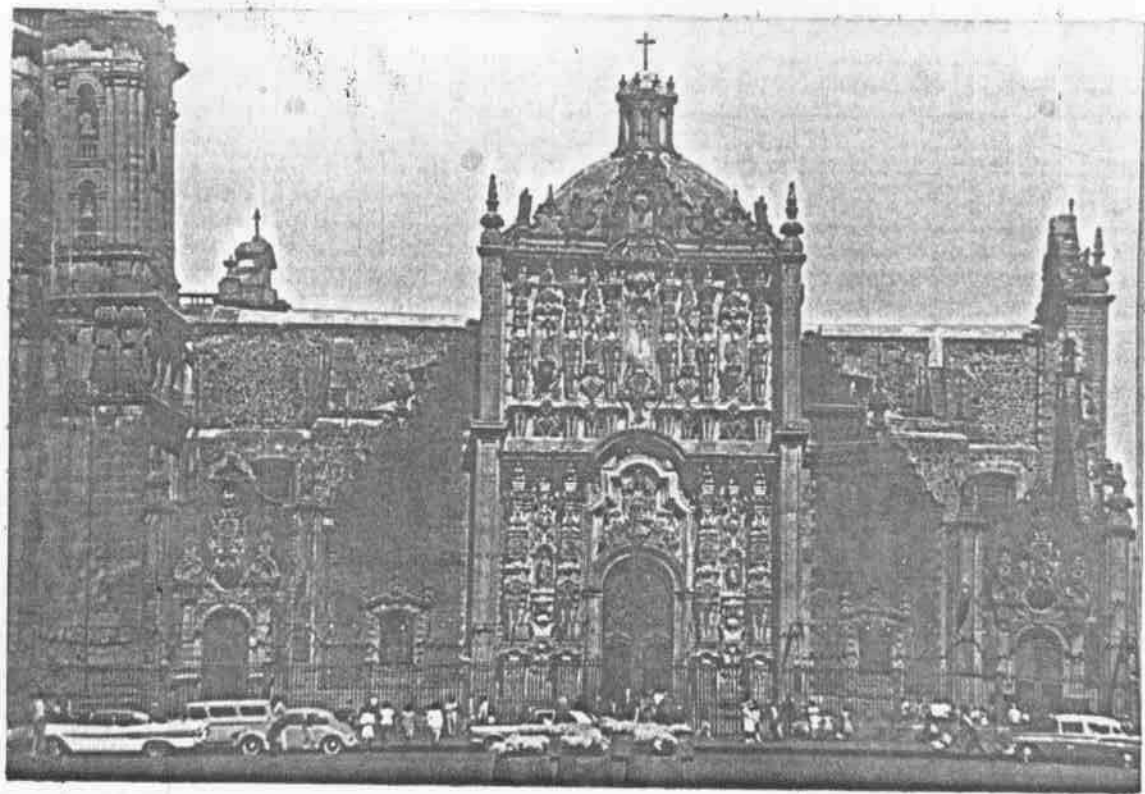


38 PORTADA DEL CONVENTO
FRANCISCANO.
Guadalajara.

39

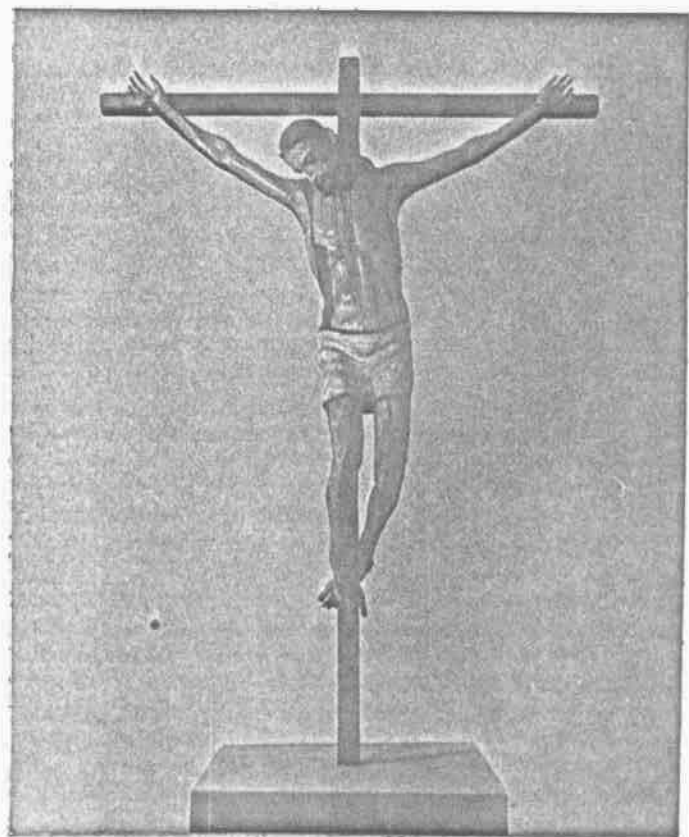
RETABLO DE LOS REYES .
Catedral Metropolitana.





40 PORTADA DEL SAGRARIO METROPOLITANO.
Ciudad de México.

41 CRISTO DE CAÑA DE MAIZ.





42 ESCULTURAS DEL RETABLO DE
SAN BERNARDINO.
Xochimilco, D. F.

43

ESCULTURAS DEL RETABLO DEL
TEMPLO DE SAN LUIS OBISPO.
Tlalmanalco, Edo. de México.

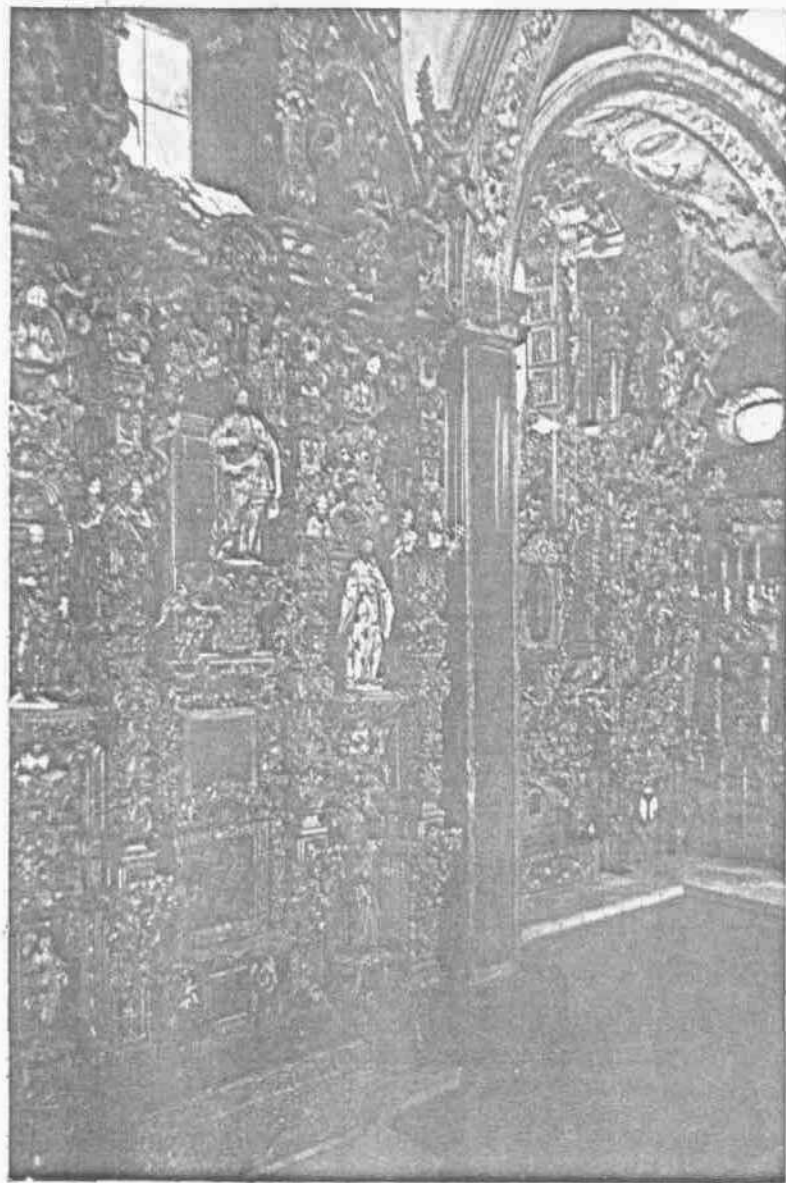




44 ESCULTURA DEL RETABLO DE
SAN FELIPE NERI.
(Imágen Vestida).
Oaxaca.

45

ESCULTURAS DE LOS RETABLOS DE -
SAN JOSE Y LA VIRGEN DE GUADALUPE
Tepotzotlán, Estado de México.

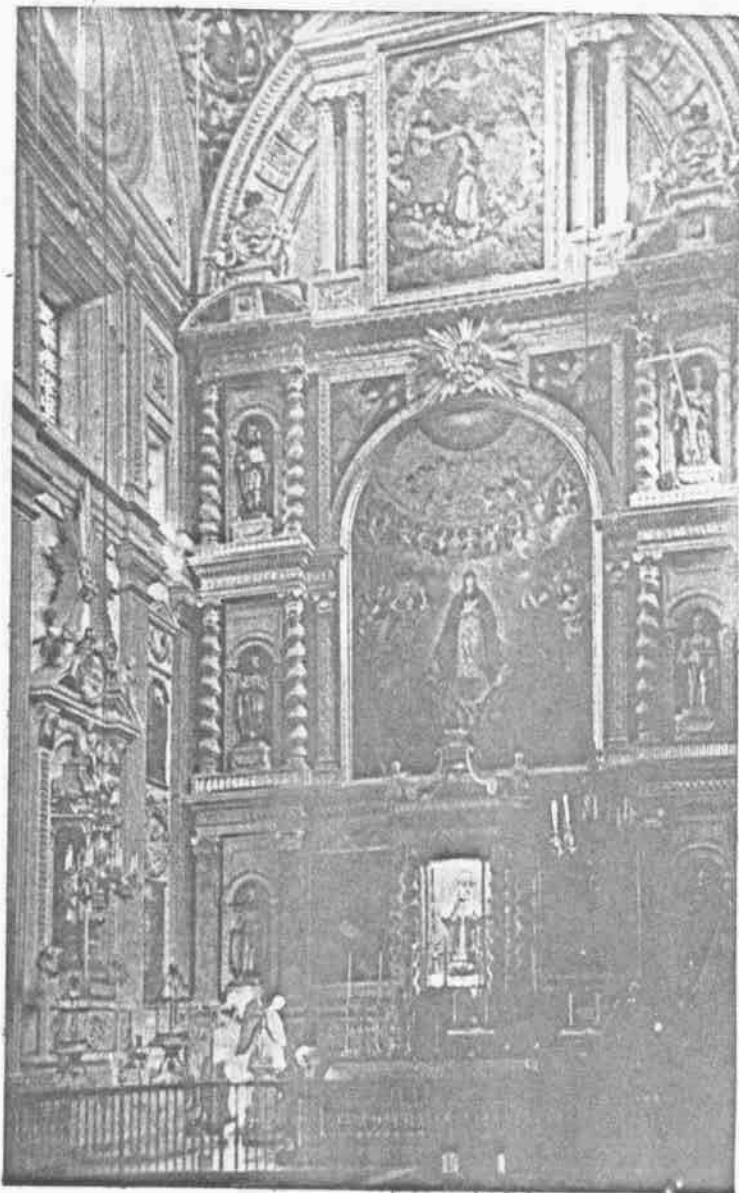




46 PINTURA DEL RETA
BLO DE CUAHTIN-
CHAN. Puebla.

47

PINTURA DE LA CONCEPCION Y
PINTURAS CIRCUNDANTES. RETA
BLO DE LOS SANTOS REYES.
Catedral de Puebla.

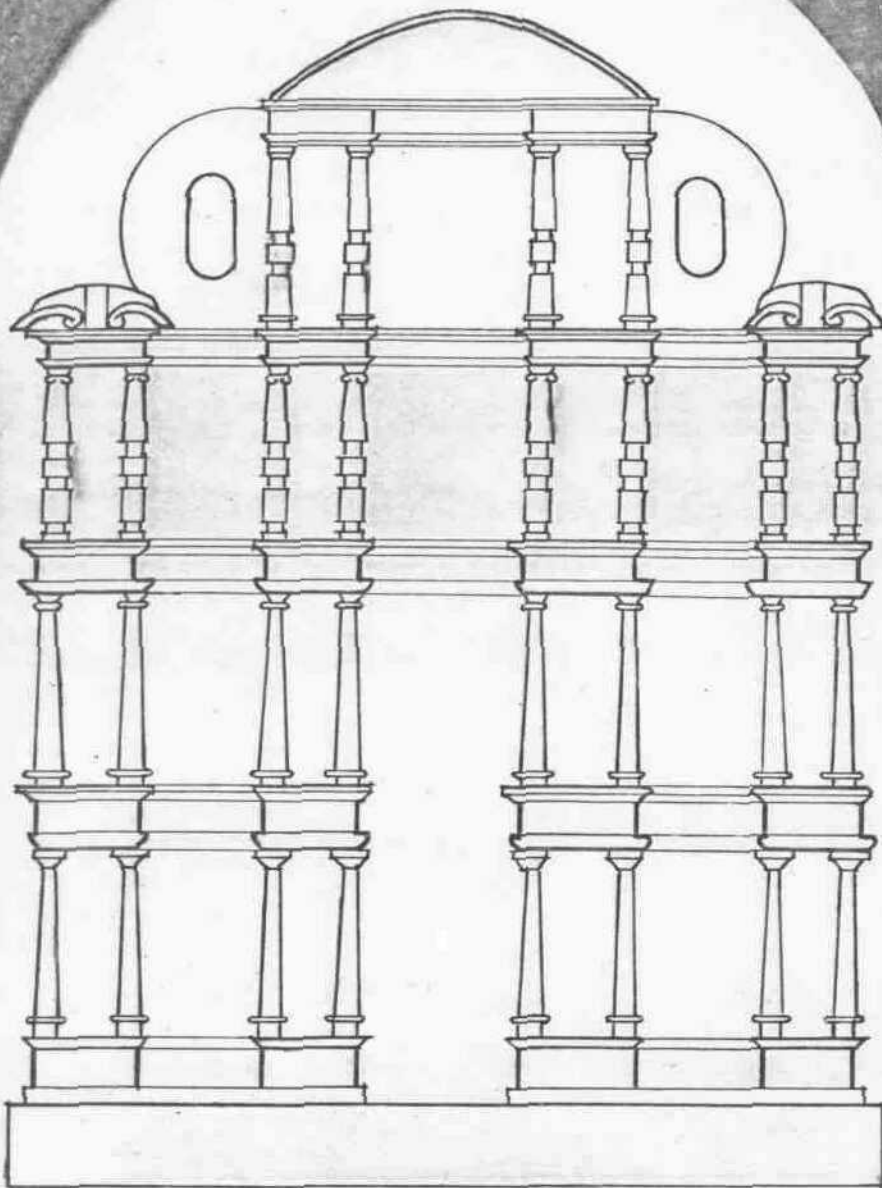




48

LA ASUNCION. RETABLO DE LOS REYES.
Pintura. Catedral Metropolitana.

San Miguel Arcangel

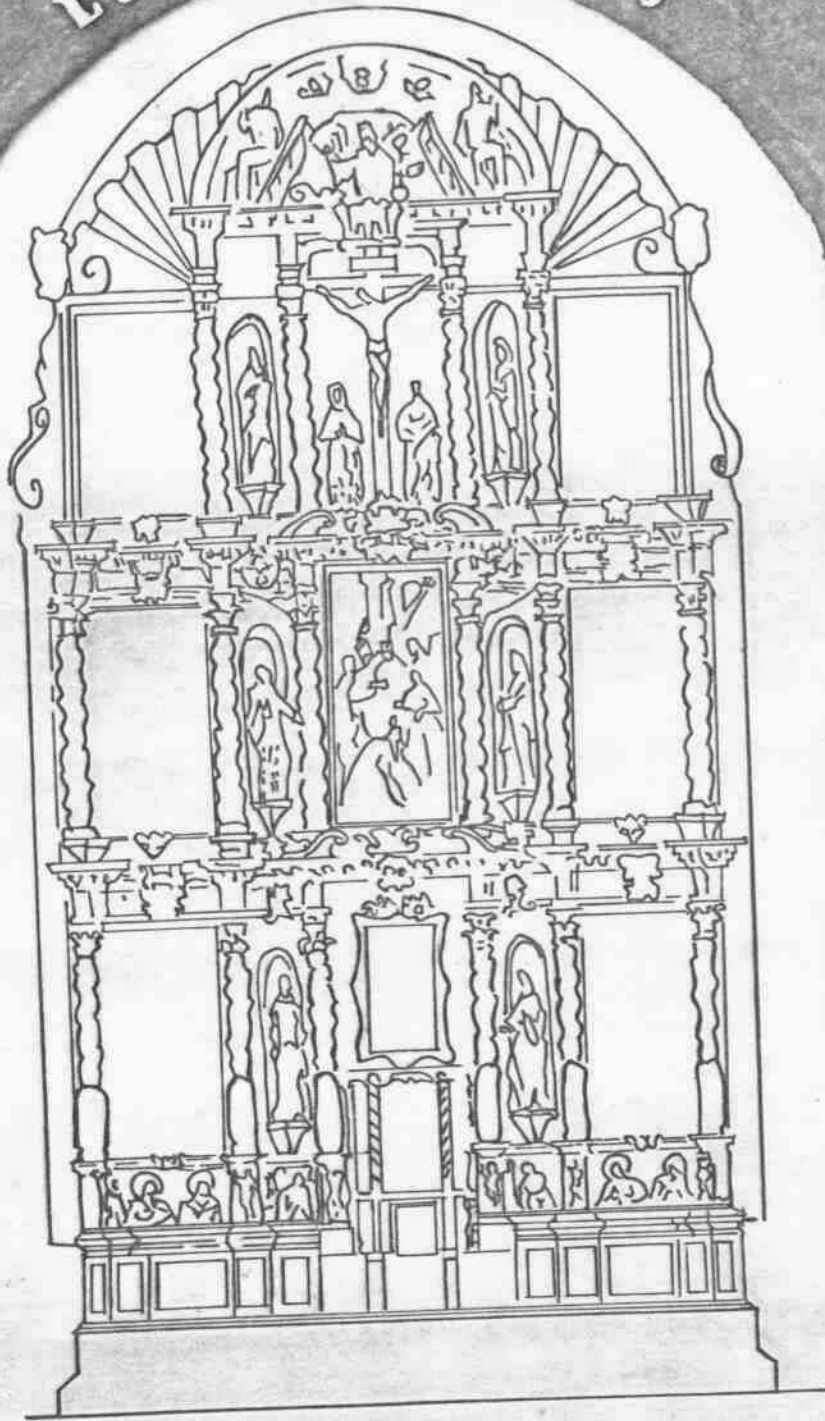


Huejotzingo

Renacentista

I. ESQUEMA ESTRUCTURAL

Los Santos Reyes



M
e
z
i
t
l
á
n

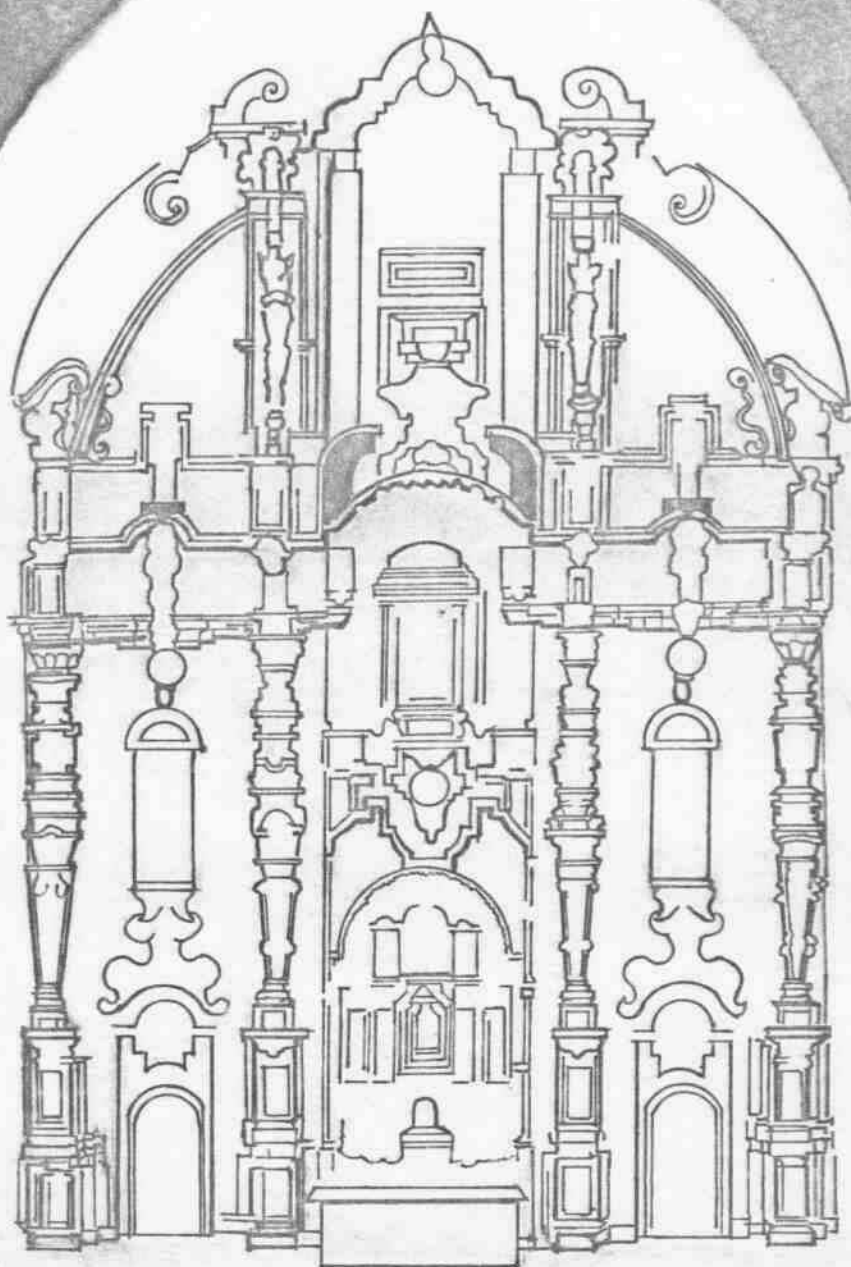
B
a
r
r
o
c
o

II

XVII

II ESQUEMA ESTRUCTURAL.

San Francisco Javier



Tepotzotlán

Barroco

III

III. ESQUEMA ESTRUCTURAL

XVIII

UNIVERSIDAD POPULAR AUTONOMA
DEL ESTADO DE PUEBLA.
Escuela de Arquitectura.

4.- R e t a b l o

d e l

S i g l o X I X

* Consideramos necesario detenernos aquí, al inicio del capítulo para indicar que las características presentadas en los retablos de ese tiempo como el cuadro de clasificación; que se encuentran anotados más adelante, son el resultado de la propia apreciación basada en una investigación documentada y de observación directa -hasta donde nos fue posible obtenerla-.

Así continuando con la evolución que presentaron los retablos a lo largo de las tres centurias anteriores, describiremos enseguida - el desarrollo que tuvieron durante ésta.

4.1.- ANTECEDENTE:

Los retablos del siglo XIX se realizaron en " estilo Neoclásico ", estilo que empezó a introducirse en los retablos ya desde fines del siglo XVIII -como quedó indicado en el Tercer Capítulo en el apartado correspondiente a Arquitectura- para sustituir al " estilo Barroco " en el que hasta entonces venían realizándose estos pero el cual se desarrolló plenamente en ellos durante el siglo XIX.

4.2.- PROCESO CONSTRUCTIVO:

El proceso de elaboración de los retablos del siglo XIX sufrió modificación con respecto al de siglos anteriores como consecuencia de la manifestación del " estilo Neoclásico " en estos retablos y se vio alterado dentro del mismo siglo debido a la mala situación por la que atravesaba México en ese tiempo.

Al manifestarse el " estilo Neoclásico " en los retablos del siglo XIX, el proceso de su elaboración se modificaría puesto que se - -

operarían cambios en la organización del equipo de trabajo encargado de ejecutarlos y en los materiales y técnicas para llevarlos a cabo.

El equipo de trabajo encargado de la elaboración de éstos retablos quedarían constituido por los llamados artistas libres, quienes fuera de quedar organizados en gremios y sujetos a las Ordenanzas, - como en los siglos anteriores, ejercerían su labor en forma independiente quedando regidos por la Academia.

Así mismo para la ejecución de estos retablos se emplearían nuevos materiales, tales como: la piedra extraída de canteras y el mármol en sus diversas variedades y tonalidades, que se ocuparían en la realización de la estructura; el yeso y el bronce, que se utilizaría en la labor ornamental, tanto para esculturas como para los elementos decorativos propios del retablo .

Al igual como consecuencia del empleo de nuevos materiales en estas obras se utilizaron nuevas técnicas para la aplicación y colocado de los mismos, tales como: la técnica del estucado, que consistía en aplicar a la estructura del retablo las diversas piezas de estuco- masa de yeso blanco y agua de cola, previamente moldeadas y de secadas, utilizadas para su ornamentación; la técnica de escayolar, - que estribaría en cubrir la escayola -yeso espejuelo- (yeso cristalizado en láminas brillantes) mezclado con agua de cola a fuego -indirecto hasta obtener la consistencia debida- las imágenes y ornamentación propia del retablo para después darles el colorido y pulimento según se requiera; la técnica del dorado a fuego, que se basa en aplicar una amalgama de oro a las piezas pertenecientes a la estructura u ornamentación del retablo que se deseara dorar la que posteriormente se calentaba a fin de que el mercurio se volatilizara y quedara fijo en ellas el oro; la técnica del dorado en hoja, que consistía en bañar en solución mercurial las piezas de la estructura y ornamentación del retablo que se deseara dorar, para después aplicar les los panes de oro y calentarlas a fin de lograr la adherencia del oro en ellas.

por lo tanto el proceso de elaboración de estos retablos se presentaría de la siguiente manera:

A cada participante en la elaboración del retablo le correspondía desempeñar su labor bajo la dirección general del arquitecto académico quien tomando en cuenta lo señalado por el religioso acerca del tema que debía transmitir el retablo, realizaba el modelo del mismo, indicando a cada quien como debía llevarse a cabo la obra.

Una vez terminado el diseño del retablo, por el arquitecto, le era entregado a un grupo de maestros, oficiales y peones quienes se encargaban de realizar las diversas piezas de la estructura, ya sea en piedras extraídas de canteras, que utilizaban para la ejecución de los basamentos, columnas y entablamentos, o en alguna variedad de mármol, que ocupaban para realizar basamentos y columnas. Ya concluida la estructura pasaba a manos del yesero o persona que se encargaba de cubrir toda la estructura con yeso blanco a fin de dejarla preparada para el trabajo de ornamentación. Trabajo que efectuaba el estucador, quien realizaba en estuco las piezas de ornamentación propias del retablo; el platero quien ejecutaba a la vez las piezas de metal que complementaban a ésta; el escultor, quien se encargaba de ejecutar las imágenes que se colocarían en el retablo, ya sea en bronce dorado a fuego o en hoja, en yeso o en madera policromada y el pintor, que realizaba las telas que al igual se colocarían en él. Finalmente se procedía a dar el acabado al retablo, lo que estaba a cargo del dorador o " pintor de retablo ", quien cubría con color blanco la superficie de éste que así lo requiriera y doraba en fuego o en hoja -técnica especificada con anterioridad en éste apartado- las piezas del retablo que también lo requirieran; quedando así concluida la obra.

Así mismo, la mala situación económica por la que atravesaba México en el siglo XIX, ya que libraba una guerra de independencia, repercutiría en el proceso de elaboración de los retablos de este tiempo, alterándolo, puesto que no siempre fue posible utilizar los mate

riales señalados por el " estilo Neoclásico " para la realización de la estructura de estos retablos sino que continuó ocupándose el material tradicional, al cual se le dió otro tipo de acabado con el fin de adaptarlo a los requerimientos de dicho estilo.

El material tradicional ocupado para la ejecución de la estructura de los retablos de este siglo continuó siendo, en la mayoría de las ocasiones, la madera, a la que en lugar de estofarse se le aplicó color, ya sea el blanco o la combinación de varios tonos para imitar al mármol, material al que supliría ésta.

Por lo tanto el proceso de elaboración de estos retablos se presentaría de la siguiente forma:

Todo participante en la ejecución del retablo quedaba bajo la dirección general del arquitecto académico, quien siguiendo lo indicado por el religioso, sobre el tema que debía transmitir el retablo, llevaba a cabo el diseño de éste, explicando a cada quien como debía realizarse la obra.

Ya concluido el diseño del retablo, le era entregado al maestro carpintero, quien ejecutaba las diversas piezas de la estructura, basamentos, columnas y entablamentos, en madera. Una vez armada la estructura pasaba a manos del yesero, quien se encargaba de cubrir toda la estructura con yeso blanco, dejándola preparada para el trabajo de ornamentación. Labor que llevaban a cabo el entallador, quien realizaba en madera, diversas piezas de ornamentación propias del retablo; el estucador quien ejecutaba a la vez las piezas de estuco para la misma ornamentación; el platero, quien elaboraba las piezas de metal que complementaban a ésta; el escultor, quien realizaba las imágenes que se colocarían en el retablo, ya sea en yeso o en madera policromada y el pintor, quien ejecutaba las telas que al igual se colocarían en éste. Por último se daba el acabado al retablo, lo que estaba a cargo del dorador o " pintor del retablo ", quien aplicaba el color, ya sea el dorado, el blanco o la combinación de va---

rios tonos, con los que se imitaba el mármol, a la superficie del retablo que así lo requiriera; con lo cual quedaba concluida la obra.

Cabe aquí hacer un pequeño paréntesis para señalar que depen---diendo básicamente del material con que se contó para realizar la estrutura de los retablos de este siglo, se siguió el proceso de elaboración; si el material con que se contó eran piedra y mármol, se siguió el primer proceso de elaboración señalado y si por el contrario se contó con madera, se siguió el segundo proceso de elaboración anotado.

4.3.- OBRA DE EXPRESION SOCIO-RELIGIOSA:

Durante el siglo XIX el retablo desempeñó un papel importante dentro de la Iglesia de México, como lo hiciera en siglos anteriores, puesto que a través de él se continuó instruyendo en la doctrina ---Cristiana al hombre de este tiempo, no sucediendo igual dentro de su sociedad, donde no juega un papel de importancia debido a que ésta ya no adquiere prestigio por la realización del mismo, como sucediera en épocas anteriores.

En éstos retablos prosiguieron representándose pasajes de la --doctrina Cristiana, de los que destacarán los alusivos a los pasajes de la Pasión de Jesucristo; a los diferentes santos, en especial San José y San Juan Bautista y a las diversas advocaciones de la Virgen, principalmente la Purísima Concepción.

Cabe aquí señalar que la instrucción religiosa se transmitía --ahora con menor fuerza por medio de estos retablos puesto que tanto el número de representaciones contenidas en ellos fue menor, consecuencia del proceso de desacralización que en este tiempo sufrieran --las imágenes por la introducción a México de la nueva filosofía en --donde la revelación Divina queda subordinada a los dictados de la razón humana y la conciencia, como a la carencia de elementos simbóli-

co-religiosos que auxiliaran a las representaciones, resultado de la realización de estos retablos en "estilo Neoclásico" en donde se ve - cristalizada la mencionada filosofía racionalista, por lo que los elementos formales y ornamentales, carecen de simbología religiosa al -- inspirarse en el arte clásico antiguo.

De igual forma muchos de los retablos erigidos en este tiempo -- mostraron en su aspecto general gran sencillez, producto no sólo de - la crisis económica por la que atravezaba México entonces, debido a la guerra de Independencia, y del cambio de estilo en el arte, el cual - tornóse más frío y menos ostentoso en su ornamentación, sino también- como consecuencia de un desinterés mostrado hacia estas obras tanto - por parte de la Iglesia como de la Sociedad, puesto que con la filoso- fía reinante en México, que enfatizaba en la razón humana como autori- dad suprema en oposición a la Divinidad, dentro de la misma Iglesia - la instrucción religiosa se transmitía en menor grado por medio de -- los retablos y declinaba el prestigio que ésta tenía, así como dentro de la sociedad ya no se adquiría prestigio por la realización de reta- blos , como en épocas anteriores, ya que el interés de ésta se centra- ría ahora en obras de tipo civil con las cuales México sentía expre- sarse por sí mismo.

4.4.- OBRA DE EXPRESION ARTISTICA:

4.4.1.- ARQUITECTURA.

A través del siglo XIX los retablos se elaborarían en "estilo - Neoclásico", mismos que continuarían presentando la característica - de quedar fijos, adosados al muro del ábside de la iglesia.

" ... La mayor parte de las iglesias --

sustituyen sus fulgurantes retablos de madera dorada por sobrias construcciones de clásicos ordenes ..." (70)

A.- RETABLOS FIJOS ADOSADOS AL MURO.

Estos retablos presentarían como característica el estar fijados al muro del ábside de la iglesia, mostrando una configuración ya sea lineal, paralela al muro del ábside o semicircular, conforme al ábside mismo (Fig. A).

En estos retablos permanecería vigente el esquema estructural de un solo cuerpo con remate -para entonces generalizado- únicamente que ahora presentaría la siguiente configuración de acuerdo al estilo; el cuerpo del retablo quedaría apoyado ya sea directamente en el suelo o en el sotobanco, lugar de donde partirán los peraltados basamentos que sostendrán tanto a columnas clásicas, ya sea de orden jónico, corintio o compuesto, como a pilastras decoradas en estilo Neoclásico y coronadas por capiteles del mismo orden de las columnas, las que se elevarán hasta el remate delimitando las tres calles del retablo en donde se colocarían pinturas e imágenes que se apoyarán en nichos y peanas como a los demás espacios libres o decorados en estilo Neoclásico generados por la distribución misma de la que harían gala estos apoyos y que condicionaría de manera especial la configuración final del retablo. El remate presentaría ahora la particularidad de quedar integrado por un entablamento con coronamientos y un friso semicircular, el cual en contadas ocasiones desaparecería para dar lugar a la libre elevación del coronamiento central hasta alcanzar la bóveda.

El entablamento, con el cual finalizaría el cuerpo del retablo desempeñaría un papel de suma importancia en la configuración final de estas obras por la trayectoria que describiría en ellas como se -

verá más adelante en el esquema de clasificación propuesto-. Mostraría arquitrabe sencilla, friso ornamentado a base de motivos enteramente neoclásicos, como medallones, festones, querubines y sobrios - motivos florales y vegetales de tipo rinceau, y cornisa que aparecerá ligeramente volada sobre éste. A su vez este entablamento sustentará a tres coronamientos; uno correspondiente a la calle central y dos a las calles laterales. El coronamiento central, que presentaría mayor dimensión que los otros dos, quedaría constituido generalmente por un pequeño cuerpo a manera de pórtico de templo antiguo -- como el retablo mismo- con elevados pedestales sobre los cuales se apoyarán también columnas o pilastras rematadas por un entablamento y frontón, todo el que interrumpiendo la sección central del friso - seicircular se elevaría hasta alcanzar la bóveda. En ocasiones este coronamiento quedaría conformado por el mismo pórtico, al que se antepondría un frontón circular o recto; por una ventana, que sustituiría a dicho pórtico guardando idéntica disposición o desaparecería - por completo para dar lugar a la libre decoración del friso. Por lo que respecta a los coronamientos laterales, que como hemos indicado, mostrarían menor escala que el central, aparecerían integrados - tanto por frontones triangulares, circulares y rotos, que se desplantarían directamente sobre el entablamento, como por elementos ornamentales de gusto neoclásico, tales como basamentos, vasos de los -- que penden festones y guirnaldas, medallones y figuras angélicas, -- mismos que se combinarían unos con otros desplazándose ya sea sobre el frontón o directamente en el entablamento, cuando el frontón aparece roto permite el paso de dichos coronamientos y cuando éste desaparece da lugar a la libre colocación de ellos, quedando apoyados sobre el entablamento. En algunos casos los coronamientos central y laterales desaparecerían totalmente para marcar en los retablos mayor severidad.

El friso o elemento que concluiría el retablo ostentaría forma - semicircular - como se señaló anteriormente- en atención al arco de la bóveda bajo la cual se erigiría éste, presentaría también aspecto cóncavo o plano así como cornisa circundante, que describiría la mis

ma trayectoria semicircular y ornamentación de gusto Neoclásico, en pintura o relieve, que en unos casos abarcaría todo el friso, cuando éste no se viera interrumpido por el coronamiento de la calle -- central o en otras ocuparía las dos terceras partes del mismo, cuando el coronamiento central interrumpiera al friso.

Las representaciones que contenían estos retablos mostrarían - la siguiente temática y distribución: en la calle principal, dentro del baldaquino, urna o sección central del coronamiento correspondiente a la misma calle, aparecerían las imágenes, pinturas o relieves alusivos a Jesucristo y el pasaje de su Crucifixión, a las diferentes advocaciones de la Santísima Virgen y pasajes de Su Vida, especialmente La Asunción, al santo patrono de la iglesia, al Padre - Eterno y la Santísima Trinidad, siendo estos dos últimos los que se apreciarían exclusivamente en el coronamiento central; en cada una de las calles laterales se observarían una imagen o una pintura de un personaje ligado con la representación de la calle central o de algún santo relacionado con la orden religiosa a la que le era dedicado el retablo; por último el friso, cuando no quedara interrumpido por el coronamiento central, se presentarían los relieves de --- Dios Padre o la Santísima Trinidad, acompañados por nubes y figuras angélicas.

Cabe aquí señalar que atendiendo a un análisis realizado por medio de la observación directa, hasta donde nos fué posible llevar la a cabo, sobre la manera en que los apoyos se encuentran distribuidos en el cuerpo de los retablos Neoclásicos, se ha propuesto el siguiente esquema de clasificación general de los mismos;

A.1.- RETABLOS FIJOS DE CONFIGURACION LINEAL.

En este primer grupo de clasificación se englobarán a todos -- aquellos retablos fijos que mostrarían configuración lineal, paralela

al muro del ábside de la iglesia (Fig. A.1).

A.1.1.- Retablos de calle central y calles laterales limitadas por una sola columna.

En este grupo de retablos, como su nombre lo dice, cada una de las tres calles que forman el cuerpo del retablo se encuentran limitadas por una columna de tipo clásico de un solo orden, ya sea jónico, corintio o compuesto, las que se presentan alineadas, desplazadas hacia el frente, en el mismo sentido del retablo (Fig. A.1.1). En algunos casos las columnas aparecen acompañadas por pilastras que se alinean tras cada una de éstas, las que muestran ornamentación en " estilo Neoclásico " y se encuentran coronadas por un capitel que seguirá el mismo orden que el de la columna.

El entablamento que portan estos retablos como parte de su remate -lo que quedo especificado en el inciso correspondiente- muestra marcados movimientos, lo cual hace que se presenten las siguientes configuraciones:

a.1.1.- Retablos de entablamento corrido.

En estos retablos el entablamento corre de lado a lado de los mismos apoyados en cada una de las columnas que limitan a las tres calles, sin sufrir ningún desplazamiento hacia adelante o atrás (Fig. a.1.1).

Ejemplo: Retablo Mayor de la iglesia de San Cristobal, en Puebla, Puebla (Fig. 52).

b.1.1.- Retablos de entablamento hundido en la calle central.

En este tipo de retablos el entablamento corre de un lado al otro del retablo, remetiéndose en la sección correspondiente a la ca

lle central, de donde presenta el aspecto de hundimiento -----
 (Fig. b.1.1).

Ejemplos: Retablos Mayores de las iglesias de La Santísima en, Puebla, Puebla (Fig. 53); La Profesa (Fig. 54), y el Sagrario - Metropolitano, en México, Distrito Federal.

c.1.1.- Retablos de entablamento sobresaliente en la calle cen-
 tral.

En los retablos que presenta esta característica el entablamen-
 to corre a todo lo largo de ellos. De izquierda a derecha o vicever-
 sa, el entablamento comienza apoyándose en la columna que limita la
 calle lateral para posteriormente remeterse hacia el fondo del reta-
 blo, en la sección central de la misma calle para regresar a apoyar
 se en la columna que limita a la calle central, cerrando su reco-
 rrido en la sección central de la calle principal, de donde toma el
 aspecto de entablamento sobresaltado (Fig. c.1.1).

Ejemplo: Retablo Mayor de la iglesia de San Roque, en Puebla, -
 Puebla (Fig. 55) .

A.1.2.- Retablos de calle central limitada por una columna y -
 calles laterales limitadas por dos columnas.

Esta agrupación de retablos exhiben su calle central limitada
 a ambos lados por una columna de orden corintio o compuesto y sus -
 calles laterales limitadas cada una por dos columnas que presenta--
 ran el mismo orden que aquellos. Las columnas que aparecen en los -
 extremos de las calles laterales, flanqueando a las que inmediata -
 mente las limitan, le servirán de marco a las mismas y al cuerpodel
 retablo en general, presentándose desfasadas con respecto a las res-
 tantes que se alinearán al frente de estas (Fig. A.1.2).

Ejemplo: Retablo Mayor de la iglesia de La Concepción, en Puebla, Puebla (Fig. 56).

A.1.3.- Retablos de calle central limitada por una columna y calles laterales limitadas por una columna flanqueada por una pilastra.

En este grupo de retablos quedarán comprendidos aquellos que, como su nombre lo indica, muestran su calle central limitada por una columna a cada lado ya sea de orden corintio o compuesto, y sus calles laterales limitadas por una columna a la que flanquea una pilastra, la cual le servirá de marco a la misma calle lateral y en general al cuerpo del retablo. En ocasiones entre la columna y la pilastra que limita a la calle lateral se origina un espacio que es decorado en estilo Neoclásico. Las pilastras se exhiben alineadas en el mismo sentido de las columnas, las cuales se encuentran desfasadas hacia atrás (Fig. A.1.3.).

El entablamento que remata el cuerpo de este tipo de retablos porta un marcado movimiento que lleva a mostrar la siguiente configuración.

a.1.3.- Retablos de entablamento hundido en la calle central.

En estos retablos el entablamento se desplaza de la calle lateral izquierda a la calle lateral derecha o viceversa. Inicia su recorrido, pasando por la pilastra que delimita al cuerpo del retablo, lugar desde donde partirá hacia el frente en línea recta para apoyarse en la columna que limita a la calle lateral, continuando linealmente a la otra columna que perfila tanto a ésta calle como a la central, quedando así a manera de dosel. Posteriormente se hunde sobre la sección de la calle central de donde nuevamente se despliega, dirigiéndose hacia adelante y así finalmente cubrir de la misma forma

ma a la otra calle lateral, siguiendo el anterior recorrido en sentido inverso. (Fig. a.1.3.).

Ejemplos: Retablos Mayores de las iglesias de La Soledad y La Concordia, en Puebla, Puebla. (Fig. 57).

A.1.4.- Retablos de calle central limita por dos columnas y calles laterales limitadas por una columna.

Como su nombre lo indica, estos retablos muestran su calle central limitada a ambos lados por dos columnas de orden corintio y sus calles laterales limitadas también cada una por una columna de orden corintio, las que servirán de marco al cuerpo del retablo. Las columnas que limitan directamente a la calle central en ambos lados se presentan desfasadas hacia adelante con respecto a las columnas que limitan las calles laterales. (Fig. A.1.4.).

El desfase presentado en los apoyos de este tipo de retablos origina un marcado movimiento en el entablamento que corona al cuerpo de los mismos, lo cual les hace adquirir la siguiente configuración:

a.1.4.- Retablos de entablamento sobresaliente en la calle central y en sus apoyos extremos.

En este grupo de retablos el entablamento se despliega ininterrumpidamente de un extremo al otro de los mismos. Principa apoyándose, de izquierda a derecha o viceversa, en la columna que delimita al cuerpo del retablo, en donde sobresale, para luego hundirse en la sección central de la calle lateral, de donde parte nuevamente hacia el frente, quedando apoyado en la columna que limita a la calle lateral y flanquea a la columna que enmarca a la calle central. Posteriormente se desplaza una vez más hacia adelante, sobre la columna -

que enmarca directamente a la calle central para seguir linealmente hasta apoyarse en la columna opuesta que también delimita a la calle central, por lo cual esta sección central del retablo parece estar cubierta por un dosel. Por último el entablamento regresa para continuar con el mismo recorrido en sentido inverso, en dirección a la calle lateral contraria (Fig. a.1.4.).

Ejemplo: Retablo Mayor de la iglesia de Santa Rosa, en Puebla, Puebla (Fig. 58).

A.1.5.- Retablos de calle central limitada por dos columnas y calles laterales limitadas por una pilastra.

Estos retablos exhiben su calle central limitada por columnas pareadas de orden compuesto y sus calles laterales limitadas cada una por una pilastra decorada en " estilo Neoclásico ", la que a su vez sirve de marco al cuerpo del retablo. Las columnas que limitan directamente a la calle central se observan desfasadas hacia adelante con respecto a las columnas que limitan con la calle lateral, mismas que a su vez presentan un ligero desplazamiento hacia el frente con respecto a las pilastras que enmarcan al cuerpo del retablo (Fig. A.1.5.).

Ejemplos: Retablos Mayores de las iglesias de Santa Mónica y el Hospital de Belén, en Puebla, Puebla.

El desplazamiento sufrido en los apoyos de estos retablos provoca que el entablamento muestre un acentuado movimiento, lo cual lleva a que ellos presenten las siguientes configuraciones:

a.1.5.- Retablos de entablamento sobresaliente en la calle central y hundido en sus apoyos extremos.

En estos retablos el entablamento corre en forma continua de un extremo al otro de los mismos. Inicia apoyándose, de izquierda a derecha o viceversa, en la pilastra que enmarca al cuerpo del retablo, para continuar su recorrido en forma lineal hasta llegar a la siguiente columna, la que limita a la calle central y flanquea a la columna que perfila directamente a la calle central, en donde sobresale. -- Posteriormente se desplaza de nuevo hacia el frente sobre la columna que limita directamente con la calle central, para proseguir linealmente en dirección a la columna opuesta, que también delimita a la calle central, en donde se apoya, formando así en esta sección una especie de doselete. Finalmente el entablamento regresa, siguiendo el mismo recorrido en sentido inverso, hacia la calle lateral contraria. (Fig. a.1.5.).

Ejemplo: Retablo Mayor de la iglesia de Santa Mónica, en Puebla, Puebla. (Fig. 59).

b.1.5.- Retablos de entablamento sobresaliente en la calle central y en sus apoyos extremos.

En los retablos que forman este grupo, el entablamento se desplaza a todo lo largo de ellos. Comienza asentándose de izquierda a derecha o viceversa, en la pilastra que enmarca al cuerpo del retablo, en donde sobresale para inmediatamente hundirse sobre la sección central de la calle lateral, de donde se desplaza hacia adelante quedando apoyado en la columna que limita a la calle lateral y flanquea a la otra columna que perfila directamente a la calle central. En seguida vuelve a desplegarse hacia el frente sobre la columna que delimita en primer plano a la calle central, para seguir linealmente hasta apoyarse en la columna opuesta que al igual limita inmediatamente a la misma calle, conformando de esta manera en la sección central del retablo una especie de doselete, siguiendo el mismo recorrido en sentido inverso. (Fig. b.1.5.).

Ejemplo: Retablo Mayor de la iglesia del Hospital de Belén, en-

Puebla. (Fig. 60).

A.2.- RÉTABLOS FIJOS DE CONFIGURACION SEMICIRCULAR.

En este segundo grupo de clasificación se englobarán a todos -- los retablos fijos que presentarían configuración semicircular, conforme al mismo muro del ábside (Fig. A. 2).

A. 2.1.- RETABLOS DE CALLE CENTRAL Y CALLES LATERALES LIMITADAS POR UNA SOLA PILASTRA.

El grupo de estos retablos queda constituido por aquellos que muestra, como su nombre lo indica, su calle central y sus calles laterales limitadas cada una por una pilastra estriada, coronada por un capitel de orden corintio. Las pilastras presentan la particularidad de estar desplazadas ligeramente hacia el frente, alineadas de acuerdo con la configuración semicircular misma del retablo , ----- (Fig. A. 2.1.).

El desfase original en los apoyos de éste grupo de retablos, da lugar a un ligero movimiento de su entablamento lo que lleva a que muestre la siguiente configuración.

a.2.1.- Retablos de entablamento hundido en la calle central y calles laterales.

En los retablos de éste tipo el entablamento corre en forma con tⁱⁿua de un extremo al otro de los mismos. De izquierda a derecha o viceversa el entablamento inicia su recorrido en el fondo del retablo de donde se desplaza inmediatamente hacia adelante para sobresalir en la sección correspondiente a la pilastra que enmarca el cuerpo del retablo, de la que parte para hundirse sobre la calle lateral y volver a sobresalir en la sección correspondiente a la pilastra --

que enmarca a la calle central, de donde una vez más se hunde sobre la calle central. Por último el entablamento regresa en dirección - al extremo opuesto, siguiendo el mismo recorrido (Fig. a.2.1.).

Ejemplo: Retablo Mayor de la iglesia del Hospital de San Pedro en Puebla, Puebla (fig. 61).

A. 2.2.- RETABLOS DE CALLE CENTRAL LIMITADA POR DOS COLUMNAS - FLANQUEADAS POR UNA PILASTRA Y CALLES LATERALES LIMITADAS POR UNA PILASTRA.

Este grupo de retablos comprende a todos aquellos que presentan la calle central limitada a cada lado por dos columnas de orden corintio o compuesto, flanqueadas por una pilastra estriada, coronada por un capitel del mismo orden corintio y sus calles laterales limitadas por una pilastra estriada, coronada igualmente por un capitel de orden corintio. Las columnas que enmarcan la calle central del retablo presentan mayor desplazamiento hacia el frente con respecto a las pilastras, todas las que guardando su correspondiente posición - quedan alineadas siguiendo la configuración semicircular del retablo (Fig. A. 2.2.).

El desplazamiento mostrado en los apoyos de estos retablos origina un ligero movimiento en su entablamento lo cual conduce a que - presenten la siguiente configuración:

a.2.2.- Retablos de entablamento hundido en la calle central.

En estos retablos el entablamento corre en forma continua sobre la sección correspondiente a la calle central. Del extremo izquierdo al derecho o viceversa el entablamento inicia su recorrido en el fondo del retablo, de donde inmediatamente se desplaza hacia el frente para aparecer resaltado sobre las dos columnas que limitan a la -

calle central de donde nuevamente se remete hacia el fondo del retablo sobre la calle central, por lo que el entablamento presenta en esta sección el aspecto de hundimiento. Finalmente el entablamento, siguiendo con el mismo recorrido, regresa en sentido inverso para quedar apoyado sobre las columnas que limitan a la calle central del lado opuesto (Fig. a.2.2.) .

Ejemplo: Retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Puebla, Puebla (Fig. 62).

4.4.2.- ORNAMENTACION

4.4.2.1.- ESCULTURA

La labor escultórica para los retablos de este siglo disminuiría notablemente, debido a que en ellos se colocarían imágenes provenientes de retablos anteriores así como también a que éstos no requerirán más de ornamentación a base de elementos simbólico-religiosos.

Buena parte de las imágenes de bulto que habían sido realizadas en estilo Barroco y colocadas tiempo atrás en retablos del mismo gusto pasarían en este tiempo a formar parte de los retablos neoclásicos conservando su expresión simbólica. La otra parte de este tipo de imágenes que al igual ostentarían los nuevos retablos presentarían ya -- " estilo Neoclásico ", aunque permanecería latente en ellas cierto barroquismo, resultado de esa influencia que recibirían los maestros encargados de su ejecución, a pesar de estar formados en el ámbito académico y regidos por los estatutos -la labor gremial y por ende las Ordenanzas habían culminado con la fundación de la Academia-.

Así las imágenes realizadas para éstos retablos se caracterizarían por revelar en su factura el sello clásico de la estatuaria antigua, perfiles claros y delineados, y en su conjunto expresivo, ese barroquismo manifestado a través del movimiento sinuoso de sus cuerpos y ropajes y de sus semblantes dotados de cierta animación.

Por lo que se refiere a la decoración propia del retablo, quedaría integrada por motivos de estilo completamente Neoclásico, tales como: ramos, guirnaldas, festones y rosetas, que formarían la llamada decoración vegetal tipo rinceau, medallones superpuestos, ovalos resaltados, dentellones, canesillos, cartelas, ráfagas, vasos, y querubines, los que presentando contorno preciso y bien delineado aparecerían localizados en los frisos y parte inferior de los entablamentos del cuerpo del retablo, en los marcos y sección central de los paneles ubicados en los basamentos y calles laterales -no interfiriendo esta decoración con la percepción de las imágenes localizadas en estas calles-, así como también en el friso del remate.

El material que se emplearía tanto para la ejecución de imágenes de bulto como de motivos ornamentales sería el yeso y el bronce dorado a fuego; lo que caracterizaría el arte escultórico de esta etapa.

Como ejemplos sobresalientes de las esculturas realizadas en este tiempo, citaremos: las figuras colocadas en el cuerpo de los retablos de la Profesa (Fig. 64) y Santo Domingo, localizados, respectivamente en las iglesias del mismo nombre.

4.4.2.2.- PINTURA

Durante el siglo XIX la labor pictórica para retablos sería escasa, debido a que este arte se enfocaría a la realización de murales de tipo religioso y retrato. La poca producción para estas obras estaría a cargo tanto de los artistas europeos venidos a México para dirigir la escuela de pintura de la Academia de San Carlos, como de los propios artistas mexicanos, quienes formados dentro del ámbito neoclásicista de las academias de San Fernando y San Carlos, respectivamente, pero sin apartarse de la escuela pictórica barroca, no sólo se concretarían a realizar su labor sino que también continuarían transmitiendo el oficio de este noble arte a las futuras generaciones.

En ésta época los pintores quedarían regidos por los estatutos

de la Academia de San Carlos de México, en los que se estipulaban -- los requisitos con los que debían contar para ejercer su arte, así -- como los que se debían cubrir para becar en las Academias de Europa -- a los jóvenes más destacados de la escuela de pintura de esta Insti-
tución.

" ... Mantendrá la Academia en Europa -- seis jóvenes que en los mejores esta-
blecimientos se perfeccionen en las -- nobles artes que aquí se ense -----
ñan ... " (71)

La pintura se ejecutaría sobre tela y en muy contadas ocasiones directamente sobre alguno de los muros que formara parte del retablo en donde se plasmarían escenas de la vida de Jesucristo, la imagen -- de alguna advocación de la Santísima Virgen o de algún santo : repre-
sentaciones que en su expresión y colorido conservarían más del espí-
ritu de la tradición Barroca que de la actitud sobria y moderada, -- propia de la escuela neoclásica en boga.

De los pintores que destacarán en este tiempo por la ejecución-
de sus obras para retablos, mencionaremos a: FRANCISCO CLAPERA, quien
pintaría el retablo de Nuestra Señora de la Merced para el Sagrario-
de México; RAFAEL JIMENO Y PLANES, quien ejecutaría la pintura de la
Alègoría de la Virgen del Carmen (Fig. 65), como diseño de un al-
tar y JUAN CORDERO, quien elaboraría la pintura mural de " Jesús en-
tre los Doctores ", para el retablo mayor de la iglesia de Jesús Ma-
ría en la ciudad de México.

4.5.- ANALISIS DE UN EJEMPLAR.

4.5.1.- RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE " NUESTRA SEÑORA DE LA--
SOLEDAD " EN PUEBLA.

" Junto a la cruz de Jesús, estaban su madre, la hermana de su madre, María; mujer de Clopás, y María Magdalena.- Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: " Mujer, ahí tienes a tu hijo. " Luego dice al discípulo: " Ahí tienes a tu madre. " Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa, " (72)

DESCRIPCION FORMAL.

Uno de los ejemplos más importantes de los retablos del siglo - XIX lo conforma el " Retablo Mayor de la iglesia de Nuestra Señora - de la Soledad ", en la ciudad de Puebla (Fig. 66), cuyo diseño --- realizado en acuarela, se conserva aún en el Museo del Alfeñique de la ciudad de Puebla-, dirección y elaboración de las esculturas estuvo a cargo del arquitecto José Manzo y Jaramillo, figura del primer orden dentro del ámbito artístico de este tiempo en la ciudad de Puebla.

El retablo abarca totalmente el muro del ábside de la iglesia y se eleva hasta alcanzar la bóveda (Fig. IV). Está diseñado para albergar esculturas y presenta " estilo Neoclásico ". Se compone de un sotobanco que, interrumpido en las secciones correspondientes a las calles laterales para dar lugar a la apertura de dos puertas de pequeñas dimensiones que conducen por la parte de atrás del retablo hacia la urna de la Virgen, sustenta a los peraltados basamentos decorados en " estilo Neoclásico ", que colocados a ambos lados de las puertas, soportan a su vez al resto de la estructura que se encuen--

tra conformada por un cuerpo en sentido horizontal y tres calles en sentido vertical, una central y tres a cada lado de ésta cuyos espacios albergan esculturas. Estructura que concluye en un gran remate integrado por tres coronamientos y un friso semicircular cóncavo.

El cuerpo del retablo está soportado por pilastras decoradas en estilo Neoclásico y columnas estriadas de orden corintio, las que se elevan hasta alcanzar la altura del entablamento, limitando a las tres calles que presentan igual altura y anchura. En la calle central se desplanta un sotobanco hexagonal que soporta a un pequeño basamento de igual configuración, en donde queda asentada a su vez una urna hexagonal de cristal que contiene una escultura, la cual se presenta coronada por un dosel de la misma forma en que se apoya un grupo de esculturas. Junto al basamento que sostiene a esta urna se localizan otros dos pequeños basamentos aislados que, asentados sobre el sotobanco de ésta calle sostienen cada uno a una escultura, quedando centrado entre ambos el Sagrario, rodeado de una pequeña escalinata. Las calles laterales izquierda y derecha presentan en su parte inferior una puerta, la cual se alza hasta corresponder con la altura de los basamentos de las columnas, en donde se apoya una peana que soporta a una escultura tras la cual se levanta un nicho que se eleva a dos terceras partes de la altura de la calle, sobre del cual queda asentado otro elemento ornamental de gusto Neoclásico.

Este cuerpo se encuentra limitado por un entablamento que, partiendo del fondo del retablo en dirección perpendicular a las columnas, corre en forma continua sobre ellas, desplazándose hacia el frente en las calles laterales, en cuyas secciones sigue un recorrido lineal en sus extremos y semicircular al centro, para quedar hundido en la calle central.

El remate se encuentra conformado por tres coronamientos, uno correspondiente a la calle central y dos a las calles laterales; y un friso semicircular cóncavo. El coronamiento que remata a la calle central está constituido por un cuerpo de configuración semejante

a la de un pórtico antiguo el cual se eleva hasta alcanzar la bóveda albergando en su parte central a un relieve. Sobre la sección correspondiente al entablamento de la calle central se desplanta el basamento de éste pequeño pórtico, el que soporta en cada extremo a tres columnas que a su vez sustentan a un pequeño entablamento sobre el cual descansa un frontón circular que llega hasta la bóveda.

Los coronamientos que rematan a las calles laterales quedan integrados por un frontón circular que en su parte central está interceptado por un basamento que sobresale de éste, encima del cual se asienta otro basamento de menor dimensión que sostiene a su vez a un vaso o elemento que forma parte de los motivos decorativos propios del " estilo Neoclásico ". De la misma manera queda asentado sobre el frontón de la parte posterior del basamento que lo intercepta, un basamento más, de mayor altura que se eleva hasta corresponder con la altura de éste, el cual sostiene a dos ángeles, los que aparecen uno a cada lado del vaso. Así mismo el coronamiento central se observa circundado a cada lado por un friso semicircular cóncavo, mismo que sirve de fondo a los coronamientos laterales y de remate general al retablo.

ICONOGRAFIA.

En el retablo de Nuestra Señora de la Soledad, se encuentran distribuidas ocho esculturas, las que presentan un atributo que las caracteriza, apareciendo en el siguiente orden: en el cuerpo del retablo colocadas en las calles laterales, sobre peanas rodeadas de nichos, se aprecian dos esculturas alusivas a santos: en la calle lateral izquierda -vista de frente- se observa a José de Arimatea, quien porta vestimenta corta, manto largo, y una escalera en la mano, y en

la calle lateral derecha se distingue a Nicodemo, quien muestra vestimenta corta, manto largo, y en las manos otro pequeño manto doblado sobre el que descansa una corona de espinas; en la calle central, sobre los pequeños basamentos aislados localizados junto a la urna -de cristal, se observan dos esculturas alusivas a personajes de la -doctrina cristiana: apoyada en el basamento izquierdo -visto de frente-, se aprecia la imagen del apóstol San Juan, quien viste túnica y manto largos y porta unos clavos en la mano izquierda, y en el basamento derecho se distingue la figura de María Magdalena, la cual ostenta túnica y manto largos y sostiene en sus manos un cántaro; así mismo, colocada en el interior de la urna se observa la escultura de la Virgen de la Soledad, la que porta un amplio manto ricamente bordado y sostiene en sus manos un pañuelo. Un poco más arriba, sobre el dosel de la urna se aprecian tres esculturas en forma de cruz, -- una central -vista totalmente de frente-, que se asienta en una esfera y se eleva a mayor altura, y dos laterales de medio perfil que se apoyan directamente sobre el dosel, así como un grupo de ángeles que también se asientan en el dosel, uno a cada lado del dosel central.- Al igual en los coronamientos del remate correspondientes a las calles laterales se vislumbran dos grupos de esculturas alusivos a ángeles los cuales portan diferentes atributos: en el coronamiento izquierdo -visto de frente-, se observa uno de los grupos de ángeles -compuesto por dos de ellos, distribuidos a cada lado del basamento y del vaso que aparecen asentados sobre el basamento posterior al que intercepta el frontón que remata directamente a la calle lateral izquierda, el del lado izquierdo porta una lanza en su mano izquierda y el del lado derecho se enjuga los ojos con un pañuelo que porta en la mano derecha; en el coronamiento derecho, se aprecia al otro grupo de ángeles compuesto al igual por dos de ellos, que guardan la -- misma disposición del grupo anterior, mostrando el ángel del lado izquierdo -visto de frente-, sus brazos extendidos al frente y el del lado derecho, en su mano derecha una caña a la que está atada, en la punta, un hisopo.

La talla decorativa propia del retablo presenta estilo completamente

mente Neoclásico, está integrada por los relieves y elementos ornamentales propios del retablo.

Al centro del coronamiento correspondiente a la calle central, sobre un resplandor -elemento ornamental característico del "estilo-Neoclásico"-, se observa un relieve alusivo a Dios Padre, el que aparece asentado entre nubes, con la mano derecha levantada hacia arriba y con la mano izquierda apoyada en un mundo que al igual está descansando sobre las nubes -visto de frente-.

Los elementos ornamentales propios del retablo compuestos por motivos completamente Neoclásicos como: ramos, guirnaldas, festones y rosetas, que formarían la llamada decoración de estilo rinceau, dentellones, canesillos y querubines se encuentran distribuidos por todo el retablo, en los recuadros de basamentos, nichos, intercolumnios y pilastras, en los entablamentos tanto del retablo como del coronamiento correspondiente a la calle central; las flautas que aparecen repartidas por todo el friso semicircular cóncavo; los vasos que se asientan sobre nichos y basamentos; las ráfagas, como la que está dispuesta al centro del coronamiento correspondiente a la calle central y las cartelas, como la que se aprecia en el frontón del coronamiento central.

ICONOLOGIA.

El retablo de Nuestra Señora de la Soledad exalta uno de los pasajes más importantes de la vida de Jesucristo, el de La Pasión. Este pasaje se encuentra expuesto en cuatro composiciones, dos triangulares, una en forma de " Y " invertida y otra lineal. La primera triangulación de menor tamaño y sentido ascendente integrada por las tres esculturas en forma de cruz, una central, elevada a mayor altu-

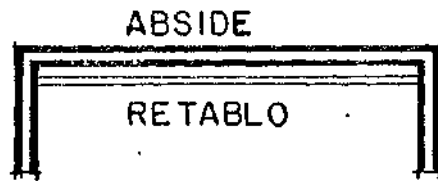
ra que descansa en una esfera y una a cada lado de ésta elevadas a menor altura, nos recuerdan tanto el momento de la Crucifixión de Jesucristo al centro de los dos ladrones, igualmente crucificados, como el instante en que Cristo muere para Salvar al mundo del pecado, pasajes que están simbolizados en dichas cruces y esfera de la siguiente manera: la cruz central, que nos recuerda aquella en que murió Jesucristo, la esfera, que nos recuerda al mundo que vino a Redimir y las cruces laterales, que nos traen a la memoria aquellas en las que murieron los ladrones (Fig. IV. b). La segunda triangulación de mayor tamaño y sentido ascendente integrada por las esculturas de José de Arimatea, Nicodemo y la cruz central de Jesucristo, nos hace memorable el momento en que Jesucristo es bajado de la Cruz por estos dos santos para darle sepultura en el Santo Sepulcro (Fig. IV. b).

La composición en forma de " Y " invertida de sentido ascendente conformada por las esculturas del Apóstol San Juan, María Magdalena, la Virgen de la Soledad y la Cruz de Jesucristo, nos trae a la memoria a los personajes que estuvieron al pie de la Cruz al momento de Expirar Jesucristo.

La composición lineal de sentido ascendente, está compuesta por las esculturas de La Virgen de la Soledad y la Cruz de Jesucristo, nos recuerdan el sufrimiento de la Virgen por la muerte de Su Hijo Jesucristo y el relieve de Dios Padre, nos hace memorable la Doctrina Cristiana puesta de manifiesto en las Sagradas Escrituras . (Fig. IV. c).

A. RETABLOS FIJOS ADOSADOS AL MURO.

A.1 RETABLOS FIJOS DE CONFIGURACION LINEAL.



A.1.1 Retablos de calle central y calles laterales limitadas por una sola columna.

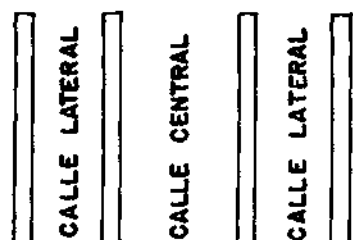


Fig. A.1.1

a.1.1 Retablos de entablamento corrido.



Fig. a.1.1

b.1.1 Retablos de entablamento hundido en la calle central.

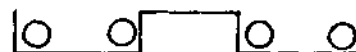


Fig. b.1.1

c.1.1 Retablos de entablamento sobresaliente en la calle central.



Fig. c.1.1

A.1.2 Retablos de calle central limitada por una columna y calles laterales limitadas por dos columnas.

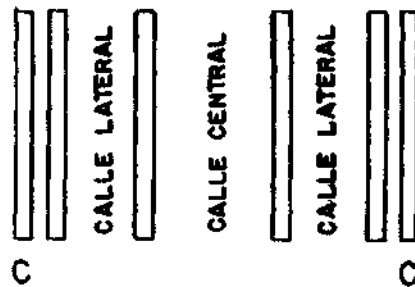


Fig. A.1.2

a.1.2 Retablos de entablamento hundido en la calle central y en sus apoyos extremos.

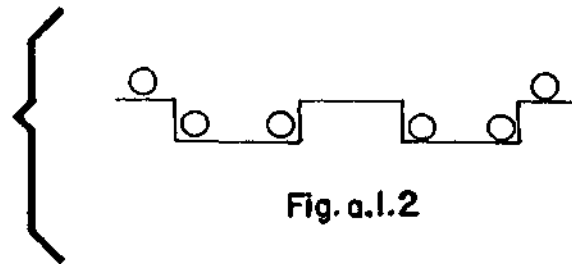


Fig. a.1.2

A.1.3 Retablos de calle central limitada por una columna y calles laterales limitadas por una columna flanqueada por una pilastra.

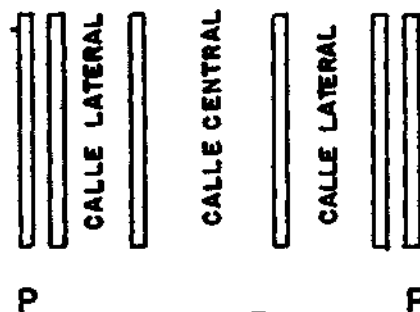


Fig. A.1.3

a.1.3 Retablos de entablamento hundido en la calle central.

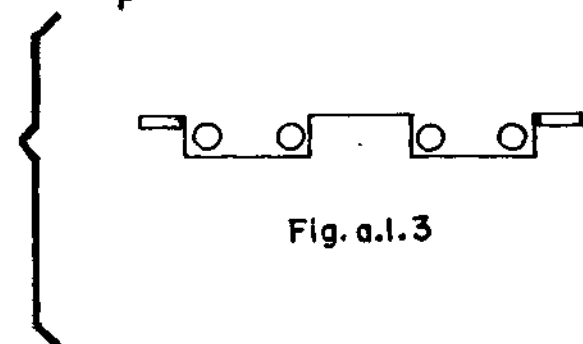


Fig. a.1.3

A.I.4 Retablos de calle central limitada por dos columnas y calles laterales limitadas por una columna.

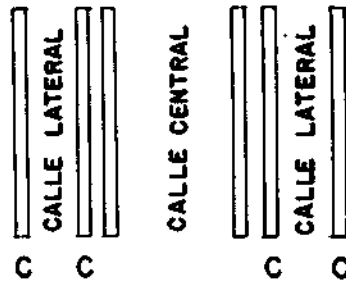


Fig. A.I.4

a.I.4 Retablos de entablamento sobresaliente en la calle central y en sus apoyos extremos.

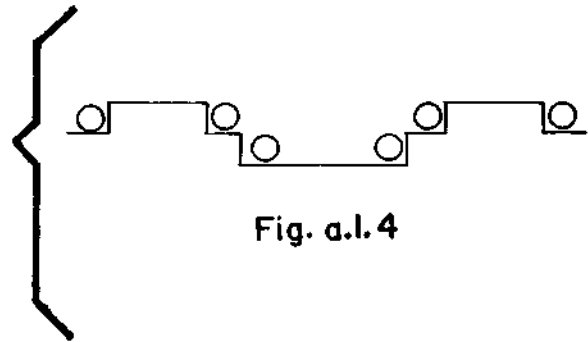


Fig. a.I.4

A.I.5 Retablos de calle central limitada por dos columnas y calles laterales limitadas por una pilastra.

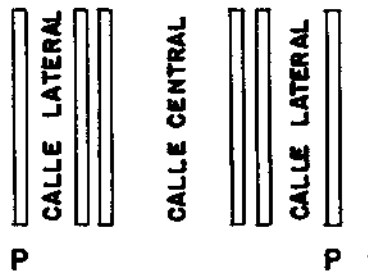


Fig. A.I.5

a.I.5 Retablos de entablamento sobresaliente en la calle central y hundido en sus apoyos extremos.

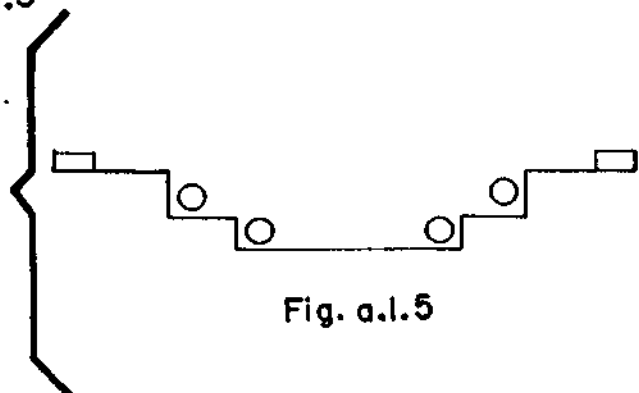
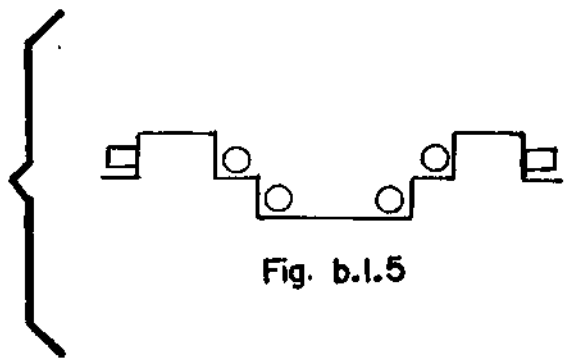
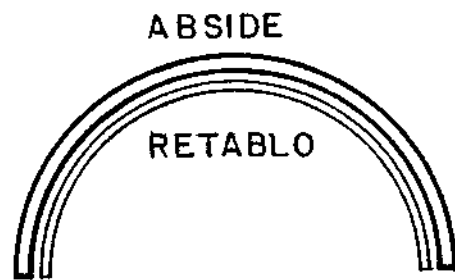


Fig. a.I.5

b.1.5 Retablos de entablamento sobresaliente en la calle-central y en sus apoyos - extremos.



A.2 RETABLOS FIJOS DE CONFIGURACION SEMICIRCULAR.



DIRECCION ESCUELA DE
INGENIERIA

A.2.1 Retablos de calle central y calles laterales limitadas por una sola pilastra.

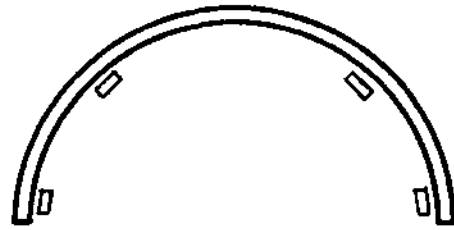


Fig. A.2.1

a.2.1 Retablos de entablamento hundido en la calle central y calles laterales.



Fig. a.2.1

A.2.2 Retablos de calle central limitada por dos columnas flanqueadas por una pilastra y calles laterales limitadas por una pilastra.

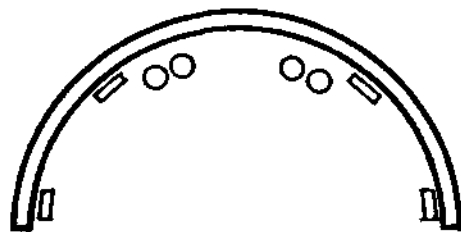


Fig. A.2.2

a.2.2 Retablos de entablamento hundido en la calle central.

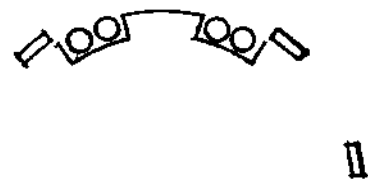
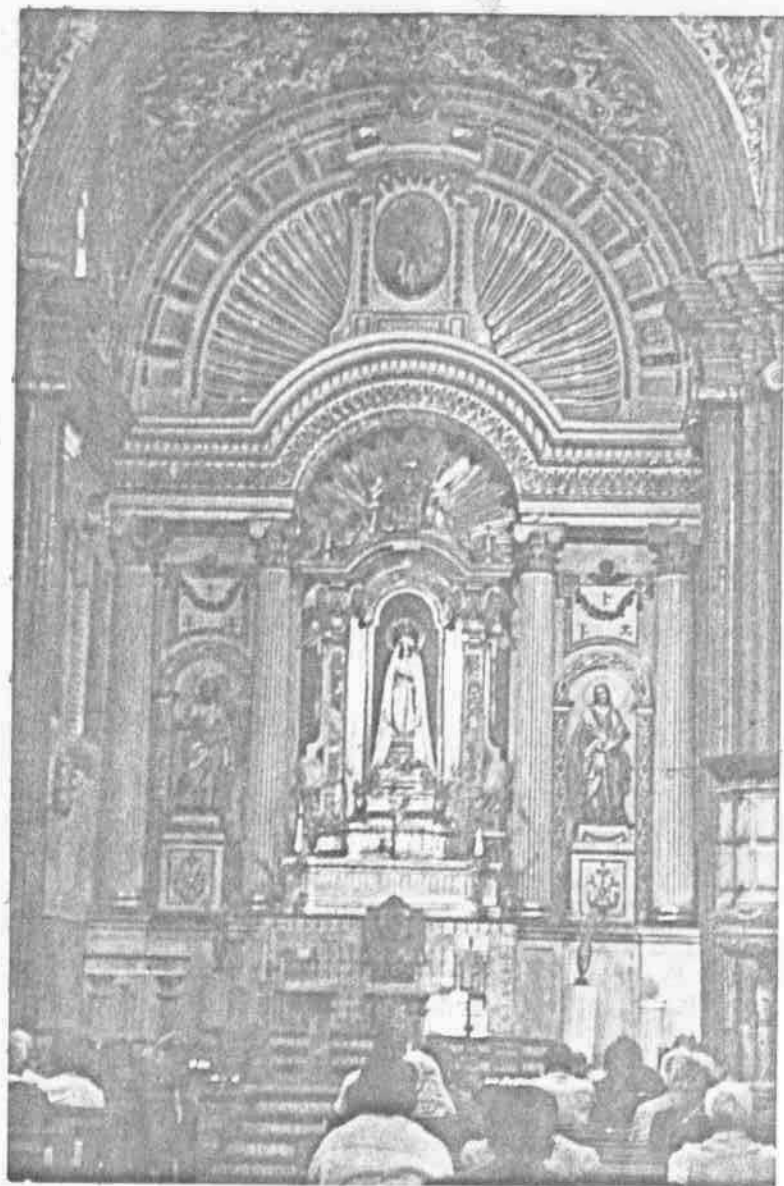
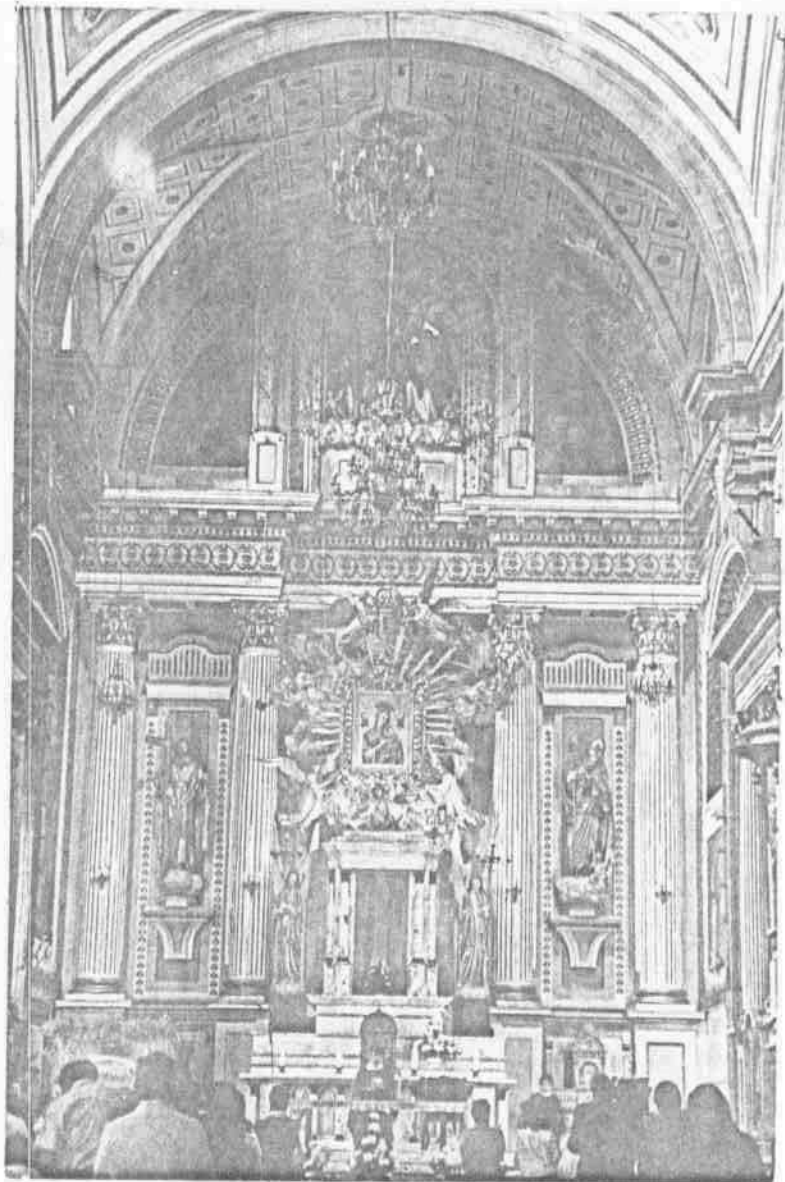


Fig. a.2.2



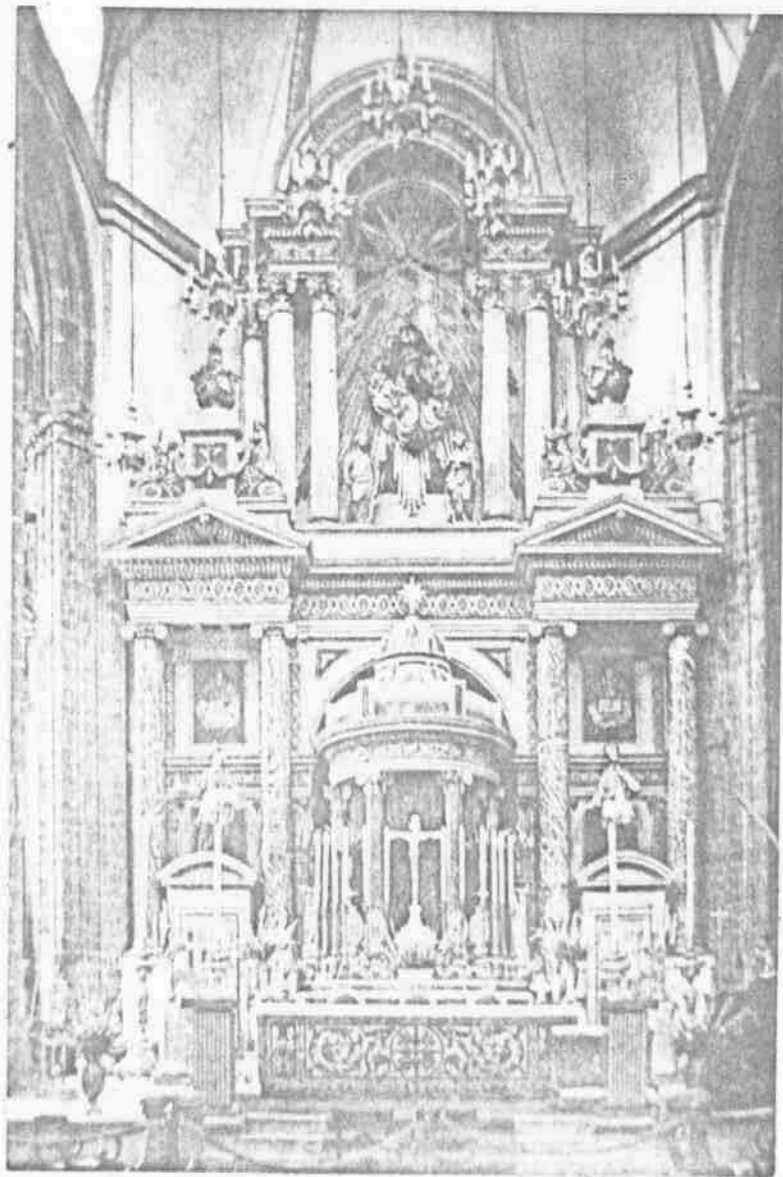
52

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
SAN CRISTOBAL.
Ciudad de Puebla.



53 RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
LA SANTISIMA.
Ciudad de Puebla.

54 RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
LA PROFESA. México, D. F.





55 RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
SAN ROQUE.
Ciudad de Puebla.

56

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
LA CONCEPCION.
Ciudad de Puebla.





57 RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
LA CONCORDIA.
Ciudad de Puebla.

58 RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
SANTA ROSA.
Ciudad de Puebla.





59

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
SANTA MONICA.
Ciudad de Puebla.

60

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL
HOSPITAL DE BELEN.
Ciudad de Puebla.





61

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL
HOSPITAL DE SAN PEDRO.
Ciudad de Puebla.

62

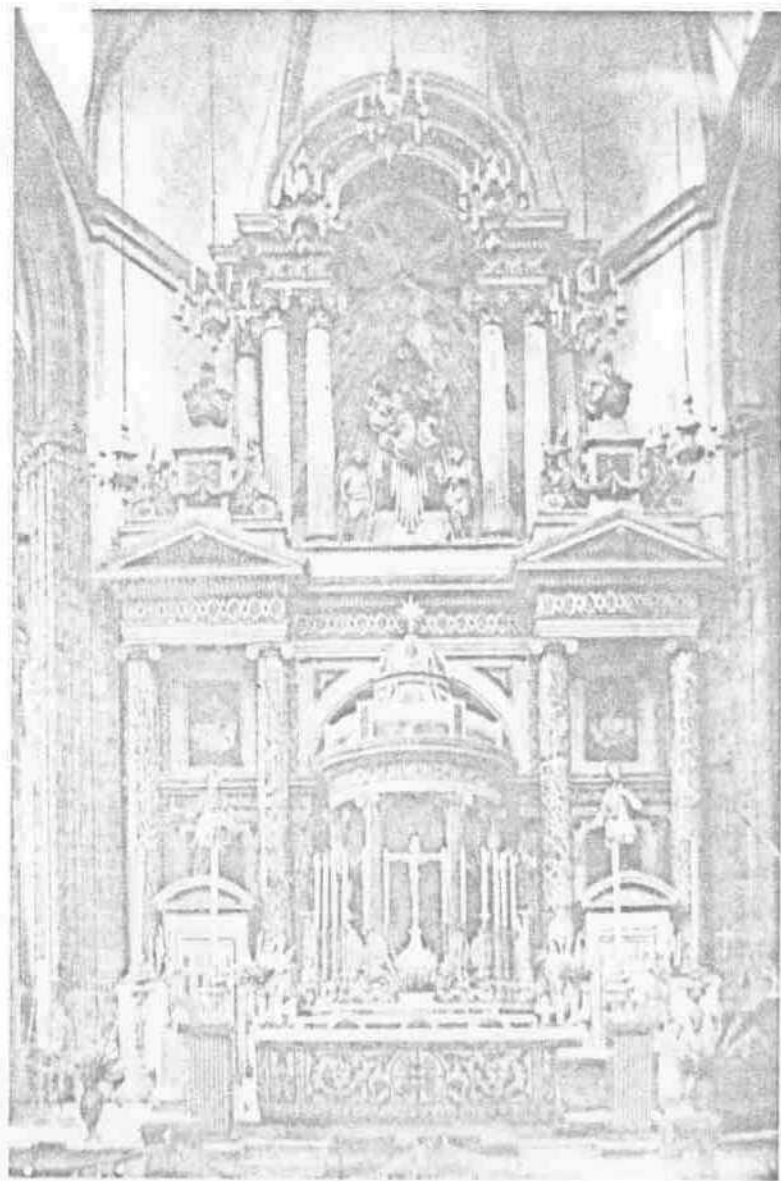
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE
SAN FRANCISCO.
Ciudad de Puebla.



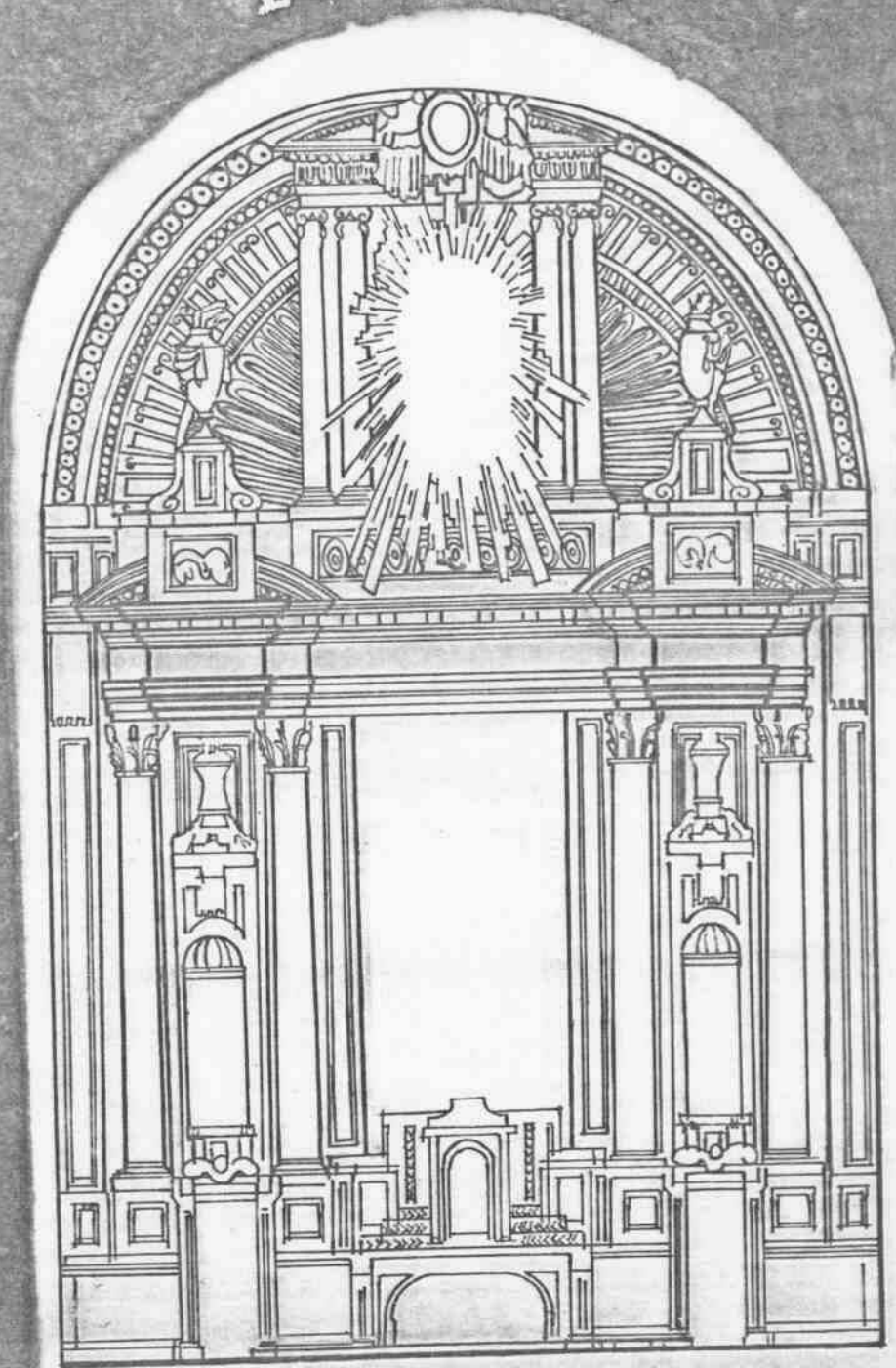


63 LA ALEGORIA DE LA VIRGEN DEL
CARMEN. Pintura.
Jimeno y Planes.

64 ESCULTURAS DEL RETABLO DE LA
PROFESA. México, D.F.



La Soledad



P
u
e
b
l
a

N
e
o
c
l
á
s
i
c
o

IV

IV. ESQUEMA ESTRUCTURAL

XIX

UNIVERSIDAD POPULAR AUTONOMA
DEL ESTADO DE PUEBLA.

Escuela de Arquitectura.

CONCLUSIONES.

El retablo representa gran valía para la Historia de la Arquitectura Mexicana pues constituye uno de los elementos configurativos de la Arquitectura Religiosa que dá énfasis al espacio simbólico, a través de su contenido artístico en que están plasmados los valores socio-religiosos y artísticos manifestados por el hombre de México a lo largo de cuatro centurias, desde el siglo XVI al siglo XIX, durante las épocas Colonial e Independiente en que éste se desarrolló.

El retablo del siglo XVI permite vislumbrar la aceptación del estilo Renacentista en México y la forma en que el hombre de este tiempo se instruyó en la religión católica; el del siglo XVII ilustra la evolución del estilo Renacentista al Barroco en México y el desenvolvimiento del hombre en un ambiente social lleno de religiosidad; - en el retablo del siglo XVIII se aprecia el esplendor que alcanza el estilo Barroco en México y la introducción del estilo Neoclásico a éste, así como la sensibilidad del hombre que se mueve en un ámbito social de gran religiosidad; por último el retablo del siglo XIX revela la aceptación que tuvo el estilo Neoclásico en México y la susceptibilidad del hombre de esa época que se desarrollaría en un medio social falto de religiosidad.

Debe tenerse en cuenta por tanto, que no se puede pasar por alto dentro de la evolución del retablo mexicano a la obra que encierra la expresión de un episodio de nuestra cultura como lo es el siglo XIX; - tiempo crucial para México en que busca expresarse por sí mismo, intentando alcanzar el nivel cultural europeo, por la vía de la aceptación de la nueva filosofía reinante en la que la razón gobierna sobre los sentidos sin ayuda de Dios, al que tiende a anular y a través del nuevo estilo, el Neoclásico, en que ésta quedaría impresa, en detrimento de los valores socio-religiosos y artísticos tradicionales.

El retablo del siglo XIX viene a ser testigo perenne que nos habla, mediante su lenguaje artístico de elementos arquitectónicos-monumentales, geometrizados y de escaso movimiento, labor escultórica en la que desaparecerá la simbología religiosa y mostrará un cierto resabio Barroco y su labor pictórica que presentase escasa, tanto de falta de religiosidad que imperará en el hombre de esa época, consecuencia de la aceptación de la nueva filosofía racional y el ambiente de agitación socio-política por el que atravesaba México entonces, como de la ruptura con las formas tradicionales del estilo Barroco.

En especial afirmamos que para realizar un estudio del valor artístico expresado en el retablo, independientemente de la época a la cual pertenezca, se debe comenzar por analizarlo desde su estructura arquitectónica, puesto que no se puede hacer referencia del retablo sin mencionar, en primer término a la estructura arquitectónica que lo conforma, la cual le imprime carácter a la obra y la hace delimitadora de un espacio.

De la misma manera se debe tener presente la importancia de impulsar la conservación de los retablos como parte de nuestro patrimonio cultural, tanto a través de la restauración, con la cual se aplicarán los métodos adecuados para evitar su deterioro, como por medio de la concientización de sacerdotes y frailes, para que al ser designados a estar al frente de las iglesias, valoren estas obras y no se den a la tarea de modificar, desplazar de su sitio o disponer según su criterio de los elementos que conforman el retablo alterando lo que con esmero se creó en otros tiempos, y que estestigo de ellos provocando que en ocasiones se dificulte la catalogación o estudio con mayor amplitud de estas obras, así como también por medio de concientizar a la población para que sepa apreciar la importancia que tienen y lo positivo de preservar en ellas su capacidad de delación para no lamentarnos en el futuro de haber perdido la expresión de un tiempo significativo para nuestra cultura.

(30) Documento Anexo, Fotografía.

AUTORIZACION OFICIAL PARA LA CREA-
CION DE LA JUNTA DE CARIDAD Y SO -
CIEDAD PARA LA FUNDACION DE LA --
ACADEMIA DE PRIMERAS LETRAS Y DIBU
JO.

96

**L. C. JUAN MUGICA Y OSORIO, GO-
BERNADOR constitucional del Estado
libre y soberano de Puebla,**

A TODOS SUS HABITANTES.

Sabed: que el Congreso ha decretado lo siguiente.

El Congreso del Estado libre y soberano de Puebla decreta:

Art. 1.º Se concede una rifa mensual a favor de la academia de dibujo y enseñanza de primeras letras de esta ciudad, bajo la dirección de la Junta de Caridad para la buena educación de la juventud.

Art. 2.º El fondo de la rifa será de tres mil pesos; y el número de billetes del uno al doce mil. El precio de estos será de dos reales divididos en cuartos de á medio real.

Art. 3.º Los billetes llevarán la firma responsable del secretario de la junta; el valor del billete: fecha y número del sorteo; y todas las demás circunstancias necesarias para evitar la falsificación.

Art. 4.º La junta reglamentará los sorteos y expendio de billetes en todo el Estado sobre la base, de que aplicará una mitad del fondo á los premios del sorteo, y otra parte los objetos á que se consigna.

Art. 5.º La misma junta podrá celebrar anualmente un sorteo extraordinario, con doble fondo y doble valor de billetes, que los sorteos comunes.

Art. 6.º Además de los ramos establecidos en la academia, se enseñarán los siguientes.

I. El estudio del peso y del natural.

II. Arquitectura civil y prospectiva.

III. Medicina.

IV. Pintura.

V. Geometría aplicada á las artes.

VI. Matemáticas.

Art. 7.º La escuela de niñas se dotará con un maestro de dibujo y otro de escritura.

Art. 8.º El Museo del Estado quedará anexo á la academia, y bajo la inmediata inspección de la junta, la que de los fondos de esta rifa invertirá lo necesario para su conservación y aumento.

Art. 9.º La junta procederá luego que tenga fondos, cubiertos los ramos de los artículos 6.º y 7.º á la formación de una galería de pinturas y otra de estatuas; y aumentará la biblioteca con los libros que juzgar necesarias á los ramos de la enseñanza.

Art. 10.º Anualmente se repartirá en premio la cantidad que designe la junta á los alumnos de este establecimiento, y promoverá una exposición de artes, concediendo también premios, para la exhibición de un jurado que para ello establecerá.

Art. 11.º Las dotaciones y nombramientos de directores y maestros los hará la junta.

Art. 12.º Si resultare algun sobrante de la rifa, cubiertos los gastos que demandan los objetos antes expresados, lo invertirá la junta en lo mas necesario para el progreso y mejora de la instrucción primaria y artistica.

Art. 13.º La contribución que paga esta rifa, á saber de un año por cinco años el valor de las acciones que se venden, se consigna exclusivamente á la enseñanza de ciencias médicas.

Art. 14.º Si el reglamento de la Junta de Caridad no fuere bastante ó presentare algun inconveniente para el desarrollo y progreso del establecimiento, acordada su ampliación y fondos necesarios, la misma junta formará otro nuevo, sometiendo con diez personas del estado secular el número de sus miembros, y lo remitirá al Congreso para su aprobación.

Art. 15.º El producto líquido del primer sorteo se consignará á los tres señores *academistas* Juan Ordoñez, José Manzo y José María Loguipi, que han servido la academia de dibujo, en recompensa de su constante dedicación, distribuyéndoselos con proporción á los sorteos que tomen segunda.

El Gobernador ordenará de que se imprimen, publique, circule y observe. Dado en Puebla á 4 de Febrero de 1849.—*Francisco Morales Fandos-Espadas*, diputado presidente.—*José Rafael Paredes*, diputado secretario.—*José María Tort*, diputado secretario.— Al Gobernador del Estado.

Por tanto, cuando se imprimen, publique, circule á quienes corresponden para su cumplimiento. Puebla á 6 de Marzo de 1849.

Juan Mugica y Osorio

Fernando María Fernández
secretario

Imprenta de Madrid.

(31) Documento Anexo , Fotografía.

DECRETO OFICIAL DE AMPLIACION DEL
PLAN DE ESTUDIOS E INCORPORACION-
DEL MUSEO DE ANTIGUEDADES DE -----
PUEBLA A LA ACADEMIA DE EDUCA---
CION Y BELLAS ARTES, Puebla.

IDICE DE CITAS.

CAPITULO I.

- (1) Vargas Lugo, Elisa, Portadas Religiosas, Cap. VII
- (2) vid., Moyssen, Xavier, "El Arte Neoclásico", en: 40 Siglos de Arte..., Arte Colonial II, p.p. 328, 330.
- (3) vid., Alvarez Vidorreta, F. Historia de los Estilos, p.p. 443 - 445.
- (4) ibid., p.p. 434-437.
- (5) ibid., p.p. 437-439.
- (6) ibid., p.p. 455.
- (7) Cirice Pellicer, A. "Arquitectura Arqueologista", en: Enciclopedia Labor, T. 8, Las Artes, Los Deportes y los Juegos, p. 410.
- (8) Kitson Michael, " La pasión por la antigua Grecia", en: - El Mundo del Arte, El Barroco, p. 162.
- (9) Pijoan, José y J. A. Gaya Nuño, "Canova", en: Historia -- General del Arte, Vol. 23, p. 26
- (10) Alvarez Vidorreta, F., op. cit., p. 458
- (11) Pijoan, José y J. A. Gaya Nuño, op. cit., p. 22
- (12) ibid., p. 16
- (13) Alvarez Vidorreta, F., op. cit., p. 459
- (14) Norwich, Julius John. Gran Arquitectura del Mundo, p. 201
- (15) Alvarez Vidorreta, F., op. cit., p. 463.
- (16) ibid., p. 465.
- (17) Fernández, Justino, El Palacio de Minería, p. 7
- (18) Katzman, K. I., Arquitectura Siglo XIX..., p. 17
- (19) Toussaint, Manuel, Arte Colonial..., p. 411
- (20) Piña Dreinhfer, A., Siglo XIX: Arquitectura..., p. 9
- (21) Piña Dreinhofer, A., Arquitectura Neoclásica, p. 27

- (22) vid., Toussaint, Manuel, op. cit., p. 219
- (23) Alvarez, José R., Enciclopedia de México, T. 10, p. 331
- (24) Velasco, Jesús, "La Cultura en México (1821-1854)", en: Historia de México, T. 7, p. 226.
- (25) Fernández, Justino, El Arte del Siglo XIX en México, p.p. 41, 42
- (26) Piña Dreinhofer, A., Siglo XIX: Arquitectura..., p. 11
- (27) vid., Archivo Pinacoteca José Antonio Jiménez de las Cuevas, - Universidad Autónoma de Puebla, Historia de la Escuela -- Nacional de Artes Plásticas, Documento Mecanografiado, -- p. 2
- (28) idem.,
- (29) Moyssen, Xavier, "La Pintura y el Dibujo Académico", en: El Arte Mexicano, T. 9, p. 1322.
- (30) vid., Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Puebla, - Real Cédula de aprobación y erección de la Real Junta de Caridad de la buena educación de Ciudad de Puebla, Documento original (sin clasificación).
- (31) vid., Archivo Histórico del H. Ayuntamiento de Puebla, "Fondos para el funcionamiento de la Academia de Bellas Artes de Puebla", en: Decreto Oficial, 1849, No. 96.
- (32) García Zambrano, A. J., El Baldaquino..., p. 15
- (33) Cervantes, Enrique A., "Bosquejo del Desarrollo...", en: Documentos Inéditos para la Historia de la Ciudad de Puebla, p. 12
- (34) Alvarez, J. R., op. cit., T. 3, p. 522
- (35) Moyssen, Xavier, "La Pintura en la Provincia, durante la primera mitad del siglo XIX", en: El Arte Mexicano, T. 9, p. 1358.
- (36) Espasa Calpe, Diccionario de la Lengua Española, T.II. -- p. 1182
- (37) De la Maza, Francisco, Retablos Dorados..., p.p. 9, 10

- (38) Espasa Calpe, Enciclopedia Universal Ilustrada, T. 50, -
p. 1367.

CAPITULO 2

- (39) Herrerías, Diccionario Gráfico de Artes y Oficios Artísticos, p. 128
- (40) Salvat, Diccionario Enciclopédico Salvat, T. 6, p. 152.
- (41) Plaza S. Janes, "Bizancio y el Islam", en: Enciclopedia Universal de Arte, T. 4, p. 125.
- ?) Pijoan, José, "Dípticos Consulares de los Loudies Circenses" (Juegos de Circo), en: Historia General de Arte, --
Vol. 7. p. 284.
- (43) Espasa Calpe, Enciclopedia Universal Ilustrada, T. 64, --
p. 758.
- (44) Salvat, op. cit., T. 4, p. 645.
- (45) Schroeder, Francisco A., "Retablos Mexicanos", en: Artes de México, p. 6
- (46) Gili, Gustavo, Resumen Gráfico de la historia del arte, -
p. 103
- (47) Dalman y Hovet, Enciclopedia de la Religión Católica, ---
T. I, p. 490
- (48) De la Maza, F., op.cit., p.p. 9, 10.
- (49) ibid., p. 10
- (50) idem.,
- (51) idem.,
- (52) idem.,

CAPITULO 3. .

- (53) De la Maza, F., op. cit., p. 14

- (54) Toussaint, Manuel op. cit., p.79.
- (55) Rojas, Pedro, "Los Retablos Barrocos", en: Historia General de Arte Mexicano, T. IV, Arte Colonial II., p.344.
- (56) González Galván, Manuel, "Génesis del Barroco" en: El Arte Mexicano, T. 6, p. 815.
- (57) Montoya Rivero, María Cristina, "Variante de la Arquitectura Barroca Religiosa", en: El Arte Mexicano, T.6, p.833.
- (58) Bargellini, Clara, "Escultura y Retablos...", en: El Arte Mexicano, T. 8, p.1137.
- (59) Toussaint, Manuel, op.cit., p. 80.
- (60) ibid., p.79
- (61) Vargas Lugo, Elisa, "Introducción al Arte Colonial", en: El Arte Mexicano, T.5, p.617.
- (62) * Bargellini, Clara, op. cit., T. 8, p. 1139.
- (63) Carrilo y Gariel, Abelardo, La Pintura en México a Medios del siglo XVI, p. 40.
- (64) Ruíz Gonier, José R., "Pintura Barroca en la Segunda Mitad del siglo XVII", en: El Arte de México, T.7. p. 1053.
- (65) Bargellini, Clara, op. cit., Tomo 8, p. 1137.
- (66) Moysen, Xavier, "La Pintura del siglo XVIII", en: El Arte Mexicano, T. 8, p. 1063.
- (67) Desclée de Brower, Biblia de Jerusalén, Ap. 12, 7-8
- (68) ibid., Mt. 2, 1-2
- (69) Alban Butler, Vida de los Santos, T. IV, p.p. 470-478

CAPITULO 4.

- (70) Lombardo de Ruíz, Sonia, "Las reformas borbónicas y su influencia en el arte...", en: El Arte Mexicano, T. 9, ---- p. 1255.

- (71) Fernández, Justino, op. cit., p. 41
- (72) Desclée de Brower, op. cit., Jn. 19, 25-27

INDICE DE ILUSTRACIONES.

	pág.
CAPITULO 1	
TEATRO SAN CARLOS. Nápoles.-----	37
BRITISH MUSEUM. Londres.-----	38
ARCO DEL CARROUSEL. Jardín de las Tullerías, París.-----	39
MUSEO DEL PRADO. Madrid.-----	39
PUERTA DE BRANDERBURGO. Berlín.-----	40
EL ALMIRANTAZGO. Leningrado.-----	41
MUSEO THORWALDSEN. Copenhague.-----	42
JASON. Museo Thorwaldsen, Copenhague.-----	42
FRESCOS EN EL TECHO DEL PALACIO REAL DE MADRID. Madrid.-----	43
LA ODALISCA. Museo de Louvre, París.-----	43
MAJA DESNUDA. Francisco de Goya.-----	44
PALACIO DE MINERIA. Ciudad de México.-----	45
IGLESIA DEL CARMEN. Celaya, Guanajuato.-----	46
ESTATUA ECUESTRE DE CARLOS IV. Ciudad de México.-----	46
EL MILAGRO DEL POCITO. Palacio de Minería México.-----	47
CIPRES. Catedral Metropolitana.-----	47
MOCTEZUMA XOCOYOTZIN. Manuel Vilar.-----	48
CUPULA DE LA PROFESA. Ciudad de México.-----	48
VISTA DEL VALLE DE MEXICO. 1895. José María Velasco.-----	49
DOÑA DOLORES TOSTA DE SANTA ANNA. Juan Cordero.-----	50
PLACA CONMEMORATIVA DE LA FUNDACION DE LA ACADEMIA DE BELLAS	
ARTES DE PUEBLA. (Hoy Pinacoteca Universitaria José Antonio	
Ximénez de las Cuevas). Ciudad de Puebla.-----	51
EL ATRIO DE SAN ANTONIO. (Hoy desaparecido). Ciudad de Puebla	
ESCULTURA DE SAN AMBROSIO. Ciprés de la Catedral Angelopolitana.	52
AUTO-RETRATO DE JOSE MANZO. Pintura. Museo José Luis Bello y	
Zetina. Ciudad de Puebla.-----	53

CAPITULO 2.

	pág.
CATACUMBAS.-----	71
BASILICA SOBRE CATACUMBA.-----	71
FRONTAL.-----	72
DIPTICO CONSULAR.-----	72
LAS SANTAS MUJERES EN EL SEPULCRO. Díptico. Colección Trivulzio. Castillo de Sforzesco. Milán.-----	73
TRIPTICO DE HARBAVILLE. Louvre, París.-----	73
SANTO ESPIRITU DE PERE-SERRA. Políptico. Seo de Manresa.-----	74
ABADIA DE WESTMINSTER.-----	74
RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE POBLET. Iglesia de Poblet.-----	75
RETABLO DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN. Salamanca.-----	75
PABLOS DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA. París.-----	76

CAPITULO 3.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN BERNARDINO. Xochimilco, D.F.-	130
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO. Ciudad de Puebla.-	130
PORTADA DEL CONVENTO FRANCISCANO. Guadalajara.-----	131
RETABLO DE LOS REYES. Catedral Metropolitana.-----	131
PORTADA DEL SAGRARIO METROPOLITANO. Ciudad de México.-----	132
CRISTO DE CAÑA DE MAIZ.-----	132
ESCULTURAS DEL RETABLO DE SAN BERNARDINO. Xochimilco, D.F.-----	133
ESCULTURAS DEL RETABLO DEL TEMPLO DE SAN LUIS OBISPO. Tlalmanalco, Estado de México.-----	133
ESCULTURAS DEL RETABLO DE SAN FELIPE NERI. (Imágen vestida).-- Oaxaca.-----	134
ESCULTURAS DE LOS RETABLOS DE JOSE Y LA VIRGEN DE GUADALUPE, Te- pozotlán, Estado de México.-----	134
PINTURA DEL RETABLO DE CUAUHTINCHAN. Puebla.-----	135
PINTURA DE LA CONCEPCION Y PINTURAS CIRCUNDANTES. RETABLO DE LOS SANTOS REYES. Catedral de Puebla.-----	135
LA ASUNCIÓN. RETABLO DE LOS REYES. Pintura. Catedral Metropolita na.-----	136

	pág.
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL ARCANGEL. Convento--- Franciscano, Huejotzingo, Puebla.-----	137
RETABLO MAYOR DE LOS SANTOS REYES. Convento Agustino, Meztitlán Hidalgo.-----	138
RETABLO MAYOR DE SAN FRANCISCO JAVIER. Iglesia de Tepozotlán,-- Estado de México.-----	139

CAPITULO 4.

RETABLOS FIJOS ADOSADOS AL MURO.-----	166
RETABLOS FIJOS DE CONFIGURACION LINEAL.-----	166
RETABLOS DE CALLE CENTRAL Y CALLES LATERALES LIMITADAS POR UNA- SOLA COLUMNA. -----	167
RETABLOS DE CALLE CENTRAL LIMITADA POR UNA COLUMNA Y CALLES LA- TERALES LIMITADAS POR DOS COLUMNAS.-----	168
RETABLOS DE CALLE CENTRAL LIMITADA POR UNA COLUMNA Y CALLES LA- TERALES LIMITADAS POR UNA COLUMNA FLANQUEADA POR UNA PILASTRA. _	168
RETABLOS DE CALLE CENTRAL LIMITADA POR DOS COLUMNAS Y CALLES LA TERALES LIMITADAS POR UNA COLUMNA.-----	169
RETABLOS DE CALLE CENTRAL LIMITADA POR DOS COLUMNAS Y CALLES LA TERALES LIMITADAS POR UNA PILASTRA.-----	169
RETABLOS DE ENTABLAMIENTO SOBRESALIENTE EN LA CALLE CENTRAL Y EN SUS APOYOS EXTREMOS.-----	170
RETABLOS FIJOS DE CONFIGURACION SEMICIRCULAR.-----	171
RETABLOS DE CALLE CENTRAL Y CALLES LATERALES LIMITADAS POR UNA- SOLA PILASTRA.-----	172
RETABLOS DE CALLE CENTRAL LIMITADA POR DOS COLUMNAS FLANQUEADAS POR UNA PILASTRA Y CALLES LATERALES LIMITADAS POR UNA PILASTRA.	172
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN CRISTOBAL. Ciudad de Puebla.	173
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA SANTISIMA. Ciudad de Puebla.-	174
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA PROFESA. México, D.F.-----	174
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN ROQUE. Ciudad de Puebla.----	175
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA CONCEPCION. Ciudad de Puebla.	175

	pág.
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA CONCORDIA. Ciudad de Puebla.-	176
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA ROSA. Ciudad de Puebla.---	176
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MONICA. Ciudad de Puebla.-	177
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE BELEN. Ciudad de -- Puebla.-----	177
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE SAN PEDRO. Ciudad - de Puebla.-----	178
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO. Ciudad de Puebla.	178
ESCULTURAS DEL RETABLO DE LA PROFESA. México, D.F.-----	179
LA ALEGORIA DE LA VIRGEN DEL CARMAEN. Pintura. Jimeno y Planes.	179
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD.---	
Ciudad de Puebla. -----	180

BIBLIOGRAFIA.

ALVAREZ VIDORRETA, F.

1979. Historia de los Estilos. Barcelona. Ediciones CEAC.-----
p.p. 433-465.

ARCHIVO HISTORICO DEL H. AYUNTAMIENTO DE PUEBLA.

1849. Fondos para el funcionamiento de la Academia de Bellas---
Artes de Puebla, en Decreto Oficial, No. 96.

ARCHIVO HISTORICO, BIBLIOTECA JOSE MARIA LA FRAGUA, UNIVERSIDAD
AUTONOMA DE PUEBLA.

1812. Real Cédula de aprobación y erección de la Real Junta de-
caridad de la buena educación de la Ciudad de Puebla.

BELGODERE BRITO, FRANCISCO JOSE.

1971. El Retablo de San Bernardino en Xochimilco. Tesis. México
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. p. 47.

BELLO Y ZETINA, JOSE LUIS Y E. CORDERO Y TORRES.

1967. Galerías Pictóricas de Puebla. México. Centro de Estudios
Históricos de Puebla.

BUTLER, ALBAN.

1969. Vida de los Santos. México, D.F. Editorial Collier's-----
International-John W. Clute. IV. Vols. (IV): 470-478.

CARRASCO PUENTE, RAFAEL.

1971. Puebla Azulejo Mexicano. Puebla. H. Ayuntamiento de Puebla
p. 403.

CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO.

Historia de la Pintura en México. México. INAH

CASTRO MORALES, EFRAIN y S. BRAVO SANDOVAL.

1981. Monumentos Históricos. México. INAH. Boletín 6.

CERVANTES, ENRIQUE A.

1938. Bosquejo del desarrollo de la Ciudad de Puebla. México. --
p.p. 12, 13.

CRUZ VALDEZ, REINA y F. TELLEZ GUERRERO.

1982. Fuentes y Documentos para la Historia de Puebla, Guña de -
cuatro archivos parroquiales de la Ciudad de Puebla. Puebla. Ins-
tituto de Ciencias, Centro de Investigaciones Históricas y Socia-
les, UAP.

CHICO PONCE DE LEON, PABLO ANTONIO.

1984. Iconología Colonial. México. Maestría de Restauración, Fa-
cultad de Arquitectura, México. Universidad de Guanajuato.

DE GANTE, PABLO C.

1954. La Arquitectura de México en el siglo XVI. México. Edito -
rial Porrúa. p.p. 89, 90.

DE LA MAZA, FRANCISCO.

1950. Los Retábolos Dorados de la Nueva España. México. Ediciones
Mexicanas, S.A.

1968. Mitología Clásica en el Arte Colonial de México. México. -
Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. p.p. 121-126.

DESCLEE DE BROWER.

1966. Biblia de Jerusalen. Salamanca. Editorial Española Desclée de Brower, S. A..

DOLMA y JOVER, S. A.

1953. Enciclopedia de la Religión Católica. Barcelona. Ediciones, S. A.. 6 Vols. (1).

EDITORIAL LABOR.

1955. Enciclopedia Labor, Las Artes, Los Deportes, Los Juegos.- Barcelona. 9 Vols. (8): 401-412.

ENCICLOPEDIAS DE MEXICO.

1979. Enciclopedia de México. México, D. F.. 12 Vols. (10) 326-339., 502-504., 520-525.

ESPASA CALPE.

1976. Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo Americana. - - Madrid. 70 Vols. (50): 1367-1373.

FERNANDEZ, JUSTINO.

1959. El Retablo de los Reyes, Estética del Arte Mexicano. - - UNAM.

1972. Estética del Arte Mexicano. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. p.p. 343-362.

1937. El Arte Moderno en México, Breve Historia - Siglos XIX y XX -. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. y - Editorial Porrúa. p.p. 37, 38.

1983. El Arte del Siglo XIX en México. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. p. 41, 42.

1981. 40 Siglos de Arte Mexicano. México. Editorial Herrero, - - S. A.. 6. Vols. (Arte Moderno I): 199-208.

GARCIA ZAMBRANO. A.J.

1984. El Baldaquino de la Catedral de Puebla. Mérida, Venezuela Ediciones La Imprenta, C.A. p. 17-40

1984. El Remodelado Interior de la Catedral de Puebla, México - 1850-1860. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes. p. 39 - 73.

GOMEZ HARO ENRIQUE.

1910. Poblanos Ilustres. Puebla. Secretaría del Ayuntamiento de Puebla. p.p. 63-67.

HERNANDEZ, JULIO CESAR.

1967. El Convento de Huejotzingo, Joya de Arquitectura y Emporio de Belleza y Arte. Puebla. El Sol de Puebla. p. 16.

HERRERIAS DE LA FUENTE, MONICA.

1979. Retablo de Xochimilco. Tesis. México. UNAM. p. 14-24.

IBAÑEZ, ING. RAFAEL.

1949. La Arquitectura Colonial en Puebla. Puebla. Editorial Mignon. p. 106-158.

KATZMAN, ISRAEL.

1973. Arquitectura del Siglo XIX en México. Centro de Investigaciones Arquitectónicas, UNAM. p.p.17-25; 79; 250-260.

KUBLER, GEORGE.

1984. Arquitectura Mexicana del Siglo XVI. México. Fondo de Cultura Económica. p. 431-460.

KURI MABARAK, ROSA.

(s.f.). El Estilo Neoclásico y ejemplos en México. Tesis. Guadalajara. Universidad Autónoma de Guadalajara.

LAPOULIDE, J.

(s.f.). Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos. México Ediciones Culturales de Publicaciones Herrerías, S.A. p. 128.

LASSUS, J. y M. KITSON.

1979. El Mundo del Arte. Río de Janeiro, Brasil. AGGS-Industrias Gráficas, S.A. (El Barroco):154-164.

LAWRENCE, ANDERSON.

1956. E Arte de la Platería en México. México, D.F. Editorial -- Porrúa, S.A. p. 32,33; 87,88.

LEICHT, HUGO.

1986. Las Calles de Puebla. Puebla. Junta de Mejoramiento Moral-Cívico y Material del Municipio de Puebla. p.p. 256-444.

LUTEROTH, ALONSO ARMIDA y M.C. AMERLINK.

1981. Monumentos Históricos. México. INAH. Boletín 2

MANZO Y JARAMILLO, J.

1911. La Catedral de Puebla. Puebla. Miscelánea. p.p. 9-11.

MAQUIVAR Y MAQUIVAR, MARIA DEL CONSUELO.

1976. Los Retablos de Tepetzotlán. México, D.F. INAH. Serie Catálogos y Bibliografías. p.p. 21-28.

MARIN LEAL, DR. E.

1972. Síntesis de Historia del Arte. México, D.F. Imprenta ---
Unión. p.p. 357-359.

MARQUEZ MONTIEL, JOAQUIN.

1952. Hombres Célebres de Puebla. México. Editorial Jus. 2 Vols
(1): 407.

MERLO JUAREZ, EDUARDO.

1980. Convento de Huejotzingo, Síntesis Monográfica y recopilación.
Puebla. INAH.

MOYSEN, XAVIER.

1963. Pintura Popular y Costumbrista del siglo XIX. México. Artes
de México. No. 61.

1981. 40 Siglos de Arte Mexicano. México. Editorial. Herreros,-
S.A. (Arte Colonial II): 329-365.

1982. Monumentos históricos. México. INAH. Boletín 7.

M.D.D.

1981. Resumen gráfico de la historia del arte. México. D. F. --
Editorial Gustavo Gili. p.p. 98-169, 174-177.

NORWICH, J. J.

1981. Gran Arquitectura del Mundo. España. Editorial H. B. Leme -
Ediciones. p.p. 194, 201.

ORTIZ MACEDO, LUIS

1972. EL Arte del México Virreinal. México. S.E.P. p.p. 23,24.

PARRA MORENO, ARTURO.

1984. La iconología y el Arquitecto Restaurador. Monterrey, N.L. XIV Congreso Nacional de Arquitectura.

PEREZ SALAZAR, FRANCISCO.

1963. Historia de la Pintura en Puebla. México. Edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo.

PIJOAN, JOSE.

1979. Historia General del Arte. España. Editorial Espasa Calpe 30 Vols. (4): 125; (7): 284-286; (23): 16-29.

PINA, SALOME

1873. Apuntes Artísticos Relativos a la Pintura en Puebla. Puebla. p.p. 9-11.

PINACOTECA JOSE ANTONIO JIMENEZ DE LAS CUEVAS, U.A.P.

(s.f.) Historia de la Escuela de Artes Plásticas de Puebla. - (sin publicar).

PIÑA DREINHOFER, AGUSTIN.

(s.f.) Arquitectura Neoclásica. México. Serie las Artes de México, UNAM. No. 5.

(s.f.) Siglo XIX: Arquitectura Porfirista. Serie las Artes de México, UNAM. No. 6

PLAZA S. JANES, S.A. EDITORES.

1978. Enciclopedia Universal de Arte. Vol. IV. p.p.125-147

RAMOS RIVERA, MARIA LUISA.

1987. Epopeya más Gloriosa de la Conquista de Tenochtitlán, fué la Evangelización. Puebla. El Sol de Puebla. p.p. 1,7.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

1984. Diccionario de la Lengua Española. Madrid. Editorial España-Calpe, S.A. II Vols. (II): 1182.

ROJAS, PEDRO.

1975. Historia General de Arte Mexicano. México. Editorial Herreros, S.A. VI Vols. (IV, Epoca Colonial II): 527; (V, Epoca Moderna y Contemporánea I): 22-30

ROMERO DE TERREROS, MANUEL.

1923. El Arte en México. México, D.F. Librería de Pedro Robredo p.p. 20-98.

SALVAT EDITORES.

1967. Diccionario Enciclopédico Salvat. Barcelona. 12 Vols. --- (4): 645; (6): 152.

SALVAT MEXICANA DE EDICIONES, S.A. DE C.V.

1978. Historia de México. México. 13 Vols. (7): 226-232; ----- (8): 180-207.

1984. Historia del Arte. México. 24 Vols. (5): 505-605: ----- (7): 769-878; (10): 1147,1159,1181-1232,1235-1262; ----- (11): 1269-1296; (13): 159, 1620; (14): 1653-1672, 1695-1710;-- (15): 1749-1776, 1797-1822; (17): 1997-2012, 2065-2072, ----- 2075-2107; (18): 2121-2149.

1986. El Arte Mexicano. México. 16 Vols. (5, Arte Colonial I): 610-622; (6, Arte Colonial II): 810-831; (7, Arte Colonial III) 1028-1061; (8, Arte Colonial IV): 1102- 1153, 1207-1213; ----- (9, Arte del Siglo XIX): 1214-1275, 1289-1323.

SHOROEDER, FRANCISCO ARTURO.

1968. Retablos Mexicanos en Artes de México. México. Núm. 106. p.p. 6-8; 69-71.

TABLADA, JOSE JUAN.

1927. Historia del Arte en México. México, D.F. Editorial Aguila, S.A. p.p. 222-224.

TOUSSAINT, MANUEL.

1954. La Catedral y las Iglesias de Puebla. México, D.F. Editorial Porrúa.

1983. Arte Colonial en México. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. p.p. 25-29; 79-83; 97-100; 102-113; ---- 127-131; 213-247.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

1972. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. XI Vols. Núm. 41.

VARGAS LUGO, ELISA.

1969. Las Portadas Religiosas de México. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Cap. VII.

1974. La Iglesia de Santa Prisca de Taxco. México. Instituto -- de Investigaciones Estéticas, Unam. p.p. 25-49.

1986. Portadas Churriguerescas de la Ciudad de México, Formas--
e Iconología. México. UNAM. p.p. 59-68.

VERGARA VERGARA, JOSE.

1981. Monumentos Históricos. México. INAH. Boletín 5.

VICTORIA, JOSE GUADALUPE.

1983. Homenaje a Elisa Vargas Lugo, Estudios Acerca del Arte--
Novohiapano. México. UNAM. p.p. 173-182.

VILLEGAS, VICTOR MANUEL.

1956. El Gran Signo Formal del Barroco. México. Instituto de In-
vestigaciones Estéticas, UNAM. p.p. 47-50; 96.

WHARTON JAMES, GEORGE.

1980. Monumentos Históricos. México. INAH. Boletín 4.