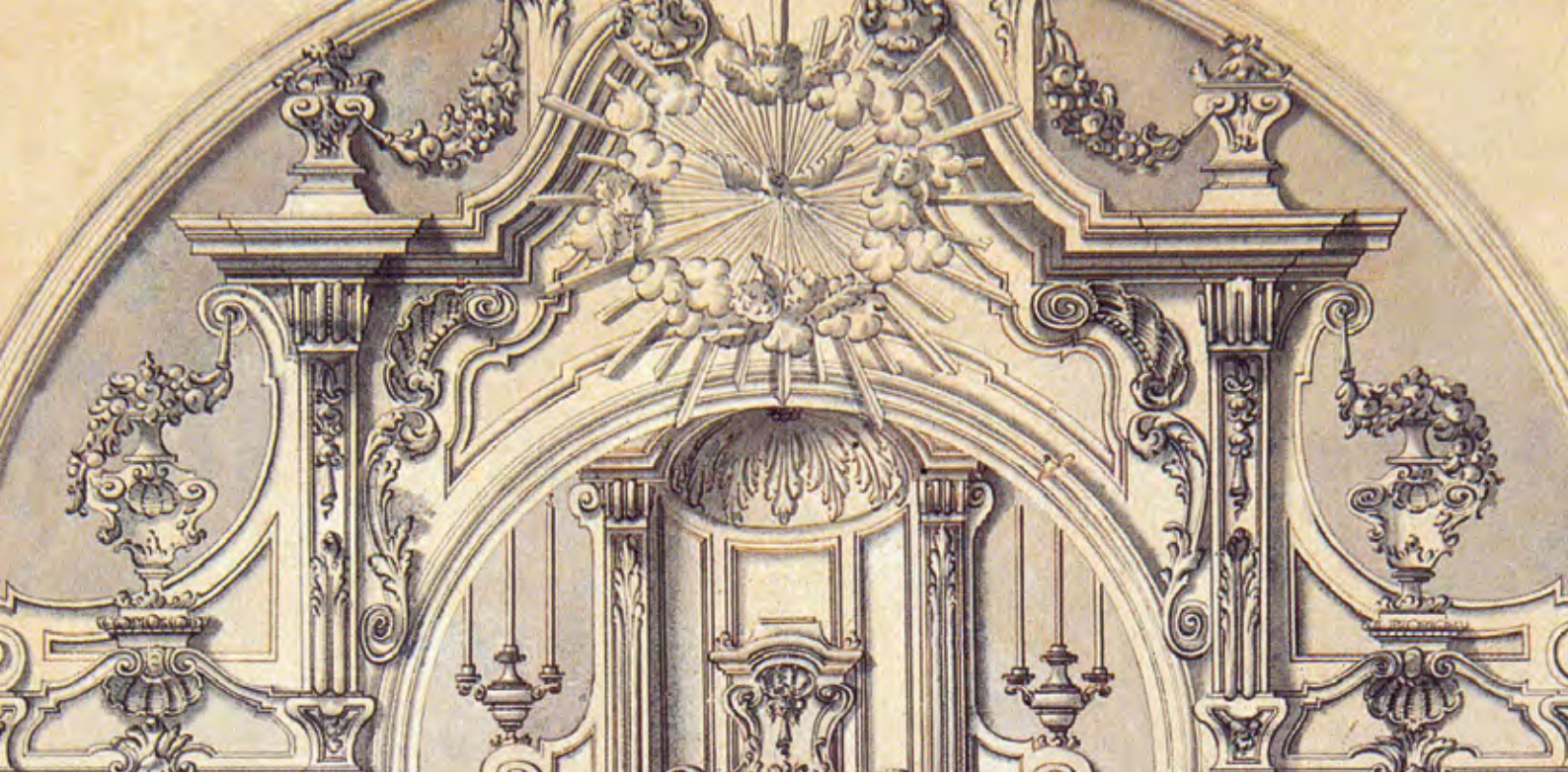


O Retábulo no Espaço Ibero-Americano

Forma, função e iconografia

Ana Celeste Glória (coord.)

Volume 1

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia

Coordenação
Ana Celeste Glória

Volume 1

Instituto de História da Arte

Título: *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma, função e iconografia*

Coordenação editorial: Ana Celeste Glória

Coordenação científica: Carlos Alberto Moura, Carlos Pena Bujan, Fernando António Baptista Pereira, Fernando Quiles, Irina Sandu, Maria João Pereira Coutinho, Myriam Ribeiro, Pedro Flor, Pilar Diez del Corral Corredoira, Sandra Costa Saldanha, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão

Assistência à edição: Ana Francisca Bernardo, Ricardo Naito

Paginação & design: Ana Celeste Glória

Imagem da capa: José António Landi – Pormenor de retábulo para o altar-mor da Sé de Belém. Desenho à pena, aguarelado, 300x170 mm. Rio de Janeiro, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil, Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira – Prospectos de cidades, villas, povoações, edeficios…, da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792, VII.
Disponível in http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belemhttp://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem

Edição: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA

ISBN: 978-989-99192-6-6

Lisboa, 7 de Fevereiro de 2016

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do IHA [UID/PAM/00417/2013].

© Autores e Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA.
Os artigos, imagens e norma ortográfica utilizada são da responsabilidade dos autores.

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Av. de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
www.iha.fcsh.unl.pt

Índice

Volume 1

Apresentação **9**

Introdução **11**

Parte I - O Retábulo Ibero-americano: Identidades, transferências e assimilações **13**

Contributos para o estudo do Retábulo no Mundo Português:
os Prenúncios do Triunfalismo Católico (c. 1580 – c. 1620) 15
Francisco Lameira

Trasvases e influjos entre la retablística española y americana:
La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI) 27
Francisco Javier Herrera García

El retablo escultórico en la Corona de Aragón:
los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) y Jaume Blanquer (1579-1636),
artífices del cambio del Renacimiento al Barroco 41
Bartolomé Martínez Oliver, Francisco Molina Bergas

Sobre la composición de las pinturas en los retablos:
el juicio del ensamblador y teórico español Antonio de Torreblanca 51
Carmen González-Román

Retábulos e imagens dos mosteiros beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro
em confronto: identidades, transferências e assimilações 65
Agnès Le Gac, Paulo Oliveira, Maria João Dias Costa, Isabel Dias Costa

A Talha do Estilo Nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre
Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII 79
Alex Fernandes Bohrer

Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier 89
André Guilherme Dornelles Dangelo, Aziz José de Oliveira Pedrosa

La obra retablística en la Nueva España del pintor y dorador
Francisco Martínez (1723-1758) 101
Ligia Fernández Flores

Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos:
Francisco Vieira Servas 113
Beatriz Coelho

André Soares e a arte do retábulo 123
Eduardo Pires de Oliveira

Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano 135
Fátima Halcón

O conjunto de retábulos da cidade de Itapecerica, Minas Gerais, Brasil:
identidades, transferências e assimilações 149
Gustavo Oliveira Fonseca

O Retábulo Paulista: morfologia, particularidades e influências 163
Mateus Rosada, Maria Ângela Pereira de Castro, Silva Bortolucci

Retábulo da Igreja de Santo Alexandre em Belém do Pará: traços e transposições 177
Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy

Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana 189
Isabel Mendonça

El mecenazgo indiano en el desarrollo de la retablística barroca vizcaína:
el caso del Valle de Gordexola 203
Julen Zorrozua Santisteban

Jerónimo de Balbás y el *Ciprés* de la Catedral de México 217
Oscar Flores Flores

La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles,
sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos 231
Stefania Tuzi

Transferencias estéticas entre los retablos de Sevilla y Minas Gerais en el
ocaso del siglo XVIII 247
Carlos Javier Castro Brunetto

Parte II - O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura 259

Carpinteros y ensambladores en la estructura del Retablo Mayor de la
Catedral de Sevilla 261
Teresa Laguna Paúl, Fernando Guerra Librero, Eduardo Rodríguez Trobajo

La mesa de trabajo de un constructor de retablos 277
Luis Huidobro Salas, Yunuen L. Maldonado Dorantes

El cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales
y estéticas en retablos 287
Benjamín Domínguez Gómez

A ação mecenática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular
da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII 299
Carla Sofia Ferreira Queirós

Del “telero” al Retablo, modelos icónicos y narrativos: pintura de historia vs pintura devocional en el marco español de la segunda mitad del siglo XVI..... 313
Matteo Mancini

El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII..... 323
Ramón Pérez de Castro

Retablos fingidos en la azulejería talaverana..... 339
Fernando González Moreno

Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa..... 353
Joaquim Inácio Caetano

Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo..... 367
Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro

O estudo da ornamentação retabular na igreja setecentista de São Francisco de Assis, em São João del-Rei..... 377
Patricía Urias

Fé e espetáculo: o retábulo franciscano no Nordeste do Brasil Colonial..... 387
Ivan Cavalcanti Filho, Maria Berthilde Moura Filha

Índice de autores..... 401

Apresentação

Quando o grupo de investigação ‘Medieval and Early Modern Art Studies’ do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa estabeleceu como tema central do seu encontro internacional o “Retábulo”, procurou recuperar o caminho da internacionalização da história da arte portuguesa e da disseminação da investigação desenvolvida no nosso país. Dos vários assuntos passíveis de serem trabalhados de modo alargado num contexto de uma reunião científica, o grupo optou para o ano de 2015 pela arte retabular, sua tipologia, funções e iconografias como tópico abrangente. Tal reunião, que ficou designada por “I Simpósio de História da Arte”, decidiu porém limitar a discussão da temática ao espaço ibero-americano, sem prejuízo de ter convocado outras áreas geográficas, igualmente relevantes para o estudo da matéria. Foram justamente parte das comunicações apresentadas durante o Simpósio, todas elas selecionadas criteriosamente pela Comissão Científica criada para o efeito, que serviram de base aos textos agora publicados.

A eleição de três vertentes de análise – forma, função e iconografia – constituiu o mote para a abordagem histórico-artística da retabulística no vasto território ibero-americano e veio a traduzir-se no livro que seguidamente se apresenta. Nele, o leitor poderá encontrar ampla reflexão sobre os artistas e respectivas oficinas, capazes de conceber as “máquinas” retabulares de pequeno ou grande porte; a construção e a definição do perfil dos mecenas e agentes do mercado artístico na execução dessas obras; a identificação e a análise da dimensão material dos retábulos; as leituras multifacetadas dos complexos programas iconográficos e ornamentais dos mesmos. Em todos os textos agora publicados, subdivididos em quatro partes distintas, a saber: *O Retábulo Ibero-Americano: identidades, transferências e assimilações*; *O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura*; *O Retábulo e a iconografia: interpretação, significado e função*; *O Património retabular: conservação, restauro, defesa e valorização*, os autores procuraram salientar a importância plástica e simbólica dos inúmeros exemplos analisados, salientando, sempre que possível, as especificidades autóctones e as interações artísticas estabelecidas com os contributos exógenos.

Da leitura deste volume digital que abarca a época moderna (entendida entre os séculos XVI-XVIII), perpassa uma ideia comum: a da transversalidade do tema “Retábulo”. Este, independentemente da forma, da função ou da iconografia assumida, repete modelos, (re)inventa soluções e por vezes transgride a norma, demonstrando por isso que não importa o espaço em que se situa ou o lugar concreto a que se destina, mas que assume sempre um carácter intemporal na História da Arte.

Pedro Flor
(Coord. Grupo de Investigação “Early Modern Art Studies”)

Introdução

O Retábulo no Espaço Ibero-Americano é o resultado de um simpósio internacional promovido pelo Grupo de Investigação 'Medieval and Early Modern Art Studies', no âmbito das atividades científicas que tem vindo a desenvolver em diálogo com investigadores de diferentes instituições.

O Simpósio realizou-se a 26 e 27 de novembro de 2015, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (Portugal), e teve como principal tema o *Retábulo*.

No contexto português, a arte da talha despertou interesse dos estudiosos e investigadores dos anos 50 de mil e novecentos, de que se salientam nomes como os de Ayres de Carvalho, Flávio Gonçalves, Germain Bazin, Reynaldo dos Santos, Robert Smith, entre outros. Todos eles procuraram com base na documentação, análise directa e registo fotográfico, identificar e inventariar os exemplares existentes e inclusive desaparecidos. Esta investigação inicial realçou a importância e riqueza deste património, e salientou as suas características que o tornavam ímpar no panorama internacional. Por outro lado, abriu caminho ao surgimento de novos contributos, não só do âmbito da História da Arte, bem como de outras áreas, que no seu todo divulgam a arte da talha portuguesa. Foi igualmente com este propósito que se realizou o Simpósio *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, dedicado não só ao território nacional, mas a todo o espaço ibero-americano, onde o tema é transversal.

Neste evento estiveram presentes 54 oradores oriundos de diversos países -Portugal, Espanha, Itália, Brasil ou México, entre outros-, abrindo-se espaço ao diálogo e debate multicultural e interdisciplinar, bem como à criação de pontes entre os investigadores, com vista à colaboração em projetos e ações futuras.

As contribuições publicadas agora em formato de artigo são provenientes de diferentes domínios como a arquitetura, o desenho, a pintura, a escultura, a iconografia, e a conservação e restauro; e, cingem-se a estudos de casos tão específicos como gerais concentrados na produção retabular de um artista, como nos retábulos de uma determinada cidade e/ou vila, ou até mesmo focados numa iconografia específica. Em resumo, os artigos partem de um conjunto de questões que a Comissão Científica desafiou a todos aqueles que quisessem participar no Simpósio, após a sua aprovação: Quem eram os principais artistas ou oficinas responsáveis pela idealização dos retábulos que adornam o espaço ibero-americano? Quem eram os seus encomendantes, mecenas e agentes? Que formas e funções estavam presentes na execução? Que iconografias estão presentes? Que materiais utilizavam?...

Face à diversidade das comunicações que procuraram responder a estas e outras questões durante o Simpósio, esta publicação distribui-se em dois volumes organizados em quatro partes, duas em cada volume. São elas: *O Retábulo Ibero-Americano: identidades, transferências e assimilações*; *O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura*; *O Retábulo e a iconografia: interpretação, significado e função*; e, *O Património retabular: conservação, restauro, defesa e valorização*.

O tema do *Retábulo no Espaço Ibero-Americano* não se esgota nesta publicação, na medida em que lança novas pistas através dos inúmeros contributos que a seu tempo estimularão ao surgimento de novos estudos sobre o tema já numa esfera alargada do espaço ibero-americano. Assim, esta publicação constituirá mais um instrumento de trabalho para quem se quiser debruçar sobre o tema nas diversas perspectivas – forma, função e iconografia.

O índice enumera parte dos artigos apresentados no Simpósio, distribuidos a partir do seu tema e cronologia. A todos os autores, manifestamos o nosso agradecimento.

Ana Celeste Glória

(Bolseira Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 86280 / 2012);
Investigadora no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa)

Parte I
O Retábulo Ibero-Americano: Identidades, transferências e assimilações

Contributos para o estudo do Retábulo no Mundo Português: os Prenúncios do Triunfalismo Católico (c. 1580 – c. 1620)

Francisco Lameira[1]

No panorama retabular português, incluindo as antigas possessões ultramarinas, é possível diferenciar o Maneirismo em duas fases. A primeira decorre entre cerca de 1550 a cerca de 1580 e a segunda entre cerca de 1580 a cerca de 1620.

À fase da atitude anti clássica e do decoro tridentino, sucede uma outra em que se ensaiam e experimentam novas propostas litúrgicas e artísticas, constatando-se uma certa diversidade de soluções compositivas, algumas denotando ambiguidade e tensão.

Este novo ciclo está associado à união política dos dois países ibéricos, ocorrida em 1580, e ao consequente estreitamento de relações artísticas com algumas cidades espanholas, nomeadamente Madrid, Zamora, Valhadolid, Badajoz, Sevilha, etc.

Neste contexto assiste-se à intensificação do uso de retábulos, tornando-se a obra do italiano Sebastião Serlio o ponto de partida para uma série de ensaios e experiências que, apesar de pontuais e por vezes divergentes, prenunciam o longo ciclo do Triunfo da Igreja Católica.

A partir de cerca de 1620 ocorre uma nova conjuntura, a que chamamos hoje Protobarroco (Francisco Lameira e Vítor Serrão, "O retábulo protobarroco em Portugal (1619 – 1668)," in *Promontoria. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, n.º 1, (Faro 2003), 63 a 96). A expressão *ao moderno*, utilizada na época pela clientela referindo-se aos novos retábulos que se construíam, é um claro testemunho dessa mudança. A partir de então cessam os ensaios e inicia-se o espectáculo, envolvendo-se profundamente os fiéis, isto é, chamando-os para o palco do *teatrum sacrum*, em que os vários tipos de retábulos surgem como os cenários dos vários actos.

Apresentamos, de seguida, uma abordagem a alguns aspetos da realidade retabular do período entre cerca de 1580 a cerca de 1620.

[1] Professor Agregado no Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

Usos e funções

Na sequência da reestruturação litúrgica então empreendida pelos setores mais esclarecidos do clero, assiste-se a uma diversificação dos usos e funções dos retábulos.

Retábulos narrativos ou didáticos

À semelhança do que ocorria na fase anterior, continuam a ser os de maior aceitação da clientela. Apresentam ciclos figurativos de temática cristífera, mariana ou hagiográfica, com o objetivo de instruir os fiéis, maioritariamente iletrados.

Retábulos relicários

Adquirem uma importância crescente. Os relicários passam a ser guardados nos retábulos, que apresentam diversos lóculos ou nichos, muitas vezes resguardados por portas. Nos momentos solenes eram expostos aos fiéis, exaltando-se o exemplo dos que já estavam na glória de Deus.

Retábulos devocionais a um só tema

Adquirem cada vez maior predominância junto da clientela. O objetivo destes retábulos era exaltar a representação do orago, quer em pintura, quer em escultura, evitando-se a dispersão do olhar dos fiéis noutros temas. Aumentava-se deste modo as dimensões das imagens. Assiste-se mesmo à gradual valorização das representações escultóricas, que se impõem nos intercolúnios dos retábulos dentro de nichos emoldurados, competindo com a pintura figurativa.

Retábulos devocionais a três temas

Estes retábulos, de grande aceitação, surgem como alternativa aos devocionais a um só tema, pois para além da representação figurativa do orago, permitia apresentar imagens de duas devoções secundárias. Como alternativa, que tende a deixar de ser usada, assiste-se à sobreposição de duas telas em cada um dos dois tramos laterais, aumentando para quatro o número de representações figurativas.

Tipologias e modelos compositivos

Surgem novas tipologias ou retomam-se outras de menor aceitação, chegando a ser usadas catorze soluções diferentes. Aplicam-se também novos modelos compositivos. Apresentamos de seguida as diversas tipologias utilizadas, referindo-se algumas das inúmeras especificidades compositivas detetadas.

Corpo único e um só tramo

Já era utilizada na conjuntura anterior, tornando-se progressivamente numa tipologia de grande aceitação.

Se nalguns exemplares o intercolúnio é preenchido exclusivamente por uma tela, de grandes dimensões com moldura de madeira, com a representação pictórica do orago, como ocorre por exemplo no retábulo da capela do Hospital de Nossa Senhora da Luz de Carnide, em Lisboa, a tendência é para essa tela ser enquadrada por uma estrutura arquitetónica,

maioritariamente inscrita entre duas colunas, uma de cada lado, apontando-se como exemplo os retábulos colaterais da igreja de Nossa Senhora do Monte, em Velha Goa. Menos frequente é o facto de o intercolúnio estar inscrito entre colunas duplas, como acontece no *risco* do retábulo, realizado por Francisco Vanegas e que se destinava à igreja de São Sebastião, em Lisboa. De acordo com a legenda existente no topo do dito projeto, parcialmente escrita em data posterior, o retábulo era anterior a 1587, data do falecimento do rei D. Sebastião, patrono da encomenda.

De carácter ímpar é o retábulo da capela do Esporão na Sé de Évora pelo facto de a grande tela central estar inscrita entre elementos arquitetónicos triplos, ao centro uma coluna mais avançada do que as duas pilastras das ilhargas (**Fig. 1**).

De referir ainda que, alguns retábulos, para além da tela central pintada, apresentam ao centro uma imagem de vulto perfeito do Senhor Crucificado, apontando-se como exemplo o da sacristia do convento da Cartuxa, em Évora.

Fig. 1 - Évora. Retábulo da capela do Esporão, na igreja da Sé.
(Fotografia de António Severo)

Corpo único e três tramos

Tipologia de grande aceitação. Na maioria dos exemplares subsistentes os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado.

Nalguns casos só apresentam colunas nas extremidades, não havendo qualquer elemento arquitetónico a delimitar o tramo central, como ocorre no retábulo lateral, da invocação do Menino Deus, na igreja matriz de São Vicente de Abrantes, ou então o tramo central é delimitado por pilastras, uma de cada lado, apontando-se como exemplo o *risco* ainda subsistente do retábulo da Porciúncula da igreja do convento de São Francisco, no Porto.

Também é possível só o tramo central estar inscrito entre colunas duplas, registando-se apenas uma coluna nos lados extremos dos tramos laterais. Como exemplo aponta-se o retábulo da capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Faro.

Se maioritariamente o tramo central era ocupado pela representação escultórica do orago, que se encontra no interior de um nicho emoldurado, também é possível o intercolúnio principal apresentar uma tela pintada. Já os tramos laterais tanto podem ser preenchidos por uma tela de cada lado, por duas telas sobrepostas, uma maior e outra mais pequena ou as duas iguais, ou mais raramente por três telas sobrepostas. Ocorre também os tramos laterais serem preenchidos por um nicho emoldurado com uma imagem de vulto perfeito, sobreposto por uma tela rectangular. Menos frequente é existirem nichos emoldurados com imagens de vulto perfeito nos intercolúnios laterais.

Dois corpos e um só tramo

Teve muito pouca aceitação. Os raros exemplares subsistentes apresentam intercolúnios inscritos entre duas colunas, uma de cada lado, preenchidos por telas pintadas. Como exemplos apontamos dois retábulos da igreja da Sé de Portalegre.

Dois corpos e três tramos

Trata-se da tipologia com maior aceitação da clientela. Maioritariamente os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas ou pilastras, uma de cada lado. Mais raro é o tramo central estar inscrito entre colunas duplas e só haver uma coluna no lado exterior dos tramos laterais, como acontece no retábulo da capela-mor da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho.

Na maioria dos retábulos, os intercolúnios são preenchidos por painéis pintados com representações figurativas, sendo possível o tramo central do primeiro corpo ter um nicho emoldurado com a representação escultórica do orago. Nem sempre os painéis pintados dos intercolúnios apresentam as mesmas dimensões, havendo situações em que a tela central do segundo corpo interrompe o entablamento e se prolonga pelo ático como ocorre no retábulo principal da igreja da Misericórdia de Alcochete, ou então as duas telas das ilhargas são mais pequenas porque só elas assentam num embasamento de talha. Também é possível os tramos laterais serem compostos por nichos emoldurados com imagens de vulto perfeito, registando-se no intercolúnio central duas telas pintadas, de seção retangular, apontando-se como exemplo o retábulo principal da igreja da Sé de Leiria (**Fig. 2**).

Fig. 2 - Leiria. Retábulo principal da igreja da Sé.
(Fotografia de Virgolino Jorge)

Dois corpos e cinco tramos

Tipologia pouco usada. Num dos casos conhecidos, no retábulo da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, coexistindo diversas telas pintadas e algumas representações escultóricas, estas últimas não só no tramo central do primeiro corpo mas também nos dois tramos extremos. No outro exemplo, no retábulo principal da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Proença-a-Velha, também os intercolúnios se inscrevem entre duas colunas, uma de cada lado. Predominam as telas pintadas, localizando-se as representações escultóricas nos três nichos centrais do primeiro corpo.

Dois corpos e sete tramos

Só se conhece um exemplar e de grande qualidade, o da capela da Paixão de Cristo, na igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção de Torre de Moncorvo, cujo *risco* é possível atribuir ao arquiteto e mestre-de-obras da Sé de Miranda, Gaspar da Fonseca, originário de Coimbra e o entalhe a profissionais oriundos de Vallladolid. Os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, sendo preenchidos alternadamente por figuras de vulto perfeito e painéis em relevo escultórico.

Três corpos e um só tramo

Teve pouquíssima aceitação. No retábulo do Corpo de Deus, localizado no transepto da igreja matriz de Santa Maria de Estremoz, os intercolúnios integram-se entre colunas duplas, em perspetiva convexa. Enquanto que o tramo central do primeiro corpo apresenta um nicho emoldurado destinado à imagem de vulto perfeito do Senhor Crucificado, os restantes dois corpos são preenchidos por telas pintadas, de secção rectangular.

Três corpos e três tramos

Teve pouca aceitação. Nos poucos exemplares subsistentes, os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, predominado as telas pintadas. A representação escultórica do orago está inserida num nicho emoldurado existente no tramo central, nuns exemplares no primeiro corpo, noutros no segundo corpo.

Digna de registo é a especificidade existente nos nichos laterais do primeiro corpo do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja matriz de Loures, em que surgem pintados dois nichos emoldurados e no seu interior as imagens de dois santos, tudo em *trompe l'oeil*. Já no retábulo de Santo Amaro, na igreja da Sé de Miranda do Douro, o terceiro corpo restringe-se aos dois tramos laterais que ladeiam a moldura em cantaria de uma janela existente no intercolúnio central.

Três corpos e cinco tramos

Teve também pouca aceitação. No retábulo de maior relevância, o da capela-mor da igreja da Sé de Portalegre, os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, coexistindo diversas telas pintadas e algumas representações escultóricas, estas últimas não só no tramo central do primeiro corpo mas também nos dois tramos extremos.

Já num retábulo lateral deste templo, encontramos algumas diferenças relativamente ao exemplo anterior. Os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, excepto nos tramos das extremidades, que apresentam no lado exterior colunas duplas. A outra diferença reside no facto de a larga maioria dos tramos ser preenchida por telas pintadas, havendo somente dois nichos emoldurados sobrepostos, com imagens de vulto perfeito, no tramo central do primeiro e do segundo corpo.

Quatro corpos e cinco tramos

Teve muito pouca aceitação. Um dos exemplares conhecidos localiza-se numa capela lateral da igreja da Sé de Portalegre. Os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado. A principal especificidade reside no facto de o nicho com a representação escultórica do orago ocupar os primeiros dois corpos do tramo central. De referir ainda que os outros quatro tramos do primeiro corpo são preenchidos com nichos onde se expõem imagens de vulto perfeito. Por sua vez os intercolúnios dos restantes corpos são ocupados por painéis com pintura figurativa.

Retábulos triplos

Tipologia exclusivamente portuguesa e restrita a algumas Misericórdias. A parede testeira da capela-mor é preenchida por três retábulos estreitamente associados entre si, que se não fosse a existência de três mesas de altar, diríamos tratar-se de um único exemplar. Como testemunho apontamos o retábulo triplo da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Tentúgal (**Fig. 3**).

Fig. 3 - Tentúgal. Retábulos da frontaria da igreja da Misericórdia.
(Fotografia de Hélio Ramos)

Como alternativa a esta tipologia algumas capelas-mores de templos, sejam Misericórdias ou não, apresentam na parede testeira três retábulos contíguos mas independentes, como ocorre por exemplo na ousia da recém destruída igreja paroquial de Santa Justa no Vimieiro, no concelho de Arraiolos.

Retábulos com *arco*

Teve alguma aceitação, nomeadamente em templos então construídos de raiz, em que vários arcos retabulares de pedraria preenchem as capelas laterais. Já os retábulos propriamente ditos eram em madeira entalhada. Como exemplos apontamos os que existem nas igrejas matrizes de São Vicente e São João Baptista em Abrantes e na do Sardoal.

Menos frequente era o uso de madeira entalhada, quer no retábulo propriamente dito, quer no *arco*, como previa o *risco* destinado à parede testeira da capela-mor da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Consolação, dos religiosos de São Domingos, em Abrantes (**Fig. 4**).

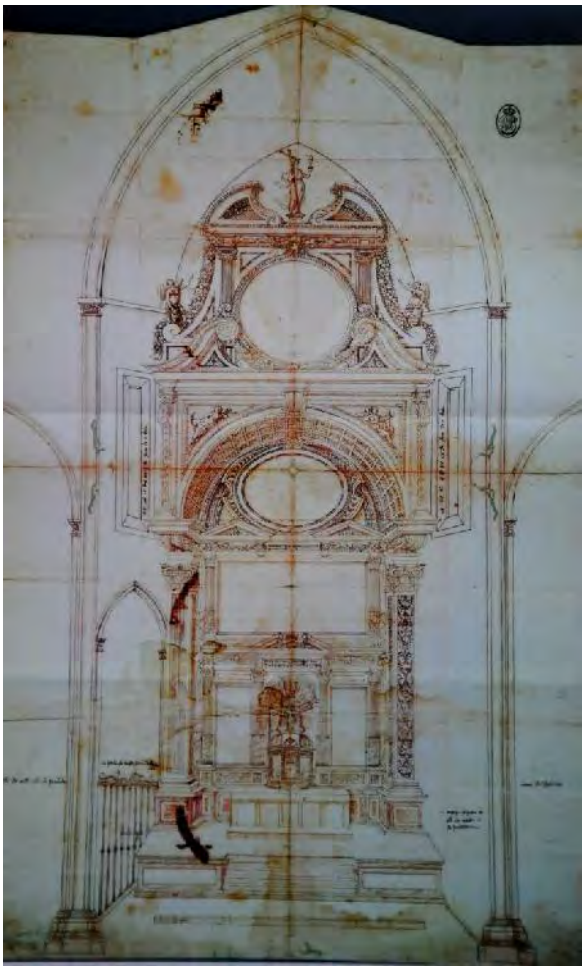


Fig. 4 - Abrantes. Projeto do retábulo principal da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Consolação.
(Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa)

Arcos triunfais retabulares

Esta nova tipologia teve pouca aceitação. Os arcos triunfais eram tratados com uma composição retabular tripartida, correspondendo o arco cruzeiro e a capela-mor ao tramo central e os retábulos colaterais aos dois tramos laterais. Aponta-se como exemplo o da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas.

Retábulos em *ilha*

Tipologia de origem medieval que agora é retomada pontualmente. A principal característica consiste no facto de se poder circular à sua volta, podendo haver uma, duas ou mesmo quatro mesas de altar. Alguns exemplares utilizam portas nas ilhargas do embasamento. Um dos exemplares mais relevante é o da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide em Lisboa, exemplar com dupla face.

Caracterização formal

Apresenta-se de seguida uma breve abordagem a cada um dos elementos que compõem os retábulos deste período. De anotar que, por vezes, se assiste a um desajustamento compositivo entre o embasamento e o corpo ou entre o corpo e o ático. Daqui decorre a existência de retábulos com embasamento tripartido e corpo composto por um corpo e um só tramo ou então por um corpo com um só tramo e ático tripartido.

Planta

Predominam as plantas planas ou retas. Só raramente se utilizam soluções mais dinâmicas, como sejam a perspetiva côncava, a convexa e a mista.

Embasamento

Para além dos degraus existentes no fundo da capela e que permitem o celebrante estar um pouco mais alto do que os fiéis, o embasamento dos retábulos costuma apresentar um ou dois registos. Nalguns casos o primeiro registo é de pedraria, sendo a restante composição retabular de madeira. É mais raro o embasamento restringir-se às molduras de cantaria das portas de acesso às traseiras do retábulo.

Corpos e tramos

Predominam os retábulos com um ou dois corpos, sendo menos frequentes os de três e quatro corpos.

Já em relação ao número de tramos recorre-se maioritariamente a um e três tramos. Menos usuais são os de cinco tramos

Num ou noutro retábulo é possível existir alguma ambiguidade compositiva, daí resultando a indefinição do número de corpos ou de tramos, como ocorre, por exemplo, no retábulo principal da igreja de Santa Maria de Óbidos e no *risco* destinado à capela-mor da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Consolação, em Abrantes (**Fig. 4**).

De referir uma certa diversificação no tratamento dos intercolúnios, quer nas dimensões, quer na conjugação de modalidades artísticas (escultura e pintura). Os intercolúnios são preenchidos maioritariamente por painéis com pintura figurativa, havendo também nichos com imagens de vulto perfeito ou painéis em relevo escultórico. Assiste-se por vezes à rutura do entablamento do último corpo, prolongando-se a tela central pelo ático. É possível alguns tramos apresentarem um nicho emoldurado com uma imagem de vulto perfeito e na parte superior um painel quadrado ou rectangular pintado ou com ornatos. Menos frequente é a existência de uma pintura a fingir um nicho emoldurado com uma imagem de um santo no seu interior.

Elementos arquitetónicos

Predominam as ordens arquitetónicas clássicas, algumas com o terço inferior diferenciado por ornatos vegetalistas, caneluras ou espiras. No entanto, surgem novas opções (pilastras compósitas ou com o terço superior em forma de mísula, pilares perfurados com vários nichos onde surgem pequenas representações escultóricas de santos, pilastras rematadas por consolos, colunas torsas ou com espiras, etc.).

Áticos

São o elemento de maior dinamização arquitectónica, existindo uma enorme diversidade de soluções compositivas. Nalguns retábulos sobressai a utilização de elementos arquitetónicos em assumida tensão (frontões triangulares rematados ou interrompidos por edículas rectangulares ou por tondos circulares, telas circulares ou elípticas inseridas em tabelas rectangulares, etc.).

Ornamentação

Na maioria dos exemplares, a ornamentação desempenha um papel secundário, submetendo-se a um campo muito restrito, nomeadamente ao banco (pedestais e espaços intermédios), ao terço inferior do fuste de algumas colunas e aos frisos dos entablamentos. Em casos pontuais, o ático é profusamente ornamentado.

Assiste-se ao ténue aparecimento de um vocabulário ornamental de carácter naturalista (folhagem diversa) ou geométrico (pontas de diamante, etc.), tratado com alguma plasticidade, que compete com os motivos de origem ítalo-flamenga, já utilizados na fase anterior.

No espaço do Índico a ornamentação adquire um cunho próprio pelo facto de os retábulos serem entalhados por mão-de-obra local com larga experiência profissional. Essa especificidade tem a ver sobretudo com o tratamento plástico de alguns elementos, mais acentuados na representação dos rostos.

Materiais

A larga maioria dos retábulos desta conjuntura é de madeira entalhada e predominantemente dourada.

Só uma minoria é em pedraria, diferenciando-se os de pedra de Ançã, associada a oficinas da região de Coimbra, dos que utilizam mármores e calcários, nas restantes regiões, incluindo em Olinda na região do Pernambuco. Como exemplos apontamos o retábulo triplo, de pedra de Ançã, da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Tentúgal, o retábulo de São Nicolau Tolentino, de mármore, atualmente colocado na igreja do Hospital de Santarém, mas proveniente do antigo mosteiro de Nossa Senhora da Graça e o retábulo, de calcário, de uma capela lateral da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Olinda (**Fig. 5**).

Fig. 5 - Olinda. Retábulo lateral na igreja da Ordem Terceira do Carmo. (Fotografia de Bruno Guimarães)

Nalguns casos assiste-se à conciliação de dois materiais, sendo o embasamento de pedraria e a restante estrutura retabular, de madeira entalhada e predominantemente dourada.

De pouca divulgação foi o recurso à pintura em *trompe l'oeil*, fingindo composições retabulares, quer em paredes de alvenaria, como seja o retábulo da capela-mor da ermida de São Brás em Vila de Frades (Vidigueira), quer em azulejo, apontando-se como exemplo o painel de Nossa Senhora da Vida da desaparecida igreja matriz de Santo André em Lisboa, hoje no Museu Nacional do Azulejo.

Produção artística

A documentação subsistente sobre este período é muito reduzida, havendo poucos elementos disponíveis sobre os artistas intervenientes, quer no *risco*, quer na posterior execução dos retábulos.

Em relação à criação dos projetos dos retábulos, constatamos a presença de quatro tipos de profissionais: os arquitetos, os pintores, os pedreiros e canteiros e, finalmente, os marceneiros. É ainda possível deduzir a presença dos *curiosos*, normalmente clérigos com alguma formação artística, que concebiam projetos para retábulos. De entre a diversidade possível destacaram-se os artistas que trabalhavam nas obras régias ou patrocinadas pela Corte, particularmente os arquitetos, tendo sido responsáveis pela conceção dos retábulos de maior relevância artística, nalguns casos ao serviço dos responsáveis religiosos ou de instituidores particulares. De realçar que alguns destes profissionais tinham experiência internacional, tendo trabalhado em mais do que uma área geográfica. De referir ainda a circulação de *riscos*, desempenhando a cidade de Lisboa um papel centralizador, quer em relação às restantes regiões do país, quer às suas colónias ultramarinas.

Já no respeitante à execução dos retábulos, quer de pedraria, quer de madeira, predomina a utilização de mão-de-obra local. No Oriente recorre-se a experientes artistas hindus, alguns já convertidos ao Cristianismo, que passam exclusivamente a trabalhar para a clientela portuguesa. Para o período em questão, Vítor Serrão deu a conhecer recentemente a identidade de dois profissionais canarins, trabalhando de parceria, o mestre de carpintaria e de entalhe Santopa e o mestre de imaginária Babuxa ou Babuxaia[2]. No Brasil, atendendo a que o nível civilizacional dos ameríndios não se adequava ao exercício das actividades relacionadas com a execução de retábulos, tornou-se necessário importar mão-de-obra da metrópole. Por sua vez, o envio de retábulos oriundos de Lisboa, tão aplicado em grande parte do século XVI, torna-se cada vez menos usual, não conseguindo responder com eficácia e a custos razoáveis à crescente necessidade destes equipamentos religiosos.

Para concluir, referimos que nem todos os retábulos deste período ensaiaram ou experimentaram novas soluções compositivas, aqui enunciadas neste ensaio. Houve clientelas que assumiram uma atitude retardatária, como acontece aliás em todas as fases de mudança, incluindo nos nossos dias.

[2] "A pintura do Mosteiro de Santa Mónica em Goa (c. 1606 – 1639). Encomendantes, Artistas, Funções, Arte e Devoção em Goa no tempo dos Filipes" in *Actas do 2.º Colóquio de Artes Decorativas* (Lisboa, 2010) 360 - 362.

Trasvases e influjos entre la retablística española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI)

Francisco Javier Herrera García[1]

El alto grado de desarrollo en cuanto a perfección técnica, expresividad, verosimilitud, eficacia comunicativa, que las artes plásticas europeas adquieren en los momentos finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, resultó idóneo para su posterior éxito en territorio americano, después de la conquista y a medida que se desarrolla e intensifica el proceso adoctrinador. Si bien, a lo largo del tiempo, el imaginario cristiano de importación europea se irá adaptando a las peculiaridades de la idiosincrasia y mentalidad de las diferentes culturas amerindias, en relación a la propia forma de la representación o redefinición de iconografías, hemos de reconocer que durante el siglo XVI los cometidos asignados desde tiempos medievales a la imagen cristiana, parece que funcionan bastante bien en las Indias[2]. Como venía sucediendo en la Península Ibérica, adoctrinar, narrar, despertar sentimientos y emociones y generar devoción, fueron igualmente procesos válidos en América.

En este sentido el retablo se convierte, como marco aglutinador y ordenador de imágenes, en un instrumento apropiado, que triunfa al servicio de la estrategia evangelizadora de las órdenes religiosas y de la iglesia diocesana. También, como en la Península Ibérica, en suelo americano va a ser una forma artística trascendente a lo largo de los siglos de dominación colonial y muestra una decidida evolución formal y conceptual, según aconteció en España y Portugal, respetando tiempos y morfologías diferentes a las peninsulares[3].

México será un territorio idóneo para este planteamiento que reconoce la intensa dependencia que sus retablos del quinientos y principios del seiscientos, muestran respecto a los modelos ibéricos y de cómo a partir de ahí madura la personalidad creativa de artistas indios

---

[1] Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

[2] Véase la semblanza que al respecto desarrolla Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México D.F: Fondo de Cultura Económia, 1993), 186-191. Recientemente profundiza en la relación retórica e imagen Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro* (Madrid: Akal, 2015), 260-274.

[3] Carecemos de estudios globales y particulares por regiones o países. Para el conjunto americano una buena aproximación es la contenida en la obra general de Ramón Gutiérrez, coord., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (Madrid: Cátedra, 1995), 205-304.

y criollos que dotarán al retablo novohispano de sin igual originalidad. Similitud que no significa la mera imitación de los modelos españoles.

Faltan la mayoría de las obras, lo cual es el primer obstáculo a la hora de clarificar ideas, pero también falta la documentación que hubiera permitido definir con mayor precisión cuestiones como autorías, funcionalidad, procesos constructivos, la adaptación a las políticas evangelizadoras, el protagonismo de los artistas indígenas frente a los agremiados de origen europeo, etc. Si a ello añadimos la propia complejidad que encarna el retablo, al tratarse de una empresa artística colectiva, las incertidumbres y lagunas se hacen visibles a medida que intentamos profundizar en el tema[4]. Con escasos y limitados datos intentaremos ver los préstamos que toma la retablística mexicana del XVI de la española, partiendo de cuestiones sociales y legales, para luego centrarnos en otras de orden formal y estético.

El componente normativo

Ya se han abordado las cuestiones relativas a la organización de los gremios en la Nueva España, con bastante extensión[5], pero no está de más recordar, en relación con la carpintería, escultura, pintura y otras artes aplicadas al retablo, como en ellas se observa la progresiva especialización de los distintos artífices en las tareas y técnicas inherentes a la proyección y puesta en práctica de las grandes máquinas, marcos para la liturgia, la reserva y exposición del Santísimo así como de un variado repertorio de imágenes. Sin duda, la preocupación por las imágenes, la conciencia de su necesidad y aptitud para el complejo proceso evangelizador, el control de las mismas en cuanto a decoro y corrección, se incrementa a partir del gobierno del Arzobispo Alonso de Montúfar, llegado a la Nueva España en 1554, instruido eclesiástico experimentado en Granada en el control de la conversión de los moriscos y en la implantación de imágenes cristianas que borraran la huella del pasado islámico de la emblemática ciudad. En el primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555, arremetió contra el descontrol de la pintura indígena[6]. Unos años antes, en 1552, imbuido de parecido afán decoroso, el Virrey Velasco había prohibido a los indios pintar imágenes religiosas sin ser examinados

[4] Síntesis válidas sobre el proceso evolutivo del retablo mexicano son las debidas a Francisco de la Maza, *Retablos dorados de la Nueva España* (México D.F.: Ediciones Mexicanas, 1950). María del Consuelo Maquívar, "Escultura y retablos. Siglos XVI-XVII", en *Historia del Arte Mexicano*, t. VIII (México D.F.: Salvat, 1986), 1103-1119. Martha Fernández, "Tipologías del retablo novohispano (una aproximación)", en *Retablos. Su restauración, estudio y conservación*, ed. Martha Fernández, (México D.F.: UNAM / IIE, 2003), 35-57. Elisa Vargaslugo, "Los retablos dorados", en *Los retablos de la Ciudad de México siglos XVI al XX*, ed. Armando Ruiz (México D.F.: Asociación del patrimonio artístico mexicano, 2005), 1-30. En las obras generales de pintura y escultura que citaremos en el transcurso de estas líneas, también se dedican apartados al retablo, siempre a partir del estudio de la pintura y escultura.

[5] En relación a la materia que nos incumbe destacamos Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España* (México D.F.: Secretaría de gobernación, 1921), 19-25 y 80-89 (páginas referidas a pintores, doradores, entalladores). Ernesto Chinchilla Aguilar, "Ordenanzas de escultores, carpinteros, entalladores y violeros de la ciudad de México", *Antropología e Historia de Guatemala* V, 1 (1953): 29-52. Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España* (México D.F.: Jus, 1960). Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", *Historia Mexicana*, XXXI, (1984): 5-40. Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario* (México D.F.: INAH, 1990), 27-45. María del Consuelo Maquívar: *El imaginero novohispano y su obra*, (México D.F: INAH, 1999), 37-53. María del Consuelo Maquívar, "Los escultores novohispanos y sus ordenanzas", *Historias* 53 (2002): 89-99.

[6] *Primer Concilio Provinicial mexicano*, ed. Cristóforo Gutiérrez Vega (Roma: Edizioni Art, 2009), 148.

[6] Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y retablos* (México D.F.: SAHOP, 1982), 20-21. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (México D.F.: Azabache, 1992), 31. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994), 102-103.

previamente[7]. La necesidad de desarrollar la producción de imágenes escultóricas y pictóricas, el decoro y la calidad de las mismas, impulsaría la normativa tanto eclesiástica como civil.

Con verdadero ardor postridentino lo proclaman de forma parecida los capítulos del III Concilio Provincial Mexicano, de 1585, al alentar "…que nada se presente en las imágenes indecente o profano, con que pueda impedirse la devoción de los fieles… Se manda igualmente a los visitadores que manden borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas, o esculpidas o pintadas con indecencia…"[8].

Nada tiene de extraño que el control de las ordenanzas por un lado, seleccionando los artistas adecuados en cuanto a calidad y recto proceder, y la vigilancia sobre la imagen, así como criterios evangelizadores y de promoción devocional de la iglesia, coadyuvaron en las últimas décadas del XVI al desarrollo de una retablística de gran empaque que sigue de cerca las líneas de los retablos andaluces y castellanos.

La llegada de artistas europeos y el desarrollo del retablo renacentista.

Uno de los capítulos aceptados respecto a la introducción de las imágenes europeas en el Nuevo Mundo y su organización racional que facilitara la comprensión del discurso, es el poderoso influjo de la imagen nórdica mediante la estampa y la importación de pinturas y esculturas de pequeño formato. Los conquistadores y misioneros se proveyeron de un caudal de imágenes capaces de satisfacer los más elementales principios catequéticos. De inmediato surtieron efecto en el imaginario indígena y se dieron por buenas algunas técnicas y procedimientos didácticos e instructivos aplicados anteriormente por los sacerdotes aztecas, como era el mostrar códices pintados sobre soporte textil o de otra especie a sus fieles. Ahora según recuerdan entre otros Motolinía, los franciscanos y dominicos usaban telas pintadas, de elaboración indígena, mediante las que de forma ingenua los neófitos eran instruidos en pasajes evangélicos, figuras del santoral, obras de misericordia o pecados capitales[9]. Así se representan en las conocidas imágenes grabadas de la *Rethórica Christiana* de Valadés[10]. Imágenes rudimentarias, provistas de una ordenación de ideas o historias. Estamos aún lejos de una organización con categoría de retablo, que no aparece en un primer momento, al menos hasta la década de los cuarenta del siglo.

El arribo de entalladores, escultores, carpinteros y pintores, resulta vital para la introducción del retablo en las complejas construcciones religiosas impulsadas a partir de la citada década y que cobran auge en la segunda mitad de siglo. Conocemos multitud de nombres, cuya actividad como tallistas, ensambladores y escultores está documentada. Tovar de Teresa[11] ofreció una larga lista de profesionales activos en la retablística de mediados y segunda mitad del XVI, que amplía la nómina ofrecida por otros como Moreno Villa y Toussaint[12]. Entre los más destacados podemos citar a los hermanos Claudio y Luis de Arciniega (d. 1554),

[7] Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (México D.F.: UNAM / IIE, 1962), 17-22. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, (México D.F.: UNAM / IIE, 1965), 40-46 y 218.

[8] *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585*, ed. Eugenio Maillefert Compañía (México D.F.: E. Maillefert, 1859), 325.

[9] Gruzinski, *Guerra imágenes*, 76.

[10] Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana…* (Roma, 1579).

[11] Tovar, *Renacimiento en México*, 208-211. De este autor es vital para conocer sucintamente a cada uno de los artistas mexicanos *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, 3 vols. (México D.F.: Grupo Bancomer, 1995-1997).

[12] José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, reimp.), 38-39. Toussaint, *Arte colonial*, 81-82.

especialmente el segundo activo en materia de retablos; Pedro de Brizuela (d. 1554); Diego de Pesquera (d. 1581), Juan Montaño (d. 1584); Mateo Merodio (d. 1584); Martín de Oviedo (d. 1595), hermano del célebre arquitecto establecido en Sevilla, jurado y maestro mayor de obras de la ciudad, Juan de Oviedo y Labandera. Su hermano Martín está en Lima desde 1601, regresando a Sevilla después de 1618, para emprender nueva travesía a territorio novohispano en 1624, en calidad de criado de Pedro Torres y Sosa, factor y proveedor del puerto de Acapulco, cuando contaba 50 años de edad y permanecía en la soltería[13]. Juan Rodríguez (1568) es probable fuera de origen peninsular y seguro lo fue el célebre Pedro de Requena, autor del rico conjunto escultórico del retablo mayor de Huejotzingo, quien estamos en condiciones de afirmar pasó a la Nueva España en 1577, llevando a su hija Marina, una criada y un aprendiz de su oficio de entallador[14]. No podemos olvidar a los nórdicos Adirán Suster (d. 1573), Andrés de Pablos (d. 1597) o Juan de Bruselas (d. 1601)[15].

Junto a los anteriores los pintores fueron principales implicados en las tareas de proyección y provisión de imágenes para retablos. Entre ellos sigue considerándose a Cristóbal de Quesada[16], el primero de los documentados. Era natural de Carmona y estuvo activo en Sevilla en la década de los treinta del XVI en un núcleo familiar compuesto por otros pintores como su padre Juan Rodríguez de Aldana, o su suegro Alonso de Castilla, vecinos de la parroquia de San Martín. En 1535 zarpó rumbo a Ciudad de México[17], donde parece no le falta el trabajo. Desconocemos porque en ese viaje no le acompañó su mujer, en principio autorizada a acompañarle y que continuaba avecindada en Sevilla en 1539, cuando se dispone a seguir las huellas de su esposo[18]. No parece que viajara entonces, pues en 1556 Quesada se hallaba en Sevilla con el propósito de regresar a México, en compañía de su familia, una criada y un esclavo negro[19]. Significativo, respecto a su posible dedicación al campo del retablo, es que en 1547 formara compañía laboral con batihojas y doradores de madera[20].

Entre la extensa nómina de pintores que ha sido revelada por los estudiosos del arte mexicano, únicamente queremos destacar los que demostraron su habilidad en la pintura aplicada a retablos e, incluso, en la proyección de los mismos, así citamos a Nicolás Tejeda de Guzmán, a quien se da por autor de las tablas pictóricas del retablo de Cuauhtinchan (1571)[21];

[13] Archivo General de Indias (AGI), Contratación, 5382, N. 23, s/f. Los testigos que informan de su limpieza de sangre en el expediente de información, así como ser hermano del familiar del Santo Oficio, Juan de Oviedo, fueron Blas Hernández, escultor vecino de Sevilla y el ensamblador Gonzalo de Arcos, quien declara respecto a su apariencia física ser "…mediano, cano, dientes menos en la parte de arriba". Se le otorgó licencia con fecha 4 de Julio de 1624.

[14] El grupo de los que piden licencia en 1576 para dirigirse a la Nueva España estaba compuesto por Antonio Requena y su esposa Isabel de Hervás y su hermano Pedro, entallador viudo de Marina Sánchez, la hija de este último, María de Requena, así como su criada y aprendiz. Antonio y Pedro de Requena eran hijos de Claudio Barrientos y Catalina Díaz, declarándose naturales tanto de Mérida como de Medellín. AGI, Contratación, 5226, N.1, R.36. Indiferente, 1968, L.21, fols. 118v., 119v. y 127v.

[15] Para estos artífices puede verse la puesta al día sobre noticias referentes a los mismos debida a Tovar *Renacimiento en México*, 201-211. Tovar, *Pintura y escultura*, 203-223. Con todo, el más completo repertorio de artistas activos en México durante este siglo es el debido al citado Tovar, *Repertorio de artistas en México*.

[16] Toussaint, *Pintura colonial*, 33-34. Tovar, *Renacimiento en México*, 110-111. Tovar, *Repertorio de artistas*,

[17] Obtuvo autorización de la Casa de Contratación el 3 de Marzo de 1535. AGI, Contratación, 5536, L. 3, fol. 137r.

[18] El 3 de mayo de 1539 solicitaba permiso a su suegro Juan Rodríguez de Aldana, pintor, y a su madre Juana Díaz, para viajar a México en compañía del amigo de su esposo Diego Muñoz Jurado, quien viaja con su esposa y había convivido con Cristóbal de Quesada en la capital novohispana. Argumenta la expresada Marina el mucho trabajo que tiene en Sevilla y el deseo de hacer "vida maridable con su esposo", en México. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, secc. notarías de Sevilla, leg. nº 4.918 (año 1539), s/f. 1539-V-3.

[19] AGI, Indiferente, 1965, L. 13, fol. 95v. AGI, Indiferente, 425, L. 23, fol. 153r.

[20] Tovar, *Renacimiento en México*, 110-111.

[21] Efraín Castro Morales, "El retablo de Cuauhtinchán, Puebla", *Historia Mexicana* 70, XVIII (1968): 179-189.

Francisco de Morales, natural de Toledo y establecido en territorio novohispano en 1562, donde se le asigna una retablo perdido del convento agustino de Yuriria (1576). Los grandes logros de la pintura novohispana aplicada al retablo, en este siglo, se debieron al flamenco Simón Pereyns y el sevillano Andrés de Concha. El primero llega en 1566 y de su fecunda actividad destacaron retablos como el de Tepeaca, Ocuila, Malinalco y San Agustín de México, todos perdidos. De su asociación con Andrés de Concha resultaría el también desaparecido retablo mayor de la Catedral Metropolitana (1584-1585). Mejor suerte corrió una de las obras claves del retablo quinientista mexicano, el mayor de Huejotzingo (1584-1586), cuyas tablas corresponden al flamenco. Su socio Concha, llegado a Nueva España en 1568, desplegó intensa actividad en la región mixteca, donde consta fue hábil tanto en la pintura como en la traza de retablos talla. Las obras que se le han asignado conservan sus pinturas y esculturas, si bien la estructura y ornamento fueron barroquizados. Entre otros se le asignan los mayores de Yanhuitlán, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Achiutla y Teposcolula, además de los desaparecidos de la catedral de Oaxaca y Santo Domingo de esta ciudad[22].

La retablística "plateresca" y su reflejo en la novohispana

El retablo de tendencia plateresca, ornamentado con grutescos y otros motivos inherentes a al lenguaje clásico, así como serafines, característico además por la introducción del original soporte denominado balaustre, sin función sustentante, conceptuado por Diego de Sagredo, tuvo en exitoso desarrollo en España desde fechas muy tempranas en el XVI, prolongándose en el caso de Sevilla hasta aproximadamente 1580, bastante después del Concilio de Trento[23]. En este retablo fue particularidad, unido a la introducción de los caracteres renacentistas señalados, el gusto por la excesiva compartimentación de sus calles y cuerpos en aras a introducir registros iconográficos, bien pinturas o relieves, que alternan, en las entrecalles, con esculturas de bulto. Este hecho y su excesivo ornato, ha hecho ver a los historiadores del arte como en realidad seguimos en los planteamientos estructurales y organizativos de ascendencia gótica, cifrados en la abundancia de imágenes y el ornato menudo, ahora renovado.

La mayor parte de los retablos conservados de la segunda mitad del XVI en México siguen esta tendencia, encontrándonos los grutescos, rápidamente reconvertidos en figuras vegetales y angélicas, en aras a evitar sus connotaciones paganas, los soportes abalaustrados y un sistema columnario que gana terreno, adaptado a los cuerpos de la estructura. En todos ellos se observa la voluntad de introducir un crecido número de imágenes, rasgo que según veremos afecta al retablo mexicano hasta momentos avanzados del siglo XVII. Aunque es prácticamente

[22] Las mejores síntesis sobre las biografías y trayectoria profesional de ambos se deben a Tovar, *Pintura y escultura*, 70-99. Allí se recoge la bibliografía fundamental sobre ambos pintores, a la que agregamos aportaciones posteriores; María del Carmen Sotos Serranos, "Luces y sombras en torno Andrés y Pedro de Concha", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 83 (2003): 123-152. Pablo Amador Marrero et al, "Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008): 49-83. Edén Mario Zárate Sánchez, "Andrés de Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 97 (2010): 131-144. María Teresa Suárez Molina, "Andrés de Concha, un pintor sevillano en una colección mexicana", en *Andalucía América, patrimonio artístico*, coord. Rafael López Guzmán (Granada: Atrio, 2011), 31-43. José María Lorenzo Macías, "Una noticia más sobre Simón Pereyns", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 259-264. Francisco Montes González, "Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México", *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 153-164. Elisa Minerva Arroyo Lemus et al, "Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI", *Ge-Conservación / Conservaçao* 0 (2009): 79-98. Elsa Arroyo, "Biografía de una ruina prematura: La Virgen del Perdón de Simón Perenys", *Goya* 327 (2009): 95-111.

[23] Palomero, *Retablo del Renacimiento*, 111-114.

imposible determinar cuales fueron los primeros retablos, se ha señalado a la década de los cuarenta como punto de partida para el desarrollo de la retablística novohispana[24]. Una particularidad es el triunfo de la pintura frente a la escultura en estos tiempos. La mayor parte de los retablos llenan sus recuadros con pinturas[25]. Bien es verdad que abundaron los pintores frente a los escultores, pero no estaría de más considerar la mejor disposición de los indios a comprender la imagen bidimensional, que quizás se perpetúa más allá del proceso evangelizador inicial. No en vano, desde la llegada de Montúfar y durante la segunda mitad de siglo, asistimos a la proliferación de imágenes pictóricas insertas en retablos. Recordemos la importancia que la pintura mural y los pictogramas tenían en las culturas precortesianas[26].

En estos momentos, a mediados de siglo, cuando cobra impulso la pintura mural en conventos e iglesias, nos encontramos ejemplos de elementales retablos representados mediante la técnica del temple. Son escasos los que han subsistido, pero en ellos puede observarse la intención de reproducir las formas arquitectónicas y ornamentales, así como la iconografía de retablos lígneos. Entre los retablos pintados que podemos citar se encuentran los del ex convento franciscano de Tepeaca (Puebla), que revelan la mano indígena, el procedente de la tantas veces citada iglesia franciscana de Cuauhtinchán[27], de similar factura a los de Tepeaca, o el de Zinacantepec (Estado de México), ubicado en la capilla abierta del convento[28]. También en la Península Ibérica se había hecho uso del recurso en ocasiones, cuando no se tenía a artífices suficientemente cualificados en la talla de la madera o por cuestiones de economía, según prueban algunos aún subsistentes del último gótico y primeros tiempos del Renacimiento en Andalucía Occidental como es el caso del recuperado en la parroquia de Santa María de Cala (Huelva) o en el País Vasco, San Andrés de Biáñez (Vizcaya).

Kubler sugirió los posibles influjos que muchas pinturas murales de los conventos franciscanos, agustinos y dominicos, recibieron del retablo, en el sentido de que las escenas compartimentadas mediante arquerías, pilares o balaustres, pudieron dejarse sugestionar por esos mismos elementos incorporados en los retablos[29]. No obstante, parece más lógico en estos ejemplos la influencia de los grabados que circularon abundantemente en la Nueva España durante el XVI.

Son abundantes las menciones a retablos de mediados y segunda mitad del siglo. Tovar de Teresa presentó noticias de numerosas piezas que podrían ampliarse. Los más representativos, por conservar no sólo el marco esctructural y ornamental, sino también la iconografía, preferentemente pictórica, los hallamos en la región de Puebla: Tecali, Cuauhtinchan, Huaquechula y Huejotzingo. El primero, cuya cronología se ha situado en torno a 1570, es un bello ejemplar que procede del desmantelado templo franciscano de esta localidad, Tecali, edificio del que también resta otro del mismo estilo aunque menor, dedicado a San Francisco (**Fig. 1**). Habida cuenta de la intervención de Claudio de Arciniega y su hermano Luis en aquella iglesia, se ha dado por supuesto que ambos son resultado de su actividad como

[24] Se tiene como una de las primeras noticias alusivas a un retablo de cierta envergadura en un templo, al menos compuesto por un elemental número de imágenes pictóricas y escultóricas, la mención de una crónica agustina michoacana, al retablo de la iglesia de Tiripetío, estrenado en 1548. Tovar, *Renacimiento en México*, 338.

[25] También en los años centrales del siglo se dio un proceso similar en Sevilla, pudiendo hablarse de un retablo renacentista pictórico, véase Recio, "Versatilidad del Renacimiento", 81-94.

[26] Gruzinski, *Colonización de lo imaginario*, 18-23 y 188.

[27] Carlos Flores Marini, "El retablo pintado de Cuauhtinchan", en *Retablos: su restauración*, 327-337.

[28] Juan Benito Artigas, *México: arquitectura del siglo XVI* (México D.F: Santillana, 2011), 130.

[29] George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984), 453-454.

tracistas, teniendo en cuenta su anterior dedicación a la arquitectura de retablos en territorios de Castilla, así como volverán a hacer en México. Como ha señalado Luis Javier Cuesta, encajaría dentro de la tendencia practicada por los ensambladores castellanos antes de la irrupción del romanismo, resultando una típica producción dentro del lenguaje plateresco de los Arciniega, especialmente de Claudio[30]. Destacan varias cosas, en primer lugar su articulación apilastrada, no muy frecuente en la retablística hispana, que siente predilección por soportes bien definidos. Sin embargo, hay ejemplos en Castilla y Andalucía de retablos pictóricos, cuyas tablas están compartimentadas por pilastras ornamentadas, así es el de San Miguel de Ávila (mediados del XVI) y nos recuerda también algunos retablos de Pedro Machuca, como el que preside la sala capitular de la Catedral de Jaén, dedicado a San Pedro de Osma (c. 1546) y sobre todo el fastuoso conjunto de la Catedral de Palencia (etapa inicial 1504-1506). En segundo lugar, en el rico ornato que recorre entablamentos y pilastras hay que destacar el influjo postridentino en el decoro, así los asépticos festones de estas últimas, en los que se suceden jarras, espejos, racimos de frutas, cintas, se complementan en los frisos con serafines flanqueando espejos y cornucopias. No hay ningún tipo de fantasías propias del grutesco.

Fig. 1 - Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tecali (Puebla). C. 1569-1570. ¿Luis de Arciniega? (Fotografía del autor)

[30] Luis Javier Cuesta Hernández, "Sobre el estilo arquitectónico en Claudio de Arciniega", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 61-88. Luis Javier Cuesta Hernández, *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2009), 166-167. Destacó la vertiente plateresca de ambos Efraín Castro Morales, "Luis de Arciniega maestro mayor de la Catedral de Puebla", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27 (1958): 27.

El retablo mayor del convento franciscano de Cuauhtinchan (Puebla) (**Fig. 2**) es otro de los hitos de la retablística renacentista mexicana. De medianas dimensiones, lo integran tres calles y otros tantos cuerpos y remate, con vistosos guardapolvos laterales. Efraín Castro demostró que se trata del primitivo retablo del convento franciscano de Puebla, sustituido por otro y trasladado en 1595 al convento de la misma orden en Tehuacán. Sin embargo, ciertas dificultades relacionadas con la construcción de la cabecera de la iglesia, hicieron que fuera destinado a la iglesia también franciscana del pueblo donde hoy se encuentra, por mediación del pintor Juan de Arrúe, en 1599[31]. Sus pinturas han sido atribuidas a uno de los más tempranos pintores activos en la Nueva España, Nicolás de Tejeda y el ensamblaje a Pedro de Brizuela, situándose su cronología en torno a 1570-71. Justo en el centro del retablo, se reserva un nicho para una imagen escultórica, el resto lo integran un total de 23 pinturas, repartidas en el banco, cajas, ático, frontón y guardapolvos laterales. Destacamos del mismo, tal como es frecuente en la retablística plateresca, el empleo de columnas en el primer cuerpo, mientras los restantes están articulados mediante balaustres, soportes todos que emplean el mismo orden, el jónico, según vimos en Tecali y podemos igualmente encontrar en algún retablo plateresco peninsular, como el de la capilla del obispo de Madrid, obra del palentino Francisco Giralte (c.1535-1550), e incluso en Andalucía en el retablo mayor de la parroquia de Lucena del Puerto (Huelva, c.1570-1580). El ornato ahora se reduce a los frisos recorridos por serafines, igual que empleó el retablo mayor de Santa Ana de Sevilla (1550-1557) y el de Medina Sidonia (Cádiz, c.1551-1575). Muy llamativo, indudable reminiscencia de ascendencia gótica, son los guardapolvos como marco para imágenes, figuras del santoral pintadas, que nos trae a la mente obras como el retablo mayor gótico de la parroquia de Marchena (Sevilla, c.1530).

Los franciscanos de la región poblana apostaron por un retablo de grandes dimensiones, que cubriera el presbiterio en toda su extensión. Otro paso más en este sentido lo tenemos en el mayor del ex convento de San Martín de Tours en Huaquechula (Puebla, c.1575-1580) (**Fig. 3**). Por desgracia fue desmantelado de su iconografía en los siglos XVII y XVIII, siendo sustituidas sus pinturas por lienzos debidos a Cristóbal de Villalpando y otros pintores, así como desprovisto del tabernáculo y cajas centrales[32]. También parecen producto de añadidos posteriores, los dos guardapolvos laterales que quizás sustituyeran a otros de tipo pictórico, como los de Cuauhtinchan. En cambio, su esquema general, con la estructura ochavada adaptada a la cabecera, sucesión de cuerpos y soportes, columnas en el primero y en el resto balaustres, ornato de serafines y ángeles flanqueando cartelas, nos lleva al ya citado mayor de Santa Ana de Sevilla, de cuyo apartado escultórico se había ocupado Nufro de Ortega y en lo pictórico acometió sus imágenes Pedro de Campaña, entre 1550-1557. Ni que decir tiene, el de Huaquechula, es precedente inmediato del gran retablo de Huejotzingo[33], obra ya de transición al romanismo.

[31] Efraín Castro Morales, "El retablo de Cuauhtinchán, Puebla", *Historia Mexicana* 70 (1968): 179-189. Guillermo Tovar de Teresa, *Los retablos de Cuauhtinchán* (Puebla: Ediciones del Banco de Oriente, 1988). Tovar, *Renacimiento en México*, 225-231. Tovar, *Pintura y escultura*, 63-67.

[32] Tovar, *Renacimiento en México*, 333.

[33] Rie Kamimura, *El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586) estudio teórico historiográfico,* (Tesis de maestría, México D.F.: UNAM / Filosofía y Letras, 2005), 108. Consultada el 28 octubre 2015 en http://132.248.9.195/ptd2005/ 01061/0343494/ 0343494_A1.pdf.

Fig. 2 - Retablo mayor de la iglesia de Cuauhtinchan (Puebla). C. 1571.
Pedro de Brizuela (ensamblaje y talla).
Nicolás de Tejada (pintura).
(Fotografía del autor)

Fig. 3 - Retablo mayor de San Martín de Tours en Huaquechula (Puebla). C. 1575-1580.
Anónimo.
(Fotografía del autor)

El retablo articulado mediante balaustres se extendió por la práctica totalidad del territorio mexicano. Otra cosa es que apenas se conserven obras. Quiero llamar la atención sobre el retablo mayor y dos laterales de menor porte que analicé en la pequeña iglesia doctrinera del remoto pueblo de Huiramangaro, en la meseta purépecha (Michoacán), de dos cuerpos, tres calles y entrecalles intermedias, compartimentado todo mediante los citados balaustres. Pese a los repintes y agregaciones posteriores, es una obra que denota la interpretación de los modelos de los grandes conventos, por tallistas y ensambladores indígenas, de finales del XVI o comienzos del XVII.

La transición al romanismo: los retablos de Huejotzingo y Xochimilco.

El denominado "Romanismo", tanto arquitectónico como escultórico, caló con fuerza en el retablo español, especialmente en el castellano y regiones del norte, desde los años centrales del siglo. Juni, Gaspar Becerra, López de Gámiz, Juan de Anchieta o Esteban Jordán son artífices de esta transición a un retablo donde la gramática arquitectónica inspirada en los tratados cobra fuerza, el ornato menudo decae y se procura la clara y correcta visualización de la imagen, preferentemente escultórica, de acuerdo a los preceptos tridentinos. Un hito en esta transición es el retablo mayor de la Catedral de Astorga (León, 1558-1562), obra de Becerra, quien había estudiado en profundidad la obra de Miguel Ángel en Roma[34].

En México las cronologías son distintas, estos grandes retablos y otros ya desaparecidos, que llenaban la cabecera de la primitiva Catedral Metropolitana, de la Catedral de Oaxaca y de tantos conventos, cobran importancia desde la década de los setenta[35] y en el siguiente decenio, para adentrarse en el siglo XVII. Angulo reconocía el "carácter puramente peninsular" de los dos grandes retablos que por fortuna han subsistido[36], y que marcan las pautas a una mayor simplicidad arquitectónica, observancia de la gramática de los órdenes, corrección de proporciones, reducción del aparato ornamental y capacidad como contenedores de abundantes imágenes. Los contratos que dio a conocer Berlin para el mayor de San Miguel de Huejotzingo[37] (**Fig. 4**) son muy sugerentes, en primer lugar por el patrocinio indígena, por la prestación de servicios por parte de los indios y por la capacidad que se les otorga de tomar decisiones respecto al nutrido grupo de santos e imágenes pictóricas que pensaba insertarse en el mismo. Simón Pereyns otorgó su compromiso en 1584, parece director y tracista de la obra, lo cual le cualifica como experto en el diseño arquitectónico y revela su profundo conocimiento de la retablística castellana de la época, que pudo serle exigido por Don Gastón de Peralta, Marqués de Falces, cuando planifica su traslado a la Nueva España, pensando tanto en la necesidad de proveer pinturas a iglesias y particulares, así como retablos. Pedro de Requena se compromete a dotar de imágenes de bulto y relieves la obra, y el contrato especifica con precisión el alcance de su labor: el relieve de la estigmatización de San Francisco en el centro, el San Miguel junto a las 14 imágenes de santos que ocupan las entrecalles y los cuatro relieves con grupos de tres

[34] Una buena síntesis del fenómeno es la debida a José Javier Vélez Chaurri, *Becerra, Anchieta y la escultura romanista* (Madrid: Historia 16, 1992). Véase también por su alto nivel científico Manuel Arias Martínez et al., *El retablo mayor de la catedral de Astorga: historia y restauración* (Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001).

[35] Según Gruzinski, desde entonces se afirma un arte nuevo, que pretende seguir pautas europeas, por ello triunfan los pintores llegados de Europa. Gruzinski, *Guerra de las imágenes*, 116.

[36] Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1956), II, 859.

[37] Heinrich Berlin, "The high altar of Huejotzingo", *The Americas* 1, XV (1958): 63-73.

apóstoles de medio cuerpo. Nada cita el contrato del relieve del Padre Eterno del remate curvo, quizás obra de otro artífice, al igual que la talla ornamental de los tondos superiores, cornisas, columnas y balaustres.

Fig. 4 - Retablo mayor del exconvento de San Miguel Arcángel. Huejotzingo (Puebla). 1584-1586.
Simón Pereyns y Pedro de Requena.
(Fotografía del autor)

Las columnas toman la delantera al balaustre, relegado al último de los cuerpos y ático y seguimos con una predilección por el orden jónico, al que ahora se sustrae el primero de los cuerpos. Es posible que Pereyns llegara a conocer alguna obra castellana como el citado retablo madrileño de la capilla del obispo, de Francisco Giralte (c.1550). El esquema general, tres calles, cuatro entrecalles, tres cuerpos y remate, fue muy habitual en Castilla y Andalucía desde mediados de siglo, como vemos en el mayor de la Catedral de Burgos, obra de Rodrigo de la Haya (1562-1577), o en el atribuido a Roque Balduque de Santa Ana en Fregenal de la Sierra (Badajoz, c.1550). Las columnas progresivamente se desprenden de su recargazón ornamental, para concentrar la talla en los tercios inferiores, que introducen "tres muchachos asidos de manos unos con otros", fuste estriado y un collarino superior que no se descuida en los términos contractuales, pues se indica que "…junto al capitel ha de ir labrado un serafín con sus paños y frutos y colgajes…"[38], como efectivamente vemos fue aplicado con exactitud. Estas formas ornamentales las encontramos en retablos de Juan de Juni, en los de Francisco Giralte, Becerra y en Andalucía hallamos los mismos motivos en el ya nombrado de Lucena del Puerto (Huelva,

[38] Berlin, "The high altar", 69.

c.1570-1580), atribuido a Bautista Vázquez el Viejo. No olvidemos la mención que a este tipo de ornato realiza Juan de Arfe en *De varia conmensuración*, cuando dicen que las columnas o alguno de sus tercios se pueden revestir "de grutesco y follage al modo del friso"[39]. Nos recuerdan también estas columnas las de un pequeño retablo, dedicado actualmente a un Nazareno, ubicado en la nave de la iglesia de San Bernardino en Xochimilco (México D.F.), compuestas por el mismo tipo de figuraciones, de manera que podríamos pensar en el mismo tracista u otro que se inspira en el retablo poblano.

Las indicaciones que el contrato ofrece sobre el número de soportes nos permiten aclarar, en primer lugar, que debió proyectarse con columnas únicamente en el cuerpo inferior y el resto con balaustres, según los modelos de Cuauhtinchan y Huaquechula, y también observan algunos retablos españoles como el mayor de Medina Sidonia (Cádiz, 1551-1575). El creciente gusto por los tratados daría lugar a la ampliación del número de columnas. En segundo lugar, el número total de soportes estaba previsto que fueran 22, e incluso se citan 6 columnas para el primer cuerpo, de lo que puede desprenderse que inicialmente las entrecalles extremas estarían pensadas como guardapolvos, desprovistos de soportes exteriores, pensados para ubicar nichos con relieves, tal como aclara el propio contrato más adelante al indicar "ha de tener dicho retablo por guardapolvo que vendrá desde el cuarto banco hasta el primer banco de arriba abajo labrado de medio talle"[40]. A la hora de concertar la escultura debieron modificarse ambos laterales y concebirse con esculturas de bulto[41], con soportes, para observar así un mayor arresto arquitectónico.

Un detalle en el que queremos igualmente reparar es en el ornato de las cajas centrales, cuyos entablamentos y jambas, en sus caras internas, muestran motivos geométricos que pueden inspirarse en el frontispicio de las primeras ediciones de Vignola, al igual que un retablo manufacturado por Bautista Vázquez "el viejo" en Sevilla (1583), para la capilla de la Vera Cruz de la actual catedral de Tunja (Colombia).

El mayor de Huejotzingo marca el tránsito, de manera decidida, a un retablo de concepción romanista, ya evidente en el mayor de San Bernardino de Xochimilco (Ciudad de México) (**Fig. 5**). Este es de marcadas líneas arquitectónicas, donde se han desterrado los balaustres plateresco, se impone la proporción y la superposición de órdenes, para culminar, al igual que vemos en retablos romanistas hispanos, como el mayor de la catedral de Astorga, en un orden mensular. El frontón, que se había empleado hasta ahora con torpeza, según muestran los retablos conservados, aquí se impone y da lugar a un variado repertorio, coronando nichos de entrecalles y cajas centrales: triangulares, curvos, partidos, contracurvos… Carecemos de documentación contractual que precise cronología y autores, tan sólo noticias fragmentarias, del guardián del convento Fray Jerónimo de Mendieta, que escribe en 1595 y da a entender que para entonces se había provisto el retablo mayor[42], de manera que podemos considerar un período amplio para su manufactura y conclusión, que puede comprender la última década del siglo y sabemos que en 1606 se trabajaba en su dorado, tarea que corrió a

[39] Juan de Arfe y Villafañe, *Varia conmensuración para la escultura y arquitectura* (Madrid: Plácido Barco López, 1795) (7ª reimp. Arreglada a la de 1585), 245.

[40] Berlin, "The high altar", 70.

[41] Un buen estudio sobre el retablo mayor de Huejotzingo y su contexto creativo es la tesis de maestría de Rie Kamimura, *Retablo mayor Huejotzingo.*

[42] Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana* (Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal, 2006), cap. 9, libro IV. Consultado el 28 de Septiembre de 2015 en http://www.biblioteca.org.ar/libros/131289.pdf.

cargo de indios pintores de Tlatelolco[43]. Desde Angulo, las pinturas vienen siendo atribuidas al pintor de origen vasco Baltasar Echave Orio[44]. Sin embargo, no ha trascendido la más mínima noticia del escultor encargado de su rico repertorio iconográfico, a todas luces de origen hispano, formado probablemente en la escuela sevillana en el taller de Jerónimo Hernández o sus seguidores, si bien no podemos olvidar las menciones de Torquemada y Vetancurt, un siglo después, al rápido despegue de los escultores indígenas de Xochimilco y Tlaltelolco, quienes imitan pronto las formas europeas[45]. Son esculturas que encarnan, al igual que la estructura del retablo, el sentido de la plástica romanista, por su majestuosidad, claridad y carácter triunfal. La corrección de su estructura arquitectónica ha hecho pensar recientemente en su posible traza por Claudio de Arciniega, aunque no debemos olvidar a Andrés de Concha, hábil también en los campos de la escultura y traza de retablos[46].

Fig. 5 - Retablo mayor del exconvento de San Bernardino. Xochimilco (México D.F.). C. 1590-1600. ¿Baltasar de Echave Orio? (pinturas). (Fotografía del autor)

[43] Constantino Reyes Valero, "Los Indios pintores de Tlatelolco", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 41 (1970): 50-54.

[44] Angulo, *Historia del Arte Hispanoamericano*, II, 388-389. José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Orio* (México D.F.: UNAM / IIE, 1994), 324.

[45] Maquívar, *El imaginero novohispano*, 29-32.

[46] Clara Bargellini, "Los retablos del siglo XVI y principios del siglo XVII", en *Retablos Ciudad de México*, 92.

Los soportes empleados continúan en la costumbre de retallar el tercio inferior, en este caso haciendo uso de un variado repertorio de imágenes: ángeles, santos y santas de la orden, serafines, etc. No obstante, el collarino superior del fuste se omite, dotando así a las columnas de mayor prestancia. Un rasgo llamativo en relación con los soportes son los Hermes o estípites antropomorfos que flanquean las cajas de la calle central, salvo en el primer cuerpo. Han sido puestos en relación con el frontispicio del *Tercer y cuarto libro* de Sebastián Serlio[47], pero desde mi punto de vista es un resabio que procede de la retablística plateresca castellana. Recordemos algunas obras en las que intervino Juan de Juni, junto a los hermanos Corral, como es la portada de acceso a la capilla de los Benavente en Santa María de Medina del Rioseco (Valladolid, 1544-1548). Deben relacionarse con la misma mano o al menos el mismo tracista del mayor de Xochimilco, los colaterales dedicados a San Sebastián y Santiago el Mayor, este último trasladado a la iglesia de los Dolores del barrio de Xaltocán (México D.F.), ambos citados por Mendieta como construidos bajo su autoridad, así como el dispuesto en la nave de la iglesia de Cuauhtinchan, de un solo cuerpo, con tres calles y dedicado a San Diego de Alcalá. Un rasgo común a todos estos retablos es el incorporar, algunos mediante pintura y la mayoría a través del relieve escultórico, bancos con la representación de los apóstoles, repartidos por grupos, expresando así que son el fundamento de la iglesia. Entre los apostolados pictóricos citamos el retablo de la capilla abierta de Zinacantepec, en realidad limitado a los Cuatro Evangelistas, y Cuauhtinchan, mientras en Huaquechula, Huejotzingo y Xochimilco predominan los relieves que representan a las figuras de medio cuerpo, como también vemos en el retablo de Calpan (Puebla), por desgracia desmantelado, pero del que subsisten algunas partes y en Texcoco (México D.F.), también retablo de finales del XVI, de signo romanista, recompuesto. Son abundantes los fragmentos de bancos de retablos del XVI, con apostolados, algunos en museos, como los que vemos en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán, y en retablos barrocos que se inspiran o recuperan elementos de la centuria anterior, como el de los Santos Reyes de Metztitlán (Hidalgo, 1695)[48] o en el de San Francisco de Tlaxcala (finales del XVII). El recurso también fue habitual en retablos peninsulares, tenemos parejas de apóstoles pintados, de principios del XVI en Alcalá del Río (Sevilla) y los del retablo mayor de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz, 1586-1608), adoptan una curiosa postura al apoyarse sobre sus propias piernas. Las fuentes de inspiración parecen muy claras, la obra grabada de Schongauer, Durero, Israel Van Meckenem, aporta abundantes representaciones de Apóstoles, Padres de la Iglesia o Evangelistas de medio cuerpo, indudable fuente de inspiración para los escultores activos en México.

[47] Tovar, *Renacimiento en México*, 250-255.

[48] El retablo de Metztitlán fue concertado en 1696 por Salvador de Ocampo, escultor, Nicolás Rodríguez Xuárez, pintor, José de Gaona, batihoja y Francisco Sánchez, dorador. Heinrich Berlin, "Salvador de Ocampo, a mexican sculptor", *The Americas* IV, 4 (1948): 423-425. José Guadalupe Victoria, "Retablística novohispana en el estado de Hidalgo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 57 (1986): 67-69. Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuarez y Salvador de Ocampo (1673-1724)* (México D.F.: Banca Serfin, 1990), 133-134.

El retablo escultórico en la Corona de Aragón: los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) y Jaume Blanquer (1579-1636), artífices del cambio del Renacimiento al Barroco

Bartolomé Martínez Oliver[1], **Francisco Molina Bergas**[2]

Como se ha señalado en multitud de ocasiones, el retablo es la gran aportación española a la historia del arte[3]. El retablo, en la antigua Corona de Aragón[4],fue uno de los instrumentos más útiles con los que contó la Iglesia para el adoctrinamiento. De hecho, el discurso figurativo, la predicación y la liturgia fueron tres vertientes de un programa ideológico unitario con fines didácticos.

No obstante en su condición de marco fue el dispositivo idóneo para el que el fingimiento de la realidad correspondiente a las imágenes escultóricas o pictóricas alcanzara la claridad expositiva necesaria, con objeto de suscitar en los fieles el estado anímico adecuado: configura el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católicos.

Los retablos constituyen una de las manifestaciones artísticas más representativas y singulares de nuestro acervo cultural. Ello se explica por la expansión y arraigo que estas obras adquieren en el suelo peninsular a lo largo de diferentes etapas evolutivas, "desarrollando unas características formales propias y una monumentalidad sólo comparables, como lógico producto de difusión, con los ejemplos que nos ofrece el arte iberoamericano"[5].

Como género religioso, el retablo se consideraba el más digno y más noble. En él se sintetizaban diversas artes, albergando con frecuencia obras maestras de la escultura y de la pintura, referencias imprescindibles de nuestra historia del arte, como lo son también las trazas

---

[1] Doctorando europeo en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y la Universidad de la Calabria (UNICAL, Sicilia) con la tesis "Arte e Iglesia en Mallorca a través de las visitas pastorales del obispo Juan Vic y Manrique (1573-1604)".

[2]Licenciado en historia por la UIB (2006), ha cursado el máster en Patrimonio Cultural desde el ámbito de la investigación y la gestión.

[3] Alfredo J. Morales, "Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación", en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, núm. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 2003), 3.

[4] Las siglas y abreviaturas utilizadas en el presente trabajo son las siguientes: ARM = Archivo del Reino de Mallorca. ADM = Archivo Diocesano de Mallorca. ACM = Archivo Capitular de Mallorca.

[5] Rocío Bruquetas et al., "Los retablos. Conocer y conservar", en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, núm. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 2003), 13.

de los retablos. Encontramos, pues, en el retablo las más altas cotas de expresión artística, materializadas en las creaciones de grandes maestros como los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) o su discípulo más conspicuo Jaume Blanquer (1578-1636).

Las lagunas historiográficas sobre la cuestión ya fue apuntada en un estudio por el profesor M. Carbonell: "Un estado de la cuestión o una tentativa de síntesis sobre el retablo renacentista en Mallorca deben poner de manifiesto en primer lugar, casi como una declaración de principios, las dificultades con las que deberá enfrentarse cualquier voluntarioso investigador que quiera adentrarse en un terreno prácticamente inexplorado. Sencillamente, la bibliografía sobre el argumento es inexistente"[6].

El maestro escultor Antoni Verger[7] es conocido por ser uno de los escultores más relevantes de la historia de Mallorca de finales del siglo XVI y principios del XVII. A pesar de haber sido objeto de varios estudios, aún quedan muchos interrogantes sin resolver sobre la figura de tan ilustre escultor. Con el presente trabajo pretendemos dar a conocer nuevas aportaciones sobre la trayectoria profesional de éste destacado escultor mallorquín.

Antoni Verger fue sin lugar a dudas un artista decisivo en la transición del siglo XVI al XVII, siendo un ejemplo espectacular del ascenso social de un artesano[8]. Hijo de un zapatero de Palma, aparece documentado por primera vez en el año 1574, actuando como testimonio en el codicilo del pintor cordobés Mateu I López (1520-1591).

Su formación como artista, caracterizada por un gusto plenamente renacentista, corrió de la mano de uno de los escultores más controvertidos y peculiares de la sociedad mallorquina de la época, el *imaginaire* GasparGener I (1563-1590)[9]. El padre de Verger empeñado en que su hijo se formara como artista encartó al joven el 19 de noviembre de 1566 bajo la tutela de Gener para que de esta manera aprendiera el oficio de carpintero y escultor (*fuster e imaginayre*)[10].

En el año 1588, Verger estuvo trabajando en la iglesia parroquial de Sineu, en la capilla situada bajo el campanario. En aquella época ya debía haber entrado en contacto con el que sería su gran valedor, el obispo de Mallorca, Juan Vich y Manrique,[11] quién depositó una gran confianza en él.

Es probable que Verger interviniera en algunas de las obras pagadas por el prelado de la diócesis mallorquina. De hecho, a Verger se le atribuye la puerta de la sala capitular del convento de Santa Isabel de Hungría, decorada con un bajo relieve de la *Tota Pulchra*, datado en el año 1594[12].

Esta buena relación con el obispo Juan Vich y Manrique desembocó en la que sin duda alguna sería su obra más celebrada, la construcción del portal mayor de la catedral de Mallorca

[6] Mariano CarbonelllBuades, "El retablo en Mallorca, del Renacimiento al Barroco", en L*os retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, (Madrid: 2006), 1-17.

[7] Francesc Molina Bergas, "Nuevas aportaciones sobre Antoni Verger *sculptor*", en *BSAL*, vol. 69, (Palma, 2013), 191-203.

[8] Hay que tener presente que muchos de estos grandes artistas como Verger, acabaron por monopolizar los mejores trabajos de sus respectivos oficios y, en muchas ocasiones, eran ellos mismos los que subcontrataban a otros artistas de una categoría inferior para que participaran en sus obras o realizaran parte de los trabajos para los que inicialmente ellos habían sido contratados. Francesc Molina Bergas, "Jerarquía y poder en la cofradía de pintores, bordadores y escultores de la Ciudad de Mallorca (1590-1602)", en *BSAL*, vol. 70, (Palma, 2014), 141-163.

[9] Mariano Carbonell Buades, "Gaspar Gener" en *Gran Enciclopedia de la Pintura i l'Escultura a les Illes Balears*, vol. II, (Inca: ediciones Promomallorca, 1996), 255-259.

[10] AAVV, *Vertaderes traces de l'art de picapedrer*, (Palma, 2014), 100.

[11] Fue obispo de Mallorca desde 1573 hasta 1604. Gabriel MateuMairata, *Obispos de Mallorca*, (Palma, 1985).

[12] AAVV, *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Illes Balears*, vol. IV, (Inca: ediciones Promomallorca), 364.

(1592-1602), obra que lo consagraría definitivamente como un artista de primer orden en el reino de Mallorca.

Los modestos orígenes de Verger, su padre era zapatero, no le impidieron hacerse con un considerable patrimonio, que ya en la segunda década del siglo XVII debía rondar las 7.000 libras[13]. Las ganancias, fruto de su trabajo como escultor y, en mayor medida, de la construcción del portal mayor de la Seu (1592-1602), obra por la que Verger debió amasar una pequeña fortuna, le situaron en lo más alto de la jerarquía económica de los artistas mallorquines de la época (**Fig. 1**).

De hecho, debió ser tal su capacidad económica por aquel entonces que llegó a invertir una gran suma de dinero, junto con el mercader de origen genovés Filippo Murta, en el arrendamiento que realizaron entre 1598 y 1601 de los frutos de la mesa episcopal. Lamentablemente, esta asociación parece que no acabó demasiado bien, ya que tanto Verger como Murta acabaron enfrentándose en los tribunales de la Porción Temporal de la Iglesia de Mallorca, al reclamarle el maestro escultor cerca de 6.000 libras al genovés[14].

Fig. 1 - Portal mayor de la catedral de Palma de Mallorca. 1592-1602. Antoni Verger. (Fotografía de los autores)

[13]MercèGambús Saiz, "El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII" en *BSAL*, vol. 43, (Palma, 1987), 157.
[14] ACM, PT 3072, f. 183v.

Curiosamente, el encargado de dirimir el pleito fue un recién llegado al cargo, el doctor en derecho Jaume Joan de Berga, quién había sido nombrado por el obispo Juan Vich y Manrique el 7 de enero de 1600 como baile mayor de la Porción Temporal[15].

Las obras retablísticas de Verger, arropadas en el rico ceremonial litúrgico y la polifonía, se convertían en verdaderos espectáculos para todos los sentidos, logrando provocar sensorialmente al espectador, conmoviéndole y enervándole y, a través de todo ello, marcaba conductas a través de los sentidos, mucho más vulnerables que el intelecto.

Al maestro escultor Antoni Verger no sólo le debemos una de las obras artísticas y arquitectónicas más brillantes de finales del siglo XVI, como es el magnífico portal mayor de la catedral, sino que además a él también le debemos la tutela y formación de uno de los escultores más destacados de la historia de Mallorca, y que tantas horas debió compartir con el maestro Verger en la casa de la obra de la Seu, nos referimos a Jaume Blanquer.

Jaume Blanquer, ampliamente conocido por ser el autor, entre muchas otras obras, del retablo de Corpus Christi en la capilla del mismo nombre en la catedral de Mallorca, fue sin lugar a dudas uno de los escultores mallorquines más notables del siglo XVII. Su elección para realizar las obras de adecuación de la capilla del Corpus Christi, así como la fábrica del nuevo retablo, no se debió a la casualidad.

La calidad de sus obras, su amplia experiencia en otros trabajos de esa envergadura, su conocimiento de la catedral, así como sus buenas relaciones con algunos de los canónigos más influyentes dentro del capítulo catedralicio, fueron claves para su nombramiento y contratación.

Hijo del subastador Gabriel Blanquer y de su esposa Jerónima, nació alrededor del año 1579 en laCiutat de Mallorca. Contrajo matrimonio en el año 1603 con Jerónima Macip, con la que tuvo una numerosa descendencia; ocho hijos alcanzaron la edad adulta, destacando Rafael, que fue escultor y que colaboró con él en la construcción del retablo de Corpus Christi, y Jaume, que se dedicó a la pintura.

Blanquer se dedicó a múltiples actividades artísticas, pero sobre todo a la escultura y la traza arquitectónica. Llegó a dirigir un taller realmente numeroso que perpetuaría sus lecciones. En otras palabras, Blanquer se convirtió en un empresario, que se dedicaba a la traza, al diseño y a la invención, dejando buena parte de la ejecución material a sus colaboradores[16].

En cuanto a su formación como escultor, el historiador del arte M. Carbonell ya apuntó la posibilidad de que Blanquer hubiera estudiado el oficio de escultor con el reputado maestro Antoni Verger o que, como mínimo, hubiera existido una estrecha colaboración entre ellos dos,

[15] ACM, PT 3072, f. 174r.: *Nombramiento de Jaume Joan de Berga como baile mayor de la Porción Temporal de la Iglesia de Mallorca. Die VII januarii MDC. Nos don Juan Vich y Manrich per la gratia de Deu y de la Santa Sede Apostolich bisba de Mallorca y del Consel de sa Majestat. Com lo present die sigue en vacantia lo balle maior de la Portio Temporal de la Iglesia de Mallorca y sia loch de provehir aquel, perso et alias confiats de la legalitat suficientia y bondat de vos misser Jaume Juan de Berga doctor en quiscun dret vos nomenam, elegim, cream y deputam balle maior de dita Portio de la Iglesia de Mallorca durant nostro beneplacit a vos dit misser Jaume Joan de Berga doctor en drets ab tot los privilegis prerogatives que sempra han acustumat usar semblants balles vostres predecesors. Vos empero jurau de administrar be e diligentment dit vostro ofici de balle maior de dita Portio administrant tota justicia tenint audientia quant parts devant vos tindreu, reservantnos lo nostre arrendador y lo procurador del molt reverent Capitol als quals volen que sens licentia vostre puguen proseguir quantre de qualsevols debitors tant en capture com en sequestra, lo demes apres que a vostre justicia ocorreran pugau provehir y mes jurau que servereu e servar fareu la jurisdictio de la Iglesia com a mare nostre, procurant de defensar aquella conforme teniu obligatio com a catholich y fael cristia y per tenir de vos tal confianza se us fa la present acte vuy que contam a VII dies del mes de janer any M DC.*

[16] Mariano Carbonell Buades, *Art de cisell i relleu: escultura mallorquina del segle XVII*, (Palma: editorial José de Olañeta, 2002), 88.

ya que llegaron a entablar una gran amistad a lo largo de su vida y a colaborar en más de una ocasión en algunas obras[17].

Lo cierto es que, efectivamente, Jaume Blanquer fue discípulo directo del maestro Antoni Verger, de quien aprendió el oficio de escultor y pintor. Así quedó estipulado en el contrato o *encartament* que firmaron su padre Gabriel Blanquer y el maestro escultor en el año 1593. Según dicho acuerdo, Verger aceptaba acoger bajo su tutela al joven Jaume, para enseñarle el oficio de escultor y pintor por un periodo de siete años.

A cambio, Gabriel Blanquer se comprometía a hacerse cargo de los gastos de manutención (comida, bebida, calzado y vestimenta) de otro de los aprendices de Verger durante todo el tiempo que durara su formación; de este aprendiz únicamente conocemos su nombre, Antoni[18]. Hay que valorar la posibilidad de que este tal Antoni realmente sea Jaume Blanquer y que se trate de un error del escribano.

De esta manera, Jaume Blanquer, que por aquel entonces apenas contaba con catorce años, pasaba a formar parte del equipo de aprendices del maestro Verger, entre los que tenemos constancia de que también figuraban Miquel Bagur y Miquel Quetgles[19].

Como hemos señalado anteriormente, esta etapa de aprendizaje de Blanquer estuvo marcada de forma directa por una de las obras arquitectónicas y artísticas más importantes del momento, los trabajos de construcción del portal mayor de la Catedral de Mallorca.

La fábrica del portal mayor de la Seu debió ser todo un acontecimiento ya que suponía el punto final a casi trescientos años de construcción del magno templo. Las obras fueron promovidas y sufragadas en su mayor parte por el obispo Juan Vich y Manrique, que tanto esmero puso siempre en cuidar el patrimonio de los templos mallorquines. Durante todo su mandato, Vich y Manrique fue uno de los grandes benefactores e impulsores de la fábrica de la catedral; de hecho bajo su prelatura no sólo se construyó el portal mayor, sino que también se edificaron las últimas capillas de la Seu, así como los tramos de la nave que quedaban por levantar.

Aunque la primera piedra del portal fue bendecida en el año 1592 (festividad de san Simón y san Judas), todo parece indicar que las obras no empezaron hasta el año 1594, concluyéndose en el año 1601. El maestro escultor Antoni Verger, quién trabajaría en diversas ocasiones para Juan Vich y Manrique y su hermano Luis, virrey de Mallorca, quien lo nombró ingeniero real; fue el escogido para llevar a cabo tan notable obra, en la que se llegaron a invertir cerca de 15.000 libras.

El portal de Verger es una obra de transición entre el renacimiento y el manierismo. En dicho portal, el tema de los símbolos bíblicos de María se plasma monumentalmente en el tímpano rematado por una bóveda de casetones[20].Verger trabajó en una época en la que las tendencias artísticas hacían que la moda del retablo pintado estuviera siendo sustituida por la

[17] Mariano Carbonell Buades, *Art de cisell (…)*, 88.

[18] ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*: "(…) Gabriel Blancher corredor de coll a temps de set anys ha encartat Jaume Blancler son fill de edat de 14 anys ab Antoni Verger scultor y pintor per effecte de apendre lo seu offici de scultor y pintor y ab pacte que dit Blancher hagues de fer la despesa de menjar y beura calçar y vestir al dit Antoni famulo encartat ab pacte que dit Antoni Verger li hagues de ensenyar y monstrar an al dit Jaume Blancher be y lealment lo dit offici de scultor y pintor an al qual dit Verger ab dit enchartament sa obliga (...)".

[19] Mariano Carbonell Buades, *Art de cisell (…)*, 88.

[20] Bartolomé Martínez Oliver, "Las influencias artísticas foráneas en la isla de Mallorca. El mecenazgo del obispo Juan Vich i Manrique (1573-1604), impulsor del culto a la Inmaculada Concepción" en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. I, (Las Palmas de Gran Canarias, 2006), 337-344.

del retablo escultórico. Según M. Carbonell "se constata en Mallorca la preferencia por el retablo escultórico, que desplaza la pintura a la predela o al ático del mueble. Ocasionalmente, puede enmarcar la talla del titular y aparecer en las calles laterales"[21].

Volviendo a los primeros años de formación de Jaume Blanquer, hay que señalar que sus inicios como alumno del "*offici de imaginayra*"[22]no estuvieron exentos de ciertos contratiempos. Su participación como aprendiz en los trabajos de construcción del portal mayor de la Seu provocó que en el año 1594 su padre interpusiera una denuncia contra su maestro, el escultor Antoni Verger.

A juicio de Gabriel Blanquer, los trabajos que estaban llevando a cabo Verger y sus aprendices en la fábrica del portal, eran principalmente los de tallar piedra, trabajos que a su parecer eran labores propias de los picapedreros y no de los escultores.

Además, Blanquer consideraba que, a raíz de las informaciones que había recopilado de algunos expertos en la materia a los que había consultado, éstos le habían asegurado que unas obras de tal envergadura podían demorarse hasta unos diez años aproximadamente, superando de esta manera el tiempo estipulado para la formación de su hijo; como consecuencia de todo ello, Verger no tendría tiempo de enseñarle el oficio de escultor y pintor. De hecho, acusaba directamente a Verger de haber tenido a su hijo desde el inicio de las obras del portal picando piedra y de no haber empezado a enseñarle el oficio de escultor[23].

No habría que pasar por alto la controversia que se desprende de la documentación en cuanto a qué marcaba la diferencia entre el trabajo propio de un picapedrero y el de un escultor (*imaginayra*). Imaginamos que el hecho de que el maestro Verger en algunas ocasiones realizara trabajos asociados con el de los picapedreros o que incluso asesorara al cabildo junto con otros reputados picapedreros en trabajos propios de estos[24], indujera al padre del joven Blanquer a pensar que su hijo no recibiría la formación específica en la que había invertido una importante suma de dinero.

A pesar de la buena disposición desde el primer momento de Antoni Verger para llegar a un buen entendimiento con Gabriel Blanquer sobre la formación de su hijo sin necesidad de llegar a los tribunales, los acontecimientos acabaron por precipitarse. De esta manera, Gabriel

[21] Mariano Carbonell Buades, "El retablo en Mallorca (…)", 5.

[22] En cuanto a la jerarquía y la organización interna del oficio de los *imaginaires* a finales del siglo XVI, la situación era la siguiente. Desde la muerte de Gaspar Gener I en el año 1590, el peso de la dirección del oficio de los escultores había recaído sobre los hombros de su hijo, Gaspar Gener II y del emergente escultor Antoni Verger. Es muy posible que ambos artistas fueran amigos, y que esta amistad fuera fruto de los años de formación de Verger bajo la dirección del padre de Gaspar Gener II. De hecho, y gracias a una obra de reciente publicación, ha quedado demostrado como Antoni Verger fue encartado por su padre, el zapatero Rafael Verger, el 19 de noviembre de 1566 bajo la tutela de Gaspar Gener I, para que por espacio de cuatro años aprendiera el oficio de carpintero e *imaginaire.* Francesc Molina Bergas, "Jerarquía y poder (…)", 147-148.

[23] ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*: "(…) cosa seguit que dit Verger per fer lo portal de la Seu de Mallorca ha hagut de fer offici de entratallador y [de res] al seu offici de scultor y pintor es tal manera que no te que obra ni ensenyar de dit offici de scultor y pintor fins que acabat sie lo dit portal de la Seu al qual a comuna opinio de persones enteses en semblants obres no se acabara de deu anys de manera que primer seran passats los dits set anys del dit enchartament que dit Verger no tindra de que ensenyar lo dit criat en dit offici de scultor y pintor y sols entratengue aquell fent li picar pedres de dit portal de la Seu que es offici de picapedrer y no de scultor y pintor y de manera que antes de esser acabat dit portal de la Seu dit criat haura acabada la encharta sens esser estat ensenyat de dit offici de scultor y pintor al qual ensenyar sa ere obligat dit Verger en dit enchartament (...)".

[24] El 4 de diciembre de 1610, se realizó un reconocimiento de la sexta bóveda de la nave central de la catedral, conocida como la "*clau del bisbe Vich*". En esta comisión participaron el maestro picapedrero Antoni Saura que a su vez era maestro mayor de la obra de la fortificación de la ciudad, el maestro escultor Antoni Verger que había construido el portal Mayor de la Seu, el maestro picapedrero Antoni Seguí que había levantado las últimas tres bóvedas de la catedral, el maestro mayor de la obra de la Seu Antoni Fornari, el maestro picapedrero Sebastia Fonollar y el también maestro picapedrero Joan Verger. Para conocer más información sobre Antoni Saura véase, Antoni Seguí Beltrán, "Elsoficials de la Fortificació de Ciutat de Mallorca (1594-1610)" en *BSAL*, vol. 67, (Palma, 2011), 183.

Blanquer retiró a su hijo de la fábrica del portal y exigió oficiosamente ante las autoridades pertinentes que Antoni Verger le abonara 500 libras como compensación por los daños sufridos[25].

Ante la ausencia de motivos de peso para dudar de la profesionalidad y del buen criterio del acreditado maestro en cuanto a la formación de sus aprendices, el 18 de octubre de 1594, el juez encargado de dirimir el pleito obligó a Blanquer a retornar a su hijo bajo la tutela y disciplina del maestro escultor así como a renunciar a una posible compensación económica, ya que no existían indicios claros para dudar de que Verger no fuera a enseñarle el oficio de escultor en el plazo previsto. Un mes más tarde, Gabriel Blanquer intentó apelar la resolución, aunque según parece sin mucho éxito.

Varios testigos fueron llamados a declarar por el doctor en derecho, el señor Miquel Miralles, en el auto de apelación sobre el buen hacer del maestro Verger. De esta manera se personaron ante el juez el pintor Jerónimo Xaverí, el pintor Gregori Ballester y un tercer pintor del cual desconocemos su nombre[26]. Sin duda, este último compareciente es el que más información nos aporta. El anónimo pintor mantenía que Verger le había comentado en una ocasión que tenía como aprendiz a un hijo de Gabriel Blanquer y que tenía intención de enseñarle el oficio de escultor y pintor[27]. Además, afirmaba que tenía constancia de que Verger prestaba mucha atención a la formación de los aprendices, ya que lo había visitado algunas veces en la casa de la obra de la Seu, donde Verger estaba trabajando con ellos en la fábrica del portal, y había podido comprobar de primera mano como Verger les instruía[28].

Por su parte, el pintor Gregori Ballester reconoció que si bien conocía que Jaume Blanquer estaba aprendiendo el oficio de escultor y pintor bajo la dirección de Verger, desconocía que trabajos había estado realizando durante ese año en la casa de la obra de la Seu, ya que él no lo había visto en persona[29].

El tiempo acabaría dando la razón al juez y quitándosela al pobre Gabriel Blanquer, ya que en el año 1603, apenas tres años después de la finalización de su etapa como aprendiz de Verger, Jaume Blanquer se examinó de maestro escultor presentando la figura de un Cristo a los mayordomos y prohombres de la cofradía de escultores, actuando como jueces de su prueba los escultores mallorquines, Gaspar Gener II y Joan Antoni Bonet. Los dos testigos del acto

[25] ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*: "(…) y dit criat e lo dit son pare restaran lesos frustats y decebuts en mes de 500 lliures per los danys rebran de no haver pogut en tot lo temps de dit enchartament esser ensenyat dit criat en dit offici de scultor y pintor (...)".

[26] En este punto la documentación se encuentra en muy mal estado y es completamente ilegible, lo que impide conocer el nombre del pintor que acudió a testificar. Posiblemente se trate de alguien próximo al círculo de amistades de Verger. Podríamos valorar la posibilidad de que se tratase de Gaspar Oms, ya que por aquella época se encontraba inmerso en la obra del retablo de San Jerónimo de la capilla homónima de la catedral de Mallorca (ca. 1593-1600).

[27] ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*. *Testimonio pintor anónimo*: Lo que see en dit capitol es que tinch entes a dir al dit Antoni Verger que te ancharta un fill de Gabriel Blancler per efecte de amonstrarli lo offici de imaginayre ço es esculptor y pintor entench jo que lo present offici de pintor que ell diu li vol amonstrar es pintar deurar y encarnar las figuras que fa de bulto.

[28] ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*. *Testimonio pintor anónimo*: Et dixit jo noi vel lo contingut en dit capitol perque see jo que dit Antoni Verger te molt cuydado en ensenyar los criats que te y ho he vist jo dit testimoni algunes vegades que fo entrat en la casa de la obra de la Seu y see com se tracte ab aquells fent los fer feyna conforme lo que aquells saben y entenen.

[29] ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*. *Testimonio pintor Gregori Ballester*: Et dixit, lo que see en dit capitol que see jo dit testimoni com mestre Antoni Verger a pres ancharta un fill de mestre Gabriel Blancler tinch jo per cert que per ensenyar li offici que es esculptor y pintor entenent de pintor ço es pintar y deurar las figuras de bulto. / Et dixit, jo no puch dir res en dit capitol perque nou he vist.

fueron el carpintero Antoni Socies y el pasamanero Jaume Macip, éste último suegro del mismo Jaume Blanquer[30].

De todos estos nuevos escultores, el que mayor proyección debió tener fue Miquel Quetglas. Hasta la irrupción de Jaume Blanquer en el panorama artístico mallorquín, Quetglas debió convertirse en la mano derecha de Antoni Verger y su proyección dentro de la cofradía cuando éste no podía acudir a las reuniones. Lamentablemente, su prematura muerte en el año 1601 truncó de manera repentina la carrera de este prometedor artista, siendo substituido en esta posición de confianza por el mismo Jaume Blanquer, quien apenas dos años más tarde alcanzaría la maestría e iniciaría su brillante carrera como escultor.

Por otro lado, habría que señalar que la participación de Blanquer en la construcción del portal mayor en calidad de aprendiz, supuso el inicio de una estrecha colaboración entre el escultor y el cabildo de la catedral, que desembocaría con el paso de los años en la consecución de su obra más celebrada y reconocida, el retablo de la capilla del Corpus Christi (**Fig. 2** y **3**).

El retablo se alza sobre un basamento de piedra con incrustaciones de yeso. Consta de tres cuerpos articulados por órdenes de columnas aparejadas, además de la predela y el coronamiento (un frontón triangular medio partido por un gran escudo). Una gran arcada de medio punto lo protege y lo dota de un marco adecuado.

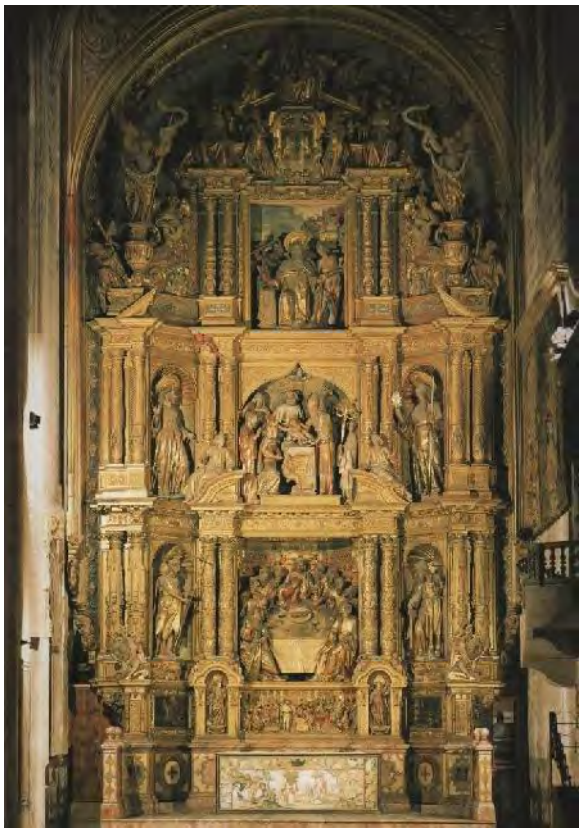


Fig. 2 (izda.) y 3 (dcha.) - Retablo del Corpus Christi de la catedral de Palma de Mallorca. 1626-1655. Jaume Blanquer; La Santa Cena del retablo del Corpus Christi de la catedral de Palma de Mallorca. (Fotografía de los autores)

[30] Mariano Carbonell Buades, "Jaume Blanquer y el retablo del Corpus Christi", en *La Catedral de Mallorca*, (Palma: Editorial José de Olañeta, 1995), 135.

Los dos primeros cuerpos tienen tres calles, el central más amplio y los laterales de hornacinas más estrechas. El tercer cuerpo sólo tiene la calle central, ocupado, como los inferiores, por una escena narrativa de relieve mucho más acentuada y figuras exentas.

En las calles laterales se pueden apreciar imágenes de volumen entero.

La composición arquitectónica es muy libre, con columnas de fuste decorado (grotescos, estrías helicoidales, fajas en el tercio inferior y estrías rectas en el resto) y de capitel corintio.

Como afirma M. Carbonell "en conjunto, se intuye un mayor interés por el tratamiento escultórico que por la corrección arquitectónica, un hecho habitual en los retablos renacentistas característico de mediados a finales del siglo XVI"[31].

Los trabajos de Blanquer en la catedral durante aquellos años fueron muy variados. Por encargo de la sacristía de la Seu, desde 1613 hasta 1635, Blanquer se ocupó de forma ininterrumpida de pintar algunos de los cirios que se quemaban por orden del virrey y del obispo en las festividades más destacadas en la catedral, además de los de la familia Salas, que se quemaban en el altar mayor.

En abril de 1622, arregló junto al platero LlucMarçà el relicario de la Vera Cruz, que había sufrido considerables desperfectos al caerse durante una procesión de rogativa de lluvia[32]. No sería la única vez que Blanquer y Marçà trabajarían juntos, de hecho DiegoZaforteza ya documentó unos pagos por una desaparecida Inmaculada de plata para el convento de la Concepción (1627-1628), en la que ambos artistas colaboraron conjuntamente[33].

En agosto de 1608 destaca la obra de dos pilas para el agua bendita que se le encomendó desde la fábrica de la Seu y por las que Blanquer cobró la nada desdeñable cantidad de 50 libras[34]. No fue el único encargo que se le realizó desde la fábrica de la catedral. En noviembre de 1611, Blanquer llevó a cabo una serie de importantes reparaciones y arreglos de algunas figuras del portal mayor, que tan bien conocía de su etapa de aprendiz[35].

Esta intervención se realizó prácticamente con un año de retraso desde que el cabildo resolvió tomar las medidas pertinentes para reparar dichas figuras.[36] Por otro lado, en el año 1621 Blanquer también cobró cerca de 14 libras por una traza que realizó para la obra de la catedral. Lamentablemente, la documentación no nos aporta más detalles sobre a qué obra se refiere[37]. Aún así, todo parece indicar que esta traza está relacionada con algún tipo de intervención que se realizó en aquella época en la fachada principal de la catedral y que tantos problemas estructurales darían al cabildo.

---

[31] Mariano Carbonell Buades, "Jaume Blanquer (…), 135.

[32] ACM, FA 1304, f. 133r y 140r: *A 15 de abril he despes per los gastos sa son fets per adobar la Vera Creu ço es vidra y compar lo goma trementina mans de mestre Blanquer esmatginayre tots trenta sis sous y deu: 1 ll. 16 s. 10 d. / Mes dit dia ha donat a mestre Luch Mersa argenter devuyt lliuras y quatorza sous per or argent y mans de adobar la Santisima Vera Creu la qual sa rompe a la processo sa feu per aygua qui ana en lo Hospital: 18 ll. 14 s.*

[33] Diego ZafortezaMusoles, "Una obra de Jaime Blanquer, desconocida" en *BSAL*, vol. 27, (Palma, 1937-1938), 65-69.

[34] ACM, FA 1857, f. 31v: *Jo Jaume Blanquer escultor e rabut del reverent mossen Christofol Ginart prevere quinza lliuras per polisa y son acompliment de sinquanta lliuras e fetas dos picas per la obra de la Seu, fet a 26 de agost 1608. Mes me fas creditor en trenta y sinch lliures he pagades a lo sobre dit Blanquer per compte de las sobre ditas picas de aygua beneida, fet up supra.*

[35] ACM, FA 1860, f. 31v: *Jo Jaume Blanquer escultor e rabut del reverent Christofol Ginart prevere sots obrer de la Seu deu lliuras, y son per la manufactura y bastretas dels adobs y reparar las figuras del portal major de la Seu, fet a 11 de novembra 1611.*

[36] ACM, AC 1635, f. 251v.

[37] ACM, FA 1867, f. 32v: *Mes [4 agost] he pegat a mestre Jaume Blanquer per la trasa ha feta a la obra, present un parell de gallines: 13 ll. 14 s. 8 d.*

Según la afirmación de M. Carbonell "la organización más frecuente del retablo era la más tradicional; el mueble se articula con órdenes superpuestos, dividiéndose en cuerpos horizontales y calles verticales. El punto de inflexión lo marca Jaume Blanquer, sin duda el mejor escultor mallorquín del siglo XVII"[38].

Una obra conjunta trazada y fabricada por maestro y discípulo y de la cual a día de hoy todavía conocemos muy poco, debido a la falta de documentación histórica que hablé directamente sobre ella es el retablo del Descendimiento del convento de franciscanos de Palma (**Fig. 4** y **5**). Este retablo junto con la capilla en la que se aloja fue promocionado directamente por el mismo Verger y en su testamento dio órdenes para que sus herederos terminaran las obras que él había iniciado en vida. Esta obra aportó un detalle fundamental en el arte mallorquín: las calles laterales incorporan baldaquinos ovalados o elipsoides, que tuvieron mucha propagación, sobre todo en retablos destinados a conventos franciscanos.

Este es un claro ejemplo por el cual los artistas ponen su arte al servicio de la Iglesia, creando la puesta en escena de la historia sagrada y de las vidas ejemplares de los santos para catequizar y conmover a los fieles.

Fig. 4 (izda.) y 5 (dcha.) - Retablo del Descendimiento en el convento de san Francisco de Palma. Antoni Verger y Jaume Blaquer. Siglo XVII; Escudo del retablo del Descendimiento en el convento de san Francisco de Palma. Antoni Verger. Siglo XVII (Fotografías de los autores)

.

[38] Mariano Carbonell Buades, "El retablo en Mallorca (…)", 6.

Sobre la composición de las pinturas en los retablos: el juicio del ensamblador y teórico español Antonio de Torreblanca

Carmen González-Román[1]

Posiblemente hubiera sido oportuno añadir al enunciado de este trabajo un subtítulo que, de manera más concluyente, advirtiera del peculiar asunto que un ensamblador español de principios del XVII plantea en su tratado práctico sobre perspectiva. Dicho subtítulo versaría: "La perspectiva y sus límites, sobre la quimérica cuestión del punto de vista en la composición de las pinturas en los retablos".

Antonio de Torreblanca, ensamblador español del que se conservan dos versiones de un tratado sobre perspectiva práctica, no dejó cabo suelto en lo que se refiere al empleo de las reglas de la perspectiva. Desde la construcción de piezas simples muy afines a su oficio, como la construcción de un bufete, hasta cuestiones más complejas, como el modo de pintar una composición en el interior de una bóveda, pasando por auténticas novedades en el panorama teórico español, como el diseño en escorzo de un caballo, o de un genuino método para realizar la perspectiva en relieve de los escenarios. Pero además, y claro testimonio de lo que sería su práctica artística como ensamblador, Torreblanca plantea un novedoso asunto en el panorama de la tratadística de la temprana Edad Moderna – y casi me atrevería a decir, en término absolutos, en toda la tratadística- relacionado con la composición de los retablos, esto es, la imposibilidad de ajustar la composición de las pinturas en los retablos a un único punto de vista.

Creo necesario resaltar el hecho de que en España, una parte importante de la escasa producción sobre la teoría de la perspectiva fuera llevada a cabo por ensambladores, asunto sobre el que volveremos más adelante. Tampoco hay que perder de vista que los conocimientos y destrezas que llegaron a desarrollar estos artífices, en su práctica de trazar retablos, se aproximaba bastante a la de los de los arquitectos, especialmente en lo que concierne a la geometría y la habilidad en el dibujo.

---

[1] Doctora en Historia del Arte, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga (Spain).

Esta aportación se ha realizado con la ayuda de la Universidad de Málaga. Campus de Excelencia Internacional. Andalucía Tech.

Con todo, en la historiografía artística hallamos un vacío en relación tanto a los conocimientos como a la actividad teórica de los ensambladores. Una loable excepción a dicho panorama la encontramos en el espacio que dedicó Jesús M. Palomero a analizar la biblioteca de los retablistas[2], donde subrayó el interés de estos por la tratadística arquitectónica y destacó, en particular, la biblioteca de Andrés de Ocampo quien, preocupado por los problemas de la perspectiva, contaba en su biblioteca con los tratados que Euclides, Barbaro, Juan Bautista Benedicto y Vignola dedicaron a esta materia, junto con la traducción de Euclides de Rodrigo Zamorano, la *Symetria* de Durero, y otros tratados de geometría o mecánica, amén de los más representativos tratados manieristas italianos de arquitectura[3].

Esta aportación se ocupará, por un lado, de poner en valor la importante aportación teórica realizada por un ensamblador en el escaso panorama de la tratadística española del siglo XVII, al tiempo que tratará de analizar y contextualizar el pronunciamiento de Antonio de Torreblanca en relación a la pintura en los retablos.

Ensamblaje y perspectiva: la aportación de Antonio de Torreblanca

La teoría sobre la perspectiva en España en el siglo XVII se inicia con las dos versiones manuscritas de Antonio de Torreblanca. La primera de ellas *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica* (ca. 1610), atesorada en la Biblioteca Nacional Argentina, y la segunda, *Los dos libros de geometría y perespectiva pratica* (1616-1617), conservada en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)[4]. Hasta hace pocos años, nada hacía suponer la existencia de un ejemplar escrito con anterioridad a 1616 por el mismo Antonio de Torreblanca; sin embargo, su descubrimiento y análisis han permitido constatar que la primera versión presenta unos preliminares que pronostican su destino editorial y, lejos de constituir un trabajo improvisado, es el resultado de rigurosas reflexiones que se apoyan, tal y como su autor nos indica en el prólogo, en la redacción de borradores previos[5].

No deja de resultar sorprendente que el primer tratado español dedicado a la perspectiva fuera escrito por un ensamblador. Cabría suponer, de antemano, que Antonio de Torreblanca, del que sólo sabemos hasta ahora que era natural de Villena, desarrolló su oficio alejado de toda la especulación científica generada en torno a la Academia de Matemáticas fundada por Juan de Herrera en Madrid. Sin embargo, Torreblanca conoció de primera mano gran parte de los libros que recomienda Herrera necesarios a los *Perspectivos* en la *Institución de la Academia Real Matemática*, publicada en 1584, el contenido de los *ssiete tratados de la perespectiva* así lo corrobora. En el texto fundacional de la *Institución*, se recogían los saberes exigibles a un buen perspectivo español: "los seis primeros libros de Euclides, el undécimo y duodécimo, la

[2] Cfr. Jesús M. Palomero Páramo. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 63.

[3] Sobre la influencia de los tratados de arquitectura en los retablos, véase Jesús M. Palomero. *El retablo sevillano…* 89-96.

[4] La primera versión del tratado manuscrito de Antonio de Torreblanca, custodiada en la Sala del Tesoro de la B.N. Argentina, ha sido analizada por Carmen González-Román, "Los ssiete tratados de la perespectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 102-103 (2007): 33-60. La segunda versión, conservada en la biblioteca de la RA.B.A.S.F., fue estudiada originalmente por Javier Navarro de Zuvillaga, "Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 69 (segundo semestre 1989): 451-488.

[5] Un análisis detallado de las características de los dos manuscritos en Carmen González-Román, "*Un arte que tanto ymporta para los que del necesitan*. Los tratados de Antonio de Torreblanca en el contexto teórico europeo." En *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*, ed. Carmen González-Román, 345-374. Madrid: Abada, 2014.

perspectiva y especularia de Euclides, la de Ptolomeo y la grande y excelente obra que Della compusieron Alhazen y Vitellion; ansi ser muy diestros en la práctica que compuso Daniel Barbaro"[6]. La mayoría de estas fuentes fueron utilizadas directa o indirectamente por Torreblanca. Las reglas de geometría de Euclides, que emplea con frecuencia y cita correctamente en el primer tratado, pudo conocerlas a través de la edición de los seis primeros libros realizada por Rodrigo Zamorano en 1576[7], si bien, el ensamblador levantino menciona expresamente una importante edición, la realizada por Niccolò Tartaglia (Venecia, 1543), cuyas reglas le resultaron muy útiles. Torreblanca manejó otra importante obra surgida del ambiente intelectual español en torno a Herrera y la Academia, me refiero al tratado escrito por Juan Pérez de Moya[8] en particular, la parte correspondiente a la Geometría y la Astronomía.

Con todo, aunque Torreblanca utiliza principalmente las fuentes italianas, Vignola, Serlio o Sirigatti, también se apoya en la primera versión de su tratado en la teoría artística española, en un libro que tuvo una enorme resonancia en el ámbito de los talleres, como fue el texto de Juan de Arfe, *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura* (1585). Sin duda, Arfe es la fuente más interesante utilizada por Torreblanca en su primer manuscrito[9], de hecho, la obra del famoso platero comienza con un breve tratado elemental de geometría en el que se dedica un capítulo a las proporciones, que fue copiado literalmente por nuestro ensamblador. Con el "Escultor de oro y plata" coincide también Torreblanca en la intención general de su obra; ambos se proponen, lejos de la especulación científica, establecer con claridad unas reglas, instruir y ayudar en la práctica a los artífices. No resulta extraño, por tanto, que Torreblanca utilizara en su primera versión la obra de Arfe pues, como acertadamente indicó Antonio Bonet Correa, el tratado de Arfe se hizo indispensable en todos los talleres ya que, "aquellos que, además de juicios claros, buscaban un repertorio formal, podían encontrarlo en la *Varia*. Serlio les proporcionaba los "modelos"; Arfe una geometría elemental, saberes prácticos…"[10]. Además, al parecer, Juan de Arfe tenía previsto escribir un libro sobre perspectiva[11], y sería a él a quien se refería el ensamblador de Villena cuando en el prólogo del segundo manuscrito indica: "un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aqe. algunos

[6] Gentil Baldrich considera posible que el texto de Vignola-Danti no hubiera llegado aún a manos de Herrera cuando redactó la *Institución…*, si bien posteriormente lo tendría, cfr. José Mª Gentil Baldrich, "El Libro de Perspectiva." En *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*, ed. Alfonso Jiménez (Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998) 232. El citado investigador se sorprende, acertadamente, de que Serlio no figurase en la relación propuesta por Herrera, como tampoco los correctos autores franceses (Viator, Coussin, Du Cerceau).

[7] Rodrigo Zamorano, *Los seis primeros libross dela geometría de Euclides. Traducidos en lengua Española por Rodrigo çamorano Astrologo y Matemático… En Sevilla en casa de Alonso de la Barrera*. 1576. Zamorano se basó en la edición latina de los *Elementa geometrica* de 1482, cfr. Mª Isabel Vicente y M. Esteban Piñeiro. *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del siglo de oro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991), 223.

[8] Juan Pérez de Moya. *Tratado de Matemáticas que se contienen cosas de Aritmetica, Geometría, Cosmographia, y Philosophia natural... Con otras varias materias, necesarias a todas artes Liberales, y Mecánicas…En Alcala de Henares, por Juan Gracian. Año de 1573*.

[9] La mención explícita a Juan de Arfe aparece en el fol 5v. del manuscrito cuando al hablar de la línea espiral indica que de ella se ocupan "todos los libros de arquitectura que tratan del ornamento y ssimetria de las cinco ordenes como el Serlio y baroçio andrea paladio y juan darphe y otros muchos assin de la boluta del capitel gonico". Cfr. Carmen González-Román. "El primer tratado español sobre perspectiva: origen y fuentes de un libro desconocido de Antonio de Torreblanca." En Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio del Arte, I (1997-2007), ed. J. M. González y María Jesús Mejías, 343-356. Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Dpto. de Historia del Arte, 2009. Sobre el contenido y repercusión del libro de Arfe véase el estudio realizado por Antonio Bonet. "Juan de Arfe y Villafañe." En *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles* (Madrid: Alianza Forma, 1993), 36-104.

[10] Bonet, *Figuras, modelos*…, 50.

[11] Antonio Bonet, prólogo a *De varia commensuracion para la esculptura y architectura* de Juan de Arfe (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974).

lo an prometido en sus prologos y proemios)”[12]. En efecto, Juan de Arfe escribía: “Perspectiva para los escorços y disminución de las figuras y animales, y otras cosas puestas en historia (como lo diremos en nuestra Perspectiva practica muy en breve)”.

Resulta significativo que en la primera versión cite Torreblanca a teóricos españoles mientras que en el manuscrito final mencione casi exclusivamente a artistas y teóricos italianos. Pareciera que con ese viraje hacia las fuentes del país vecino pretendiese acreditar su libro, contribuyendo también con ello de alguna manera a la valoración de la actividad del artista, pues si bien considera la perspectiva necesaria a las tres artes, en el segundo ejemplar subraya: “… y mucho mas para el arte de la pintura sin la qual no es de consideración, ni tampoco el pintor lo es sin ella, por no poder hazer sin ella demostración de su obra… demás de lo que por saberla se ennoblece el pintor y abilita en su arte…”[13].

Los tratados de perspectiva elaborados por ensambladores como Torreblanca o Salvador Muñoz en la España del siglo XVII, aún a remolque principalmente de los más destacados teóricos en la materia del entorno europeo, constituyen un corpus teórico que integra, actualiza y adapta unos principios científicos al ámbito artístico. Se trata de una teoría que precisa de las matemáticas y la geometría y que, dada la actividad desarrollada por sus autores, sería originalmente concebida no tanto para la plasmación ilusoria del espacio sobre el plano – pintura y bajorrelieve –, como para el diseño y posterior ejecución de aquellas artes que tienen que ver con el espacio, como edificios y retablos.

Resulta por todo ello necesario el reconocimiento de una vía específica dentro del desarrollo teórico-artístico español en torno a la perspectiva en el siglo XVII. Una teoría que se aleja de las especulaciones de los pintores, que resulta menos abundante que la de estos pero que, cualitativamente, constituye un conjunto teórico importante redactado por arquitectos y escultores o ensambladores[14]. Se trata, por otro lado, de una vertiente mucho más pragmática, que nada tiene que ver con la instrumentalización de la perspectiva que, con frecuencia, hallamos en los discursos en torno a la liberalidad de la pintura en la literatura artística española del Siglo de Oro.

El uso de la perspectiva en los retablos españoles

No se conocen tratados específicos en torno a la construcción de retablos, como tampoco – salvo el caso de Torreblanca- pronunciamientos sobre la aplicación de las leyes de la perspectiva a la disposición de los elementos constitutivos de un retablo. Lo primero, la ausencia de una teoría específica, resulta comprensible y lógico dado que la relación entre la práctica constructiva de los retablos y la arquitectura fue, desde el siglo XVI en España, tan íntima que han llegado casi a confundirse. El uso indistinto de los términos ensamblador y/o arquitecto que utilizan los propios artífices, y que hallamos en documentos relacionados con su actividad, indican no sólo los difusos límites y competencias de cada gremio, también el auto-

[12] Antonio de Torreblanca (RABASF), prólogo a *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica*. Según Navarro de Zuvillaga, Torreblanca se refiere a Pablo de Céspedes y su manuscrito sobre “Perspectiva Teórica y Práctica”, atribución que nos parece poco probable a la luz de la información que arroja la primera versión del tratado de Torreblanca, cfr. J. Navarro de Zuvillaga, “Los dos libros de geometría y perspectiva…,” 460.

[13] Antonio de Torreblanca (RABASF), Libro segundo, Prólogo.

[14] Cfr. Carmen González-Román, “La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles.” En *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del mediterráneo en la Edad Moderna*, ed. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón, 569-595. Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación y Departamento de Historia del Arte (UMA), 2011.

reconocimiento de la capacidad de los ensambladores para "trazar"[15]. La ambigüedad e indefinición de las funciones y límites de las actividades implicadas en lo constructivo se comprueba atendiendo a otros términos, más o menos genéricos, que remiten a profesiones implicadas en diseños arquitectónicos como cantero, entallador, carpintero, architecto, y *architeto*[16].

La aplicación de recursos perspectívicos a la ejecución de retablos es un hecho constatable en la práctica artística del siglo XVI español. Lino Cabezas, en su estudio sobre los retablos escorzados, opina que el dominio en la traza y construcción de retablos implicaba el dominio de la arquitectura, y considera que es la arquitectura tallada en madera de los retablos la que posibilita una mayor variedad de soluciones, llegando incluso a hablar de una auténtica "moda" de retablos escorzados en los años centrales del siglo XVI, de la que se conservan testimonios que se extienden desde León y Zamora hasta Palencia, Valladolid, Salamanca y Extremadura[17]. Interesantes ejemplos de retablos en los que la arquitectura muestra alguna distorsión en función de la aplicación de la perspectiva utilizada, han sido estudiados por Rodríguez G. de Ceballos. Uno de ellos es el retablo de la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca, obra de Simón Gavilán Tomé, donde se advierten "efectos de profundidad escenográfica y de perspectiva en trompe l´oeil"[18].

Un caso singular y, sin embargo, menos estudiado, lo hallamos en la actividad retablística de El Greco para quien, como tracista de tales estructuras arquitectónicas, la perspectiva constituiría una herramienta que acompañó la concepción de algunos de sus más afamados retablos. Como agudamente ha señalado en fechas recientes Joaquín Bérchez, ¿cómo interpretar de otro modo los capiteles jónicos de "austeras volutas anguladas" del retablo mayor de la iglesia hospitalaria de Illescas, o el efecto de profundidad logrado en el conjunto de este retablo mayor?, donde el cretense "exprimió al máximo las potencialidades escenográficas de la composición palladiana, a modo de *frons scaenae*, a la vez que la hizo habitar en su propio presente artístico y toledano"[19].

El empleo de recursos ópticos en los retablos también ha sido analizado por José Mª Parrado, quien reparó en el carácter escenográfico de algunos retablos españoles del siglo XVI en los que a la hora de subrayar dicho efecto, no sólo se utiliza el altorrelieve, sino también se acude a las leyes de la perspectiva para insinuar la profundidad espacial[20]. Como sostiene

[15] Lino Cabezas, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar* (Madrid: Cátedra, 2008), 197-204.

[16] La tarea del ensamblador era asociada, de modo genérico, en la España de los siglos XVI y XVII, al trabajo de ensambladores o entalladores, en definitiva, carpinteros, según una consideración mayoritaria entonces, obviándose las facultades y conocimientos sobre geometría y dibujo que manejaban, en algunos casos, estos artífices, véase al respecto, Carmen González-Román, "Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva." En *La carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*, ed. Carmen González-Román y Estrella Arcos, 125-148 (Málaga, Universidad de Málaga y R.A.B.A. San Telmo, 2013). Fernando Marías advirtió del uso del término *architeto*, empleado en el vocabulario vinculado a las tareas puramente retablísticas, "…todavía a finales del siglo XVI el término *architeto* se dedicaba, en los protocolos notariales y en la calle, aunque no en los círculos culteranos de la corte, al inventor de trazas de retablos, cfr. Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco* (Madrid: Cátedra, 1981) 23.Sobre el mismo tema véase, Carmen González-Román, "Más de *opiniones y paradojas*. El Greco y las ideas en torno a la arquitectura en la españa de su época". En *El Greco en su IV centenario: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, (Toledo: Universidad de Toledo, 2014, en prensa).

[17] Cabezas, *El dibujo como invención*, 389-395.

[18] Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "El retablo baroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronte* 3-4-5 (1987-88-89), 249-252.

[19] Véase la descripción de este y otros retablos en Joaquín Bérchez, "Algo más que retablos: El Greco y sus enigmas arquitectónicos." En *El Greco. Architeto de retablos*, 97-123. Valencia: La imprenta CG, 2014.

[20] Jesús Mª Parrado, "A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI". En *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, ed. Mª Dolores Vila, 219-238. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.

Parrado del Olmo, generalmente, el punto de vista elegido coincide con la altura desde donde el fiel está contemplando la escena en el pavimento del recinto. Sin embargo, aunque las escenas en relieve o bulto redondo se incluyen dentro de una organización correcta desde el punto de vista renacentista respecto al resto del ensamblaje del retablo, se advierten algunas "licencias". Así, por ejemplo, en el retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, en cuya calle central se representa el tema de la muerte de la Virgen, se busca reforzar de manera ilusionista la profundidad de la caja, para lo que se utiliza una perspectiva abatida muy forzada, como se percibe en la fuga del lecho de la Virgen y del fingido techo de la estancia. Ello está en relación con el punto de vista del devoto situado en el nivel del pavimento de la capilla[21]. Este tipo de "licencias" presentes en las cajas de los retablos permitían acometer efectos ópticos de profundidad sin que para ello hubiera que alterar las proporciones de las figuras en relieve o bulto redondo situadas en dichos espacios. Pero la utilización de este tipo de recursos perspectívicos se llevaba a cabo en la propia estructura de los retablos, acentuando la naturaleza tridimensional de estas máquinas litúrgicas.

Otra cuestión es la que plantea Antonio de Torreblanca cuando trata sobre la colocación de tablas pintadas situadas a distinta altura, en cuyo caso impele el artífice acometer modificaciones en las proporciones de las figuras e historias pintadas sobre un mismo plano, asunto del que nos ocuparemos a continuación.

Teniendo en cuenta la experiencia práctica de los ensambladores españoles del XVI, no resulta extraño que el desarrollo de la teoría sobre la perspectiva en el siglo siguiente proceda en gran parte de la mano de estos artífices. A ellos se debe la redacción de la mayor parte de los manuscritos hasta ahora descubiertos. Posiblemente, como ya se ha advertido, esta circunstancia tenga que ver con el afán de teorizar de un modo asequible, y favorecer la difusión al mismo tiempo, de unos conocimientos que se venían aplicando en talleres relacionados, particularmente, con las artes "constructivas": cantería, arquitectura y ensamblaje, desde la centuria anterior.

Sobre los límites de la perspectiva. La quimérica cuestión del punto de vista único en la composición de las pinturas en los retablos

Por lo que se traduce de determinados enunciados y consideraciones expuestas en su tratado, Torreblanca, en relación a la pintura, establece unas reglas orientadas a "ordenar una historia" conforme a la perspectiva[22]. Para ello se sirve de un riguroso trazado lineal, que busca concertar todas las figuras con el resto de objetos (principalmente arquitecturas) dispuestos en un espacio que es concebido como una caja escénica. Torreblanca repara en su tratado en el supuesto de que el "perspectivo" tuviera que pintar una historia o arquitectura en la parte alta de una pared, en un plano superior al plano de la vista, y pone como ejemplo para ilustrar este supuesto la célebre composición de Andrea Mantegna para la iglesia *degli Eremitani* en Padua (**Fig. 1**)[23].

[21] Ibidem, p. 223.

[22] Carmen González-Román, "Del inventar u ordenar historias. Figuras pictóricas en los primeros tratados españoles sobre perspectiva". En *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia (nuevas perspectivas, nuevas aportaciones).* Lleida*:* Centre d´Art d´Època Moderna (CAEM). Universidad de Lleida, 2015, en prensa.

[23] Torreblanca confunde la ubicación de dichas pinturas, situadas en el lado derecho del transepto, y dice que se encuentran en "la sacristia de lo hermitaños [sic]", Torreblanca, *Los dos libros…*, libro 2, tratado 5, Fig. 10, p. 87r.

Fig. 1 - *Historias de San Giacomo*. Capilla Ovetari. *Iglesia degli Eremitani* (Padua), 1448-57. Reconstrucción digital realizada por PST Galileo-Scuola Italiana Design. (Fuente: Wikipedia. Dominio público)

En la composición dedicada al martirio de San Giacomo (**Fig. 2**), Mantegna utilizó una novedosa vista escorzada desde un punto de vista muy bajo, a la que se refiere Torreblanca cuando escribe:

> "…el cual [Andrea Mantegna] con mucho artificio en Padova en la sacristia de lo hermitaños [sic] ordenó una historia en la pared en parte superior al plano a la vista del hombre, hizo que las figuras no se viesen las plantas o pies mas o menos según lo pedía el arte…"[24].

Fig. 2 - Andrea Mantegna. *El martirio de San Giacomo*. Capilla Ovetari. Iglesia degli Eremitani (Padua). (Fuente: Wikipedia. Dominio público)

Ciertamente, la línea del horizonte se encuentra en esta pintura por debajo y fuera del cuadro, generando una visión en escorzo "di sotto in su", y generando una notable monumentalidad en las figuras. No sabemos si Torreblanca viajó a Italia y pudo conocer en directo las pinturas de la mencionada iglesia de Padua, o si lo hizo a través de dibujos u otras referencias escritas. Lo que sí parece probable es que la organización de aquellas pinturas, dispuestas en una fingida estructura arquitectónica, haría reflexionar a nuestro ensamblador sobre los límites de la "perspectiva artificial" a la hora de concebir un conjunto de "historias" situadas a distinta altura e integradas en un retablo. En efecto, la única ocasión en la que nuestro ensamblador admite que la ficción generada a partir de un punto de vista único no es factible, es cuando se refiere a los retablos compuestos con varias tablas pintadas y colocadas a distinta altura:

> "…si en un retablo se hubiesen de poner algunos tableros en los cuales hubiese de pintarse en cada uno una historia y arquitectura, y que unos estuviere en bajo y otros en más alto y otros en más, y los más bajos por lo menos están superior o igual con la vista del que los ha de mirar, si hubiésemos de seguir esta doctrina los más altos apenas se verían las figuras o por lo menos las que estuviesen alguna distancia metidas en el plano"[25]

[24] Antonio de Torreblanca, *Los dos libros*…, libro 2, tratado 5, fol. 87r.
[25] Antonio de Torreblanca, *Los dos libros*…, libro 2, tratado 5, fol. 89r.

Como es de suponer, Torreblanca, en su práctica artística cotidiana, habría tenido la oportunidad de comprobar cómo las tablas destinadas a los retablos eran pintadas sobre caballete, para más tarde ser colocadas en la estructura ensamblada, las más de las veces, sin haber tenido en cuenta el pintor la altura precisa en donde irían situadas. Por lo tanto, era común la falta de un diseño unitario del conjunto arquitectónico-pictórico que permitiera efectuar correcciones que mejorasen la visualización de tales pinturas, dado que, aunque el ensamblador estableciera generalmente las condiciones del trabajo de los artífices que subcontrataba para la ejecución de la empresa retablística, no era usual que él mismo se ocupara de la ejecución de las pinturas. Una notable excepción a tal circunstancia la encontramos en la actividad de El Greco como *architeto* y pintor de retablos. Sirva de ejemplo el único encargo que recibió el genial pintor en Madrid, y por el que fue mejor pagado en vida, el retablo del Colegio de Doña María de Aragón (**Fig. 3**)[26]. La reconstrucción de la ubicación original de las pinturas de este retablo llevada a cabo en el año 2000 por el Museo del Prado[27], sugiere que las distorsiones y escorzos ejecutados por El Greco en algunas de las escenas, particularmente las situadas en el piso superior: *Resurrección*, *Crucifixión* y *Pentecostés*, tendría que ver con las correcciones ópticas que el pintor ejecutaría pensando en su ubicación en el retablo y en el plano de visión del espectador.

Fig. 3 - El Greco. Retablo del Colegio de Doña María de Aragón (1596-1610). Reconstrucción hipotética. (Fuente: Wikipedia. Dominio público)

[26] RUIZ GÓMEZ, Leticia, Pinturas del retablo mayor del Colegio de Doña María de Aragón [El Greco]. Museo Nacional del Prado, Enciclopedia online: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pinturas-del-retablo-mayor-del-shycolegio-de-dona-maria-de-aragon-el-greco/ (consultado el 28-9-2014).

[27] Véanse al respecto los estudios recogidos en las *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001. Igualmente, sobre dicho retablo, José Álvarez Lopera. *El retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*. Madrid: TF Editores, 2000; Leticia Ruiz. *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007) 75-109.

No sabemos si Torreblanca llegó a conocer el retablo pintado por El Greco en Madrid (1596-1610), y si tales "licencias" ejecutadas por el cretense hubieran podido llegar a sugerirle el breve espacio que dedicó en su tratado a este asunto. Llegado el caso de que las hubiera contemplado, dadas las críticas negativas que recibieron aquellas pinturas del cretense, podríamos sospechar que no consideró oportuno utilizarlo como referente. Sin embargo, a propósito de El Greco, sí conocemos la opinión del también ensamblador Salvador Muñoz quien, en uno de los manuscritos conservados de su traducción del tratado de perspectiva de Vignola, destaca una de las habilidades de aquel. Salvador Muñoz, que utilizó -como el Greco- la edición de Barbaro, trata en sus apreciaciones uno de los temas por los que el cretense se enfrentó a Vitruvio, tal es la importancia del dibujo como elemento central de la profesión de Arquitecto. Para Theotocópuli, como para Muñoz, la esencia del arte arquitectónica está en el dibujo. La mención que hace Muñoz sobre los saberes que El Greco valoraba en arquitectura, se refrenda, de algún modo, revisando los ejemplares que el genial artista poseía en su biblioteca sobre dicha temática, fuentes que coinciden con gran parte de las utilizadas por Antonio de Torreblanca o Salvador Muñoz. Así las cosas, se entiende que a mediados del seiscientos, Salvador Muñoz en su traducción comentada del tratado de perspectiva de Vignola, denunciara en el prólogo la falta de interés en España por dicha temática.[28] Décadas atrás, Torreblanca, había expresado la misma inquietud, haciéndose eco de lo que a todas luces constituía una realidad, esto es, la falta de un tratado sobre teoría de la perspectiva escrito en español, tal y como se había realizado en otros idiomas[29].

Con todo, la solución que propone Toreblanca respecto a la situación en distintas alturas de las tablas pintadas de un retablo es la siguiente:

> "…todo se deja a la consideración y prudencia del discreto artífice según de qué manera vea le puede suceder, tomando a veces alguna licencia o trueque, que la vista no quede tan desabrida y disgustada"[30]

Es esta la única circunstancia, y por mor de un resultado final conveniente y convincente a la vista, en la que Torreblanca se plantea llevar a cabo correcciones ópticas en una pintura, aceptando un criterio subjetivo como elemento configurador de la composición. Este resquicio abierto por nuestro ensamblador recuerda el pensamiento pictórico manierista sobre el "juicio del ojo", pero que va más allá, pues sugiere una actitud heterodoxa que, lejos de todo principio regulador de la composición según la perspectiva lineal renacentista, acabará en muy pocos años siendo teorizado por otros.

[28] "Por lo poco que en España se estiman estas cosas y lo poco que de ellas se trata, hay pocas cosas en la lengua castellana, y muchas se quedarán perdidas sin salir a la luz por no haber quien los favorezca, que muchos con el gusto y afición que a ellas tienen tienen se animaran a ilustrar esta lengua, como Italia, Flandes y otras naciones lo han hecho y hacen", cfr. *Las dos reglas de la perspectiva pratica de Iacome Barozzi de Viñola traducidas y commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto*, Fundación Lázaro Galdiano, Inventario 15551, Madrid, 1642. La trayectoria profesional de Salvador Muñoz es significativa de los derroteros que habían tomado en España los oficios relacionados con la construcción de retablos. En las cuatro décadas de trabajo en Extremadura y Madrid, Salvador Muñoz fue citado en los documentos como ensamblador, entallador, maestro carpintero, escultor o arquitecto, significando tal variedad la capacidad del retablista para desempeñar funciones intelectuales ("traza") y prácticas a la vez.

[29]"…con el amor que a los de mi nación española tengo no mereciéndolo ellos menos que las demás naciones el tener escritas las artes y otras muchas cosas en su lengua, así como ellos las tienen en la suya", cfr. *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica…* prólogo.

[30] Antonio de Torreblanca, libro 2, tratado 5, fol. 89r.

El dilema planteado por Torreblanca en un manuscrito de la segunda década del siglo XVII, no será abordado en ningún otro tratado teórico español hasta finales de dicha centuria, período en el que la teoría de la perspectiva tuvo en España un desarrollo peculiar en lo relativo a las correcciones y deformaciones ópticas. Dos son los textos en los que este tema adquiere una importancia singular: el tratado de la *Architectura Civil* de Juan Caramuel de Lobkowitz (1678)[31], y los *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura*, de José García Hidalgo (1693).

Curiosamente, la disquisición en torno al uso de un único punto de vista a la hora de pintar escenas situadas a distinta altura sobre un mismo plano vertical, es retomada en un tratado de arquitectura – no de pintura –, el de Juan Caramuel, para quien la perspectiva constituye uno de los pilares en la práctica arquitectónica (junto con la pintura, la estatuaria, la physiognomia, la música y la astronomía). De este modo, en el Tratado VII del Libro III, "De algunas artes y ciencias que acompañan y adornan la Architectura", Caramuel dedica el artículo I a "De la Pintura" y el IV "De la Perspectiva". Para el obispo, el arquitecto necesita de la pintura para sus proyectos y para saber cómo construir en función de que sus objetos vayan a ser vistos de cerca o de lejos, dando entrada a la necesidad de su conocimiento de la perspectiva. Pero su interés por la perspectiva se dirigío también, como analizó Fernando Marías – en su aportación sobre la "pintura oblicua de Caramuel" –, hacia la construcción de arquitecturas o estatuas que se vieran adecuadamente desde un punto de vista preferencial, y hacia la pintura de imágenes situadas en alto, "y cuyas "ortomorfosis" tenían que ser sustituidas por *anamorfosis* para que se percibieran correctamente"[32].

Caramuel abandonó definitivamente la perspectiva plana o artificial renacentista, y apostó por una perspectiva natural. Gran detractor de la "construzione legitima" de Alberti y Leonardo, formado en la geometría de Desargues (1593-1662) y Abraham Bosse, en la perspectiva del padre Niceron (1638), y sobre todo en las obras de Pietro Accolti, *Lo ingagnno degli occhi* (1625), y Bernardino Baldi, *Ars magna lucis et umbrae* (1646), Caramuel era partidario de la indagación más libre de la perspectiva con puntos de vista acelerados sobrepasando el estudio de las correcciones visuales hasta llegar al de las anamorfosis (**Fig. 4**)[33]. Guarino Guarini, por los mismos años, en su tratado de la *Arquitectura civil*, se posicionaba junto a los partidarios de las *correcciones* ópticas "ortodoxas", aquellas que habían sido admitidas por Vitruvio, Durero, Rusconi o Vignola-Danti – y por el propio Torreblanca – , y se manifiestaba en contra de las ideas de Caramuel quien, según Guarini, al admitir las modificaciones y *aberraciones* ópticas, disolvía el vínculo de equilibro entre la matemática y la visión, entre la mente y la experiencia sensible[34].

[31] Juan Caramuel. *Architectura civil recta y oblicua, considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço el Real del Escurial que inventó el rey D. Philippe II*. Vigevano: Camillo Corrado, 1678. Véase sobre el particular de las correcciones ópticas en pintura propuesto por Caramuel, Fernando Marías. "Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2008): 257-77.

[32] Fernando Marías, "Diego Velázquez y la pintura oblicua…," 261.

[33] Cfr. Antonio Bonet, "Juan Caramuel de Lobkowitz." En *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, 218-222. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Tal y como advierte Bonet Correa, en este aspecto habría que parangonar el tratado de Caramuel con el de Samuel Marolois, Emmanuel Maignan y Kircher, "cosa que no hace Jurgis Baltrusaitis, el cual ignora a Caramuel en su importante libro sobre el arte de las anamorfosis". La bibliografía al respecto es abundante, véase recientemente la aportación de José E. Burucúa, "La anamorfosis en la teoría y la práctica españolas de la perspectiva." En *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*, ed. Carmen González-Román, 23-44. Madrid: Abada, 2014.

[34] José E. Burucúa, "La anamorfosis…," 34.

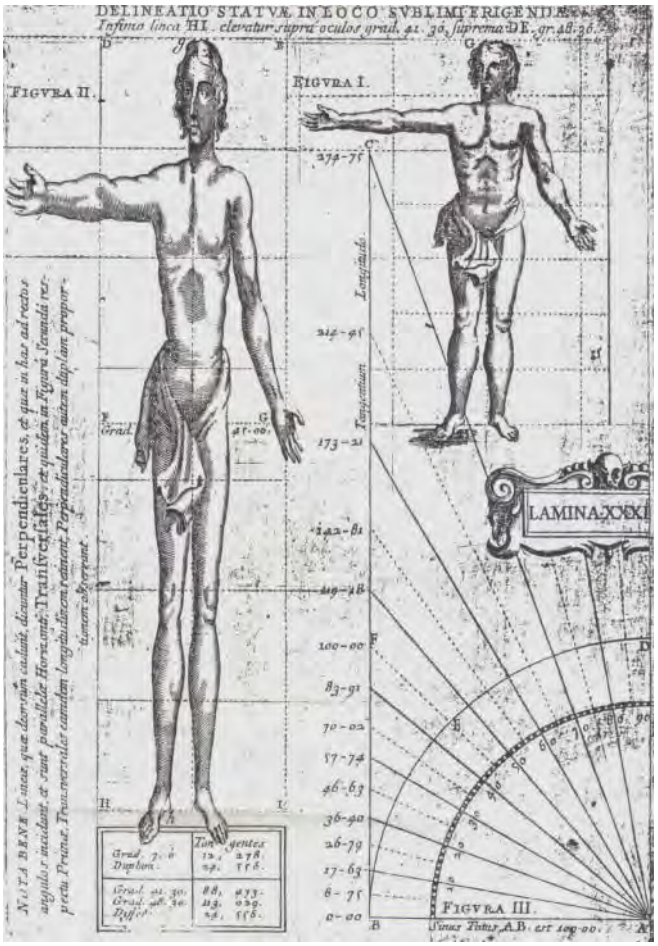


Fig. 4 - Juan Caramuel. *Architectura civil*, tomo III, lámina XXXI.

Torreblanca, consecuente con su oficio y época, no llegó a fundamentar la diferencia entre perspectiva de los pintores "que no pintan las cosas con las medidas, que en sí tienen, sino con las que en nuestros ojos se dibujan"[35], y perspectiva arquitectónica, que "enseña a hazer las cosas, que se dan dibuxadas… de manera que colocadas en tal lugar, parescan en los ojos puntual, y exactamente como las representa el dibujo"[36], como sí hará Caramuel seis décadas más tarde. En este sentido, podríamos considerar a nuestro ensamblador heredero del pensamiento y la práctica artística de la España del siglo XVI, período en el que, como analizó Lino Cabezas, lo ilusionístico y la falsedad de la perspectiva pictórica se contradice con la racionalidad de la perspectiva teórica o especulativa de la ciencia (la óptica clásica) conocida por los tracistas españoles"[37].

La problemática en torno a la composición de las pinturas en los retablos la resuelve por tanto, Torreblanca, planteando una solución empírica e intuitiva, en definitiva, sugiriendo la posibilidad de hacer correcciones ópticas. De este modo, continuaba con una larga tradición que arrancaba de Vitruvio y se mantuvo en los tratados artísticos italianos del XVI. En España, será Caramuel quien abandonará definitivamente la perspectiva plana o artificial renacentista, y apostará por una perspectiva natural.

[35] Cfr. Fernando Marías, "Diego Velázquez y la pintura oblicua…," 261.
[36] Ibídem.
[37] Lino Cabezas, *El dibujo como invención*, 374.

De haber alzanzado Torreblanca a conocer las "perspectivas curiosas" contenidas en los tratados publicados por Nicerón (1638), Accolti (1625), o Bernardino Baldi (1646), la anamorfosis podría haber sido un recurso que, en parte, habría resuelto a nivel teórico el problema planteado por nuestro ensamblador. Pero el conflicto suscitado por Torreblanca era imposible de solucionar desde los principios de la geometría euclidiana, así como de toda la tradición teórica fundada en la "construzione legitima" albertiana, principios respetados y argumentados por él mismo a la hora de redactar su práctica de la perspectiva. En cualquier caso, la aplicación de la anamorfosis a la composición de las tablas de un retablo tampoco habría resuelto el problema planteado por Torreblanca, pues exigiría una posición muy precisa del ojo del espectador, a fin de ajustar la ilusión óptica de todo el conjunto, y evitar que se produjeran aberraciones originadas por el desplazamiento de la persona que comtemplase el retablo.

Retábulos e imagens dos mosteiros beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro em confronto: identidades, transferências e assimilações

Agnès Le Gac[1], **Paulo Oliveira**[2], **Maria João Dias Costa**[3], **Isabel Dias Costa**[4]

As campanhas ornamentais que caracterizaram a igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães nos séculos XVII e XVIII[5], enquanto casa-mãe da Congregação Beneditina Portuguesa, e as campanhas ornamentais levadas a cabo na igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro nos mesmos períodos[6], enquanto terceiro mosteiro da Província Beneditina Brasileira, constam como das mais estudadas na historiografia monástica. Perante os programas iconográficos que cada mosteiro desenvolveu, adaptando as grandes máquinas retabulares ao gosto vigente, surgem numerosas obras aparentemente idênticas, dignas de um confronto sistemático. Note-se que as suas semelhanças surgem tanto em obras de grande ou média dimensão, como em obras quase miniaturais; quer nas imagens centrais, quer nas laterais dos retábulos; mas também

[1] Doutora em História e Técnicas de Produção Artística, Professora Auxiliar no Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL). É Membro investigador do Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, do Departamento de Física da FCT-UNL.

[2] Mestre em História Contemporânea. Técnico Superior e Historiador do Mosteiro S. Martinho de Tibães, Direcção Regional da Cultura do Norte.

[3] Arquiteta Paisagista pelo Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa. Técnica Superior do Mosteiro S. Martinho de Tibães, Direcção Regional da Cultura do Norte.

[4] Licenciada em História (variante História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Técnica Superior da Direcção de Serviços dos Bens Culturais da Direcção Regional da Cultura do Norte

[5] Das investigações sobre o acervo do Mosteiro de Tibães, aponta-se as obras de:

1) Smith, Robert C.−*A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962; −*Cadeirais de Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1968; −*Frei Cipriano da Cruz. Escultor de Tibães.* Barcelos, 1968; −*Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor beneditino do séc. XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972; 2) Oliveira, Aurélio de Araújo. −"Tibães: 1630-1680. Estudio Socio-económico de uma Abadia Beneditina". Diss. UPorto, 1970; −"Elementos para a História do Barroco no Noroeste português". *Revista da Faculdade de Letras / Universidade do Porto* III (1972): 215-341; 3) Le Gac, Agnès et al. "The Sacristy of the Mosteiro de São Martinho of Tibães (Portugal): To Exemplify the preservation of a Unique Historic Ensemble". in *Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors*, Joint Meeting of the ICOM-CC five Working groups, Rome, 2010, p. 1-10; 4) Oliveira, Eduardo de. "André Soares e o Rococó no Minho". PhD diss. Universidade do Porto, 2011.

[6] Para o acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, é incontornável a obra de Silva-Nigra, Clemente Maria de. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950. Assinala-se também o contributo de Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de & Justiniano, Fátima. *Barroco e Rococó nas Igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília/DF: IPHAN, 2008, 3 vols.

em obras produzidas tanto na segunda metade do século XVII, como a partir do segundo decénio do século XVIII, para substituir as anteriores ou diversificar os suportes de devoção.

Num novo olhar sobre as produções lusa e brasileira maioritariamente patentes nestes dois cenóbios, e também na igreja do Mosteiro beneditino de Santo André em Rendufe, que ajudará a ampliar esta perspetiva, pretende-se mostrar as transferências artísticas operadas desde a região noroeste de Portugal e de Tibães em particular, enquanto centro difusor de espiritualidade[7], cultura e estética[8], e a qualidade da sua assimilação no Brasil[9], no dito «Barroco colonial». Dentro dos acervos em apreço – vastos universos impossíveis de aprofundar no presente estudo – a escolha recaiu sobre cinco obras (e respetivos espaços cenográficos), emblemáticas das iconografias beneditina e cristã, e dos artistas envolvidos na sua concretização: (1) Patriarca *São Bento*; (2) Painéis de *Santos beneditinos*; (3) *Santa Ida*; (4) *Santa Francisca Romana*; e (5) *Sagrada Família*.

Procurou-se integrar cada peça no seu contexto histórico e geográfico de produção, privilegiando igualmente uma abordagem cronológica. Nesta base, pretende-se examinar o quanto as obras do Rio de Janeiro, pela sua expressividade plástica e cromática, manifestaram especificidades autóctones, numa nação em transformação mas com o estatuto de colónia.

1. Imagens de São Bento - retábulo-mor

Quer a igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães, quer a igreja do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, conheceram duas grandes campanhas ornamentais na abside, tendo sido decisiva a remodelação da capela-mor no século XVIII, pela substituição total ou parcial dos bens nela integrados. Neste espaço, a imagem de *São Bento*, Patriarca da Ordem, e o retábulo onde se insere, sempre ocuparam um lugar de destaque enquanto principal ponto de focagem do crente.

1.1. *São Bento* de Tibães

O primitivo altar-mor da igreja de Tibães, rigorosamente articulado em três andares e três tramos, testemunho de uma talha no «limiar do Barroco», com gosto estilístico nitidamente de viragem que poderíamos apelidar tanto de *epimaneirista*[10] como de p*rotobarroco*[11], foi finalizado em 1665. Registou-se nesse ano um pagamento «para os officiais do retabolo», e outro «para os Maginários» (sublinhado nosso) pela fatura das imagens com que o retábulo «se acabou»[12]. As quatro imagens, sobrepostas duas a duas, ocupavam os tramos laterais. Em tamanho monumental, as de *São Bento* (**Fig. 1**) e de *Santa Escolástica*, atribuídas por Aurélio de Oliveira [1972] ao Mestre escultor e entalhador vimaranense António de Andrade (12.1628-†1711), ocupavam o registo inferior. Com dimensões menores, as imagens de *São Gregório Magno* (vide **Fig.1)** e de *São Bernardo* ocupavam o segundo registo. Pelo carácter mais

[7] Dias, Geraldo J. A. C. "Os Beneditinos Portugueses e a missão". *Bracara Augusta* 38 (1984), 111-232.

[8] Alves, Natália Marinho Ferreira. "De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII". in *I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, 355-369.

[9] Oliveira, Myriam A. R. de. "Escultura no Brasil colonial". in Araújo, Manuel. *O universo mágico do Barroco brasileiro*, São Paulo, 1998; Oliveira, Myriam A. R. de, Justiniano, Fátima. *op. cit*. Brasília, 2008.

[10] Por o seu figurino recorrer a colunas de fuste liso cobertas de brutesco, à escultura de vulto redondo conjuntamente com a pintura de cavalete, para animar nichos, intercolúnios e edículas dispostos em sobreposição rígida de andares - Serrão, Vítor. *Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 84.

[11] Porquanto a manufatura do retábulo também coincide com os anos conturbados das guerras da Restauração em Portugal (1640-1668) e antecede o aparecimento do chamado Barroco Nacional.

[12] Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Tibães, *Livro das Obras*, nº 459, fls. 29 e 31v.

incipiente destas últimas e pelo seu repertório formal inconfundível, Agnès Le Gac atribuiu a sua autoria a Manoel de Souza[13], «imaginário» bracarense que ingressou como irmão donato na Congregação beneditina de Tibães a 3 de maio de 1676, adotando o nome de Frei Cipriano da Cruz (1645/50-†1716). Conquanto Robert Smith [1968: 41] e Aurélio de Oliveira [1972: 270-271] hajam reconhecido fortes afinidades entre as imagens de 1665 e as que Fr. Cipriano lavrou a partir de 1676, estes não lhes atribuíram a mesma paternidade. Convictos de que umas teriam servido de fonte de inspiração às outras, não equacionaram a possibilidade de que muitas das obras barrocas de Tibães pudessem corresponder a duas fases da vida do escultor: antes de 1676, enquanto jovem oficial exercendo a sua atividade secular (Manoel teria entre 15 e 20 anos em 1665), e depois de maio de 1676, enquanto converso com a maturidade de um «consumado imaginário» (tendo 26-31 anos), inteiramente dedicado ao lavor monástico até à sua morte em 1716. O conjunto foi desmantelado em 1755 e transferido na nova igreja do mosteiro beneditino de São Romão do Neiva[14], sendo preservada a disposição inicial das esculturas. Em Tibães, o altar-mor foi substituído em 1758 por uma vistosa obra ao gosto rococó. Deveu-se a sua traça e efeitos luso-germânicos a André Soares da Silva (Braga, 1720-†1769), a realização da estrutura ao Mestre entalhador José Álvares de Araújo (de Braga) e a das esculturas ao então «imaginário» bracarense Jozé Villaça (1731-†1809) – que ingressou na Ordem de São Bento em Tibães, em 1761, com o nome de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça [Smith, 1972]. A nova figuração ficou restrita a três imagens de vulto: *São Bento*, novamente do lado do Evangelho (**Fig. 2**), *São Martinho Bispo* (padroeiro do Mosteiro), no centro e *Santa Escolástica* do lado da Epístola. Além de outros elementos iconográficos, subsistem portanto de Tibães as duas imagens seis e setecentista de *São Bento* que, *per si*, oferecem valiosos elementos de comparação.

Fig. 1 - São Bento.
Imagens seiscentistas (1665) de *São Bento* (alt. 195 cm), do primeiro registo, e de *São Gregório Magno* (alt. 171 cm), do segundo registo, do primitivo altar-mor protobarroco, na igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães.
(Fonte: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, DesRRN 67558, 1967)

[13] Le Gac, Agnès. "Elementos para uma nova abordagem da Obra de Frei Cipriano da Cruz". in Le Gac, Agnès & Alcoforado, Ana. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: Coimbra-Capital-Nacional-da-Cultura, 2003(a), 53-73 (vide p. 60-61).

[14] A.D.B., C.S.B., Tibães, *Livro das Obras*, nº 463, fls. 34v.

Fig. 2 - São Bento.
Imagem setecentista (1758) do atual altar-mor rococó, na igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães. Alt. 198 cm.
(Direção Regional da Cultura do Norte / Mosteiro de Tibães. Fotografia de Luís Ferreira Alves, 2013)

1.2. *São Bento* do Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, um primeiro altar-mor foi entalhado entre 1673 e 1676 por Domingos da Silva (1643-†30.01.1718), escultor oriundo do Reino, da cidade marítima de Matosinhos, que surge já radicado no Rio de Janeiro em 1669. Retendo o seu interessante contributo como tracista e executante de retábulos e talha, este escultor também vestiu a cogula da Ordem beneditina, a 9 de abril de 1690, no próprio mosteiro carioca, com o nome de Frei Domingos da Conceição (1643-†1718)[15]. O programa iconográfico contou então com três imagens, até agora atribuídas a este entalhador: duas imagens monumentais de *São Bento* (alt. 202 cm) e *Santa Escolástica* (alt. 197 cm), mais a de *Nossa Senhora de Monserrate* (alt. 137 cm), padroeira da igreja, para figurar na tribuna. Todas elas foram policromadas com motivos estofados sobre ouro. Deste retábulo primitivo, não subsistiu nenhum elemento estrutural. Apenas o arco cruzeiro do frontispício da capela-mor, datado de 1694, revela ainda a linguagem barroca de Estilo Nacional vigente no fim da centúria. Em madeira, o altar-mor carioca refletia de imediato, e sem sombra de dúvida, as últimas inovações artísticas oriundas da capital lusa e que irromperam por 1670 [Serrão, 2004: 85], com colunas salomónicas, remate em arquivoltas plenas, concêntricas e cortadas por aduelas, e um vocabulário ornamental já baseado nas parras, cachos de uvas, fénix e «meninos».

No novo retábulo substituído no triénio de 1792-1795 sob o governo abacial de Frei Lourenço da Expectação, da autoria do Mestre Entalhador Inácio Ferrreira Pinto (Rio de Janeiro, 1759-†1828)[16], com documentação de quitação datado de 28 de novembro de 1793 [Silva-Nigra, 1950: 159], foram transferidas as esculturas existentes. Assiste-se portanto, neste caso, a uma obra híbrida, combinando uma imaginária do Barroco dito Nacional com uma talha já do Rococó final, atestando o facto de que a expressão formal dos santos não foi julgada

[15] *Dietário*, do Rio de Janeiro, Manuscrito, fl. 253; Silva-Nigra, *op. cit.* 1950, p. 124-125.

[16] Rabelo, Nancy Regina Mathias. "A originalidade da obra de Inácio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII". Diss. Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

obsoleta. A intervenção cromática realizada nas carnações, dando-lhes uma aparência fosca e uniforme, denunciava o gosto do triénio 1875-1878[17].

1.3. Imagens de *São Bento* - Comparação

Olhando para as primitivas esculturas de *São Bento* de Tibães e do Rio de Janeiro, ressalta a obediência à generalidade dos figurinos beneditinos seiscentistas então em voga na Metrópole e difundidos além-mar; ao ponto de algumas produções brasileiras se tornarem obras de referência, como as imagens em terracota de Fr. Agostinho da Piedade (Português, †02.04.1661) e Fr. Agostinho de Jesus (Brasileiro, †11.08.1661)[18].

A frontalidade das obras em estudo e o hieratismo a ela associada, a amplitude das mangas largas animadas de formas algo ondeantes e o hábito acusando uma certa linearidade vertical (com formas tubulares mais ou menos rígidas, senão ziguezagueantes em feixe de finas pregas paralelas), lembram fortemente as obras que vários imaginários Minhotos, e Cipriano da Cruz em particular, produziram no último terço do século XVII. Porém, lembram também gravuras que já circulavam no século XVI, como as de Capriolo & Passieri estampadas em Roma em 1579[19], e modelos inspirados por obras do escultor de Valladolid Gregório Fernandez, produzidos por 1660[20]. Este carácter tanto plástico como gráfico dos entalhes, herdado de modelos difundidos na Península Ibérica então unificada entre 1580 e 1640, durante o reinado dos Filipes, parece ter perdurado por muitas décadas, independentemente da zona geográfica e da época consideradas. As representações do Patriarca não deixaram portanto de se filiar num protótipo goticizante, ainda monolítico, em que predominava uma certa contenção de gestos e de sentimentos. É tanto mais verdade quanto, na atualização estética empreendida em 1758 em Tibães, a imagem de *São Bento* de Jozé Villaça ter retomado uma expressão formal com marcada verticalidade, além do já assinalado conjunto vibrante de linhas, sem contudo haver sido considerado arcaizante[21]. Talvez por esta mesma razão, e por a nova talha carioca ter sido totalmente dourada[22], em vez de ter o revestimento branco e dourado próprio da época, o *São Bento* de Rio de Janeiro também não pareceu *destoar* no seu novo contexto, apesar da decalagem temporal existente entre os próprios elementos arquitectónicos e devocionais do retábulo.

2. Painéis em alto-relevo

Os templos beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro possuem um conjunto de painéis em alto-relevo com figuras emblemáticas, entre Reis, Santos Padres, Doutores da Igreja, Pontífices e prelados (cardeais, bispos, abades), revestidas da cogula monacal de S. Bento.

---

[17] Esta intervenção foi eliminada em 2005 - Souza, Jorge Victor de Araújo. "A condição de «irmão converso» no Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro: o caso do escultor Fr. Domingos da Conceição". *Boletim do CEIB* 37 (2007), 1-6 (vide p. 4).

[18] Silva-Nigra, Clemente M. de. *Dois escultores: Fr. Agostinho da Piedade e Fr. Agostinho de Jesus, e o arquitecto Fr. Macário de São João*. Bahia: Universidade Federal, 1971, p. 12 e 61 respetivamente.

[19] Capriolo, Aliprando & Passeri, Bernardino. *Vita et Miracula Sanct Patris Benedict*. Roma, 1579.

[20] Le Gac, Agnès. "Novo olhar sobre a produção de Frei Cipriano da Cruz a propósito de duas esculturas de Nossa Senhora da Conceição". *Artis* 9/10 (2011), 309-358 (vide p. 327).

[21] Fora a carnação mate, as proporções mais alongadas do nariz e os olhos amendoados do santo sugerem, sim, outro gosto; mas tão singular na própria zona de Braga que não se lhe conhecem seguidores.

[22] Oliveira, Myriam Ribeiro Andrade de & Justiniano, Fátima. op. cit., Brasília / DF: IPHAN, 2008.

2.1. Painéis de Tibães

Em Tibães, o conjunto comporta vinte painéis que figuram nos espaldares do coro alto da igreja. Foram produzidos entre março de 1666 e março de 1668[23], sendo Geral Fr. Bento da Gloria. Sabe-se, tanto pelo Tombo dos arquivos monásticos [Paulo Oliveira, 2014: 181] como por um letreiro original, ainda existente no coro alto de Tibães em 1972 [Aurélio de Oliveira, 1972: 280], que a execução dos painéis se baseou nas obras de «Tritémio, Amoldo, Yepes, Ilhescas, Alonso (sic) de Sancto Victore, Bucelino[24] e Frei Leão de São Thomas[25]». Deveram-se estes espaldares a um certo «Souza»[26], apelido que Robert Smith não deixou de registar [Smith, *Cadeirais*, 1968: 21] e no qual Aurélio de Oliveira pensou reconhecer a identidade do Mestre Bento de Sousa, que trabalhou no douramento da tribuna da igreja, ca. de 1724[27]. Na evolução do conhecimento entretanto tido sobre os ofícios exercidos pelos artesãos [Alves, 1991], ficou claramente estabelecido que estes podiam, além do cumprimento de tarefas específicas na qualidade de «entalhadores», «escultores», «imaginários», «torneiros» ou «ensambladores», ser também polivalentes e até «desenhadores de risco». Contudo, nunca poderiam praticar a arte de dourar e pintar, reservada, nas policromias, aos pintores ditos «de tempera»[28]. Com base nas características morfológicas das personagens entalhadas nos ditos painéis, identificou-se novamente, neste nome de «Souza», o imaginário e ensamblador bracarense Manoel de Souza, no século [Le Gac, 2003(a): 63-65], posteriormente conhecido pelo nome de Frei Cipriano da Cruz, na Religião [Smith, 1968]. O carácter algo ingénuo destas figurações - tal como o das imagens do segundo registo do primitivo retábulo-mor de Tibães - interessa-nos especialmente aqui, no que se poderia então atribuir à juventude do seu autor, mas que se deveu em boa medida à «falta de uma escola que lhe tivesse ensinado o perfeito delineamento dos corpos», perante as recorrentes limitações na representação anatómica que patenteia toda a produção do artista freirático [Aurélio de Oliveira, 1972: 302]. Importa pois reconhecer a importância e o peso, dentro da própria casa-mãe da Ordem beneditina, da qual deveriam irradiar as últimas tendências artísticas, que teve, neste caso, a aprendizagem *provinciana* do escultor, na qualidade geral das suas obras e na sua limitada capacidade de assimilação de novas linguagens formais. A obra de douramento e policromia dos painéis foi concluída em 1706, a mando de Fr. Pedro da Ascensão durante o seu generalato (1704-1706),

[23] A.D.B., Conv. e Most., C.S.B., Tibães, *Livro das Obras* n.º 459, fls. 35v-42v; Oliveira, Aureliano de, 1972: nota 57; Oliveira, Paulo. "O coro alto da igreja do mosteiro de Tibães". *Mínia* 13 (2014), 177-191.

[24] Bucelin, Gabriel. *Menologium Benedictum Sanctorum, Beatorum atque illustrium ejusdem ordinis virorum elogiis illustratum…* Veldkirchii: apud Henricum Bilium, 1655.

[25] São Thomas, Fr. Leão de. *Benedicta Lusitana: Dedicada ao grande Patriarcha de S. Bento*. Em Coimbra: na Officina de Diogo Gomes de Loureiro Typographo da Universidade, 1644-[1651].

[26] A.D.B., Conv. e Most., C.S.B., Tibães, *Livro das Obras*, n.º 459, fl. 42v.

[27] A.D.B., Conv. e Most., CSB., Tibães, *Livro das Obras*, n.º 460, fls. s/n.

[28] Em oposição aos pintores ditos «de óleo» - Le Gac, Agnès. "A importância do pintor na Obra de Frei Cipriano da Cruz". in Le Gac, Agnès & Alcoforado, Ana. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: Coimbra-Capital-Nacional-da-Cultura, 2003(b), 95-120. A situação era semelhante no Brasil colonial - Vide: Martins, Judith. *Artistas e artífices dos séculos XVII, XVIII e XIX no Rio de Janeiro*. Copia dactilografada (ca. 1970). Arquivo Noronha Santos, IPHAN, Rio de Janeiro; Bonnet, Márcia C. Leão. *Entre o artífício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade, 2009.

conforme consta no *Livro do Depósito* deste período[29], na *Chronica* de Ascensão[30], e no próprio lintel da porta de entrada do coro: «Dourouse no Anno de Mil 706» [Aurélio de Oliveira, 1972: 272].

2.2. Painéis do Rio de Janeiro

Para a nave da igreja do mosteiro do Rio de Janeiro, foram entalhados trinta painéis em alto-relevo – doze dos quais com santos relacionados com a Ordem beneditina –, com base em «hum rescunho de toda a obra de talha da igreja»; um arrojado projeto decorativo delineado ca. de 1670, pelo já referido Domingo da Silva (1643-†1718). Alega Silva-Nigra [1950: 167-168] que a representação das doze efígies dos santos se deveria basear, ou na gravura da *Árvore da familia Benedictina* composta e «imprimida em huma folha» pelo Abade Geral Dr. Fr. Pedro de Souza, ou na obra realizada a partir desta gravura pelo «insigne Pintor» Fr. Ricardo do Pilar, no triénio de 1669-1673[31]. Entre vários trabalhos de talha, a feitura do conjunto dos painéis foi entregue por contrato, a 27 de julho de 1717, ao Mestre escultor Alexandre Machado Pereira (ativo no mosteiro antes de 1717 e ainda em 1721). Havia de ser auxiliado por um ou mais «oficiais entalhadores» [*Dietário, do Rio*, Ms, fl. 66], posteriormente identificados no *Dietário* [fl. 77] como tendo sido os «Mestres imaginários» Jozé da Conceição (supostamente brasileiro e homem de cor, falecido em 1755) e Simão da Cunha (natural de Braga, «ainda vivo em 1773») a quem se deveram «todas as imagens do Corpo da igreja». Assinando estes dois mestres um novo contrato de parceria em 1734 [Silva-Nigra, 1950, doc. 47, 94*], para outras obras a realizar no templo, entende-se que, na altura, o conjunto dos painéis estaria já terminado [Silva-Nigra, 1950, 147]. A obediência ao programa inicial, no Rio de Janeiro, explica a grande coerência do conjunto decorativo da nave. Contudo, seja entre os dezoito elementos aplicados em pilastras da nave, onde abundam imponentes enrolamentos acantiformes no meio dos quais surge sempre um menino rechonchudo, seja nos doze painéis figurativos, distinguem-se algumas variantes estilísticas. São estas sobretudo perceptíveis nas doze efígies dos santos em que umas são mais geometrizadas, algo simplificadas e evidenciando maior estatismo, comparativamente a outras onde se afirma uma sinuosidade mais rebuscada, aparentemente aderindo a um gosto posterior. Dever-se-ão estas diferenças à evolução da gramática formal e à sua progressiva assimilação durante os largos anos que durou a produção? Ou, como se verifica em Tibães quando se trata de obras coetâneas, simplesmente ao maior ou menor domínio dos escultores contratados em regime de parceria, detentores de uma linguagem plástica totalmente alheia às novas tendências? O facto de não ser possível destrinçar no conjunto carioca qual a exata contribuição de cada um dos três escultores envolvidos entre 1717 e cerca de 1734, limita o juízo crítico quanto à sua herança e capacidade individual em interpretar um modelo já de si arcaizante, numa fase marcada na Metrópole pelo surgimento e a afirmação do Estilo Joanino, cerca de 1725. A adesão ao novo gosto não é franca. Afinal de contas, nem os painéis de Tibães, nem os do Rio de Janeiro, se afastaram do ideário religioso que defendia e promovia a Ordem através deste programa imagético. Antes da dimensão artística, sempre prevaleceram as dimensões devocional e referencial; dimensões essas que Tibães, como centro difusor de espiritualidade,

[29]«dourar e estofar as imagens de mejo Relevo Com toda aguarnição q Ladeya todo o Coro», A.D.B., Conv. e Most., CSB., Tibães, *Livro do Depósito*, n.º 577, fl. 340.

[30]Ascensão, Marceliano de. *Chronica do Antigo, Real e Palatino Mosteiro de São Martinho de Tibaens desde a sua primeira fundação athe ao prezente*. [Manuscrito] Mosteiro de São Martinho de Tibães, 1745. Arquivo do Mosteiro de Singeverga, Santo Tirso, fls. 505-506; Oliveira, Paulo. *op. cit.*, 2014, p. 184.

[31] *Dietário / Catálogo dos Abades*, MS, fl. 35; *Elogio dos Abbades-Geraes*, fl. 183.

mas também com poder de afirmação política, impôs, sem qualquer renovação, às suas comunidades em Portugal e na colónia.

3. Imagens de *Santa Ida*

3.1. *Santa Ida* de Rendufe

Na igreja do Mosteiro beneditino de Santo André em Rendufe (ca. 15 km de Tibães), entre as imagens cuja origem, autorias (escultor e policromador) e datação, ficam por esclarecer, consta uma de *Santa Ida*, muito sóbria no drapeado e na gestualidade. Ergue-se na *Capela de Santa Escolástica* (primeira do lado da Epístola). Tal como os retábulos (mor e laterais) que enriquecem este templo e que se sabe de fonte segura terem sido executados entre 1719 e 1725, com douramento aplicado no triénio de 1725-1728 na capela-mor, e de 1752-1755 para as capelas da nave[32], a escultura parece apontar para um certo conservadorismo estético. O conjunto adere inconfundivelmente ao Estilo Nacional. Porque o retábulo da capela-mor se filia no do Mosteiro de São Bento da Vitória, no Porto, Robert Smith atribuiu a sua autoria, e aliás, a dos restantes retábulos deste templo, ao entalhador da igreja portuense: Gabriel Rodrigues de Álvares (†31.05.1734). Da imaginária, que evidencia grande heterogeneidade de tratamento, não é possível fazer semelhante paralelismo.

3.2. *Santa Ida* de Tibães

Em Tibães, é no centro do retábulo da *Capela de Nossa Senhora da Assunção* (segunda do lado do Evangelho) que fica exposta, em maquineta própria, uma imagem de *Santa Ida* (**Fig. 3**). As fontes disponíveis encontradas até à data apenas corroboram a sua existência em Tibães em 1776, no ano em que se fez o inventário das alfaias de prata da igreja[33].

Embora a maquineta que abriga a escultura de *Santa Ida*, corresponda às fases do Rococó que caracterizam a derradeira década do Reinado de D. João V (1740-1750), não é possível precisar com rigor a data de execução desta imagem, nem afirmar que o rebuscado invólucro que a enaltece lhe foi sempre destinado. As disparidades de morfologia existentes entre os «meninos» esculpidos no escrínio – tão rechonchudos que parecem invertebrados – e o Menino Jesus que *Santa Ida* tem ao colo – naturalista e gracioso –, evidenciam pelo menos o facto de a maquineta e a escultura serem de autores diferentes. A policromia tão singular que completa a figura de *Santa Ida*, com alguns motivos altamente texturados e bem diferentes dos revestimentos pouco relevados inerentes à técnica do estofado, aponta pelo menos um período de realização entre 1760 e 1780 (assumindo aqui o ano de 1776 como o *terminus ante quem*), com base no estudo realizado em outras obras beneditinas com semelhantes acabamentos, localizadas na região Norte de Portugal[34].

[32] Smith, R. C. "Santo André de Rendufe – subsídios para a História da sua igreja durante o séc. XVIII". *Bracara Augusta*, vol. XXIII, fasc. 56 (1968), 5-42.

[33] ALVES, Joaquim Jaime Ferreira. "Alfaias de prata beneditinas no inventário de 1776". *Bracara Augusta* XXXIII (1979), 233-282 (p. 264). Existe outro inventário de 1783, onde se refere o «Altar de Nossa Madre Sancta Ida» onde estava «A Imagem desta Sancta com seu resplendor de prata» (S/ ref. à fonte, p. 268).

[34] Le Gac, Agnès. "First critical study in gilded raised decorations from Portuguese polychrome sculptures of the eighteenth century". in *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung*. Dresden 11-13 Nov. 1999, Dresden: Hoschule für Bildende Künste Dresden, 1999, 69-76.

Fig. 3 - Santa Ida.
Imagem setecentista (1760-1776?) da
Capela de Nossa Senhora da Assunção,
na igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães.
Alt. 107 cm.
(Fotografia de Agnès Le Gac, 2013)

3.3. *Santa Ida* do Rio de Janeiro

No que concerne à *Santa Ida* do mosteiro do Rio de Janeiro, que ocupa a capela "falsa" à entrada da igreja, do lado da Epístola, ficam estabelecidos os seguintes dados: 1) o risco desta capela já se enquadrava no projeto à escala do templo de Domingos da Conceição, em 1670; 2) a sua materialização decorreu entre 1734 e 1737 [Silva-Nigra, 1950: Doc. 47, 94*]. Aliás, o mesmo sucedeu com a capela "falsa" sua homóloga, de *Santa Francisca Romana*, no lado do Evangelho, como se verá a seguir. Por estas datas, e embora não se tenha achado o desenho destas capelas e das respetivas imagens, entende-se que Jozé da Conceição e Simão da Cunha, que tinham assinado o contrato de parceria, produziram ambas as capelas, altares e imaginária, com base num modelo então disponível. Para além da capela ao «gosto moderno» do Barroco romano, alguns elementos esvoaçantes da indumentária de *Santa Ida*, como o véu, e o pregueado que evidencia alguma turgidez no hábito, indiciam que os imaginários adaptaram o desenho seiscentista desta obra à linguagem em vigor, então vinculada ao Barroco Joanino, mais dinâmico e voluptuoso.

3.4. Imagens de *Santa Ida* - Comparação

Olhando para as imagens de *Santa Ida* segundo a cronologia que marca a sua produção – primeiro a de Rendufe (até 1725), depois a do Rio de Janeiro (até 1737), e finalmente a de Tibães (até 1776) –, não há dúvida que seguem a mesma iconografia, mas não o mesmo formulário plástico, mesmo que baseado num eventual modelo ou numa gravura que terá circulado entre Portugal e o Brasil. Cada escultor deixou nitidamente o seu cunho pessoal, cada qual seguindo com menor ou maior afinco as inovações estéticas que pautaram o século XVIII. A imagem de *Santa Ida* de Tibães é, sem dúvida, a mais elaborada. Tem uma graciosidade, uma torção algo serpentinada e uma refinação no lavor, tanto escultórico, como pictórico, que, de longe, ultrapassa o figurino, já de si mais leve, do segundo terço de Setecentos. É uma imagem elegante, esbelta e expressiva, inconfundivelmente rococó. Embora os limites temporais do entalhe e da policromia careçam de precisão, a obra marca claramente as tendências da talha josefina.

4. Imagens de *Santa Francisca Romana*

4.1. *Santa Francisca* de Coimbra

Ao abrigo de uma iconografia vigente no Colégio de São Bento em Coimbra, segunda casa mais importante após a casa-mãe da Ordem em Tibães, foi realizada uma escultura de *Santa Francisca Romana* para a segunda capela do lado do Epístola da igreja daquele colégio. O cruzamento de vários dados[35] permitiu afirmar que esta imagem, e mais sete das restantes capelas laterais e co-laterais deste templo, foram esculpidas por Fr. Cipriano da Cruz, entre 1685 e 1690; portanto uns vinte e cinco anos após as obras do altar-mor e do coro alto de Tibães, a que já nos referimos. É nitidamente uma obra de plena maturidade do irmão leigo, mau grado o tratamento ainda bastante fruste das mãos. Corresponde esta imagem de *Santa Francisca* a uma outra de *Santa Gertrudes* que lhe ficava defronte em Coimbra. A imagem de *Santa Francisca,* juntamente com outras quatro esculturas do mesmo templo, foi policromada com belo estofo por Pascoal de Sousa, segundo o contrato de obrigação que assinou em 1692 [Le Gac, 2003b: 108]. Em 1870-1871, no seguimento da anexação da própria igreja ao Colégio de Coimbra, para efeito de apoio ao ensino, esta escultura, conjuntamente com a de *Santa Gertrudes*, com a qual formava um par de índole feminina, foi transferida para a Igreja da Graça de Torres Vedras[36]. Chegaram a ocupar os nichos – aliás, demasiados grandes para elas – do primeiro registo do retábulo-mor. A igreja do Colégio de Coimbra será demolida em 1932.

4.2. *Santa Francisca* do Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, a imagem de *Santa Francisca Romana* foi preservada no seu contexto de origem, na capela dita «falsa» do lado do Evangelho. Também forma um par, mas com a de *Santa Ida* do lado oposto, conforme vimos anteriormente, sendo ambas esculpidas entre 1734 e 1737, pela dupla Jozé da Conceição e Simão da Cunha. A sua policromia, também animada por um belíssimo estofo, data do triénio seguinte, não tendo ficado registado o seu autor.

4.3. Imagens de *Santa Francisca* - Comparação

Reforçada pelo hábito monacal, a essência destas esculturas é a mesma, tanto ao nível gestual, como pela presença de menino(s) que enriquecem ambas as composições escultóricas. Contudo, o seu estilo é diferente, para não dizer oposto. A de Coimbra é muito verticalizante, e com um dinamismo muito subtil, mas diminuto. A do Rio de Janeiro, mais larga, parece mais atarracada, em parte devido ao aspeto assaz maciço do corpo e à representação algo baixa do joelho direito, que se deve, pórem, a uma correção ótica deliberada (portanto muito pertinente), percetível para quem observa a imagem *in situ*, numa perspetiva em contraposto. Evidencia, contudo, uma maior flexibilidade no drapeamento, o que revela a procura de um certo equilíbrio entre as proporções e o desenvolvimento dinâmico das formas. Nestes tratamentos, a de Coimbra denuncia mais facilmente a origem goticizante do modelo [Le Gac, 2011: 328-337] de que a do Rio de Janeiro. Esta, sem deixar de recordar as Virgens «déhanchées» setentrionais,

[35] *Noticia do Colégio de S. Bento de Coimbra. Descrição da Igreja*. [manuscrito] 1758. Biblioteca Nacional, Fundo Geral 4414, fls. 188-190 - cit. Smith, 1968; *Douramento do retábulo de Na S.a da Piedade da igreja do colégio de S. Bento... e pintura de outras figuras de preto*. [Contrato de obrigação, 20 de Agosto de 1692], Arquivo da Universidade de Coimbra, S.N., 1D-3-5, nº 24; Le Gac, 2003(b): 108.

[36] As restantes esculturas da igreja foram dispersas, tendo a maior parte delas sido localizadas por Robert Smith (1968) e o trajeto de algumas delas sido reconstituído por Le Gac, A. & Alcoforado, A. op. cit., Coimbra, 2003: Cap. I, 15-27.

condiz melhor com a nova linguagem plástica vigente no reinado de D. João V. Esta linguagem está especialmente patente no duplo cortinado que delimita a capela em si e nos anjinhos que o seguram, no largo dossel que sobrepuja os elementos da figuração, nas grinaldas e nos florões do remate. Enquanto os áleas da História não permitirem conhecer os aspetos formais e cromáticos que imperavam na cenografia original da escultura de Coimbra (mas que se crê deverem manifestar a riqueza de dourados e de acantos típicos de Seiscentos), tudo foi preservado no Rio de Janeiro, favorecendo a percepção unitária da obra.

5. Grupos escultóricos da *Sagrada Família*

5.1. *Sagrada Família* de Rendufe

Na segunda metade do séc. XVIII, um grupo escultórico da *Sagrada Família* foi executado para a igreja do Mosteiro de Santo André em Rendufe para ser colocado, numa maquineta envidraçada a condizer, na banqueta do altar da *Capela de São João Baptista* (primeira do lado do Evangelho) (**Fig. 4**). Em nenhum dos suportes arquivísticos existentes, limitados aos *Estados* deste mosteiro beneditino e entre os quais faltam os *Estados* de 1749 e 1758, se encontrou menção ao referido conjunto [Smith, 1981]. As características rococó da imagem e do seu próprio escrínio deixam supor que terão sido encomendas na segunda metade do século XVIII. A decoração relevada com plumeado e Chinoiseries que os finaliza, que lembra fortemente a policromia deslumbrante da estátua de *Santa Ida* existente em Tibães, aponta novamente para as duas décadas de 1760 e 1770 [Le Gac, 1999: 70-72]. Dada a exposição desta *Sagrada Família* dentro da banqueta do altar, mas também as conscientes interferências visuais geradas entre o padrão decorativo do interior da maquineta e a policromia luxuriante de detalhes das pequenas figuras, a peça miniatural e intimista, de uma insuspeitável beleza, corre o risco de passar despercebida ao observador menos atento. Robert Smith [Rendufe, 1981] não fala dela.

Fig. 4 - Sagrada Família
Grupo escultórico setecentista (1760-1780?)
da Capela de São João Baptista, na igreja do
Mosteiro de Santo André em Rendufe.
Alt. 34,5 cm x Larg. 42,5 cm.
(Fotografia de Luis Arinto, 2015)

5.2. *Sagrada Família* do Rio de Janeiro

A igreja do mosteiro do Rio de Janeiro conta também uma obra de idêntica temática (**Fig. 5**), originalmente inserida na *Capela de São Mauro*, mais especificamente, na peanha do santo titular, seu orago. Pouco se sabe a seu respeito mas é igualmente datada do século XVIII[37]. Tendo o retábulo sido refeito entre 1766 e 1770, durante o terceiro triénio do Abade Fr. Francisco de São José, a *Sagrada Família* data talvez do triénio seguinte, entre 1770 e 1772, quando foram feitas as «tres urnas em talha dourada para os altares de São Blaise, Nosso Pai São Mauro e São Gaetano» [Rocha, 1992: 61], com o objetivo de conterem imagens [Silva-Nigra, 1950: Fig. 103]. Em 1976, a Professora Véra Regina Lemos Forman atribuiu esta *Sagrada Família* a Simão da Cunha [Rocha, 1992: 61]. Havendo sido deslocado para a antiga «casa da libraria» (biblioteca) do mosteiro, o conhecimento que temos deste grupo escultórico do Rio de Janeiro baseia-se unicamente na visualização de reproduções a preto e branco, inclusivé na obra de D. Mateus Ramalho Rocha [Rocha, 1992: 61].

Fig. 5 - Sagrada Família.
Grupo escultórico setecentista (1770-1772?) da Capela de São Mauro, na igreja do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro.
Alt 48 cm x Larg. 46 cm.
(Fotografia de Humberto Moraes Franceschi & Nelson Rivera Monteiro / Lúmen Christi RJ, 1992)

5.3. Grupos escultóricos da *Sagrada Família* - Comparação

As duas obras miniaturais em apreço não são a estrita cópia uma da outra, mas poderiam confundir-se pelas suas muitas parecenças – pedestal pontuados de pedras facetadas, alinhamento das pequenas figuras e respetiva orientação espacial, indumentária (com chapéus setecentistas), motivos têxteis e bastões de caminhantes. As suas dimensões seriam muitíssimo próximas em altura e largura (Figs. 4-5), não fosse a árvore que se ergue atrás do *Menino* no grupo carioca modificar a perceção geral da obra. Onde os volumes são mais incisivos, angulosos e delicados na *Sagrada Família* de Rendufe, são mais sinuosos e algo imponentes na do Rio de Janeiro. Enquanto a policromia de Rendufe, baseada numa técnica relevada de minúsculos ornatos em cera pintados à mão e dourados [Le Gac, 1999: 71], ostenta um extremo requinte, a policromia do Rio de Janeiro cinge-se à técnica tradicional do estofado. A análise

[37] Rocha, D. Mateus Ramalho. *A Igreja do Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro*. Lúmen Christi, 1992.

iconológica destas representações mostra que a de Rendufe é mais erudita, apartando a figura de *S. José* das figuras doutrinais da *Virgem* e do *Menino Jesus* pelo facto de *S. José* não segurar a mão da Criança; sem contudo deixar de reforçar o equilíbrio parental "Maria-José", pela hábil simetria dos elementos esvoaçantes da sua roupagem. Não há dúvidas que uma mesma traça da *Sagrada Família* circulou entre os dois templos, embora sem recursos documentais para afirmar qual dos dois mosteiros foi o primeiro a mandar realizar a imagem. A importância que assumiram certas encomendas à Metrópole, como a da *Nossa Senhora da Conceição*, em 1747, para a igreja do Rio de Janeiro [Silva-Nigra, 1950: Doc. 54, 98*], leva a supor que a Congregação Beneditina de Portugal terá sido a instigadora também neste tipo de produção. Com a ressalva que o critério de anterioridade nem sempre se firma na qualidade artística, recorde-se que a delicadeza dos acabamentos, conforme já se viu, depende sempre e intimamente das condições da encomenda e dos talentos dos executantes – o imaginário e o pintor-dourador – que a concretizam.

Conclusão

No seio da Ordem de São Bento, cuja expansão no Brasil foi realizada já sob o auspício de Tibães desde 1575, as obras aqui postas em confronto e as transferências do Portugal para o Brasil que algumas evidenciam, tocam necessariamente numa questão identitária. Nos séculos XVII e XVIII, época de assimilações de tendências artísticas e de redes de valores oriundas da Europa, as manifestações barrocas e as obras de arte sacra ficaram duravelmente marcadas nos mosteiros beneditinos, quer de Tibães e de Rendufe, quer do Rio de Janeiro, pela conjuntura político-económica do Antigo Regime e pelos ideais da Contra-reforma. Até ao último quartel do século XVIII, no contexto do Catolicismo Triunfante pós-tridentino que, no Novo Mundo, também ditou os preceitos a seguir nos interiores sacros (a que não escaparam os espaços monásticos beneditinos), é difícil discernir expressões culturais próprias da América Portuguesa ou um ideal barroco capaz de refletir a identidade cultural local. Na «Província Beneditina Brasileira» enquanto colónia, onde os retábulos de talha dourada e a imaginária eram adaptados de modelos do Reino, predominou a tradição portuguesa, sustentada pela contínua imigração de artistas e religiosos vindos do Noroeste de Portugal[38] – da região Entre Douro e Minho e mais especialmente de Braga. O papel decisivo dos Abades da congregação beneditina nas encomendas e a naturalidade de muitos executantes demostram isso mesmo. O Barroco, como substrato cultural da colonização, limitou as transformações e recriações[39]. Será necessário esperar o século XIX para ver realmente emergir no Brasil uma cultura híbrida e a construção de uma nação plural.

Agradecimentos

Ao Doutor António Ponte, Diretor Regional de Cultura do Norte, e à Doutora Maria de Lurdes Rufino, Coordenadora do Mosteiro de São Martinho de Tibães, pela sua generosa colaboração.

[38] Sousa, D. Gabriel de. "Prometo passar o mar". *Mensageiro de S. Bento / Singeverga* 4 (1935), 97-105.
[39] Neves, F. "O Barroco: substrato cultural da colonização". *Politeia: História e Sociedade* 7 (2007), 71-84.

A Talha do Estilo Nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII

Alex Fernandes Bohrer[1]

Barroco e territorialização

Muito se tem escrito sobre a produção cultural e artística do chamado Barroco Mineiro. Estudos variados sobre pintura, talha e escultura se multiplicaram nos últimos cinquenta anos. No entanto, cabe salientar que tais estudos acentuam um hiato: a produção artística do território das Gerais de fins do seiscentos e três primeiras décadas do setecentos não recebeu ainda trabalho abrangente e sistemático. Este período é marcado especialmente pelo aporte em terras americanas de uma tipologia específica de retábulos, de impulso criativo tipicamente lusitano, chamado hodiernamente de Estilo Nacional Português (conforme alcunha dada por Robert Smith) ou simplesmente de Barroco Português, conforme já discutimos em alguns congressos[2].

Um dos principais objetivos aqui será demonstrar a existência de determinadas oficinas/escolas de talha que atuaram entre Minas Gerais e Portugal em princípios do século XVIII. Tal afirmativa se dará através de exames iconográficos, estilísticos e comparativos de diversos ornamentos (figuração antropomórfica: anjos, *putti*, atlantes, cariátides etc; figuração zoomórfica: fênix (as aves *'fenis'* conforme a documentação da época)[3], pelicanos etc; figuração fitomórfica: festões, guirlandas, girassóis, rosas etc).

Propomos aqui a existência de um mestre principal circulando por ampla região, o qual chamaremos Mestre de Cachoeira do Campo, por ser na matriz desse distrito ouro-pretano que se concentra a maior parte de sua obra. Outro artista que atuou na mesma matriz foi Manuel de Matos, único nome que localizamos de um entalhador do período em Minas Gerais.

---

[1] Professor e investigador do Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), instituição que possibilitou minha participação no simpósio.

[2]Este trabalho se deveu, em grande medida, ao financiamento institucional via IFMG-OP, que propiciou a manutenção de diversos bolsistas, os quais trabalham em projetos aprovados dentro do programa BIC (bolsa de iniciação científica). Tal estudo resultou também em tese de doutorado defendida pelo autor deste artigo, sob orientação da professora Adalgisa Arantes Campos (FAFICH/UFMG, 2015).

[3] Natália Marinho Ferreira Alves. *A arte da talha no Porto na época barroca* (Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989, vol.1), 216, 277.

O Estilo Nacional Português é encontrado em determinadas regiões de Minas, desde localidades da antiga Comarca de Vila Rica e Sabará até o norte, na Comarca do Serro. Contudo, salta aos olhos, pela quantidade e qualidade artística, a confecção deste tipo de peça na Bacia do Rio das Velhas. Há retábulos afins em Sabará (Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igrejinha de Nossa Senhora do Ó e Capela de Santo Antônio de Pompéu), Raposos (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Caeté (Capela de Nossa Senhora do Rosário), Itabirito (Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e Capela de Nossa Senhora do Rosário de Acuruí) e em Ouro Preto, justamente em distritos localizados nas cabeceiras do citado rio (Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, Igreja de Santo Antônio de Glaura, Igreja de São Bartolomeu e Capela de Nossa Senhora das Mercês, essas duas últimas no distrito de São Bartolomeu, e a capelinha de Santo Amaro no povoado de Bota Fogo). Apesar da ligação inequívoca com criações portuguesas coetâneas, tais obras apresentam características próprias, que transitam desde um gosto vernáculo (Raposos) até complexas criações ornamentais (Matriz de Cachoeira do Campo).

Subindo o Rio das Velhas, São Francisco e o Jequitinhonha, também encontramos peças do Estilo Nacional. Há remanescentes em Matias Cardoso (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Minas Novas (Igreja de Nossa Senhora do Rosário), Chapada do Norte (Matriz de Santa Cruz e Igreja do Rosário) e, mais ao sul, São José de Itapanhoacanga, Costa Sena e Diamantina (Catedral).

Outra área que merece ser citada é aquela compreendida no antigo Termo de Mariana e parte do de Vila Rica, no Vale do Rio Gualaxo (afluente do Rio Doce), sobretudo em distritos marianenses como Camargos, Monsenhor Horta, Furquim e Ribeirão do Carmo. Ainda que as criações dessa região estejam muito alteradas ou apresentem por vezes um gosto de transição, são, contudo, importantes para compreendermos a difusão desse estilo em áreas de mineração intensa em inícios do século XVIII. O estudo de igrejas como a São Caetano de Monsenhor Horta nos possibilita entender o processo de mudança de uma morfologia e iconografia típicas do seiscentos para a nova formalidade ao gosto joanino italianizante, com dosséis, cortinados e um desenho mais arquitetônico. São monumentos emblemáticos: a Matriz de Bom Jesus de Furquim, a Igreja de São Sebastião de Ribeirão do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora da Glória de Passagem de Mariana, a Sé e a Santana de Mariana e a Igreja de São José de Ouro Preto, com seus dois pequenos retábulos laterais de nosso estilo.

Estilo Nacional: Breve descrição de exemplares de tipologias portuguesas

Há em Portugal um tipo particular de retábulo proto-Nacional que não encontra paralelo nas Minas: aquele dividido em dois andares. Características de momento seiscentista anterior e comuns no nordeste brasileiro e em Portugal, essas peças, algumas já apresentando as arquivoltas espiraladas, apresentam ainda muitos elementos do Maneirismo. São exemplos, o retábulo-mor de Escalhão e o da Misericórdia de Bragança (bem semelhantes aos da antiga Sé de Salvador, Bahia). Mais modernos que estes, já com arquivoltas presas por aduelas e aros, podemos citar o Bom Despacho de Cervães, Braga; o Convento de Cós, Nazaré; e a Sé Nova, Coimbra.

Em Évora, na igreja cartuxa, existe um retábulo confeccionado por Manuel e Sebastião Abreu do Ó. Essa bela composição já apresenta o familiar esquema de um andar e, por consequência, tribuna e camarins únicos. Nessa peça, as colunas exteriores são projetadas à

frente, fazendo sua planta ser côncava, o que o assemelha muito aos retábulos de São Miguel e Rosário de Cachoeira do Campo (obras de Manoel de Matos). Além do esquema da planta, há outros pormenores que aproximam a estrutura cachoeirense à eborense, como o curioso desenho em forma de coração das mísulas e a presença das edículas sobre a arcada. Cremos que esses grandes frontões são fruto da influência espanhola, posto que tal solução é marcante na arte daquele país. Em Abreu do Ó e Manoel de Matos, contudo, os arcos concêntricos, e não a edícula, são o foco principal do remate, bem ao modo fechado português.

Entre os primeiros retábulos completamente evoluídos estão os do Mosteiro Novo de Santa Clara, Coimbra, e o convento carmelita de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, Lisboa, ambos devendo ser anteriores a 1681 (ano da fundação do Convento de Cardais). Nessas obras, o ritmo da coluna espiralada não é quebrado por cornijas, andares ou arquitraves, correndo da mesa do altar e das mísulas direto ao entablamento que sustenta as arquivoltas, acima dos capitéis, guarnecendo o camarim único. Esse artifício é o que será levado à Minas, sendo considerado por Smith o mais moderno e maduro encontrado no reino[4]. Apesar do desenho de Santa Clara e Cardais[5], o esquema mais comum será o de quatro colunas e dois arcos (cada arco para cada par de colunas), como em Nossa Senhora ao Pé da Cruz, em Beja, e no Convento de Jesus, em Aveiro. Essa solução é encontrada em Glaura, São Bartolomeu, Cachoeira do Campo (retábulo-mor), Itabirito, entre outros. Tal padrão deu origem a duas tipologias específicas: as que têm as colunas separadas por pilastras e as que tem colunas entremeadas por painéis. Entre os que apresentam as pilastras, cabe frisar o retábulo-mor de São Bento da Vitória, Porto (1704), e o retábulo-mor da Misericórdia, Viana do Castelo (1718). No retábulo do Porto, a pilastra se localiza entre as colunas, o que faz com que haja uma superfície lisa entre as duas arquivoltas, exatamente como ocorre, por exemplo, nos altares do Bom Jesus de Bouças e de Santo Antônio de Cachoeira do Campo e na Capela das Mercês de São Bartolomeu. Essa estrutura do Porto é atribuída a Damião da Costa, que documentalmente executou a talha da Igreja do Salvador dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, na mesma cidade. Por comparação morfológica, Smith atribuiu também a esse artista bracarense o conjunto escultórico de São Bento. Deve ter sido entalhador importante, posto que em documento de época diz-se que efetuou 'muitos [retábulos] nessa província' (o manuscrito se refere ao Minho)[6]. Talvez esse homem - certamente um dos responsáveis por divulgar a nova tipologia no norte de Portugal - tenha sido um influenciador indireto de muitas composições mineiras.

Na segunda variação, onde há painéis decorativos a separar as colunas e as arquivoltas, inclui-se a Capela do Calvário do Mosteiro Beneditino de Santo Tirso, Braga. Nessa talha existem numerosos anjos e putti que ocupam aduelas, raios, fustes e especialmente os grandes painéis. Outra consequência desse afastamento das colunas para colocação dos murais decorativos é a inserção dos nichos laterais (que surgem provavelmente numa tentativa de quebrar a monotonia das superfícies planas, como na Capela de Nossa Senhora da Doutrina, em São Roque, Lisboa). É interessante que o retábulo-mor de Cachoeira do Campo apresenta uma espécie de síntese dessas duas modalidades, apresentando pilares, painéis e nichos laterais. Esses nichos de Cachoeira são muitas vezes interpretados como influência do período joanino,

[4] Robert Smith. *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 73-76.
[5] Que possuem seis colunas e três arcos.
[6] Robert Smith. *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 75.

mas é provável que se trate de seguimento de uma tradição firmemente apoiada no próprio desenho do Nacional Português.

Em Portugal, uma peça paradigmática desse novo tipo de composição, súmula de tudo o que se tinha até então, é o retábulo-mor da Sé Nova de Coimbra. De planta côncava, apresenta uma feição teatral e luxuriante, bem anterior ao gosto joanino italianizante, já que data de 1698. Apresenta anjos de meio corpo, anjos músicos, anjos sobre mísulas, mascarões sobre mísulas, mascarões sobre painéis etc. No arremate dos arcos figura uma grande tarja, que se tornaria comum no momento subsequente e seria solução ordinária nas Minas século XVIII afora.

Um tipo de retábulo relativamente comum em Portugal - e inexistente em Minas - é o que apresenta relevos monumentais, muitas vezes a ocupar todo o camarim, que nesse caso é sempre raso. Esse gosto pelos relevos intricados é mais evidente desde Coimbra, em direção ao norte, passando pelo Porto e Braga. Entre os mais espetaculares temas dessa tipologia está a Árvore de Jessé, linhagem genealógica que apresenta os ancestrais de Jesus. O motivo já aparece na arte ibérica desde 1488, com o escultor espanhol Gil de Siloé. Contudo, é no período do Nacional que toma ares monumentais no reino - onde podemos citar a Matriz de Caminha e a Igreja jesuítica de São Paulo, de Braga.

Como salienta Smith, foi nessa época (último quartel do XVII, primeiro quartel do XVIII) que tomou forma um dos elementos mais característicos da arte portuguesa: as igrejas forradas de ouro[7]. Nesse período, a talha dourada rapidamente saltou dos retábulos e passou para as paredes da capela-mor, arcadas da nave, tetos etc. São templos visualmente compactos e homogêneos. Tal aparência chamou atenção de viajantes desde o século XVII, como cita Smith: “as igrejas de Lisboa são todas cobertas de ouro, desde o retábulo do altar-mor até ao mais insignificante... de modo que, em comparação, os templos de França são pouco mais que estábulos”, escreveu um capuchinho francês em 1699[8]. Esse tipo de composição foi comum em mosteiros e nas Misericórdias, como em Braga, Porto ou Évora, por exemplo, e também na Lisboa antes do terremoto de 1755.

Um dos mais belos exemplares desse modelo de ornamentação total é a Capela Dourada de Recife. Em Minas, o gosto pela talha exuberante e preenchimento total dos vazios (por escultura ou pintura) pode ser visto especialmente em Cachoeira do Campo (capela-mor), Conceição (capela-mor e nave) e Ó (ambas em Sabará). Em Portugal, a Capela de Santo Antônio de Lagos é um exemplo exponencial. O retábulo-mor desse templo apresenta os tradicionais painéis que separam as colunas, com nichos laterais e uma talha complexa. Em vários lugares dessa monumental composição se acham atlantes de braços erguidos, atlantes nas mísulas, guerreiros à romana (aparecem na base do retábulo), homens com roupas árabes etc (todos elementos também encontrados na nave de Cachoeira do Campo). Smith vê nessa Capela de Lagos uma *recrudescência* da temática manuelina, marcada ainda pelo impacto das navegações[9].

Outro espaço onde abundam atlantes e cariátides (cujas posições e formas lembram Lagos e Cachoeira) é a capela-mor da Igreja da Conceição de Portimão. Com ornamentação que alterna motivos antropormórficos e fitomórficos, a influência de Portimão e Lagos é inconteste. Existem várias criações parecidas, como a Igreja do Salvador, de Alvor (onde existe

[7] *Idem*, 79.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, 82.

um atlante de botas no altar do Rosário que muito lembra as criações cachoeirenses), e o arco-cruzeiro e talha dos retábulos da Igreja da Vila do Bispo, em Sagres (onde estão outros pormenores curiosos: meninos que brincam com peixes). Smith atribui todos esses detalhes ao mesmo criador da talha de Lagos. Terá sido esse mestre anônimo um possível influenciador de obras mineiras, notadamente as de Cachoeira, onde meninos, peixes e acantos estão juntos?

Outro monumento desse mesmo padrão, digno de nota pelos seus particularismos escultóricos, é a igreja de São Pedro de Miragaia, no Porto, que ostenta detalhes assemelhados a Lagos. Essa ornamentação, esculpida por volta de 1717-1725, coincide temporalmente com os templos de Cachoeira do Campo e Sabará. Em vista disso podemos afirmar que o Estilo Nacional Português não é uma reminiscência antiquada na arte mineira, pelo contrário, ele é coetâneo ao que se fazia em Portugal. Aliás, há modelos em Minas que, feitos no período de Dom João V, talvez tenham uma talha inspirada em padrões anteriores (e não necessariamente em modernizações italianizantes). A capela-mor da Igreja de Miragaia possui tribuna elevada, colunas de fuste canelado, ao modo quinhentista, e uma talha gorda que, saltando das paredes, cobre o teto, simulando uma abóboda mourisca: não é imagem parecida com a capela-mor de Santo Antônio de Tiradentes? Portanto, a teatralidade de Tiradentes e de outras igrejas pode não ter raízes propriamente num estilo joanino amadurecido e na arte italiana, e sim em modelos mais antigos, como bem demonstra os templos de Lagos, Miragaia e Cachoeira do Campo.

Entre outros monumentos sob influência da talha de Miragaia, podemos citar, em Portugal, a talha de São Bento da Vitória, Porto, e a Capela do Convento de Aveiro. Nessas composições, especialmente a do Porto, há a inserção de nichos, cujo uso é evidentemente uma característica da arte do norte[10].

Para Smith, se num primeiro momento esses retábulos primam pela profusão escultórica (o que seria uma espécie de Estilo Nacional pleno), num segundo instante começam a tender para um gosto mais arquitetural (agora sim, influência italiana). A Capela da Piedade, da Igreja de São Roque de Lisboa, composta por volta de 1711, é exemplo disso. Nesse retábulo não há mais correspondência entre as colunas e os arcos, se quebrando o ritmo tradicional entre o corpo e seu arremate. A parte de cima passa a ter um caráter mais arquitetônico, inclusive com frontões interrompidos. Multiplicam-se, a partir daí, cortinados e baldaquinos, bem como figuras antropomórficas de meio corpo, mais adultas, diferentes dos meninos nus da talha anterior. Esse motivo de meio corpo, introduzido em Portugal, segundo Smith, por Claudio Laprade (1682-1738), é muito semelhante às cariátides que estão na capela-mor do Pilar de São João del Rei e nas paredes da nave central da Matriz de Sabará.

Toda essa discussão nos leva a mais algumas ponderações. Até onde a talha de Minas se prende a padrões estilísticos do Nacional em Portugal? Será que determinados detalhes existentes na arte mineira, frequentemente citados como influência do joanino, são mesmo indícios de uma talha de transição? Citemos o caso cachoeirense. Por abrigar figuras humanas nos adereços e por seu retábulo-mor apresentar dois nichos laterais, a Matriz de Nazaré é lembrada por proporcionar uma talha de passagem entre um gosto mais antigo, o Nacional, para um gosto modernizante, de tipo joanino[11]. Todavia, tal afirmação é questionável.

[10] Robert Smith. *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962) 85.

[11] Em geral se atribui, como característica do estilo joanino, ao lado do dossel de gosto italiano, o uso teatral de crianças e anjos e a colocação de nichos laterais à abertura do camarim.

Como falamos acima, figuração antropomorfa já era comum em igrejas portuguesas antigas mesmo antes dos italianismos de Dom João V. Crianças atarracadas e tímidas estão presentes, por exemplo, em São Bento (Porto), Sé Nova de Coimbra (centro), Conceição de Portimão (ao sul), na Igreja de Arruda dos Vinhos (também ao sul) etc. São soluções compositivas que nos remetem à capela-mor e aos retábulos do Senhor de Bouças e Santa Antônio de Cachoeira do Campo, onde os *putti*, apesar de encontrados em grande quantidade, são adensados aos arranjos e se perdem na vegetação. Meninos mais robustos e com maior força expressiva são achados também em Portugal, de norte a sul, ainda dentro do Estilo Nacional, como em Santo Antônio de Lagos, Misericórdia de Évora e Viana do Castelo, São Pedro de Peniche, Aveiro, entre outros. Alguns dos meninos citados se vestem à romana e têm o corpo terminado em acanto, bem ao modo de quatro cariátides existentes nos retábulos de São Miguel e Rosário da Matriz de Nazaré (**Fig. 1**). Algumas cariátides da Igreja de São Bartolomeu (**Fig. 2**), anteriores, também têm interessante paralelo morfológico com certos motivos portugueses, como vemos em Beja e Portimão. Como salienta Robert Smith, este tipo de composição teatral abriu caminho para o joanino, inspirando-lhe modelos iconográficos, e não o contrário[12].

Outras características que ligam Cachoeira estilisticamente ao norte português é a complexidade do arco-cruzeiro (com talha adensada, repleta de ornamentação fitomórfica, zoomórfica e antropomórfica) e os já citados nichos laterais do retábulo-mor (que em Cachoeira são vistos tradicionalmente como influência do joanino). São artifícios criativos que já aparecem em precedentes portugueses mais antigos (como na Sé Nova de Coimbra, na Misericórdia de Viana do Castelo e em São Bento do Porto).

Fig. 1 - Matriz de Nazaré. Cachoeira do Campo, Brasil. Alex Bohrer, 2010. (Fonte: PIBIC-IFMG-OP)

Fig. 2 - Igreja de São Bartolomeu. São Bartolomeu, Brasil. Alex Bohrer, 2010. (Fonte: PIBIC-IFMG-OP)

[12]Robert Smith. *Op.cit.*, p.73.

Mesmo algumas peculiaridades arquitetônicas, tidas em geral como artifícios tipicamente mineiros, podem ser reminiscências de modismos portugueses, como os retábulos laterais do arco-cruzeiro que, a partir de Cachoeira do Campo, segundo Bazin[13], eram tradicionalmente colocados em diagonal, eliminando assim a quina da nave[14] (num arranjo muito diferente do que se fazia em São Paulo e Nordeste, onde eram comumente concebidos paralelos ao arco-cruzeiro). Todavia, temos exatamente a mesma solução de Cachoeira em criações rurais portuguesas, como na Igreja do Convento de Refoios do Lima. Não seria esse desenho (cuja disposição dos altares pode ter impactado igrejas posteriores, como a Santo Antônio de Ouro Branco e Santa Bárbara, Rosário de Tiradentes, Santo Amaro de Brumal, Nossa Senhora da Gloria de Passagem de Mariana, Carmo de Diamantina etc) uma lembrança do mundo rural lusitano em vez de uma invenção local? Ressalte-se que Refoios está na região de Sequeira, a vila natal de Antônio da Silva Barros, cujo testamento foi citado acima.

Portanto, podemos concluir que Minas Gerais em inícios do século XVIII - pelo menos no que diz respeito à talha - estava antenada ao que se fazia em Portugal, ao contrário do que em geral se pensa. Os modismos chegaram aqui rapidamente, talvez impulsionados pelo trânsito entre o reino – especialmente o Minho – e a colônia americana, no auge da corrida aurífera.

Existência e circulação das 'oficinas'

Depois de analisarmos detidamente várias igrejas mineiras, pudemos intuir algumas oficinas ou 'escolas' circulantes em Minas, desde o norte até o centro-sul. Em determinados exemplos propusemos, após apreciação estilística, a existência de mestres regionais trabalhando em mais de um monumento; em outros casos, como dito, trata-se de uma 'escola', de uma forma de fazer que, aos poucos, foi se tornando característica em certos lugares, como adaptações regionais de modismos portugueses.

Podemos fixar a primeira dessas escolas no norte de Minas, principalmente nas igrejas de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso, na Santa Cruz e Rosário de Chapada do Norte, Rosário de Minas Novas e São José de Itapanhoacanga. Esses retábulos caracterizam-se pela utilização de espiras lisas, decoradas ou não com motivos pictóricos. As partes entalhadas se circunscrevem às mísulas, capitéis, medalhões ou aduelas. Tamanha é a simplicidade que torna-se difícil precisar se uma oficina específica circulou nesse território, já que não há respaldo estilístico. Em todo o norte e Vale do Jequitinhonha, a única peça mais complexa, que apresenta profusa talha dourada, é aquela inserida na Catedral de Diamantina (esse exemplar não tem paralelo na região, nem conseguimos identificar semelhanças entre essa fatura com oficinas de outras comarcas).

Mais ao sul é possível também identificar um modismo assinalado pelo uso das espiras lisas, do qual citamos como representantes: o retábulo-mor e os dois do cruzeiro da Matriz de Raposos, a Capela de Santo Amaro do Bota Fogo, os retábulos do Carmo e do Amparo da Matriz de Sabará, a Igreja do Rosário de Acuruí e a Igreja de Piedade do Paraopeba. Temos aqui as mesmas dificuldades em identificar mestres específicos, tal a simplicidade da fatura.

[13] Germain Bazin. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record. 1983, 2 v.) 338.
[14] De forma que o canto perpendicular desapareceu, dando movimento à nave e chanfrando as esquinas.

As primeiras oficinas mais elaboradas e que, por isso mesmo, nos possibilitaram aventar a hipótese de escultores itinerantes, aparecem no Alto Rio das Velhas. Na Matriz de São Bartolomeu é presumível a existência de duas: uma que atuou no lado do evangelho e outra, no lado epístola. Essa oficina da epístola é, ao que parece, a mesma das três peças da nave de Glaura. Entalhador diferente parece ter trabalhado no retábulo hoje inserido na Capela das Mercês de São Bartolomeu e outros, nos fragmentos existentes na capela-mor de Glaura.

Na região de Sabará e Cachoeira do Campo temos as oficinas mais complexas e, analisando essa talha com minúcia, pudemos conjeturar a existência de duas principais: uma que atuou na Matriz de Nazaré (no mor e nos altares do cruzeiro), no Rosário de Caeté (nos nichos centrais dos altares laterais), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia), nos pedaços da Penha de Caeté, no Ó de Sabará e na sacristia e medalhão do coro da Matriz de Sabará; outra, no mor da Matriz da Conceição e no mor de Santo Antônio de Pompéu.

Em Cachoeira esteve também o único mestre cujo nome é possível saber. São da mesma fatura os retábulos de Nossa Senhora do Rosário e São Miguel da Matriz de Nazaré, obras de Manoel de Matos.

Para a Matriz de Itabirito foram propostas duas oficinas: uma no mor e no lateral de São Miguel (que, provavelmente, é o mesmo escultor dos atlantes de Acuruí e de Santo Antônio de Furquim) e outra no Carmo e no Santíssimo (este é talvez o mesmo escultor do Bom Jesus da Matriz de Monsenhor Horta, hipótese que retomaremos mais adiante). Esses são os únicos casos que sugerimos mestres circulando em territórios distintos, já que Itabirito e Acuruí se encontram no Vale do Rio das Velhas e Furquim e Monsenhor Horta, no Vale do Rio Doce.

Ainda na região do Velhas, existem os pequenos retábulos de Amarantina, obras de outras oficinas, mas, ao que parece, profundamente remodelados.

No Vale do Rio Doce percebemos algumas oficinas que, com raras exceções, pouco circularam ou atuaram (deixando, cada uma, escassas peças remanescentes). Somente duas dessas oficinas, já citadas acima, parecem ter tido uma movimentação geográfica de mais longo alcance: a de Itabirito, Acuruí e Furquim e a de Itabirito e Monsenhor Horta. Talvez haja outra passível de ser rastreada, todavia suas peças estão em péssimo estado, o que dificulta qualquer abordagem mais criteriosa: trata-se do escultor que parece ter circulado em Ribeirão do Carmo (retábulos do cruzeiro), em Furquim (Rosário e mor) e em Santana de Mariana (no mor, conforme analisaremos). Também, entre essas estruturas, não podemos deixar de mencionar o mestre que atuou nos exemplares de São José de Ouro Preto.

O Mestre de Cachoeira

Poderíamos nos aprofundar em qualquer uma das oficinas citadas, mas iremos privilegiar aquelas identificadas na Matriz de Cachoeira por essa igreja possuir documentos remanescentes e pela importância de sua talha que, pelo que pudemos perceber, reaparece em vários lugares, como Sabará, Pompéu e Caeté. Resolvemos alcunhar um desses escultores como Mestre de Cachoeira, já que se trata de artista anônimo que deixou nesse distrito a parte mais volumosa de sua obra.

Pela análise detida dos elementos antropomórficos, sugerimos que esse mestre atuou, como dito, na Matriz de Nazaré (na capela-mor, arco e altares do cruzeiro), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia, cuja carranca se assemelha aos dois

mascarões sob os nichos do mor da Nazaré, com desenho parecido das sobrancelhas, nariz e bigode), na Penha de Caeté (em fragmentos esparsos), no Rosário de Caeté (especificamente nos nichos das peças laterais) e no medalhão do coro e sacristia da Matriz de Sabará (cuja posição dos anjos, dos putti-estípites e dos porta-cortinas é exatamente a mesma daquelas encontradas nos retábulos laterais do Rosário de Caeté e na densa decoração da matriz cachoeirense). Levantamos também a hipótese, pela análise dos elementos fito e zoomórficos, que esta seja a mesma oficina que atuou no retábulo-mor do Ó de Sabará.

Após comparar a talha da capela-mor e dos retábulos do cruzeiro de Cachoeira, percebemos que esta é uma oficina de intersecção, onde trabalhou, provavelmente, mais de uma mão. Há um ar familiar quando confrontamos essas obras, mas elas possuem evidentes variações morfológicas (ainda que pequenas). É provável que essa oficina fosse ordenada por um mestre maior, que ditava o serviço, e outros oficiais subordinados. Talvez isso explique o fato da figuração antropomórfica mudar um pouco entre a capela-mor (anjos com cabeças desproporcionais e corpos anatomicamente distorcidos)[15] e as peças do cruzeiro (que apresentam os mesmos vícios escultóricos anteriores, mas com melhor compleição), não obstante a ornamentação fito e zoomórfica ser praticamente a mesma. Foi a análise desses adornos, baseados em fênix e parreiras, que nos permitiu sugerir ser essa a mesma oficina do Ó de Sabará.

Teria sido esse escultor não identificado quem popularizou na capitania a ornamentação antropomórfica? O certo é que no período subsequente tal decoração seria comum (como vemos em Manoel de Matos e no joanino posterior). Seria esse mesmo mestre que difundiu o trono anforado, infrequente em Portugal e tão comum no Vale do Rio das Velhas? Nos grandes centros portugueses o trono mais corriqueiro é o escalonado (que nas Minas só aparecerá depois).

Desse mesmo mestre anônimo é o pequeno trono móvel confeccionado para se acoplar ao trono principal do altar-mor (em ocasiões festivas este recebia a primitiva imagem de Nossa Senhora de Nazaré).[16] Ainda de sua lavra é a escultura do Divino Espírito Santo cujo aro que guarnece a pomba é ornado com as características mulheres com pingentes.

Conclusão

Tivemos alguns percalços nesse trabalho, sendo um dos principais a escassez de documentos. Já que a maior parte dos acervos eclesiásticos do período foi dilapidado, lançamos mão de outras alternativas, como os códices cartorários e o foco no retábulo em si como fonte de informação histórica. Claro, usar a talha como subsídio documental pode acarretar vários problemas. Atribuir datação ou autoria, por exemplo, é algo muito complexo e passível de erros. Muitas vezes o ornamento está em elevada altura (dificultando a visualização) ou está tão destruído por cupins ou água ou mesmo desfigurado por policromias destoantes e sucessivas, que fica difícil dar voz final.

Um trabalho que se impõem agora será procurar e, quem sabe, trazer a lume manuscritos inéditos ou - mesmo que nada novo se encontre - reler os já descobertos, com o intuito especial

[15] Esses putti e anjos da capela-mor e arco-cruzeiro estão de tal forma repintados que foi impossível resgatar a policromia original na recente restauração. Talvez muito da diferença notada entre esses e os da nave se deva a essa repintura (a policromia da nave é indelevelmente superior).

[16] Essa engenhosa solução faz com que ambas as imagens da Virgem de Nazaré (a pequena e a grande) possam se acomodar no retábulo-mor.

de confirmar atribuições e datações. É muito importante, daqui para frente, propor periodizações mais precisas, coisa inviável num estudo muito abrangente.

Um possível futuro passo será a catalogação minuciosa de igrejas portuguesas com vistas a elaborar um quadro comparativo internacional. Talvez encontraremos em terras lusitanas, após apreciação estilística, alguns dos mesmos mestres que localizamos nas Minas e quiçá possamos até mesmo lhes dar nomes (considerando a preservação arquivística) ou ao menos confirmar a circulação transoceânica de determinados artistas e artífices, mapeando assim oficinas alastradas, intercontinentais.

Bibliografia

Alves, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*. Vol. 1 e 2. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989.

Bazin, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record. 1983, 2 v.

Bohrer, Alex Fernandes. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: Contexto Sociocultural e Produção Artística*. Tese de Doutorado, PPGHIS/FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2015.

Bohrer, Alex Fernandes. *Imaginário da Paixão de Cristo. Cultura Artística e Religiosa no Alto Rio das Velhas nos Séculos XVIII e XIX*. Monografia de Bacharelado, ICHS/UFOP, Mariana, 2004.

Bohrer, Alex Fernandes. *Os Diálogos de Fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro*. Dissertação de Mestrado, PPGHIS/FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2007.

Bohrer, Alex Fernandes. *Ouro Preto, um novo olhar*. São Paulo: Scortecci, 2011.

Campos, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

Oliveira, Miguel Archanjo de. *O Papel e o Surgimento do Entorno de Vila Rica/1700-1750*. Monografia de Bacharelado, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2004.

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier

André Guilherme Dornelles Dangelo[1], **Aziz José de Oliveira Pedrosa**[2]

Introdução

O presente trabalho traz a conhecimento pormenores da vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier, ativo na Capitania de Minas durante o século XVIII. Esta pesquisa tem como subsídio o estudo do inventário[3] do referido entalhador, registro esse pouco conhecido pelos historiadores da arte luso-mineira.

O documento supracitado demonstra que Francisco de Faria Xavier é natural da cidade de Lisboa, filho de José Faria e Theresa Maia. Foi o artífice casado com Maria Assunção, também natural da cidade de Lisboa, com quem teve quatro filhos. Motivado por doença que lhe deixou acamado, Faria Xavier registrou seu inventário no dia 4 de dezembro do ano de 1759. Momento esse no qual foram listados os bens materiais que possuía na Capitania de Minas. Assim, era de sua posse uma casa no Arraial de Catas Altas; créditos a receber; dívidas a pagar em lojas, boticas, açougues e cirurgiões; escravos e alguns outros bens de uso cotidiano, de menor valor monetário. Outros pormenores de sua vida atestam que ele foi membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, do Arraial de Catas Altas.

Após registrar testamento, faleceu Francisco de Faria Xavier no dia 12 de dezembro do ano de 1759, conforme atestado de óbito[4]. Foi enterrado na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas. Ainda não foram localizados registros sobre o ano de nascimento de Faria Xavier, mas, provavelmente, esses dados possam ser levantados em arquivos portugueses, visto ser de conhecimento sua origem.

---

[1] Doutorado em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Atualmente é professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

[2] Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (previsão de doutoramento: 2016). Atualmente é professor adjunto do Centro Universitário Newton Paiva onde leciona no curso de Arquitetura e Urbanismo. A viagem deste autor foi financiada pela FAPEMIG – Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais.

[3] Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier* (Mariana: 1759): 33v, 37.

[4] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, Livro de Óbitos, Prateleira H-01 (Catas Altas 1749-1760): 157v.

Obras e parcerias

Faz-se necessário realizar revisão sobre a atuação de Francisco de Faria Xavier, principalmente porque hoje se sabe que os testemunhos documentais têm muito a dizer. Assim, iniciam-se as discussões a respeito da primeira obra que se tem registro do envolvimento de Francisco de Faria Xavier, e que foi realizada na Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara.

Assim, em documento redigido no dia 5 de janeiro do ano de 1744[5], a Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de Santo Antônio, decidiu contratar obras de talha para o retábulo-mor da igreja, uma exigência para que se pudesse realizar, posteriormente, a trasladação do Santíssimo Sacramento para o referido retábulo. Conforme o documento, deveria ser feito "... retábulo de talha para o altar mor com paredes e teto da capellla mor apainelados..."[6]. Destaca-se a exigência contratual de se fazer talha para teto, paredes da capela-mor e demais ornamentos, o que vem a ratificar que as características do conjunto de talha a ser contratado estavam em conformidade com as preferências ornamentais correntes no universo setecentista luso-brasileiro. Visto ser nesse período que a talha se espalha pelas paredes das igrejas, principalmente das capelas-mores, compondo uma estética que hoje se denomina de "igrejas forradas de ouro".

Diante dessas decisões, no dia 22 de junho do ano de 1744, a Irmandade do Santíssimo Sacramento concedeu a arrematação da talha da capela-mor da Matriz de Santo Antônio a Francisco de Faria Xavier[7]. Segundo relata o documento em análise, outros entalhadores participaram desse processo de arrematação, uma vez que era a adjudicação o procedimento mais comum para arrematar obras nas Minas setecentistas, ficando concedido o direito de efetuar os serviços àquele que oferecesse a proposta mais vantajosa. Outro dado fundamental nesse processo se refere aos riscos e modelos do retábulo que já haviam sido definidos e foram mostrados a Francisco de Faria Xavier, antes de ser assinado o contrato de arrematação da obra, uma vez que depois que ele viu e analisou os projetos, comprometeu-se em realizar os trabalhos em um prazo de um ano. Infelizmente não foi possível, até o presente momento, encontrar o projeto, tampouco saber quem foi o responsável por sua elaboração. Desse processo de arrematação, ainda sobrevive a curiosidade por se saber quem foram os demais artistas que se interessaram em arrematar a obra, visto não constar seus nomes na documentação levantada.

Certamente, o prazo contratual estipulado para execução do serviço exigiu que Francisco de Faria Xavier subcontratasse mão-de-obra para colaborar na produção dos trabalhos. Visto que se tratava de uma grande obra que contemplava: a talha do retábulo-mor, paredes e teto da capela-mor, o que exigiria um tempo maior para sua execução ou, o esforço de muitos artífices trabalhando em equipe. Supunha-se a subcontratação de artistas para realizar a dita obra, mas não se tinham comprovações a esse respeito. Nesse sentido, entra em pauta documento inédito que vem a esclarecer parte desses fatos, demonstrado que no dia primeiro de agosto do ano de 1745 a Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de Santo Antônio, realizou pagamentos referentes a serviços de talha executados para a mencionada capela-mor.

[5] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 8.

[6] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 8.

[7] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 21v.

Foi destinado valor em dinheiro a ser pago ao entalhador José Coelho de Noronha, referenciado como "mestre da dita obra".

> "Em o primeiro dia do mez de Agosto de mil setecentos e quarenta e sinco anos, estando em Meza o Provedor e mais officiais que servem na Irmandade do Santis. Sacram.to determinarão se satisfizesse a esmola de quatro centas oitavas de ouro que consignarão a obra de talha da capella mor da dita Matriz. Na forma e maneira seg. te, a saber duas oitavas de ouro da Meza de [*ilegível*] annos que ha de pagar o Provedor da dita irmandade o Coronel Miguel Alves Per.a e mais Esta [*ilegível*] de ouro há de dar o Escrivao da d.a Irmandade Domingos Alves da Silva da Meza de dois annos, de igual quantia de cento e trinta e oito oitavas da Meza d.o Escrivão se de por entregue o d.o provedor p.a satisfazer ao mestre da dita obra Jose Coelho de Noronha, e dezesseis oitavas que faltarão p.a completar a d.a coantia de quatro centas oitavas de ouro de ouro se consignou (...)"[8].

Esse documento vem a elucidar algumas questões levantadas por Pedrosa (2012, p. 85), sobre a possibilidade de José Coelho de Noronha ter colaborado nos trabalhos de talha da Matriz de Santa Bárbara. A hipótese do pesquisador foi levantada por se saber que Noronha e alguns artífices que laboravam em sua oficina, trabalharam em Santa Bárbara na produção de um retábulo[9]. Nas mesmas pesquisas, Aziz Pedrosa ainda levantou os nomes dos oficiais que estiveram com Noronha em Santa Bárbara, certamente em virtude da confecção da dita talha: os entalhadores Amaro dos Santos e Manoel João Pereira. Esses artífices compuseram uma oficina[10] de talha que acompanhou Noronha em alguns trabalhos na Capitania de Minas.

A farta documentação sobre o processo de construção e ornamentação da Matriz de Santa Bárbara aponta que Faria Xavier foi citado apenas no ano em que arrematou os trabalhos de talha, não sendo mais feita menção a seu nome no tangente a quitação de pagamentos, ajustes contratuais, dentre outros meios burocráticos que, geralmente, envolviam esses serviços. É também intrigante o fato de Coelho de Noronha receber pagamentos por serviços prestados em uma obra não arrematada, inicialmente, por ele.

Sobre esses fatos, questiona-se se a contratação de outro entalhador ocorreu por Francisco de Faria Xavier não ter finalizado os serviços conforme os prazos contratuais da obra. Ou, se teria sido um acordo entre Faria Xavier e a Irmandade do Santíssimo a subcontratação de outro entalhador para realizar os trabalhos. Levantam-se essas hipóteses na tentativa de se compreender o envolvimento de ambos entalhadores na fábrica da talha em pauta, mas, sem que se possa chegar a conclusões definitivas, por não se ter registros sobre o assunto.

Tudo isso leva o pesquisador a recorrer a outros métodos analíticos na busca por informações esclarecedoras. Desse modo, procurou-se averiguar os registros que discorrem sobre o processo de douramento da talha da capela-mor e seu retábulo. Esses documentos apontam que, provavelmente, a primeira configuração da talha da capela-mor da Matriz de Santo Antônio já havia sido finalizada no dia 25 de janeiro do ano de 1748, pois nessa data a

[8] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 22.

[9] Ver: Aziz José de Oliveira Pedrosa, "Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho." *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, maio/agosto (2013): 597-630.

[10] Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha*: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012). 103.

Irmandade do Santíssimo Sacramento contratou o serviço de douramento da capela-mor[11]. Pelo que se conseguiu levantar, as obras de douramento foram contratadas por etapas, visto no dia 16 de agosto de 1750 ter sido registrado termo referente ao aval do Bispo para proceder ao douramento do retábulo-mor.[12] Em outro ato, no dia 12 de setembro de 1750, a Irmandade do Santíssimo Sacramento determina que se ajustasse o douramento da talha da tribuna e do retábulo-mor, solicitando que as demais Irmandades que na Matriz de Santo Antônio se encontravam, colaborassem com recursos financeiros para tais serviços[13]. Esses documentos demonstram que por volta de 1750, já havia sido finalizada a primeira etapa das obras de talha da capela-mor e seu retábulo.

Outras informações extraídas dos documentos indicam que a capela-mor da Matriz de Santa Bárbara passou por obras de alvenaria a partir do ano de 1752[14]. para que fosse ampliado seu espaço para instalar banqueta, um painel da Santa Ceia, entre outros ajustes, pois a Irmandade do Santíssimo Sacramento considerava pequeno o espaço existente. A leitura da documentação indica que se tratava de serviços de alvenaria, não mencionando execução de talha. Por outro lado, acredita-se que as reformas empreendidas podem ter implicado a desmontagem do retábulo-mor e demais ornamentos que compunham a talha da capela-mor, pois o documento que trata dessas obras acusa que o retábulo deveria ser encostado na parede da capela-mor, além de ser plausível que mudanças na alvenaria não poderiam ser realizadas sem se desmontar o retábulo.

Na sequência dos documentos alusivos às obras que se sucederam na capela-mor da Matriz de Santa Bárbara há, no dia 20 de janeiro de 1756, o ajuste entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Gonçalo Francisco Xavier, para que fosse realizada pintura e douramento da capela-mor.[15] Esse documento indica que a reforma da alvenaria da capela-mor já se encontrava finalizada e, assim, deveria ser pintada e dourada. Não é crível que esse processo de pintura e douramento abrangesse a talha lá existente, por terem sido contratados tais serviços em datas anteriores, como já descrito. Do mesmo modo que são descartadas hipóteses de ter sido confeccionada nova talha para o retábulo-mor nesse período, tratando-se, apenas, de obras de douramento e pintura na alvenaria da dita capela-mor.

O desencontro de informações a esse respeito ocorre por se saber que o retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara sofreu modificações que lhe conferiu seu aspecto atual, no qual o estilo Rococó se faz presente. A pesquisadora Myriam Ribeiro levantou possibilidades de Manuel da Costa Ataíde ter sido o autor do risco desse novo retábulo[16], pois o pintor se envolveu com serviços de pintura na Matriz de Santo Antônio entre os anos de 1806 e 1807[17].

---

[11] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 24v.

[12] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805):26.

[13]Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805):34.

[14] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 37v.

[15] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 39.

[16] Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, "Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista," *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, n.º 3 . (Belo Horizonte, 2006): 147.

[17] Ressalta-se que a sequência das obras pelas quais passou a Matriz de Santa Bárbara necessita ser investigada, diante da existência de documentação primária referente ao assunto e pouco conhecida.

Sabe-se, também, que o antigo retábulo-mor e demais ornamentos que compuseram a primeira configuração da capela-mor da Matriz de Santo Antônio foram desmontados. Alguns elementos dessa talha encontram-se no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto: o grupo da Santíssima Trindade, uma coluna quase-salomônica[18], algumas figuras antropomórficas e outros adornos. Acredita-se que a outra parte do retábulo foi remontada na capela do Santíssimo Sacramento da referida igreja[19], uma vez que a montagem realizada denota que os ornamentos que lá se encontram, não foram concebidos para o espaço que hoje ocupam, além de revelarem proximidade formal e estilística com os demais elementos procedentes do conjunto retabular primeiro da Matriz de Santa Bárbara.

Pensa-se ser provável que seja a talha existente na capela do Santíssimo Sacramento uma remontagem dos fragmentos que restaram do antigo retábulo e ornamentos da capela-mor, pois indicam os documentos que Francisco de Faria Xavier foi contratado para fazer "... obra da capella mor..."[20] no ano de 1744 e, após um ano, José Coelho de Noronha recebeu pagamento como mestre da "... obra de talha da capella mor"[21]. Excluindo-se, assim, possibilidades de Noronha ou Francisco de Faria Xavier ter sido contratado para executar talha da capela do Santíssimo Sacramento. Contudo, seria interessante estudar documentos da Matriz de Santa Bárbara para que se possa conhecer a época em que essas peças foram adaptadas no local onde hoje se encontram e se existiu, ali, outra talha.

Sobre o tema, observa-se que a talha da capela do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio demonstra afinidades formais e escultóricas com algumas esculturas de talha executadas por José Coelho de Noronha. Essas proximidades são percebidas quando se compara as figuras antropomórficas que compõem a referida obra, aos mesmos elementos que o artista entalhou em outras igrejas de Minas.

Outra dúvida que permanece se refere às atribuições feitas ao entalhador Francisco Xavier de Brito de ter sido o autor das peças entalhadas para o antigo retábulo-mor de Santa Bárbara. A presença da mão de Brito na confecção da mencionada talha é tema recorrente na historiografia da arte luso-mineira, pois lhe é atribuída a autoria do magnífico grupo escultórico da Santíssima Trindade que compunha esse retábulo e que hoje se encontra no Museu da Inconfidência. Esse conjunto é composto pela escultura do Deus Pai, de barba longa e o filho, de barba curta com o globo ao centro representando o mundo recém-criado. Essas esculturas se assemelham aos mesmos elementos do coroamento do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, obra essa, comprovadamente, executada por Francisco Xavier de Brito[22]. A boa fatura dessas esculturas e os detalhes das vestes das figuras apontam a possibilidade de se tratarem de obras de um mesmo escultor além de não ficarem dúvidas de que uma serviu de modelo para a outra, no caso a de Santa Bárbara deve ter sido o modelo por

[18] Sobre o uso da coluna salomônica nas artes e na arquitetura, Hill analisa a origem desses elementos e seu uso na arte. O autor ainda explicita que as colunas do "Estilo Nacional Português correspondem à denominação de 'pseudossalomônicas´(...)" essa tipologia de colunas, além de outras características que as determinam, não têm seu terço inferior estriado. Ver: Marcos Hill, "A Coluna Salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental," *Revista Barroco*, n.º 17, Belo Horizonte (1993-1996): 231-240.

[19] Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil. Vol. 2* (Rio de Janeiro: Record, 1983), 97.

[20] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 21v.

[21] Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805):22v.

[22] Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, (Ouro Preto: 1729-1777, vol. 224): 53.

se saber que sua fatura ocorreu antes da talha do Pilar de Ouro Preto. Os querubins que ladeiam a composição de Santa Bárbara indicam, pela volumetria de suas faces, pela escultura do queixo, boca, nariz e bochechas, proximidades com as mesmas figuras do coroamento do retábulo-mor da Matriz do Pilar. Com exceção dos penteados dos cabelos de alguns desses anjos que fogem, em alguns aspectos, ao esgrafiado dos anjos de autoria de Xavier de Brito no Pilar de Ouro Preto, o que permite pensar se Brito contou, em Santa Bárbara, com a ajuda de algum outro entalhador, quem sabe, o Noronha.

Além desses elementos, os quartelões que se encontram na capela do Santíssimo Sacramento de Santa Bárbara, muito se assemelham aos quartelões do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, cuja talha foi executada pelo entalhador Francisco Xavier de Brito a partir de 1746, alguns anos após de ter sido realizada a talha de Santa Bárbara. A hipótese que se levanta diante dessas semelhanças é de serem os quartelões que compõem o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, em Santa Bárbara, peças riscadas ou entalhadas por Xavier de Brito.

Desse modo, não se exclui a possibilidade de Xavier de Brito ter colaborado na produção da obra em estudo, visto serem muitas as evidências de ter ele esculpido o grupo da Santíssima Trindade, como analisado anteriormente. Contudo, a ausência de documentação que cite seu nome e a menção a José Coelho de Noronha recebendo pagamento como mestre da obra de talha da capela-mor da Matriz de Santa Bárbara, exige que se busquem metodologias de análise para que se possa identificar qual foi a colaboração de um e outro na confecção da dita talha. É também importante sistematizar qual foi a real participação de Francisco de Faria Xavier nesse processo, pois as recentes descobertas embasadas em documentação colocam dúvidas se foi ele apenas o arrematante da obra inicial de talha do retábulo-mor, subcontratando outros artistas para sua execução, onde entraria a possível colaboração de Francisco Xavier de Brito, ou se Faria Xavier realmente executou alguns desses trabalhos. Respostas essas que necessitam de pesquisas e reflexões maiores que não cabem nessa pequena contribuição que por ora se faz.

Por fim, registra-se que a talha que restou do antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, cuja obra se iniciou em 1744, permite compreender que o conjunto se tratava de um dos mais belos exemplares joaninos existentes em Minas e que muito pode ter influenciado a talha das capelas-mores da Matriz do Pilar de Ouro Preto (c. 1746), da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas (1746) e da Matriz do Pilar de São João del-Rei (c. 1754), principalmente por se saber que os artistas que estiveram envolvidos na produção da talha dessas igrejas, mantiveram relações profissionais que os possibilitava conhecer a obra de seus colegas, referenciando-se nelas e propagando modelos.

***

Dos serviços de talha nos quais se envolveu Francisco de Faria Xavier, merece destaque seus últimos trabalhos em Catas Altas, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Essa igreja reuniu em seu interior importante canteiro de obras de talha onde trabalharam conhecidos nomes do contexto artístico coevo. Contudo, sua talha foi pouco estudada, apesar da existência de significativa documentação sobre seu processo de produção.

Conforme dados arrolados por Martins[23], sabe-se que a 8 de maio do ano de 1746 o entalhador Manoel Gonçalves Valente arrematou a obra de talha da capela-mor, ilhargas e púlpitos da Matriz de Catas Altas. Essas obras se prolongaram até o ano de 1751, quando faleceu Gonçalves Valente, deixando serviços por fazer, o que motivou a Irmandade do Santíssimo Sacramento a ajustar com Francisco de Faria Xavier,[24] em abril de 1755, o restante da obra de talha que estava por ser realizada. Provavelmente, em outubro de 1755, já havia sido finalizada a execução dos serviços arrematados por Francisco de Faria Xavier, uma vez que nesta data é realizada aceitação da obra, após passar pelo processo de louvação. Registros documentais apontam que entre os anos de 1760 e 1761, foram pagos os últimos valores devidos a Francisco de Faria Xavier, referentes à obra de talha da capela-mor. Importante ressaltar que parte dessa quantia foi paga a terceiros, visto Faria Xavier ter falecido no ano de 1759. De toda forma, esses créditos a receber foram arrolados no inventário do artista[25] com ressalvas que deveriam ser pagos ao entalhador Francisco Vieira Servas, a quem Francisco de Faria Xavier se diz devedor, visto Servas ter trabalhado para ele na obra de talha do retábulo-mor da Matriz de Catas Altas.

> "Declaro que a Irmandade do Santíssimo Sacramento deste Arrayal me era devedora de quantia que [*ilegível*] das contas que com ela tive procedidos da obra de talha que havia da capela mor cuja se acha por execução no cartório da [*ilegível*] da cidade de Mariana com a qual paguei Francisco Vieira Servas por ser devedor de quatro contos mil reis e seus juros procedidos da mesma obra em que o dito trabalhou e eu lhe fiz seção e [*ilegível*] judicial pelo tabelião desta freguesia e como dita conta afim do dito execução [*ilegível*] para seu pagamento meu testamento lhe fará o que faltar mostrando o dito Servas a conta feita e ajustada pela Irmandade igual a minha parte do plena e geral quitação de paga" [26].

É de conhecimento que o entalhador Francisco Viera Servas[27] contribuiu para produção da talha de alguns retábulos da Matriz de Catas Altas. Como cita Martins[28], o artista recebeu entre os anos de 1753-1759 pagamentos por serviços realizados na referida igreja, o que, provavelmente, possibilitou-lhe manter relações de trabalho com Francisco de Faria Xavier, como consta documento acima transcrito. A importância desse documento não se encontra apenas na citação de participação de Servas na fatura da talha da capela-mor da Matriz de Catas Altas, o que pode favorecer estudos mais detalhados na busca por se investigar quais foram as intervenções por ele ali empreendidas. Mas, sobretudo, por se saber que para um serviço não muito grande, que foi realizado em um prazo de seis meses, Faria Xavier lançou mão de subcontratações. Essa informação, somada ao fato de Francisco de Faria Xavier arrematar obra de talha em Santa Bárbara e depois aparecer José Coelho de Noronha recebendo pagamentos

[23] Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Vol. 2, nº 27, (Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 294.

[24] Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Vol. 2, nº 27, (Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 318.

[25] Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier*, (Mariana:1759): 159.

[26] Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier*, (Mariana: 1759):159.

[27] A vida e obra desse importante entalhador foi estudada por Ivo Porto de Menezes e depois por Adriano Reis Ramos. Ver: Ivo Porto de Menezes, "José Coelho de Noronha e Francisco Vieira Servas," *Congresso do Barroco no Brasil* II, Ouro Preto (1989). Ver: Adriano Ramos, *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

[28] Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Vol. 2, nº 27, (Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 214.

pelos mesmos serviços, vem a levantar hipóteses de ter sido Faria Xavier uma espécie de empresário, que arrematava obras e depois subcontratava artistas para efetuar sua execução, o que pode indicar que ele não tinha uma oficina fixa de artistas que o auxiliava, ou ser ele homem ligado mais aos negócios do que à fatura da talha.

Por outro lado, essas constatações dificultam estudos que tenham como objetivo compreender a obra de Francisco de Faria Xavier por meio de uma análise formal. Primeiramente, porque até o momento só se tem conhecimento de seu envolvimento em duas obras de talha. Segundo, porque nesses trabalhos, comprovadamente, atuaram outros artistas, imbuindo essas obras de características diversas que poderiam, em um estudo incorreto, ocultar a efetiva participação de todos os seus executores. Nesse sentido, sabe-se que grande parte da talha da capela-mor e seu retábulo, da Matriz de Catas Altas, foram executados por Manoel Gonçalves Valente. Além disso, foi um período relativamente curto o que Faria Xavier se encontrava envolvido com a obra por ele arrematada, principalmente se for considerada a colaboração de Vieira Servas, o que dificulta um trabalho por buscas de características escultóricas do artista. Para que se possa analisar a talha de Faria Xavier, é necessário que se encontre outra obra, documentada, que seja de sua autoria, o que até o momento não ocorreu.

No tangente às questões referentes à produção do retábulo-mor de Catas Altas, não se sabe quem foi o responsável pelo seu risco. Todavia, sua semelhança com a talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, possibilitou a Bazin[29] considerar a probabilidade de ser esse risco de autoria de Francisco Xavier de Brito, principalmente porque o pesquisador realizou uma série de comparações entre a talha do retábulo-mor de Catas Altas, com outros trabalhos de Xavier de Brito, inclusive na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, o que o possibilitou encontrar sinais da talha de Brito nas referidas obras.

De tudo isso, é importante quando se pensa em Brito como responsável pelo o risco para Catas Altas, repassar por cronologia das igrejas mineiras que recebiam decoração de talha dourada, no correr do século XVIII, o que pode trazer algumas implicações nessas relações colocadas por Bazin. Sabe-se o risco da talha da capela e retábulo-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto foi realizado por Francisco Branco de Barros Barrigua,[30] cuja talha foi arrematada por Francisco Xavier de Brito no mês de abril do ano de 1746.[31] Outra informação importante sobre essa talha é que, no ano de 1747,[32] Francisco Xavier de Brito modificou o risco do retábulo para corrigir erros do projeto inicial em seu remate, nichos e sacrário. Certamente, as correções propostas pelo novo risco de Xavier de Brito seriam, no ano de 1754, reajustadas pelo entalhador José Coelho de Noronha[33] que foi contratado para corrigir problemas na talha do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, uma vez que Brito faleceu no ano de 1751 e não pôde finalizar os trabalhos. Outra informação importante, que deve ser considerada, é que a obra de talha da Matriz de Catas Altas foi arrematada pelo entalhador Manoel Gonçalves

[29] Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 1 (Rio de Janeiro: Record, 1983), 345.

[30] Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224 (Ouro Preto: 1729-1777): 48.

[31] Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224 (Ouro Preto: 1729-1777):53.

[32] Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224 (Ouro Preto 1729-1777):57.

[33] Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 218 (Ouro Preto 1749-1810):45-45v.

Valente, em maio de 1746. Desse modo, pode-se considerar que, nesse espaço de tempo, os riscos dos retábulos-mores do Pilar e de Catas Altas já se encontravam prontos, visto ser o risco uma pré-condição para se seguir à arrematação dos serviços de talha, o que inviabiliza hipóteses de ter sido o risco do Pilar de Ouro Preto, modelo para o retábulo-mor da Matriz de Catas Altas.

É importante ressaltar que a capela e retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, cuja talha foi arrematada por Faria Xavier no ano de 1744 e que Noronha trabalhou por volta de 1745 (cuja autoria de algumas peças é atribuída a Xavier de Brito) antecedeu as obras do Pilar de Ouro Preto e de Catas Altas em quase dois anos. Por meio da análise dos fragmentos que restaram da talha da Matriz de Santa Bárbara e das comparações que se pode fazer em estudos dessas duas composições, podem-se levantar hipóteses de ter sido o retábulo-mor de Santa Bárbara, pela data de sua fatura e por suas formas e ornamentos, modelo para os retábulos-mores de Catas Altas e do Pilar de Ouro Preto.

Não se conhece o artista responsável por riscar o antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, tampouco se sabe quem foi o autor do projeto do retábulo-mor de Catas Altas, o que dificulta os trabalhos de pesquisa a respeito dessas obras, mas a data de fábrica do retábulo de Santa Bárbara tem muito a dizer. No tangente ao entalhador Francisco de Faria Xavier, como já discutido, é difícil mencionar qual foi sua real participação na produção dos ornamentos da talha dos retábulos-mores de Catas Altas e Santa Bárbara e na subsequente influência que exerceria no contexto da arte da talha em Minas, visto documentação apontar que outros entalhadores se envolveram na fatura dos citados retábulos. Já em Catas Altas, a presença de Francisco Vieira Servas recebendo por uma obra arrematada por Francisco de Faria Xavier, após já ter sido feita boa parte dos serviços por Manoel Gonçalves Valente, dificulta compreender o que poderia ser os traços artísticos de Faria Xavier.

Deve-se, ainda, fazer algumas ressalvas sobre as atribuições feitas a Francisco Xavier de Brito, como responsável pelo risco do retábulo-mor de Catas Altas, principalmente se tomar como subsídio a metodologia que Bazin lançou mão para tal atribuição. Isso ocorre por ter Germain Bazin atribuído a Francisco Xavier de Brito a autoria de dois retábulos da Sé de Mariana: o de São Miguel e Almas, que ele designa de "altar do Senhor dos Passos" e o retábulo de Nossa Senhora do Rosário.[34] Após concluir que poderiam ser de Brito essas obras, Bazin efetuou comparações entre esses dois retábulos e o retábulo-mor da Matriz de Catas Altas para, em seguida, atribuir a Xavier de Brito a autoria do risco do retábulo de Catas Altas.

Como hoje se sabe o retábulo de São Miguel e Almas, da Sé de Mariana, foi obra do entalhador José Coelho de Noronha[35], sendo de conhecimento, também, que o entalhador promoveu diversas alterações no projeto do retábulo para obter melhorias estéticas, de modo que sua configuração atual, que levou Bazin a atribui-lo a Francisco Xavier de Brito, não corresponde ao projeto inicial, diante de todas as alterações promovidas por Noronha. Da mesma forma, demonstrou Pedrosa[36], por meio de análise formal e de documentação, ser provável que José Coelho de Noronha tenha trabalhado na produção da talha do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da Sé de Mariana. Ressalta-se que o pesquisador não descartou a possibilidade do risco dessa obra ser de autoria de outro artista, e que poderia até mesmo se

[34] Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 1 (Rio de Janeiro: Record, 1983), 345.

[35] Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha*: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012). 103.

[36] Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha*: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012). 109.

tratar de um projeto de Francisco Xavier de Brito. Mas, à luz dessas informações, acredita-se que seja momento de se fazer revisão dessas considerações, para que se possam trazer novos conhecimentos para o estudo da talha em Minas Gerais.

Por fim, registra-se que o retábulo-mor da Matriz de Catas Altas possui estruturação e ornamentos muito próximos aos dos retábulos-mores das Matrizes de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e de Santo Antônio, em Santa Bárbara (considerando-se, para estudo desse último, a talha que restou do primeiro retábulo realizado para essa igreja). Observações a esse respeito podem ser feitas por meio da análise dos pares de colunas quase-salomônicas, do trono escalonado e, sobretudo, do coroamento de ambos retábulos, que recebeu grupo escultórico de grande destaque. A proximidade do uso de uma mesma preferência por elementos ornamentais e da proximidade na formatação dos retábulos, levanta hipóteses dessas obras terem sofrido influência de um risco inicial, que, se forem consideradas as datas de execução, pode-se supor ter sido o retábulo-mor de Santa Bárbara obra pioneira a exercer influência sobre as demais. Além disso, a vasta geografia de atuação dos entalhadores nas Minas do século XVIII permitiu que muitos artistas, inclusive esses que ilustram o presente texto, tivessem se familiarizado com as obras de talha que viam, implicando-lhes propagar as influências assimiladas.

Considerações finais

Deixa-se, assim, pequena contribuição para o estudo da história da arte luso-brasileira. Subsidiado pela análise de documentos recém-levantados que possibilitaram compreender, um pouco mais, sobre a vida de Francisco de Faria Xavier e sua atuação no contexto da arte setecentista em Minas Gerais.

Além disso, as discussões emendadas neste texto possibilitaram trazer a conhecimento novas reflexões sobre a talha de alguns templos religiosos de fundamental relevância para arte do período, citando-se os retábulo-mores das Matrizes de Nossa Senhora da Conceição (Catas Altas), de Santo Antônio (Santa Bárbara) e de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto.

Bibliografia

Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier*. Mariana: 1759.
Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana. *Livro de Óbitos.* Prateleira H-01. Catas Altas 1749-1760.
Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana. *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*. Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12. Santa Bárbara 1741-1805.
Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224. Ouro Preto: 1729-1777.
Aziz José de Oliveira Pedrosa, "Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho." *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, maio/agosto (2013): 597-630.
Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha*: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: Record, 1983.
Ivo Porto de Menezes, "José Coelho de Noronha e Francisco Vieira Servas," *Congresso do Barroco no Brasil* II, Ouro Preto (1989).
Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* 2 vols., nº 27. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.

Marcos Hill, "A Coluna Salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental," *Revista Barroco*, n.º 17, Belo Horizonte (1993-1996): 231-240.
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, "Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista." *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, Belo Horizonte, n.º 3 (2006): 141-151.

La obra retablística en la Nueva España del pintor y dorador Francisco Martínez (1723-1758)

Ligia Fernández Flores[1]

Durante muchos años la vida y la obra de los pintores y doradores novohispanos del siglo XVIII despertaron escasa atención entre los especialistas de la historia del arte virreinal. No obstante, en la actualidad existe un enorme interés por revisar y replantear las aportaciones de dicha centuria en sus diferentes parcelas artísticas, y en el caso que nos ocupa, por aquellas que nos legaron los artistas del pincel. Si bien es cierto que la figura de Francisco Martínez no ha dejado de interesar a los investigadores que han estudiado a los artistas del siglo XVIII, todavía existe un conocimiento parcial e incompleto del personaje. Debido al carácter polifacético de las actividades que ejerció a lo largo de más de cuarenta años, Francisco Martínez (*ca.*1692-1758) fue un artista paradigmático, cuya capacidad para diversificar y desempeñar con éxito las empresas en las que tuvo una activa participación, le permitieron ocupar un lugar destacado en el entorno artístico y social en la Nueva España. Pintor, dorador, "retablista" y diseñador de arquitectura efímera, Martínez fue autor de obras que en su época causaron admiración y reconocimiento. Por ello, a partir del análisis documental y de las obras que se conservan, el presente trabajo pretende realizar una somera revisión de los retablos construidos o dorados por el pintor, corroborar sus vínculos laborales con artífices de distintas profesiones, como las que mantuvo con los arquitectos-ensambladores Jerónimo de Balbás y Felipe de Ureña, así como la transmisión de conocimientos artísticos y la influencia que ejercieron para la difusión de la pilastra estípite en el virreinato.[2] El análisis de estas cuestiones permitirá entender el grado de receptividad de ideas, modelos artísticos y comportamientos que repercutieron entre los diseñadores y artífices de retablos, sus comitentes y el público en la Nueva España durante el siglo XVIII.

---

[1] Licenciada en Historia; realizó estudios de maestría y doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

[2] Este trabajo forma parte de la investigación *El pintor y dorador Francisco Martínez (ca.* 1692-1758), la cual me encuentro elaborando dentro del programa de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Paralelamente a su actividad como pintor[3], Francisco Martínez ejerció una intensa y prolífica labor como dorador, ya que este oficio le permitió involucrarse en la contratación, proyección, diseño y manufactura de retablos. Para fabricar un retablo eran varios los artistas encargados de realizar diferentes labores de acuerdo con los conocimientos técnicos y la destreza de cada uno de ellos. Aunque desde el siglo XVI las ordenanzas gremiales regulaban el tipo de trabajo que cada maestro debía ejecutar y que no debía de existir injerencia de un oficio sobre otro, es muy posible que fuera práctica generalizada que un mismo artífice tuviera un taller con oficiales con la capacitación suficiente para cumplir con varias de las tareas, ya que para construir un retablo se empleaban a diferentes colaboradores, por lo que también es muy factible que el maestro encargado del proyecto, subcontratara la hechura a talleres especializados.

Al menos desde 1723, Francisco Martínez había comenzado su prolija carrera como diseñador y realizador de retablos. En este punto, es importante señalar que la destrucción de muchas de sus obras, es un obstáculo que nos limita para realizar un estudio más puntual del estilo presente en sus trabajos vinculados con la hechura de retablos. Por otra parte, los documentos o contratos referentes a dichas obras no son lo suficientemente detallados para lograr reconstrucciones exactas. Con independencia de algunos estudios que han logrado una loable aproximación a temas y problema referentes a los gremios y artífices o bien, pequeños trabajos monográficos que se han ocupado de revisar algunos monumentos del periodo o aquellos vinculados con estudios de caso en el ámbito novohispano, no se han realizado análisis tipológicos comparativos y sistemáticos sobre los procesos artísticos, los cambios estilísticos, las influencias y los progresos de la escultura y la retablística virreinal en su conjunto[4].

[3] Cabe señalar que las obras pictóricas realizadas por el artista son numerosas, la primera se encuentra firmada y fechada en 1717 y representa a *Juan Francisco de Regis.* Es de lamentar que existan muy pocas referencias documentales sobre su actividad en este ramo, lo cual no es extraño debido a que en el virreinato novohispano, la labor de los artífices del pincel muy pocas veces fue protocolizada. No obstante, sabemos que fue muy prolífico gracias a las pinturas que se conservan con su firma y que se encuentran en diversas colecciones a lo largo del territorio mexicano y en colecciones en el extranjero.

[4] Aún no se puede calibrar la actuación o aportaciones de Francisco Martínez en este terreno, incluso, en la documentación referente a este tipo de encargos, el artista asumió como su profesión la de pintor y dorador, y salvo una excepción, nunca es citado como arquitecto, ensamblador o escultor. En este punto, conviene señalar que Martínez no fue el único caso de artífice que incursionó en otro oficio ajeno al suyo, ya que sus contemporáneos José de Ibarra y Miguel Cabrera también se vincularían a la práctica retablística, y todos ellos, siguiendo los preceptos del tratadista Francisco Pacheco: "Porque todo lo imita el dibujo del pintor; que él es de donde se enriquecen casi todas las artes y ejercicios convenientes al uso de los hombres; y principalmente la escultura, arquitectura, platería, bordadura, arte de tejer y otras innumerables tocantes a traza y perfiles". (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I Hugas, (Madrid: Cátedra, p. 334). Con esta cita, comprobamos como los pintores fueron considerados maestros del diseño, lo cual resultó sumamente conveniente para ellos ya que retomando los postulados que se remontan al Renacimiento pudieron realizar numerosos encargos vinculados con el dibujo arquitectónico e intervinieron en proyectos relacionados con la construcción de edificios y retablos. Durante los siglos XVI y XVII apenas se puede vislumbrar este fenómeno, en el cual también incluiríamos a los ensambladores y que culminará durante el XVIII, cuando se incrementa la "dispensa" para ejercer como "arquitecto" de retablos y tracista. No obstante, también hemos de señalar que hasta ese punto llegaba la capacidad de los pintores y ensambladores: únicamente a la realización de los proyectos y dibujos arquitectónicos. Más allá de este límite, se ingresaba en un ámbito ajeno y completamente distinto como es la construcción de un edificio, produciéndose una intromisión profesional que cuando se dio fue sumamente fallida, como fue el caso de Jerónimo de Balbás. Con relación a los doradores pocas son las noticias que tenemos, pero se puede detectar que siguiendo las prácticas gremiales, hay dinastías de dos o tres generaciones y entre ellos es habitual asociarse con ensambladores-escultores, ya que la construcción de retablos favoreció las relaciones laborales entre estos artistas y fomentó que pudieran vincularse a través de capacidades y habilidades técnicas afines. Solo así podemos entender que en la práctica, Francisco Martínez pudiera realizar la traza de retablos de nueva planta y hacer reparos en obras de gran importancia. En las relaciones documentales, el artista es muy versátil, ya que no solo elaboraba el diseño, sino que es muy probable que coordinara y supervisara cada uno de los procesos implicados en su manufactura, responsabilizándose de esta manera del adecuado funcionamiento de todos los trabajos vinculados con su hechura, siguiendo el proyecto que se había comprometido a realizar según las condiciones del contrato legal. El amplio número de trabajadores y oficios que requería la realización de un retablo nos permite conjeturar que Francisco Martínez pudo involucrarse de manera empírica, siguiendo los procedimientos de aprendizaje de los talleres novohispanos hasta capacitarse para resolver los

En su condición de pintor y dorador Martínez trabajó junto con los retablistas más brillantes y capaces de su época, con los que llegó a tener una afinidad muy clara y marcó los derroteros que siguió su trayectoria profesional. Es muy probable que la vinculación con artistas de la categoría de Jerónimo de Balbás (*ca.* 1673-1748)[5] y Felipe de Ureña (1697-1777)[6], le permitirán el conocimiento progresivo de las formas plásticas y arquitectónicas, así como un importante bagaje técnico. Particularmente Jerónimo de Balbás artista español natural de Zamora, que llegó a la Nueva España en 1718, ofreció a los maestros novohispanos nuevas vías para la creatividad, con una mayor amplitud en el manejo de las fuentes. El arquitecto-ensamblador fue uno de los principales impulsores en la zona de Andalucía del cambio de orientación, tanto en el diseño de las estructuras, como en la decoración de los retablos barrocos; su fama se debió particularmente a la hechura del retablo fabricado para el Sagrario de la Catedral de Sevilla (actualmente destruido), entre 1705-1709, en donde desarrolló una tipología retablística basada en el uso de la pilastra estípite como soporte, así como el protagonismo de lo decorativo frente a lo arquitectónico. Entre 1718 y 1725 el artista zamorano inició y concluyó el Retablo de los Reyes de la Catedral de México; esta magnífica obra de carpintería y ensamblaje fue novedosa en el ámbito virreinal por varias razones: no sólo incluyó un soporte diferente, en este caso la pilastra estípite, sino que toda la estructura retablística se integró a un nuevo tipo de conjunto, ya que aprovechando la forma poligonal del ábside de la Catedral de México, el artista dejó de utilizar el tradicional sistema reticular empleado hasta ese momento en los retablos, adecuando la construcción del mismo a un espacio arquitectónico, como si fuera un gran nicho decorado. Así, podemos señalar que a partir de 1725, inició la difusión y posterior consolidación de la pilastra estípite.

Retomando la trayectoria profesional de nuestro artista, en 1723 se comprometió con Alonso Vite, gobernador del pueblo de Metztitlán, a realizar un colateral estofado y dorado dedicado al culto de Nuestra Señora de los Dolores, cuya figura de bulto se veneraba en dicha iglesia. El contrato estipuló que el retablo debía medir diez varas de alto por siete de ancho, su costo sería de mil trescientos pesos y había de entregarse "tallado y dorado" en un plazo de cuatro meses, a partir de la fecha del concierto. Asimismo, el documento dispone el acomodo

problemas inherentes a la hechura de un retablo, tanto técnicos como funcionales e incluso económicos propios de cualquier obra.

[5] Para conocer la trayectoria artística de Jerónimo de Balbás y las repercusiones de sus obras, *vid*. María Concepción Amerlinck, "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 2 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979), 25-34; María Josefa Salud Caro Quesada, "Jerónimo de Balbás en Sevilla", en *Atrio*, núm. 0 (Sevilla: 1988), 63-91; Ligia Fernández Flores, "Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto político y militar", en Amans artis, amans veritatis. *Coloquio Internacional de Arte e Historia en Memoria de Juana Gutiérrez Haces (1948-2007)* (México: UNAM, IIE, FFyL, Fomento Cultural Banamex, 2011), 423-470; Oscar Flores Flores, "Jerónimo de Balbás en la Catedral de México", en *La Catedral de México* (Barcelona: Fundación BBVA Bancomer, 2014) 202-221; Francisco Javier Herrera García, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001), 311-359; del mismo autor: "II. El retablo de estípites", en *El retablo barroco sevillano*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 2000) 101-171; Guillermo Tovar de Teresa, "El estípite barroco. Su origen español y su difusión novohispana", en *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990), 103-123; del mismo autor: *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México* (México, Asociación de Amigos de la Catedral Metropolitana, A.C., Espejo de Obsidiana, 1990); "La simultaneidad de las modalidades en el barroco novohispano del siglo XVIII", en *Santa Prisca Restaurada* (México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), 60-75; "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite", en *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 10 (México: INAH, julio-septiembre 1990), 2-23; Elisa Vargas Lugo, "Nuevos documentos…", 95-102.

[6] Para conocer la trayectoria profesional de Felipe de Ureña, se recomienda la consulta de los siguientes autores: José Vergara Vergara, "El taller de Felipe de Ureña", en *Boletín Monumentos Históricos 5*, (México: INAH, 1981) 35-50 y Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2012).

de un nicho central, que de acuerdo con el diseño presentado por nuestro artista y quizá por solicitud expresa de don Alonso Vite debía ajustarse "(…) para colocar un Señor *Ecce Homo*, como el que hoy veneran la escuela de Cristo, en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos de esta Ciudad, con el tamaño de siete cuartas en cuerpo entero y en su guarnición, los tableros de pintura de la Pasión de Nuestro Señor, según el mapa que dicho maestro ha de entregar, firmado de su nombre (…)"[7]. Desafortunadamente, el documento no especifica el diseño del retablo, aunque considerando la fecha de su encargo, quizá estuvo conformado por columnas salomónicas. En la actualidad, existen dos retablos colocados en la nave de la iglesia; se conservan en pésimo estado de conservación, quizá en algún momento fueron desmontados y ensamblados nuevamente, quedando completamente fragmentados y mutilados aunque por el tema de las pinturas quizá uno de ellos fue el realizado por el Francisco Martínez[8].

Siguiendo la cronología que aporta la documentación con relación a sus obras, en 1727 tuvo la oportunidad de trabajar con Jerónimo de Balbás: el 1 de julio de ese año, contrató el dorado de tres colaterales y tres frontales para la capilla que el Real Tribunal del Consulado tenía en el convento de San Francisco de la Ciudad de México. El documento notarial es muy somero, ya que sólo se estipuló que las obras debían dorarse "(…) de oro de toda ley, con todo aseo, esmero y perfección y a satisfacción de dicho Real Tribunal y peritos que nombrare, dándolos acabados para el día ocho de noviembre que viene del presente año de la fecha, corriendo de su cuenta la paga de oficiales, oro y todo lo demás necesario, sin pedir más que cinco mil y ochenta pesos, en que por toda la dicha obra están compuestos y ajustados y no otra ninguna cosa"[9]. A pesar de que los tres conjuntos fueron destruidos en el siglo XIX, considero que estas obras fueron un hito en lo que se refiere a la proyección artística de Francisco Martínez como dorador, ya que a partir de esta fecha los encargos vinculados con la manufactura y dorado de retablos trascurrió sin interrupción hasta 1754.

Para el 9 de junio de 1729, el artista se obligó a dorar el retablo mayor de la iglesia del Santo Cristo de Chalma. Entre las condiciones para realizar la obra, se estipuló que el trabajo debía concluirse en un plazo de nueve meses, contados a partir del 1 de julio de ese año, es decir, el retablo debía quedar "perfectamente dorado y acabado" el 1 de abril de 1730, se menciona igualmente que "(…) todos los santos y figuras de talla que tiene dicho colateral, (serían) dorados, estofados y encarnados y el dorado con oro fino de toda ley (…)".[10]

[7] Silvia Bravo Sandoval, *Catálogos de documentos de arte en el Archivo General de Notarías, México 7, Notarios* (México: UNAM, IIE, 1985) 61; *Apud*, AHAGNDF. Notario Juan Díaz de Rivera, Notaría 199, vol. 1329, año 1723, 12 de diciembre de 1723, fs. 392 v.-394 r.

[8] Si tomamos en consideración que el contrato especificó la realización de un nicho para colocar la escultura de un *Ecce Homo* y una *Virgen de los Dolores*, ambas imágenes se encuentran colocadas en uno de los retablos, el más deteriorado de todos ellos. Los nueve cuadros que se conservan representan escenas de la Pasión de Cristo, aunque iconográficamente parece que sufrieron una alteración, puesto que hay tres obras en el remate que aluden al momento de la Crucifixión. Suponemos que en esta primera etapa Francisco Martínez traspasó a otro maestro la talla y ensamblaje del retablo y nicho, así como la escultura del *Ecce Homo* y únicamente se encargó de realizar el dorado y la pintura de los lienzos.

[9] Bravo Sandoval, *Catálogos…*, 26; *Apud*, AHAGNDF. Notario Diego Díaz de Rivera, Notaría 198, vol. 1296, año 1727, 1 de julio de 1727, s/n/fs. Aunque no hay constancia documental, y considerando que cuatro meses es muy poco tiempo para manufacturar tres retablos, es muy probable que Balbás iniciara su talla y ensamblaje antes de que contrataran a Francisco Martínez como dorador, por lo que suponemos que su ejecución debió prolongarse durante los meses siguientes, de tal manera que el trabajo de ambos maestros quizá coincidió en periodos hasta el momento en que los retablos estuvieron terminados y perfectamente acabados e instalados antes de finalizar el año.

[10] Citado en Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, Quinto Centenario, 1988) 375-376; *Apud*, AHAGNDF. Notario Juan Manuel Hidalgo, Notaría 310, vol. 2115, años 1727-1731, 9 de junio de 1729, f. 38 r.

Desafortunadamente en el documento no se menciona quién fue el autor del retablo, puesto que a Martínez solo se le contrató para realizar el dorado.

Por la documentación localizada a la fecha, se desprende que a partir de 1730, el pintor dedicó una atención cada vez mayor a su actividad como dorador, retablista y diseñador. Para realizar las trazas y dibujar sus proyectos, plantas y alzados para los retablos y otras obras de carácter efímero, el artista debió de dominar los conocimientos básicos vinculados con la arquitectura, ya que para ejecutar el diseño de estos aparatos fue imprescindible conocer el uso de los órdenes relacionados con la proporción. Respecto a las motivaciones e inquietudes profesionales que pudieron inducir a Francisco Martínez a tomar un camino que lo distanciaba de dedicar todos sus esfuerzos únicamente al arte de la pintura, los datos de que disponemos nos permiten tratar de ofrecer una explicación. En mi opinión es evidente que el pintor procuró un reconocimiento como artista, el cual repercutiría favorablemente en sus ingresos. En este sentido, su profesión como dorador le ofreció el medio idóneo para vincularse con una clientela que demandaba este tipo de trabajos, mejor remunerados, amén de formar al mismo tiempo su prestigio como maestro del pincel. Para lograr dichos objetivos, Martínez debió valerse de todos sus conocimientos artísticos por lo que al igual que cualquier creador, partió de la tradición local de la que recibió no sólo modelos e influencias, sino también modos de pintar y dorar. De esta manera, el maestro tuvo las herramientas que le permitieron primero, aprender técnicas y habilidades relacionadas con ambos oficios, para posteriormente desarrollar un arte propio, en donde la destreza manual aunada a la adquisición de conocimientos intelectuales muy probablemente se vieron reflejados en el diseño y manufactura de los retablos que le fueron encargados. En este sentido, Francisco Martínez fue un artista producto de su época, de sus circunstancias y de los hábitos profesionales.

Para el 9 de junio de 1732, trabajó nuevamente con Jerónimo de Balbás dorando el retablo mayor de la capilla del Tercer Orden de San Francisco[11]. Con base en la noticia de la *Gaceta de México* de ese año, sabemos que el 9 de noviembre de 1732[12], con toda suntuosidad, se estrenó el retablo. El 20 de abril de 1735, volvemos a encontrar a Francisco Martínez contratando la fabricación de un colateral para el coro alto de la iglesia del convento de la Encarnación de la Ciudad de México[13]. Este documento adquiere un gran valor, en tanto que nos da la pauta de la forma en la cual nuestro artista trabajaba, además de que nos permite vincularlo con otro de los maestros, cuya línea dinástica se remite a una de las familias más destacadas de escultores y entalladores indígenas del último tercio del siglo XVII y mediados del XVIII: los Xuárez. En la primera memoria, firmada y fechada por Martínez, se menciona que la obligación de Xuárez era ejecutar "(…) cuatro nichos, banco y cornisa con sus remates y mesa de altar, y dice que lo último en que lo hará en blanco y lo pondrá será en doscientos pesos"[14]. Como solía acontecer con los ajustes de las obras, esta no fue la excepción, y aunque

[11] Citado en Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana…*, 317; *Apud* AHAGNDF. Notario Antonio Pérez Purcheno, Notaría 507, vol. s/n, años 1731-1739, 9 de junio de 1732, fs. 8 r. y v.

[12] Seguramente hay un error en la impresión de la *Gaceta*, ya que el retablo debía estrenarse en diciembre y no en noviembre, coincidiendo con la celebración religiosa. Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, vol. II: 1732 a 1736, (México: Secretaría de Educación Pública, 1950), 68.

[13] La primera referencia a este documento fue consignada en las notas que Xavier Moyssén hiciera al libro de Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* (México: UNAM, IIE, 1990)265, cap. XXIII, mismas que le fueron proporcionadas por Enrique Berlin. *Apud*, AGN. *Bienes Nacionales*, vol. 531, exp. 4, s/n/fs.

[14] *Ibid.* ¿El "Xuárez" al que hace referencia este documento será Ignacio Xuárez ó José Lázaro Xuárez, hijos de Tomás Xuárez? Es muy factible considerar esta posibilidad, ya que de acuerdo con Guillermo Tovar de Teresa: "El taller de Tomás Xuárez –hasta donde se advierte- era familiar. Tres de sus hijos (Salvador de Ocampo, Gregorio y José Lázaro] trabajaron

no especificó la fecha, Martínez tuvo que presentar un nuevo presupuesto, en donde el costo del colateral se redujo a cuatrocientos veinte pesos. Resulta significativo comparar las repercusiones inherentes a este ajuste, yaque en el primer documento rubricado, el artífice advirtió: "Esto es lo que hemos sacado (se refiere a él y a José Lázaro Xuárez) con las circunstancias de todo muy pulido. Si vuestra reverencia quisiere que sea de menos costo, puede, *pero no muy pulida la talla* (…)". En la segunda memoria, anticipó: "Sus costos de madera y dorado, *serán con toda la conveniencia que se puede* (…)"[15]; es decir, el trabajo que implicaba la talla y su policromía no tendrían la misma calidad. Según consta en la memoria de este documento, el pequeño retablo se terminó el 6 de enero de 1736, cuando el artista afirmó que recibió los cuatrocientos veinte pesos "en lo que se ajustó dicha obra, de que di cumplimiento"[16].

Mientras que nuestro artista realizaba los encargos arriba mencionados, para el 25 de agosto de 1735, Jerónimo de Balbás se comprometió a realizar el Altar del Perdón de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, su costo sería de doce mil pesos y quedaría terminado en nueve meses, es decir, a fines de mayo o principios de junio de 1736[17]. Fue Francisco Martínez quien realizó el dorado y otros encargos, ya que "contrató en 30 de marzo de 1737 el dorado de los ángeles del órgano por $350; las cuatro tribunas del coro, por $900 cada una; los altares de San Bartolomé y de San Lorenzo, por $750, dándole los altares viejos; y el de Ntra. Sra. del Perdón por $3,200; dándole también el viejo. Se comprometió a entregarlo todo en forma perfecta, obligando para ello todos sus bienes"[18]. Por lo que respecta a los retablos de San Bartolomé y San Lorenzo, nada se conserva de ellos, aunque con base en esta información, sabemos que fue Francisco Martínez quien ejecutó el dorado del Altar del Perdón en dos meses y diecinueve días, si consideramos que dicha obra fue inaugurada el 19 de junio de 1737, como quedó consignado en la *Gaceta de México.* Todas estas noticias resultan extraordinarias, tomando en consideración la envergadura del trabajo: Francisco Martínez había contratado el año anterior el dorado del Retablo de los Reyes, que sería inaugurado en septiembre de 1737. Podemos conjeturar, por el contrato que sigue, que el Cabildo catedralicio decidió que el mismo artista ejecutara el dorado del Altar del Perdón, ya que si estaba realizando el de los Reyes, era evidente que su calidad podía repercutir en ambos encargos.

Como ya señalamos, Francisco Martínez también fue el responsable de dorar el Retablo de los Reyes, el cual había sido fabricado por Jerónimo de Balbás entre 1718 y 1725, es decir, cuando se contrató el dorado ya habían transcurrido once años de su conclusión. El costo por

---

como ensambladores y un pariente –el cacique Ignacio Xuárez- se encargaba del dorado de varias obras". En este sentido, podríamos pensar que el documento en cuestión alude a José Lázaro Xuárez, ya que hay constancia de que Francisco Martínez y un artífice de nombre Joseph Xuárez "maestro de ensamblador y entallador", trabajaron en 1736 en la compostura del monumento de semana santa perteneciente al Hospital de Jesús de la Ciudad de México. Respecto al dorado, Martínez hizo un presupuesto de doscientos ochenta pesos, en donde incluyó un frontal, por lo que el costo total del colateral era de quinientos cinco pesos. *Vid.* Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724) (*México: Serfín, 1990), 49. Asimismo, debe consultarse el artículo de Gustavo Curiel, "Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* nº 59 (México: IIE, UNAM, 1988), 129-150.

[15] AGN. *Bienes Nacionales,* vol. 531, exp. 54, s/n/fs. Las cursivas son mías.

[16] *Ibid.*

[17] Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 112, documento 1, 25 de agosto de 1735.

[18] Alberto María Carreño, "Los Órganos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* (México: tomo XVI, número 4, octubre-diciembre, 1957), 337. El autor aporta datos e información que afirma haber consultado en un libro que se resguarda en el archivo de la Catedral.

este trabajo, contratado el 9 de mayo de 1736 se remató en veintidós mil seiscientos cincuenta pesos y debía concluirlo en catorce meses a partir del otorgamiento del primer pago. De los pocos datos artísticos que arroja el documento, se menciona que el retablo debía de tener las siguientes calidades: "Debe de ser dorado todo de oro limpio, bronceado en las partes que requiera y lo pida la obra (…) Y dicho oro ha de ser el mejor de cuerpo y color igual, desde el principio y fin de toda obra, y las imágenes o esculturas han de ser coloridas a imitación de las romanas, que no las estofan sobre oro, por no confundir su simetría y con sólo unas crillas de oro realzado sobre cisa al óleo, sin más que los coloridos naturales con sus cambiantes en los altos, en lo rebajos sin medias tintas. Las encarnaciones han de ser a pulimento, la imprimación de ellas y sobre dicha imprimación se han de encarnar a punta de pincel para que queden muy naturales y de permanencia, como también los pabellones para la mayor explicación de su escultura y los signos de las estatuas y rótulos que explique el nombre de cada uno".[19] Cabe señalar que el trabajo que realizó en ambos monumentos catedralicios fue su consagración ante sus futuros comitentes ya que acreditó a su autor como maestro consumado y le abrió definitivamente una proyección que se vería reflejada en otros trabajos que el poderoso Cabildo de la Catedral le encargaría. Tan afamados artistas tuvieron su compensación con la noticia publicada en la *Gaceta* de 1737, y aunque no se hizo alusión a sus nombres, orgullosamente se mencionó que el retablo era la obra del "continuado afán de los Artifices" y la más "lucida y costosa de América"[20].

El 14 de julio de 1738, Francisco Martínez concertó con doña María de Balbosa (o Barbosa) la construcción de un colateral para la iglesia de San Fernando dedicado a Nuestra Señora de Loreto "a la moda nueva de estípites y pulida talla"[21]. En este mismo año, documentalmente encontramos al artista trabajando con otro de los destacados ensambladores de la primera mitad del siglo XVIII: Felipe de Ureña. El 24 de septiembre de 1738, Francisco Martínez y el ensamblador se comprometieron a fabricar la obra para la iglesia de monjas de *Regina Coelli.* Su costo sería de nueve mil pesos y se realizaría en un plazo de un año y seis meses a partir del otorgamiento de la escritura, es decir, quedaría listo para el 24 de marzo de 1740. De acuerdo con Fátima Halcón, quien en un excelente trabajo ha dedicado sus esfuerzos a elaborar una biografía artística de Felipe de Ureña, lo más notable del retablo de Nuestra Señora de la Fuente es "la exclusión de los soportes por un determinado tipo de adorno, sustitución que se difundiría en el ámbito novohispano en los años posteriores. No utiliza la pilastra nicho, que tan de moda llegó a estar en todos los medios artísticos en combinación con los estípites, y que el propio Ureña adoptó en una gran parte de sus obras (…) Ureña se aparta de los modelos balbasianos al sustituir la entidad arquitectónica del soporte estípite por un tipo

[19] Vargas Lugo, "Nuevos documentos…", 103-106; *Apud*. AHAGNDF, Notario Juan de Balbuena, Notaría 65, 9 de mayo de 1736.

[20] Sahagún de Arévalo, *Gacetas…*, vol. III, 57-58. Indudablemente Francisco Martínez estuvo atento a las novedades introducidas por Jerónimo de Balbás en este retablo. Como ya se ha mencionado en diferentes ocasiones, es probable que el conjunto causara una gran impresión en la capital novohispana, no sólo por la calidad de la obra, sino también por las novedades estilísticas. Hay que señalar que el artista zamorano se convirtió en el ámbito artístico novohispano en el precursor de una nueva arquitectura. Desde su arribo a la capital del virreinato, hizo gala de un fuerte temperamento, orgulloso de su talento siempre buscó proporcionarse los recursos para llevar una vida de lujo, protagonizó numerosos pleitos de los que existe constancia documental y en donde se puede vislumbrar a un artista que se precia de su intransigencia ante los requisitos de su clientela civil y religiosa, basando sus argumentos en una serie de postulados teóricos y prácticos. Muchos rasgos de su carácter despertaron un profundo antagonismo, particularmente entre los arquitectos novohispanos, quienes no dudaron de descalificar sistemáticamente sus propuestas edilicias y las vinculadas con el ramo de la arquitectura.

[21] AGN. *Indiferente virreinal*, caja 0218, exp. 008. El orden del expediente está invertido y la foliación es moderna. Esta noticia fue registrada por Manuel Toussaint.

de pilastra nicho de mayor desarrollo ornamental, cuya tipología llegaría a convertirse en el prototipo preferido por los artistas, pasada la segunda mitad de siglo"[22]. Como veremos a continuación, la relación profesional entre Martínez y Ureña se mantuvo durante el periodo de residencia del artista oriundo de Toluca en la capital novohispana. En efecto, al año siguiente, para el 15 de marzo de 1741, Felipe de Ureña "maestro de ensamblador y carpintero" y Francisco Martínez "maestro de dorador", se comprometieron con los carmelitas descalzos de la Ciudad de México para ejecutar el retablo mayor de la iglesia de San Sebastián, la cual se estaba reedificando en el momento en que se concertó la escritura[23]. El diseño fue invención de Felipe de Ureña; tanto la fabricación del retablo, como el dorado tendría un costo de doce mil pesos y Martínez se comprometió a entregarlo perfectamente dorado el 8 de junio de 1742, por lo cual cobraría cinco mil doscientos pesos[24]. Salvo por algunos detalles técnicos y referentes a las advocaciones, desconocemos el diseño del retablo, todo parece indicar que Ureña empleó en su manufactura los apoyos de moda: si el templo estaba siendo renovado, qué mejor que su retablo principal luciera columnas estípites.

El 9 de marzo de 1743, Francisco Martínez firmó el protocolo en donde se obligó a dorar el altar mayor de la Catedral de México. El documento no tiene mayores especificaciones, salvo el referir que después de haber hecho postura, su proyecto fue elegido. Para cuando el artista se comprometió a iniciar el dorado del altar, su construcción debió estar muy adelantada, pues con base en las fechas de las escrituras, Jerónimo de Balbás ya tenía veintidós meses trabajando. La postura de Francisco Martínez es escueta y precisa, señalando que doraría todo el altar de oro fino, de un solo color; se obligaba a entregarlo en un año a partir del otorgamiento de la escritura y solicitaba un anticipo de cuatro mil pesos, que debían de entregarse a Ignacio Jordanes, maestro de batihoja para la adquisición del oro. Concluida la obra, podrían evaluarla los peritos que se designaran para tal fin y en caso de requerirse, realizar los arreglos necesarios[25]. Las condiciones propuestas por el maestro fueron aceptadas[26] y también resolvieron que Jerónimo de Balbás debía asistir y supervisar toda la obra del dorado "a su plena satisfacción e inteligencia", trabajo por el cual le pagarían mil pesos[27]. La Catedral atrajo el interés de los artistas más importantes de la capital virreinal, quienes entraron en franca competencia por formalizar todos los encargos que pudieran obtener **y** por lo que nos refieren los documentos, Martínez gozó de la confianza de una gran mayoría de los miembros del Cabildo catedralicio. Para 1747, nuevamente Francisco Martínez trabajó para la Catedral Metropolitana; en esta ocasión, se le encargó la fábrica de un retablo nuevo para la capilla de San José[28], el cual tampoco se conserva.

El 9 de marzo de 1749, Francisco Xavier Martínez, "maestro examinado en el noble arte de la pintura y *juntamente del oficio de ensamblador y dorador*", se obligó con las monjas del convento de Nuestra Señora de Balvanera para realizar la fábrica del altar mayor de su iglesia:

[22] Halcón, *Felipe de Ureña…*, 70-72.

[23] Documento citado en Vergara, "El taller…", 38-39; *Apud*, AHAGNDF. Notario Juan Antonio de Arroyo, Notaría 19, vol. 138, 15 de marzo de 1741, fs.189 r.-193 v.

[24] *Ibid*, f. 189 v.

[25] Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 4, legajo 134, documento 1, *ca*. enero-febrero de 1743.

[26] ACCM. *Actas de Cabildo*, Libro 36, años 1741-1744, fs. 148 r.-149 v.

[27] *Ibid.* Para la revisión de este retablo *Vid*. Flores, "Jerónimo de Balbás…", 202-221. El artículo ofrece una enriquecedora visión del trabajo intelectual de Jerónimo de Balbás, al tiempo que aporta una interpretación muy sugerente sobre el diseño del Altar del Perdón y del Altar Mayor.

[28] ACCM. *Actas de Cabildo*, Libro 39, años 1747-1749, fs. 65 v., 67 r., 81 r. y v., 82 v., 83 r., 101r. y v. y 103r.

"según el alto y ancho que demandan sus tamaños, añadiéndole a dicho mapa los ocho estípites del primero y segundo cuerpo, con sus medallas y ángeles y en ellas ocho santos de medio relieve, siendo los de las altas cuatro doctores, de María y los de las bajas otros cuatro doctores marianos y en el trono del Santísimo Sacramento en los dos huecos figurados en el mapa, en el uno que es el de arriba, se ha de poner una estatua de nuestro seráfico padre San Francisco y en el otro, que es el de abajo, otra de Nuestra Señora la Virgen María, en el Misterio de la Purísima Concepción, con el título de Ocotlán. Y en los medallones u óvalos de los lados, se han de poner las imágenes de los Santos Patriarcas y del señor San Antonio de Padua, según el modo y forma en que están los del altar mayor de la capilla del Venerable Orden Tercero de nuestro seráfico padre San Francisco de esta Ciudad, con todas las dichas estatuas y demás imágenes de los santos, que le han de adornar de talla, muy hermosos, estofados y dorados, con los rostros muy perfectos."[29]. De acuerdo con la escritura, el retablo tuvo un costo de cinco mil pesos y debía de entregarlo el 8 de septiembre de ese año, fecha de la Natividad de María. Como parte del ajuste, también se convino que el pintor se quedaría con el colateral viejo; de este retablo, nada se conserva.

El 15 de abril de 1751, Francisco Martínez se obligó a la ejecución de tres colaterales y una peana para la capilla del Tercer Orden de San Francisco de Huichapan, en el actual Estado de Hidalgo. De acuerdo con la escritura notarial, dos retablos se ubicarían en la capilla y uno en la sacristía. El ensamblador Francisco Anaya, también figuró en la escritura, comprometiéndose a participar de las obras. El retablo principal debía medir doce varas en alto y ocho y media de ancho, sin contar los zoclos, que debían ser proporcionados con el diseño. Estaría adornado con esculturas estofadas y "todo el resto del colateral dorados, hasta sus pavimentos o extremos". Afortunadamente, este retablo aún se conserva en su sitio y aunque ha sufrido algunas modificaciones, en lo general se ha preservado en muy buen estado de conservación[30]. El mismo año, para el 5 de mayo, Francisco Martínez, nuevamente con la colaboración del ensamblador Francisco de Anaya, firmó la escritura para realizar un colateral para el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, el cual sería colocado de espaldas al coro.[31].

Con relación a su actividad como retablista, el último documento de su participación en este campo lo tenemos fechado el 18 de julio de 1754, cuando Francisco Martínez "maestro del liberal nobilísimo arte de pintura" otorgó escritura pública con los miembros de la mesa de la Cofradía del Santo *Ecce Homo*, ubicada en el convento de Regina Coelli para fabricar el retablo

[29] Referencia documental tomada de Tovar de Teresa, *Nuevas investigaciones*…, 11. El investigador consigna que este documento se localiza en las fojas 100 a 102, aunque inicia en f. 99 v. y termina en f. 104 r.; *Apud.*, AHAGNDF. Notario Gregorio Pérez Cancio, Notaría 508, vol. 3400, años 1747-1749, 15 de marzo de 1749, fs. 99 v.-104 r.

[30] Referencia documental tomada de Gabriel Loera Silva, "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos", en *Santa Prisca restaurada* (México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), 163, 164, 166; *Apud.*, AHAGNDF. Notario Francisco de Rivera Buitrón, Notaría 588, vol. 4021, años 1751-1753, 15 de abril de 1751, fs. 125 v.-127 v. De acuerdo con la misma escritura, el segundo retablo, en donde se colocaría la escultura de Nuestra Señora de los Dolores, debía medir ocho varas de alto, estaría adornado con lienzos de pintura al óleo, "estatuas sin estofar y el resto dorado de oro limpio". El colateral de la sacristía sería de seis varas de alto incluyendo el zoclo; este retablo tendría un medio punto con lienzos con la vida de la Virgen y "la peana de Nuestra Señora de los Dolores". Estaría enmarcado con molduras doradas y cristales "con sus ángeles que tenga las varas del palio, que ha de ser correspondiente a la pariguela (*sic*), el que ha de ser de una persiana o damasco de España, curiosamente labrado". Los artífices se comprometieron a concluir el trabajo para el mes de noviembre, además se mencionó que también fabricarían unos candeleros para la mesa del altar, unos atriles, un palabrero y el frontal del altar mayor; el costo de todo fue de cuatro mil pesos.

[31] *Vid.* Laura Hernández, "Los artífices de la sillería", en Nelly Sigaut et. al., *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata, vol. I* (México: El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006), 267. La autora del artículo y de la transcripción del documento cita como referencia AHBG. *Clavería*, caja 5, f. 268, 5º Cuaderno de Recaudos de Comprobación, 1730-1756, comprobante de cuenta desde 28 de octubre de 1730 hasta abril de 1756, 5 de mayo de 1751.

del altar mayor. La obra tuvo un costo de seis mil quinientos pesos y debía entregarse perfectamente acabado en el plazo de un año, es decir, el 18 de julio de 1755. No obstante, la escritura estipuló la entrega en dos plazos distintos: en seis meses debía verificarse la colocación del retablo "en blanco" en el sitio del altar mayor. Por otra parte, el dorado se realizaría durante los seis meses siguientes, para darlo por terminado en la fecha comprometida. De acuerdo con el documento, el artista formó un dibujo que presentó para el ajuste de la obra y además acordó realizar por el mismo precio cuatro hacheros, dos pedestales y seis blandoncillos de madera. Al centro del retablo se colocaría "de la más fina pintura y loable pincel" un lienzo de la Natividad de la Virgen, "por lograr así la mayor perfección y evitarle el mayor costo si la fabricase de relieve"[32].

Esta es la última noticia documental que tenemos sobre su actividad profesional, ya que con base en su testamento, sabemos que el pintor tuvo serios problemas de salud, pues estaba perdiendo la vista, lo cual es muy probable que repercutiera en los encargos que recibió su taller. Murió en la Ciudad de México, el 11 de abril de 1758.

Siglas:

AGN - Archivo General de la Nación, México
AHAGNDF - Acervo Histórico del Archivo General de Notarías del Distrito Federal
AHBG - Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
AHDF - Archivo Histórico del Distrito Federal
BANAMEX - Banco Nacional de México
FFyL - Facultad de Filosofía y Letras
IIE - Instituto de Investigaciones Estéticas
INAH - Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA - Instituto Nacional de Bellas Artes
SEP - Secretaría de Educación Pública
UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

Amerlinck, María Concepción. 1979. "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de la ciudad de México". En *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 2, 25-34. México: INAH.
Bravo Sandoval, Silvia. 1985. *Catálogos de documentos de arte en el Archivo General de Notarías. México, 7, Notarios.* México: UNAM, IIE.
Caro Quesada, María Josefa Salud. 1988. "Jerónimo de Balbás en Sevilla". En *Atrio*, núm. 0, 63-91. Sevilla.
Carreño, Alberto María. 1957. "Los Órganos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México". En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XVI, número 4, 326-338. México.
Curiel, Gustavo. 1988. "Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 59, 129-150. México: IIE, UNAM.
Fernández Flores, Ligia. 2011. "Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto político y militar". En *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Arte e Historia en Memoria de Juana Gutiérrez Haces (1948-2007)*, edición de Gustavo Curiel, 423-470. México: UNAM, IIE, FFyL, Fomento Cultural Banamex.
Flores Flores, Oscar. 2014. "Jerónimo de Balbás en la Catedral de México". En *La Catedral de México*, 202-221. Barcelona: Fundación BBVA Bancomer.
Halcón, Fátima. 2012. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España.* Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

[32] Referencia documental tomada de: Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana…*,317-318; *Apud*., AHAGNDF. Notario Gregorio José Pérez Cancio, Notaría 508, vol. 3405, año 1754, 18 de julio de 1754, fs. 152 v.-154 v. Además de este importante documento, sabemos que con motivo del estreno de una Custodia y la dedicación del retablo en 1755, el doctor don Juan Antonio de Naxera, teólogo de la Real Universidad de México, dedicó un sermón, en donde a decir de Guillermo Tovar, lo más importante es la interpretación iconográfica, *Ibid.*, pp. 314-316.

Hernández, Laura. 2006. "Los artífices de la sillería". En *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, vol. I, 267-281. México: El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe.
Herrera García, Francisco Javier. 2001. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites.* Sevilla: Diputación de Sevilla.
_____.2000. "II. El retablo de estípites". En *El retablo barroco sevillano*, 101-171. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte.
Loera Silva, Gabriel. 1990. "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos", en *Santa Prisca restaurada*, 152-183. México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero.
Pacheco, Francisco. 1990. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I Hugas. Madrid: Cátedra.
Sahagún de Arévalo, Juan Francisco, *Gacetas de México*, vol. II: 1732 a 1736. México: SEP.
_____. 1950. *Gacetas de México*, vol. III: 1737 a 1742. México: SEP.
Toussaint, Manuel. 1990. *Pintura colonial en México.* Edición de Xavier Moyssén. México: UNAM, IIE.
Tovar de Teresa, Guillermo. 1988. *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII.* México: FCE, Quinto Centenario.
_____. 1990. "El estípite barroco. Su origen español y su difusión novohispana". En *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana*, 103-123. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
_____.1990. *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México.* México: Asociación de Amigos de la Catedral Metropolitana, A.C., Espejo de Obsidiana.
_____.1990. "La simultaneidad de las modalidades en el barroco novohispano del siglo XVIII". En *Santa Prisca Restaurada*, 60-75. México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero.
_____.1990. *Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724).* México: Serfín.
_____. 1990 "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite". En *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 10, 2-23. México: INAH.
Vargas Lugo, Elisa. 1974. "Nuevos documentos sobre Gerónimo, Isidoro y Luis de Balbás", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 43, 95-102. México: UNAM, IIE.
Vergara Vergara, José. 1981. "El taller de Felipe de Ureña", en *Boletín Monumentos Históricos 5*, 35-50. México: INAH.

Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos: Francisco Vieira Servas

Beatriz Coelho[1]

Metodologia

A Pesquisa foi desenvolvida durante um período de três anos, com o apoio financeiro do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Para sua realização, contei com a colaboração do historiador Marcos César de Senna Hill, de várias bolsistas concedidas por essas instituições[2] e o apoio do Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Como restauradora, utilizei como fonte primária os retábulos com documentos comprobatórios e retábulos com coroamentos em forma de arbaletas[3] de onze cidades históricas de Minas Gerais, submetendo-os a análises formais e estilísticas. A pesquisa foi iniciada por um levantamento dos documentos existentes no Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no Rio de Janeiro, e de livros e artigos que fazem referência a este importante escultor, especificamente o de Zoroastro Vianna Passos[4], e de Adriano Ramos[5] além de outros autores, como Cônego Raimundo Trindade, Myriam Andrade Riberio de Oliveira, Germain Bazin, Judith Martins, Eduardo Pires de Oliveira além de dois novos livros, sobre o autor e região onde morou e trabalhou, lançados recentemente pela Universidade Federal de Minas Gerais[6]. Consultamos, também, o Anuário do Museu da Inconfidência, que traz a transcrição do seu testamento, o Arquivo da Casa de Borba Gato, em Sabará, e o Inventário de Bens Móveis e Integrados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fizemos, especialmente, análise de retábulos sobre os quais existe documentação que assegure a execução por Servas ou que a ele são atribuídos.

---

[1] Conservadora/restauradora, pesquisadora, professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: beatrizrvcoelho@gmail.com

[2] Moema Nascimento Queiroz, Nilza da Silva Moraes, Jeaneth Xavier de Araújo, Josefina Renata Prieto Boscán, Soraya Lages e Tatiana Lúcia dos Santos.

[3] Termo usado pela historiadora brasileira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1978), para designar sinuosidade que lembra um arco medieval e que foi empregada por Francisco Vieira Servas nos coroamentos dos seus retábulos.

[4] *Em torno da história de Sabará* (Iphan, 1940).

[5] *Francisco Vieira Servas, escultor português em Minas Gerais* (2002).

[6] Programa "Circuito Vieira Servas" sobre o autor e região onde morou e morreu.

As cidades visitadas foram: Catas Altas, Caeté, Sabará, Congonhas, Mariana, Barra Longa, Belo Vale, Itaverava, Itatiaia, Nova Era, Rio Piracicaba e São Domingos do Prata. Documentamos os trabalhos estudados através de anotações, fotografias, gravações de áudio e vídeo, gráficos e desenhos e inserimos os resultados em um banco de dados informatizado, tendo empregado, para comparações, os aplicativos, Photoshop e Power Point.

A base da pesquisa foi o retábulo-mor de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana (1770/75), e os retábulos de São Simão Stock (1778) e o da capela-mor da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará (1806/09), todos com documentação comprobatória da autoria de Francisco Vieira Servas. Também entraram em nossos estudos os altares colaterais do Rosário, de Mariana, e o de São João da Cruz, aceitos por quase todos os estudiosos como de sua autoria. A Igreja Matriz de Catas Altas também fez parte de nossos estudos, onde Servas, comprovadamente, recebeu pagamentos como entalhador em 1753, 57 e 59, pela irmandade do Santíssimo Sacramento, responsável pela construção da igreja (MARTINS, 1974) embora, nos documentos até hoje conhecidos, não sejam especificadas exatamente as obras de sua autoria nesta matriz.

Além dos altares citados, foram examinados e documentados os retábulos da Matriz de Santo Antônio, em Itaverava, o da Matriz de São José da Lagoa, em Nova Era, o retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, dois da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana e também os do Seminário Menor de Nossa Senhora da Boa Morte, e o da Confraria do Cordão de São Francisco, e o altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis desta mesma cidade, o de Nossa Senhora da Piedade e do Sagrado Coração de Jesus, na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, no Caraça, em Catas Altas, perfazendo, 18 retábulos.

Dados biográficos

Francisco Vieira Servas era filho de Domingos Vieira e de Teresa Vieira. Foi batizado no dia 22 de janeiro de 1720, em um lugar chamado Servas, da freguesia de Eira Vedra, conselho de Vieira, comarca de Guimarães, arcebispado de Braga, no Minho, Norte de Portugal.[7] Servas provavelmente chegou no Brasil antes de 1753[8]. Esta conclusão baseia-se em documentos mencionados por Judith Martins com referência a pagamentos que Servas recebeu em 14 de outubro de 1753, por sua participação nos trabalhos da igreja matriz de Catas Altas[9].

De acordo com seu testamento, Vieira Servas era branco, solteiro, e morreu sem deixar herdeiros. Morou em Catas Altas e em Vila Nova da Rainha, atualmente Caeté, onde foi irmão remido da Irmandade das Almas, e também em São Miguel do Piracicaba, hoje Rio Piracicaba, onde faleceu em 12 de julho de 1811, com 91 anos[10]. Foi enterrado em um túmulo, "do arco cruzeiro para a frente"[11] na capela principal de São Domingos do Prata, que, construída em 1768, foi demolida 1840, reconstruída e demolida outra vez em 1960, tendo sido substituída por uma igreja nova, não restando, no local, nada da antiga igreja nem do cemitério.

Servas era o dono de uma fazenda em São Miguel do Piracicaba e tinha também metade de outra fazenda em São Domingos do Prata, muito próximo ao Ribeirão de São Nicolau, que

[7] Documento encontrado em Portugal pelo historiador português Dr. Eduardo Pires de Oliveira.

[8] COELHO, Beatriz. 2001.

[9] MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.

[10] Testamento (09 de julho de 1809) e atestado de óbito (17 de julho de 1811) de Francisco Vieira Servas e Livro de óbitos da freguesia de São Miguel do Piracicaba, fls. 308v. e segs. Arquivo Histórico do Museu do Ouro, Sabará, MG.

[11] Segundo seu Atestado de óbito.

ele compartilhou com Juliana Maria Alves citada no testamento, mas sobre a qual não temos informação. Esta fazenda era conhecida como "Fazenda do Servas" mas seu nome mudou com o passar do tempo para "do Selvas". Em março de 1997, entrevistei a senhora Anita Alves Torres, moradora em São Domingos do Prata, que foi dona dessa fazenda, tendo nela morado durante quarenta anos. Ela desconhecia completamente quem tinha sido Francisco Vieira Servas e a razão do nome da fazenda. Nessa ocasião, a placa com o nome da fazendo era "Fazenda da Selva". O lugar corresponde exatamente à descrição feita por Servas em seu testamento e a casa ainda existe em ótimo estado de conservação, porém bastante ampliada e modificada. Não foi possível encontrar nela nenhuma talha ou objeto que confirmasse a informação de ter morado ali um entalhador e escultor.

Os retábulos

Os retábulos sobre os quais já são conhecidos recibos de pagamentos ao entalhador e escultor Francisco Vieira Servas são três: o altar-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana (1770/75) (**Fig. 1**), o colateral do lado do Evangelho (1778) Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará e o retábulo-mor da mesma capela. (1806/09). Os três são em estilo rococó, com predominância da verticalidade e pintura branca com elementos em dourado. O retábulo do Rosário de Mariana tem grande arbaleta com rocalhas flamejantes nas laterais e lambrequins, estando inserida em um arco pleno; apresenta quatro grandes anjos no coroamento segurando uma tarja, com o monograma, A M, e vários querubins no sacrário. Ao contrário, o colateral de São Simão Stock (lado do Evangelho) não tem elementos antropomorfos ou zoomorfos, mas tem a arbaleta com lambrequins sob uma sanefa e o retábulo-mor tem apenas alguns querubins fazendo parte dos quartelões. Cada retábulo é formado por dois quartelões e duas colunas retas com fuste estriado, sendo que o do altar-mor de Sabará tem curvas sinuosas na base. O coroamento dos três é em forma de arbaleta com lambrequins e rocalhas flamejantes (**Fig. 2**), inseridas em um arco pleno, mas o altar-mor de Sabará tem forma facetada, para adaptação ao teto da capela-mor.

Os três têm ao centro um camarim contornado por renda, trono escalonado, onde está entronizado o orago, que é a imagem principal. Entre as colunas e os quartelões há nichos para imagem menores, com mísula trabalhada e coifa em forma de elmo. As mesas do retábulo de Mariana e o de São Simão Stock têm frontal reto, mas a do altar-mor do Carmo, de Sabará, é abaulada, com curva côncavo-convexa, dividida em três partes tendo, ao centro, um medalhão, cercado por duas palmas, com rocalhas alongadas e esgarçadas nas divisões laterais. Os sacrários são ladeados também por esse tipo de rocalhas. Na porta do sacrário de Mariana há a representação do cordeiro (Agnus Dei) sobre o Livro dos Sete Selos (previsões do Apocalipse) e os de Sabará têm esculpidos um coração côncavo-convexo, envolvido por coroa de espinhos tendo, na parte superior, três pequenos tubos, à maneira de artérias, de onde saem uma cruz no meio (Cristo), no lado direito da cruz uma espada (Nossa Senhora das Dores) e no lado esquerdo um lírio (São José). Os corações estão sobre três nuvens em forma de espiral e cercados por chamas e raios. O motivo é o mesmo, mas a forma não é exatamente igual.

Fig. 1 - Retábulo-mor, Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário. Mariana.
Encomenda a Francisco Vieira Servas, 1770, entrega,1775.
(Fotografia da autora)

Fig. 2 - Coroamento do retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário de Mariana.
(Fotografia da autora)

Os retábulos colaterais do "Beato Benedito de Palermo"[12] e de Santa Efigênia, da Capela de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana e o de São João da Cruz, na Capela de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará, são atribuídos a Francisco Vieira Servas por praticamente todos os estudiosos, embora o de São João da Cruz seja atribuído, por Myriam Ribeiro (2005), ao Aleijadinho. Não encontrei motivo para essa atribuição, uma vez que o Aleijadinho utilizou representações antropomorfas, que não se encontram nesse retábulo e não empregou arbaletas, constantes nos retábulos que pesquisamos.

Esses retábulos têm estrutura e elementos ornamentais muito semelhantes: verticalidade, predominância do dourado sobre fundo branco, elementos ornamentais fitomorfos e nenhum antropomorfo ou zoomorfo; todos possuem arbaletas e sanefas, mas as de Mariana com formato diferente das de Sabará. Os tronos são escalonados, os de Sabará com dois níveis e o de Mariana quatro, ornamentados com folhas de acanto douradas. Os de Mariana não têm colunas nem nichos laterais encontrados nos de Sabará, possivelmente, por serem mais estreitos. Os sacrários são muito semelhantes nas suas formas, mas, enquanto os de Sabará têm representação do coração em chamas, os de Mariana têm símbolos eucarísticos: três ramos de trigo (o pão) e três de uvas (o vinho). Estas últimas representações estão colocadas espelhadas e voltadas para a capela-mor. É importante frisar que, nos sacrários com representação de coração em chamas as formas são semelhantes, mas não repetitivas, o que não acontece com os de representação eucarística, bastante repetitivos, podendo ter sido feitos por auxiliares ou aprendizes. Na policromia de todos predomina dourado sobre pintura branca e no mor, de Sabará, o azul cobalto, não encontrado em outros altares estudados.

Em cinco outros retábulos examinados, como os de São Pedro e Santa Cecília na Catedral de Mariana, o de São Miguel e o de São José, em Itaverava, o de Sant'Ana, em Itatiaia, encontramos formas e características semelhantes, mas não idênticas. Entretanto, a estrutura geral dos de Mariana é reta, enquanto nos outros três é curva. Todos têm arbaletas com lambrequins inseridas em arcos plenos no coroamento, colunas e quartelões para sustentação, porém os dois de Mariana com colunas torsas, (fase de transição do estilo Dom João V para o rococó) e nos outros, colunas retas e estriadas. Os de Mariana sem nichos laterais, encontrados nos outros três, devendo, possivelmente, terem sido idealizados e construídos em épocas próximas, Outra semelhança importante é a policromia, com predominância de azul claro e dourado em vez do branco, notando-se, nos de Itaverava e no de Itatiaia, o aparecimento do marmorizado em vermelho; os tronos dos cinco são escalonados mas não são iguais; os sacrários são semelhantes em suas formas, porém nos de Mariana predomina a horizontalidade, tendo, no de Santa Cecília, a representação do cordeiro sobre o Livro dos Sete Selos, no de São Pedro, um cálice cercado de querubins e nos de Itaverava, ramos de trigo e de uvas como nos colaterais do Rosário de Mariana e o de Itatiaia um cálice, mas sem querubins. Os nichos laterais de São Miguel e o de São José, de Itaverava e o de Sant'Ana, de Itatiaia, têm mísulas semelhantes e coifa em forma de elmo.

A Matriz de Caeté tem um retábulo principal, de Nossa Senhora do Bom Sucesso, cujo arrematante foi José Coelho de Noronha, um dos introdutores do estilo rococó em Minas Gerais, e oito altares na nave. Dois colaterais, sendo os do lado do Evangelho o de Nossa Senhora das

[12] Assim está escrito no relicário que tem sobre o peito da imagem, o que indica que ela foi feita antes de 1807, ano da canonização de São Benedito Palermo.

Dores e no lado da Epístola, o de Nossa Senhora do Rosário e seis laterais: São Miguel, Nossa Senhora do Carmo e de Nossa da Conceição e, no lado do Evangelho e os de Nossa Senhora da Apresentação, Santo Antônio de Pádua e o de São Francisco de Paula no lado da Epístola. Ainda não foi encontrado documento que comprove a participação de Vieira Servas, mas ele morou nesta cidade e, como consta do testamento, era irmão remido da Irmandade de São Miguel desta Matriz. Concluímos, por isso, que certamente ele teria trabalhado ali.

Todos têm predomínio da verticalidade e com policromia em branco com rocalhas e motivos fitomorfos em dourado. Os de Santo Antônio, Nossa Senhora da Conceição e de São Miguel têm colunas torsas e quartelões, coroamento em arcos plenos com representação do Divino Espírito Santo na parte central, com cartela sustentada por dois anjos. Os três têm tronos escalonados e nichos laterais com fundo em seda fingida, figuras de anjos, mísulas trabalhadas com dourados e coifas em formas que lembram elmos.

Na nave, há dois retábulos com arbaletas, que são o de Santo Antônio e o de Nossa Senhora do Carmo, ambos com quartelões, porém sem colunas; nichos laterais com mísula, coifa em forma de elmo e fundo em seda fingida; cada um com esculturas fazendo parte da ornamentação. Esses dois retábulos são atribuídos a Antônio Francisco Lisboa, por OLIVEIRA (2005)[13].

Mesas dos retábulos

Os retábulos de Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de Paula, São Miguel, Nossa Senhora do Carmo e Santo Antônio, da matriz de Caeté (os dois últimos com arbaleta no coroamento), têm também duas características comuns, que não foram ainda devidamente analisadas: os frontais das mesas desses altares são abaulados, com três divisões: no centro, um medalhão em baixo relevo e inscrições em dourado sobre cor branca, cercado por duas palmas. Nas divisões laterais estão entalhadas duas rocalhas alongadas e esgarçadas, também em dourado sobre fundo branco. Em alguns, as divisões são em relevo com pintura marmorizada em azul e vermelho (**Fig. 3**). O de Santo Antônio e o de Nossa Senhora do Carmo têm as mesmas divisões, mas são menos requintados que os demais.

Fig. 3 – Frontal da mesa do retábulo de Nossa Senhora das Dores. Madeira policromada com três divisões no sentido horizontal. Matriz de Caeté, 1758/65.
(Fotografia da autora)

[13] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O barroco religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. 2005.

Portas dos sacrários

Todos os sacrários da Matriz de Caeté têm as portas com representação de corações côncavos e flamejantes com coroa de espinhos, tendo, na parte superior uma cruz, no lado direito da cruz uma espada e no esquerdo um lírio. O coração está colocado sobre nuvens espiraladas que lembram caracóis; em volta da representação há geralmente raios luminosos em dourado (**Fig. 4**). A exceção é o de o de Nossa Senhora da Conceição, que tem sacrário diferente e sem porta.

Essas representações do coração em chamas são encontradas também nos retábulos de São João da Cruz (anterior a 1778), São Simão Stock (1778), no mor de Nossa Senhora do Carmo (1806/09), e de Nossa Senhora do Pilar (todos de Sabará, sendo os dois primeiros de autoria de Francisco Vieira Servas comprovada por recibos de pagamentos) e também o de São José da Lagoa, em Nova Era, o de Nossa Senhora da Piedade, na Casa do Caraça, em Catas Altas e o de São Gonçalo do Rio Acima. Em nenhum deles, com esse motivo, a representação é idêntica. A simbologia é a mesma, mas a forma tem variantes, mostrando que o artista, ou seus auxiliares, não se repetiam.

Os retábulos colaterais, como os de Nossa Senhora do Rosário, os do Seminário Menor e o da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, todos em Mariana, e os de São Miguel e de Santo Antônio, em Itaverava, têm arbaleta, e na porta do sacrário, uma representação símbolo da Eucaristia, que são três ramos de trigo (o pão) um ramo com cachos de uvas (o vinho) amarrados por um laço de fita com uma espécie de X na frente (**Fig. 5**). Ainda em Itaverava o altar lateral do Bom Jesus, tem um coroamento próximo de uma arbaleta com a porta do sacrário com a mesma representação. Diferentemente dos corações em chamas, essa talha nas portas com símbolo eucarístico é bem repetitiva e pode ter sido feita por algum aprendiz. Os dois colaterais do Rosário, de Mariana, do Beato Benedito e de Santa Efigênia, como o de São José, de Itaverava, têm essas representações espelhadas, com as representações da Eucaristia voltadas para a capela-mor, porém o de São Miguel de Itaverava não está voltado para a capela-mor, e o do lado da Epístola, do Seminário Menor de Mariana, foi colocado de cabeça para baixo.

Fig. 4 (esq.) e 5 (dir)- Porta do sacrário do retábulo colateral de São Simão Stock (1778), da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará, com representação de coração em chamas com cruz, espada e lírio; Porta de sacrário com símbolos Eucarísticos: ramos de trigo (pão) e de uvas (vinho). Retábulo colateral de Santa Efigênia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana.1770/75.
(Fotografias da autora)

É importante relatar que encontramos, na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, dois retábulos da primitiva igreja e em estilo Dom João V, com a mesma representação, porém com mais qualidade e naturalidade que os encontrados nas portas de sacrários de retábulos que são atribuídos, ou atribuíveis, a Francisco Vieira Servas. Há outro retábulo em Itaúna, portanto, fora das cidades em que ele viveu ou trabalhou, mas com representação idêntica. Que relação teria nosso entalhador com esses retábulos? A cidade de Santa Bárbara está próxima de Caeté, Catas Altas, mas Itaúna fica em outra região.

Elementos ornamentais

Além de coroamentos em forma de arbaleta são comuns a todos os retábulos analisados: colunas torsas em alguns (possivelmente os mais antigos) e retas e estriadas em outras, quartelões com volutas salientes e com rocalhas, rendas recortadas contornando camarins, lambrequins pendendo das arbaletas e, em alguns casos também na parte superior dos sacrários; nichos laterais com coifas em forma de elmos, rocalhas flamejantes e esgarçadas, elementos fitomorfos, como guirlandas verticais, cantos das mesas com relevos importantes. Em quase todos encontramos mesas abauladas com divisões mais ou menos decoradas, e portas de sacrários que se repetem nos motivos, como no caso dos corações em chamas ou com ramo de uvas e trigo, estes com formas repetitivas. A surpresa foi encontrar, no retábulo colateral de São Simão Stock, no Carmo, de Sabará, escondido por uma mesa reta, com pintura muito simples imitando uma toalha de altar, e igual a de São João da Cruz, um outro frontal, reto, porém com ornamentos em relevo, que lembram bastante os de outros frontais encontrados na pesquisa.

Riscos

No livro *Em torno da história de Sabará*, Zoroastro Vianna Passos, (1940), transcreve um texto de 1806, importantíssimo, mas quase desconhecido, do livro da Venerável Ordem Terceira da Irmandade de Nossa Senhora do Carmo, que relata: *"agora, apareceu Francisco Viera Servas e seu companheiro Joze Frz Lobo, com hum risco bem ordenado prometendo executalo pelo premio de 2:400$, porem ficarão de fazela com o abatimento de quinhentos e cinquenta mil rei ficando em hum conto e oytocentos e cicoenta mil reis."* Baseada na transcrição desse documento da Irmandade de Nossa Senhora do Carmo, conclui que Servas também fazia riscos, como do retábulo-mor do Carmo de Sabará e pode ter sido o autor do risco, encontrado no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, feito para o retábulo-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, de Itaverava que, entretanto, nunca chegou a ser executado exatamente como está no risco.

Outro texto deste livro que merece um destaque especial, para os estudiosos de Francisco Vieira Servas, é o Prefácio, escrito em 1940 pelo então Diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Mello Franco de Andrade, em que diz: "As investigações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional acerca da autoria das obras do Santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos, de Congonhas do Campo, mostraram que Servas [...] também projetou ou executou, com toda a probabilidade, o respectivo altar-mor."

Considerações finais

Após analisar detidamente os três retábulos de autoria comprovada de Francisco Vieira Servas e de mais 23 com coroamento em forma conhecida no Brasil como arbaleta, além de sacrários com dois modelos (corações flamejantes e símbolos eucarísticos) mesas de retábulos (com forma côncavo-convexa e três divisões, tendo no centro um medalhão relativo à imagem mais importante), e muitos detalhes de altares, cheguei à conclusão que, todos podem ser atribuídos à autoria deste importante entalhador e escultor, nascido no Minho, em Portugal, que passou a maior parte de sua vida nas Minas do Ouro.

Francisco Vieira Servas enriqueceu, com a beleza de seus retábulos, muitas capelas e igrejas das nossas Minas Gerais, tendo participado desses trabalhos, seu escravo e oficial de entalhador, José Angola[14], possivelmente seu outro escravo Antônio Macuco e Silvério Dias, que foi, segundo transcreveu Judith Martins, (1974) "aprendiz durante sete anos, com o fulano Servas, em Mariana". No caso do retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo, de Sabará, comprovadamente, trabalhou "seu sócio, José Fernandes Lobo" que, segundo documento, foi receber o pagamento em seu nome, pois Vieira Servas já estava com 91 anos por ocasião da entrega do retábulo, em 1809.

É importante considerar que também era autor de riscos, tendo feito o do altar-mor de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará (PASSOS,1940), podendo ter sido autor, também, do risco para ao retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio, de Itaverava, hipótese já levantada por OLIVEIRA (2005), e que se encontra, segundo RAMOS (2002) no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa. Outros retábulos com características de Servas que ainda precisam ser analisados são os de São Gonçalo do Rio Abaixo, o de Rio Piracicaba, o do Museu Histórico Abílio Barreto e o da fazenda da Boa Esperança, em Belo Vale. Muitos documentos relativos às suas participações deverão ser pesquisados nos arquivos de irmandades e de cartórios das cidades onde ele viveu e trabalhou. Como Rodrigo Mello Franco de Andrade, concluímos que, provavelmente, também projetou ou executou o altar-mor da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas.

Bibliografia

ANDRADE, Rodrigo M. F; de. *Prefácio*. p. I- X. IN: PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da história de Sabará. A Ordem 3ª do Carmo e sua igreja. Obras do Aleijadinho o templo.** Rio de Janeiro, 1940.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro, Glossário de arquitetura, e ornamentação.** São Paulo: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho/Companhia Editora Nacional, 1979,220 p.

BAZIN, Germain, **A arquitetura religiosa barroca no Brasil** Rio de Janeiro: Editora Record, sd. Tradução do francês: Glória Lúcia Nunes. 2v.

COELHO, Beatriz; HILL, Marcos César de Senna. **Francisco Vieira Servas e os Anjos tocheiros de Congonhas.** Anais do VIII Congresso. Abracor, Ouro Preto, Minas Gerais 3 a 8 de novembro de 1969-178.96.

COELHO, Beatriz, **Francisco Vieira Servas: Escultor português em Minas colonial.** IN: CULTURA VISUAL. Revista de Pós-graduação da Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, Janeiro/julho, 2001. p.111-120.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. **A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo.** Sl.: Brasiliensia Documenta, 1962.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII em Minas Gerais**> Rio de Janeiro; Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 27, 1974.

[14] Como consta do testamento de 1809.

OLIVEIRA, Eduardo Pires. Francisco Vieira Servas, um entalhador entre o Minho e Minas Gerais. In: **As Geraes de Servas: Circuito Cultural Vieira Servas.** Edite da Penha Cunha; Patrícia Thomé Junqueira Schettino (Coord.) Belo Horizonte: UFMG/ Pro-Reitoria de Extensão 2014/. 289p., il.

OLIVEIRA, Myriam Andrade ribeiro de. **Escultura colonial Brasileira:** um estudo preliminar. In: Belo Horizonte: Barroco, 13, sd. P.1 -32.

_____ **O barroco religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 552 p., 221 il.

PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da história de Sabará,** A ordem terceira do \Carmo e a sua igreja. Obras do Aleijadinho no templo. Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 5, 1940.

RAMOS, Adriano; GUTIERREZ, Angela (Coord.) **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das Minas do Ouro.** Belo Horizonte: Instituto Flávio Gutierrez, 2002.

_____ As marcas de Francisco Vieira Servas em Minas Gerais. In: AS GERAES DE SERVAS: **Circuito Cultural Vieira Servas.** Edite da Penha Cunha; Patrícia Thomé Junqueira Schettino (Coord.) Belo Horizonte: UFMG/ Pro-Reitoria de Extensão 2014/. 289p., il.

TRINDADE, Cônego Raimundo. **Instituições de igrejas no Bispado de Mariana**. Rio de Janeiro: SPHAN, Publicação 13, 1945, 379 p.

André Soares e a arte do retábulo

Eduardo Pires de Oliveira[1]

André Soares tem sido referido como o grande vulto do rococó português. Hoje sabemos que não é exatamente assim: ele não foi um homem apenas do rococó, oscilou entre duas formas artísticas: após um primeiro período em que a sua arte se manifestou totalmente dentro deste gosto, logo aceitou trabalhar nos dois que foram predominantes na sua época: o tardo barroco e o rococó, embora em diferentes disciplinas. Expliquemo-nos:

Sabemos que o rococó foi uma corrente estética muito aberta, tão aberta que soube conviver com outras formas de sentir, sobretudo com o tardobarroco. Em Portugal, André Soares ilustra bem essa maneira de ser. Na arquitectura, após a concepção de um edifício de gosto ainda joanino mas já com alguns lavores da nova estética, o palácio do arcebispo D. José de Bragança, em Braga, logo evoluiu para três outros edifícios de gosto rococó: a capela de Santa Maria Madalena da Falperra, o palácio do Raio e, sobretudo, a Casa de Fresco construída para os jardins do palácio do arcebispo e que em 1919 foi levada para o parque do Santuário do Bom Jesus do Monte. Após esta obra, a sua arte cindiu-se. Na arquitectura manifestou-se dentro dos valores do tardobarroco embora muito pontualmente pontilhada de um ou outro ornato assimétrico e vegetalista; na talha, continuou a conceber obras dentro do gosto do rococó embora aberta à outra corrente pois sente-se que o tardobarroco não foi de todo arredado.

Muitas são as hipóteses que podem ser colocadas para se tentar perceber as razões que o levaram a esta dicotomia, mas nenhuma pode ser alvitrada com segurança, nem pela diferença entre os materiais utilizados, pedra e madeira, nem, sobretudo, pelo público-alvo, pois a na arquidiocese de Braga a igreja era omnipresente e tudo influenciava, mesmo a arquitectura civil.

Ao contrário de muitos dos nomes da arte portuguesa, André Soares não concebia, apenas executava. Embora dominasse as artes do desenho, não se conhece uma única pintura sua. A única arte em que se abalançou a ir mais longe foi a do desenho. Mas os seus desenhos estão quase todos perdidos; restam apenas uma cartela para uma página de rosto de uns *Estatutos*, um mapa da cidade de Braga e o de uma pequena intervenção em arquitectura.

[1] epoeduardo@gmail.com

As ideias aqui expendidas representam uma evolução a partir do estudo que fizemos na nossa tese de doutoramento: *André Soares e o rococó do Minho*. 4 Vols. Porto, 2012. Acessível em http://hdl.handle.net/10216/62456.

Obra

A sua obra está espalhada pelo Norte de Portugal, de Viana do Castelo a Lamego. Tem como epicentro Braga, a cidade onde nasceu e viveu durante 49 anos (1720/1769). Uma das peças mais interessantes deveria ser o retábulo que concebeu em 1766 para o convento do Corpus Christi, em Vila Nova de Gaia. É muito provável que este retábulo tenha influenciado decisivamente a forma de desenhar dos retábulos na cidade do Porto, sobretudo a metade inferior. Disse um cronista franciscano, frei Manuel da Mealhada, que era o *melhor que se ve em a cidade do Porto, e vista de qualquer parte e principalmente da Porta da Igreja faz hu belisimo prospetto*[2].

Mais ou menos próximo de modelos de gravuras que corriam por toda a Europa e que sem dúvida conheceu, sente-se em André, em simultâneo, uma evolução contínua e uma recriação de si próprio. Como já foi dito por Myriam Ribeiro de Oliveira, André era incapaz de copiar uma gravura, por muito boa que fosse. Podia inspirar-se nela, mas o certo é que evoluía a partir dela. Olhando a sua obra veremos que são muitos os pormenores que não se encontram em nenhuma das milhares de gravuras que foram concebidas em Augsburgo ou Paris. Pode dizer-se, por exemplo, que o desenho da cartela do mapa de Braga tem origem nos desenhos de retábulos que viu em gravuras e que ele mesmo utilizou um pouco ao acaso, quer também em retábulos, quer em sanefas de arquitectura ou de talha. Mas em nenhum lado se vê um desenho feito com mão tão segura, com tal majestade!

A contradição existiu em André de forma total. Como não precisava de trabalhar para viver - a sua família era muito rica-, podia dar-se ao luxo de desenhar com calma, de deixar correr a mão livremente. Essa a razão por que não se repetia; veja-se, por exemplo, que em Tibães concebeu uma série infindável de sanefas, 36, aos pares, mais a do arco cruzeiro. Ao mesmo tempo percebe-se na sua obra que tinha uma vontade tremenda de desenhar, de criar. Daí que tanto fosse capaz de aceitar projectos de confrarias muito pobres – caso do conjunto integral e talha que concebeu para a capela de S. Miguel-o-Anjo – em que a sua arte se expressa por linhas e volumes, quer de outras muito ricas, em que o retábulo não só tem uma grande, enorme dimensão, como também tem uma estrutura complexa e riquíssima em ornatos.

O que é curioso ver é que apesar de ter concebido obras que aparentemente são muito diferentes nas disciplinas da arquitectura e talha, essas obras, afinal, não são assim tão diferentes. Se olharmos para o seu espírito, para a sua essência, veremos que, afinal, o retábulo-mor da capela de S. Miguel-o-Anjo se aproxima muito de uma das fontes do Bom Jesus do Monte ou de uma das suas obras de arquitectura mais expressivas, a fachada da igreja dos Congregados. O que interessa nestas três peças é, acima de tudo, a linha. A linha que delimita, que contorna e que cria sugestões de volumes. A linha que cria volumes e evita a necessidade de ornatos!

Retábulos

Tanto os retábulos como as demais obras de talha de André Soares têm majestade. A sua primeira obra conhecida nesta arte é de pequenas dimensões, o sacrário da igreja de Nossa Senhora-a-Branca. Mas a maneira como se abre para os lados, usando um modelo que talvez

[2] MEALHADA, Manuel da – *Coronica da Provincia da Soledad da mais estreita observancia no Reyno de Portugal*, Tomo 2, p. 455 [MS da Biblioteca Municipal do Porto. Cota: Conde de Azevedo, 1].

remonte a algumas custódias de Juan del Arfe, a extraordinária precisão das medidas e a enorme qualidade do seu desenho servido por uma também excelente execução, fazem com que o nosso olhar logo se abstraia do altar que o encerra, que recaia apenas no sacrário. E ali não há qualquer artifício. Dir-se-á que é apenas uma pequenina peça colocada sobre a mesa do altar. Sim, é "apenas" isso!

Artifício sim é o uso da desmesura, do exagero. Da afirmação da talha enquanto obra transgressora dos espaços, da talha que se afirma pelo seu volume. E aí são os áticos desmedidamente projectados pelos tectos das capelas-mor, ou os "bancos" que se alargam desmesuradamente. Na capela dos Monges embutiu mesmo um imenso florão no ático que se o projectarmos para o chão veremos que atinge o limite do estrado em que o padre celebrava; ou seja, o limite da "capela-mor". Procurei estas projecções do vértice do ático durante uma longa viagem pelas abadias e igrejas da Baviera. E apenas o vi em Wies, não no maravilhoso santuário, mas sim na capelinha inicial!

Noutras duas capelas, nas duas mais pequeninas em que interveio, a da Lapa, em Fão, Esposende, e a dos Monges, nos Congregados, em Braga, esta também por si concebida por si no que toca à arquitectura, valeu-se de outros artifícios. Na primeira concebeu um retábulo um pouco côncavo; são os lados que avançam, ao longo das paredes laterais tornando o espaço central aparentemente maior.

Já no retábulo da capela dos Monges, quanto a nós aquele em que houve maior invenção, se é certo que também criou um espaço côncavo, ele valeu-se sobretudo do seu extraordinário domínio da linha, em que tanto utilizou linhas quebradas – no ático, em zig-zag – como curvas, umas em enrolamentos, outras duplas e outras em contracurva, o que parece dar-lhe uma enorme tensão, uma enorme volumetria, extraordinária num espaço tão exíguo. Aliás, toda esta pequeníssima capela é um hino à arte de bem conceber em espaços incrivelmente diminutos. É, pode dizer-se, o seu testamento artístico pois foi concebida nos últimos tempos da sua vida

Já o alargamento da zona do "banco" também é algo muito seu, algo que quiçá transmitiu aos mestres do Porto, pois se percorrermos os retábulos desta cidade antes e depois de 1766, o ano em que concebeu o retábulo de Vila Nova de Gaia, veremos que esta data serve como um antes e um depois: antes os retábulos portuenses eram mais esguios, depois passaram a ter uma base de sustentação muito mais ampla e volumosa.

Execução

A sua arte é também de majestade na forma de apresentar o retábulo, quer no jogo de volumes, na iluminação, ou na execução. Poderá dizer-se que há exagero quando digo que há majestade na execução referindo-me a André Soares pois como atrás disse ele não executava. E é verdade.

Sim, não executava mas tinha um controle seguríssimo da evolução do trabalho do artífice. Sabemos que em Portugal a execução das obras era, em geral, precedida de concurso público. Não foi, porém, isso o que aconteceu com as obras de talha de André Soares. Se procurarmos os nomes de quem as executou logo veremos que são sobretudo dois: até 1761, data da morte de José Álvares de Araújo, toda a sua obra de talha foi executada por este mestre. Depois, até à morte de André, em 1769, esse trabalho recaiu noutro entalhador de grande gabarito, Jacinto da Silva.

Isto é absolutamente invulgar! E é tão invulgar que, mesmo fora de Braga ele mantinha este controle seguro sobre o entalhador que executaria os seus desenhos. Veja-se, por exemplo, que na discussão do preço para o retábulo de Nª Sª do Rosário, do mosteiro de S. Domingos, em Viana do Castelo, apareceu um mestre local que oferecia uma quantia significativamente inferior, menos 7,7%. Mas a confraria optou pelo concorrente bracarense *fundandoce de q o Mestre de Braga tinha mayores experiencias de grandes obras e asestia na mesma Cidade onde morava o riscador Andre Soares*…[3]

Com esta opção, os mesários tiveram que pagar mais 100$000 réis, um valor muitíssimo significativo, atingindo a obra um preço altíssimo, 1.300$000 réis! Mas valores elevados não deveriam ser óbice para quem trabalhava com André Soares. O cúmulo foi atingido na renovação da talha da igreja do mosteiro de Tibães, toda ela rococó, um artifício para quem entrava que assim julgava que o interior da igreja era todo deste estilo. Mas não: nas capelas laterais manteve-se a talha que existia à época deste contrato que é impressionante pelo volume da obra (4 retábulos, 2 púlpitos, 1 sanefão, 36 sanefas, etc.) e pelo preço atingido, 6.650$000 réis.

Estrutura

Alguns retábulos de André Soares seguem uma ideia que era corrente na época: a arquitectura, a estrutura, deveria estar escondida atrás de um sem fim de ornatos. É curioso que esta ideia atingiu o nível maior numa obra de arquitectura, a Casa de Fresco que desenhou para os jardins do palácio do seu patrono. Mas ela percebe-se um pouco por todo o lado, atingindo o culminar no ático de três dos seus mais intensos retábulos: o de Tibães, o de Nª Sª das Dores e o de Nª Sª do Rosário.

Por vezes, os retábulos ou não têm colunas ou, então, tem-nas reduzidas a um leve filete, quase parecendo uma coluna feita em ferro, levíssima (retábulos de Lamego) que serve apenas para delimitar espaços, o do camarim e o das partes laterais (capela da Lapa, Fão; capela de S. Miguel-o-Anjo). É muito interessante esta opção porque noutros retábulos faz exactamente o oposto: a coluna é essencial para fazer a junção das partes inferior e superior do retábulo. É o que se pode ver na igreja da Sª da Agonia e na capela da Madalena, na Falperra. Este foi um artifício utilizado para valorizar a escultura ali existente pois naquela zona nada mais há que as colunas, colunas sem qualquer ornato, lisas.

Gravuras

Falamos atrás das gravuras, de Augsburgo e Paris. É inquestionável que elas estão na origem da arte de André Soares. Dissemos que ele as recriava. Mas talvez seja mais correcto dizer que ele as pervertia, as transformava, lhe mudava o sentido.

É muito possível que a parte superior do ático, que já se via no retábulo maneirista com vida própria e que os desenhadores de Augsburgo transfiguraram ao abri-la, foi pelo mestre transformada numa edícula que se pousa sobre o retábulo, independente. É essa a leitura que se pode fazer na sacristia de Tibães.

Mas esse óculo irá ver-se de outra forma, agora no centro do ático, como é o caso do retábulo de Nª Sª das Dores, parafraseando aqui não as gravuras de retábulos, mas outras dos

[3] SMITH, Robert C. – A verdadeira história do retábulo de Nª Sª do Rosário, da Igreja de São Domingos, de Viana do Castelo. *Belas Artes*, Lisboa, 2ª série, 23, 1967, p. 33.

irmãos Klauber; ou anunciar-se-á de forma como que envergonhada, uma abertura apenas sugerida, noutras obras, como os retábulos-mor da Madalena da Falperra e da matriz do Pico de Regalados, Vila Verde, ou os laterais de S. Miguel-o-Anjo.

Cor

Uma das questões mais intrigantes dos retábulos de André Soares tem a ver com a cor. Soares utilizou sobretudo duas cores, o branco e o ouro, para além de outra usada pontualmente, o azul claro e de forma muito mais rara o verde, um vermelho discreto e marmoreados. Não questionamos o facto de ser ele quem decidia as cores que iriam ser utilizadas porque, como vimos, controlava a escolha do entalhador. O que estranhamos, o que desconhecemos, é a forma como chegou às cores branca e azul.

A questão é a seguinte: no séc. XVIII não se conhece qualquer tipo de relacionamento entre o Norte de Portugal e a Baviera, nem sequer entre a congregação religiosa que tinham maior peso religioso em ambos os lados: os Beneditinos. É certo que as gravuras de Augsburgo chegaram a Portugal: mas eram gravuras a preto e branco, não eram coloridas. Fica a dúvida, portanto, sobre o facto de ter percepcionado aquelas cores.

Já em relação ao ouro nada há a dizer. O ouro é o material mais nobre, o material que a população mais admirava e que chegava mesmo a entrar no Minho, embora pontualmente, em forma de pequenas peças fundidas, em bruto, grãos e oitavas vindas de Minas Gerais. O uso imoderado do ouro é também um gosto barroco. A sociedade minhota aderiu, sem dúvida, mais ao barroco que ao rococó. E fê-lo porque não tinha a abertura e conhecimentos da sociedade da Baviera[4]. A igreja do convento de Tibães é, pode dizer-se um hino ao ouro, mais do que um hino às novas formas rococó, porque toda a obra de André nesta igreja está integralmente dourada, de alto a baixo.

Mas no domínio da cor há ainda mais uma dúvida, e grande: como é que o mestre terá chegado ao colorido do retábulo da capela dos Malheiro Reimão, em Viana? Parecem, sem dúvida, cores tropicais; e a verdade é que quem a mandou fazer era, então, bispo no Rio de Janeiro! Mas é preciso ir mais longe, descobrir melhor as razões para esta cor que, depois, iria ter reflexos nos retábulos de Frei José Vilaça fez para os transeptos e naves, bem como para os púlpitos das igrejas dos mosteiros de Pombeiro e Refojos de Basto.

Uso da figura humana

Acima de tudo a arte de André Soares resulta de um uso imoderado de ornato com formas vegetais, terrestres ou marítimas, folhas ou algas, que poderiam ter os mais variados desenhos. Formas que muitas vezes parecem delirantes e em que se percebe o grande prazer que deverá ter tido em deixar correr a mão ao desenhá-las. Formas que sem dúvida alguma apreendeu nas já referidas gravuras bávaras mas que ele recriou de forma soberba. Quase parece poder dizer-se que as estruturas arquitectónicas dos retábulos eram criadas não para a sua estruturação mas sim para serem recobertas com ornatos.

Mas ao lado destas formas vegetais outras aparecem, sobretudo nos áticos e nas mesas de altar. São formas inclassificáveis, de uma grande volumetria em que umas vivem muito da

[4] OLIVEIRA, Eduardo Pires - *Duas realidades artísticas aparentemente próximas: o Minho e a Baviera na segunda metade do século XVIII*. "Forum", Braga, 46, 2011, p. 97-113.

sobreposição de diversas placas de madeira – algo que já utilizara na arquitectura – e outras do jogo dos côncavos e convexos, de formas salientes e das correspondentes reentrâncias. Serão estas formas, a par do uso das colunas, dos camarins e, sobretudo, de um desenho extremamente dinâmico da frente de altar que tornará alguns dos retábulos de André Soares peças únicas nesta arte em Portugal, devendo ser salientado, sobretudo, o da igreja de Tibães.

É, portanto, fácil de compreender que a figura humana quase não entre nos seus retábulos. Quando é utilizada é de uma forma muito, muito discreta, na forma de cabeças de meninos, rarissimamente em corpos inteiros. E mesmo estes apenas durante um período da sua vida. Após 1761, após o retábulo de Nª Sª do Rosário, em Viana do Castelo, nunca mais a utilizou.

E se olharmos para a sua obra anterior veremos que nos dez retábulos que criara apenas a usou três vezes: no arco do retábulo de Nª Sª dos Prazeres utilizou-o quer em formas integrais, *putti* e anjos orantes, quer em cabeças. No retábulo da sacristia da igreja de Tibães são *putti* delirantes; no de Nª Sª do Rosário aparecem como cariátides nos lados da mesa de altar para além de umas tantas cabecinhas dispersas pela parte interior do retábulo. E nada mais! Curiosamente será no coroamento dos púlpitos que ele desenhou para Tibães que iremos ver estas cabeças ganharem maior visibilidade ao encimarem – e com rostos cheios de alegria ou de mistério – estas magníficas caixas.

Interligações

Até agora individualizamos a arte do retábulo das demais que praticou. Mas a verdade é que a arte de André Soares é um todo que se interliga, que se explora em conjunto, numa pesquisa que nunca acabará porque ele deveria ser um homem com imensas dúvidas. Essa foi a sua maior riqueza!

Mais do que dizer que o retábulo também é uma peça de arquitectura, mas com uma arquitectura muito própria que o individualiza, interessa perceber que as suas artes do granito ou de madeira de castanho têm uma mesma origem: a de uma pesquisa intensa.

A de uma pesquisa que não tem fim, que volta continuamente às origens para se recriar. Que muitas vezes tem origem noutros criadores mas que ele logo transfigura.

André explorou de uma forma muito diferente as figuras que viu colocadas lateralmente em gravuras de retábulos, dando-lhe independência no retábulo de Nª Sª dos Prazeres. O enrolamento que praticou como início de peças de arquitectura na Casa de Fresco ou na grande porta interior da capela da Falperra, será utilizado também no retábulo da capela dos Monges. A linha quebrada usada no coroamento deste retábulo, poderá ser percepcionada em cornijas existentes na igreja e convento dos Congregados. Etc., etc. etc. Mas, claro só saberemos perceber estas pesquisas se soubermos em que momentos foram realizadas.

Conseguindo-o, perceberemos que tanto aconteceram no início das suas pesquisas como no meio e fim da sua vida. As formas poderão ser diferentes, terão naturalmente evoluído. Mas a essência, a ideia que a elas presidiu, é a mesma!

Perdoem dizer tão pouco. A obra de André Soares é um autêntico livro aberto, um campo de trabalho infindo. Muito mais haveria a dizer. E muito, muitíssimo ganharemos se outras pessoas, com sensibilidades diferentes se debruçarem sobre a sua obra.

OBRA DE TALHA DE ANDRÉ SOARES[5]	José Álvares de Araújo	Jacinto da Silva	Outros	Atribuída
Braga. Igreja de Nª Sª a Branca, sacrário do retábulo-mor	1751			
Braga. Igreja de Santiago, retábulo de Nª Sª dos Prazeres (intervenção)			(Marceliano de Araújo, 1754)	
Braga. Capela de S. Miguel-o-Anjo, talha. (1756, concepção)		1761 (execução)		
Penafiel. Mosteiro de Bustelo, cadeiral				1755-1758
Amares. Igreja do mosteiro de Rendufe, caixilhos dos janelões da capela-mor				1755-1758
Braga. Igreja do mosteiro de Tibães. Retábulo-mor e da sacristia, retábulos de S. João Batista e Nª Sª do Rosário (ambos com a sua mesa de altar, hoje perdida, 6 castiçais e cruz), 2 púlpitos, sanefão do arco cruzeiro, 36 sanefas na nave, capela-mor e sacristia, frestas da capela-mor	1756			
Braga. Igreja de Santiago, talha do arco do retábulo de Nª Sª dos Prazeres	1756			
Lamego. Sé, retábulos (2) no transepto				1758?
Braga. Igreja de S. Vicente, sanefas da capela-mor			1758	
Esposende. Fão, retábulo da capela de Nª Sª da Lapa				1759
Viana do Castelo. Igreja do convento de S. Domingos, retábulo de Nª Sª do Rosário	1760?			
Braga. Igreja do convento dos Congregados, retábulo de Nª Sª das Dores.				1761
Viana do Castelo. Igreja de Nª Sª da Agonia, seis retábulos laterais				1762
Viana do Castelo. Igreja de Nª Sª da Agonia, retábulo-mor.			1763	
Viana do Castelo. Capela Malheiro Reimão, retábulo		1763		1763
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, retábulo-mor		1763		

[5] A data referenciada é a da concepção. A execução poderá, ou não, coincidir.

Vila Nova de Gaia. Igreja do Convento de Santo António do Vale da Piedade, retábulo-mor (Destruído. Em 1831?)			1766 (André António Cunha)	
Braga. Igreja de Santa Cruz. (Projecto não realizado)			1766	
Braga. Sé Catedral. Capela de Nª Sª da Piedade, retábulo de Nª Sª da Boa Memória		1767		
Ponte de Lima. Arcozelo. Casa da Freiria, talha da capela				1767
Vila Real. Palácio de Mateus. Capela de Nª Sª dos Prazeres, retábulos (2) da nave				1767-1768?.
Vila Verde. Pico de Regalados. Igreja matriz, retábulo-mor				1767-1768
Braga. Capela de Nª Sª de Guadalupe, retábulo-mor			1768 (Manuel Carneiro Costa)	
Braga, Sé Catedral. Capela de Nª Sª da Piedade, retábulo de Santo António				1768?
Braga. Convento dos Congregados. Capela dos Monges, retábulo				1768?
Vila Verde. Arcozelo. Casa dos Barbosas, retábulo				1768?
Braga. Igreja do convento dos Congregados. Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, mesa de altar				1767-1768?

Igreja do Mosteiro de Tibães, Braga.
(Fotografia do Museu do Mosteiro de Tibães)

Retábulo da capela dos Monges, Convento dos Congregados, Braga.
(Fotografia do autor)

Retábulo de Nª Sª do Rosário. Convento de S. Domingos, Viana do Castelo.
(Fotografia do autor)

Retábulo da Capela da Casa da Praça, ou Malheiro Reimão. Viana do Castelo.
(Fotografia do autor)

Retábulo-mor.
Igreja do Mosteiro de Tibães, Braga.
(Fotografia do autor)

Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano

Fátima Halcón[1]

El barroco novohispano constituye una de las manifestaciones artísticas más relevante de los territorios que estuvieron bajo el mando de la administración española. Dentro de ellas, el retablo ocupó un lugar esencial desde el punto de vista de la enseñanza religiosa y de la expresión artística. La variedad y riqueza de la retablística novohispana no fue un fenómeno exclusivamente barroco porque desde el siglo XVI se levantaron extraordinarias máquinas arquitectónicas para adornar las iglesias. Su finalidad fue práctica y decorativa porque a su función litúrgica se le añadió la didáctica. Mediante pinturas y relieves escultóricos se mostraban pasajes de la Historia Sagrada o de las vidas de los santos con el fin de darlos a entender a la población indígena y criolla. Esa labor pedagógica se vio incrementada a través de los estilos artísticos que sirvieron de estímulo al sentimiento religioso mediante las formas doradas y sobresalientes de su estructura.

El desfase cronológico americano y la pausada asimilación de nuevas fórmulas hicieron que el barroco se fuese introduciendo lentamente en la retablística hasta el punto que no se aprecian cambios notables hasta mediados el siglo XVII. La estructura del retablo mantuvo las directrices derivadas de la tratadística arquitectónica clásica del siglo XVI caracterizadas por una composición reticular que sirvió de marco a esculturas y pinturas. A la influencia de los tratados de arquitectura hay que añadir la dependencia de prototipos españoles apreciable sobre todo en la utilización de la madera dorada y policromada en detrimento de mármoles y piedras como se acostumbró en países europeos[2]. Tras el primer cuarto del siglo, se tiende hacia una libre interpretación de los órdenes clásicos distanciándose de las premisas que había seguido el retablo en la anterior centuria. A pesar de ello la estructura reticular permaneció, entre otros motivos por la necesidad de contar con relieves y esculturas que orientaran a los fieles en la comprensión de la doctrina.

Por ese motivo la armazón reticular se mantuvo incluso tras adoptar la columna salomónica porque, a pesar del cambio de soporte y ornamentación, no existieron cambios

[1] Professora titular en Departamento del Historia del Arte, en la Universidad de Sevilla.

[2] Baird, Joseph A., *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, (México, UNAM, 1987), p. 131.

notables en la arquitectura salvo en el movimiento de plantas y en la libre interpretación del salomónico. La mayor parte de los retablos de la segunda mitad del siglo emplearon distintas tipologías de este soporte que se mantuvo hasta el primer cuarto del siglo XVIII, posiblemente por su carga simbólica eucarística. En la segunda mitad de Seiscientos se aprecia el impulso que fue tomando el ornato, cada vez más prolijo y exuberante. Comitentes y artistas dieron un nuevo enfoque al retablo en ese momento y el cambio de soporte coincidió con una tendencia a sustituir las pinturas, que habían adornado los retablos desde siglo XVI, por esculturas. Este hecho se relaciona con el incremento de la población criolla que no necesitaba una explicación tácita de los dogmas sagrados a través de grandes lienzos explicativos. Esa tendencia se mantuvo y aunque se alternó la escultura con algunos lienzos nunca llegó a tener la relevancia de tiempos anteriores.

Los retablos se enriquecieron con una prodigalidad decorativa de carácter vegetal y talla menuda visible en soportes y hornacinas como se percibe en el área capitalina y poblana, destacando el retablo mayor de Santa Inés Zacatelco (Tlaxcala), el mayor de la Orden Tercera de Tlaxcala o el mayor de San Francisco de Atlixco[3]. Junto al ornato se aprecia el movimiento de planta perceptible ya en algunos retablos como en el mayor de Cuautlancingo (Puebla). La nueva modalidad se desarrolló hacia una mayor libertad compositiva estructural manifiesta en el empleo de arcos poligonales en las hornacinas que no suelen ir enrasados con la superficie del retablo. De igual forma se tiende a sustituir las columnas del último cuerpo, donde se suele ubicar la ventana, por hermes o estípites antropomorfos de tardío estilo renacentista, cuyo empleo será sistemático en el siglo XVIII.

La columna salomónica tuvo mucha presencia en Nueva España, a pesar de la sustitución por estípites llevada a cabo en el siglo XVIII y la destrucción que padecieron los retablos barrocos durante el neoclasicismo. Destacan la zona capitalina y poblana aunque puede afirmarse que su difusión se extendió por todo el territorio novohispano, prolongándose su utilización hasta bien entrado el siglo XVIII[4]. El mejor ejemplo lo constituye el retablo de los Arcángeles de la catedral metropolitana proyectado por Manuel de Nava en 1713 donde pervive la salomónica y el uso de una talla menuda que preconiza la tipología ornamental que iba a triunfar en el siglo XVIII[5]. Impera en ese retablo el esquema reticular aunque las hornacinas del primer y segundo cuerpo van rematadas en arcos de medio punto. Por otra parte, la decoración va invadiendo los elementos estructurales del retablo desvirtuando las líneas fundamentales de su arquitectura. Pero en esos años apareció en la retablística novohispana un nuevo soporte que revolucionaría las formas artísticas, invadiendo todo el territorio y conservando su indiscutible predominio hasta la llegada del neoclasicismo. A pesar de ello se documentan retablos salomónicos en el segundo cuarto del siglo XVIII como el de la capilla de los Dolores de la iglesia de Acatzingo.

[3] Bonet Correa, A., "Retablos del siglo XVII en Puebla", *Archivo Español de Arte*, nº 143 (Madrid, CSIC, 1963), pp. 233-352; Díaz, M., "Retablos salomónicos en Puebla" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 50, (México, UNAM, 1982), pp. 103-110.

[4] Tovar de Teresa, Guillermo, "Del barroco salomónico al barroco estípite: consideraciones sobre un documento relativo al gremio de arquitectos de la ciudad de México en 1733" en *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 3 (Madrid, Museo de América, 1987), pp. 122-128; Fernández, Martha, *Cristóbal de Medina y Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, (México, UNAM, 2002), pp. 105 y ss.

[5] Castro Morales, Efraín, "Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII" en *Nuevo Museo Mexicano*, t. 1, nº 1(México, 1985), pp. 31-70; Curiel, Gustavo, "Capilla de los Santos Ángeles" en *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*, (México, Fomento de Cultura Banamex, 1986), pp. 204 y ss.

La adopción de la pilastra estípite elevó la retablística novohispana a cotas de gran calidad artística, constituyendo ese periodo una de las fases más florecientes del arte novohispano. Se puede comparar esta etapa con las fases más esplendorosas que en la historia del arte han tenido otros países, como el gótico francés del siglo XIII o el renacimiento italiano[6]. El estípite se convirtió en el signo de renovación retablística incrementado por la proliferación del repertorio ornamental, las aparatosas estructuras teatrales y el efectismo creado por los contrastes de luces y de sombras[7]. El estípite era sobradamente conocido desde el siglo XVI, tanto en las formas arquitectónicas como en los tratados. Miguel Ángel lo empleó en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, proyectada en 1524, Vignola lo ilustró en su *Regola delli cinque ordini d'architettura* así como Wendel Dietterlin quién a través de los grabados de su tratado *Architectura*, editado en 1598, logró que el soporte llegase a su máximo apogeo y divulgación. En América, también contribuyó a su extraordinaria difusión la gran divulgación que tuvo el *Libro Extraordinario* de Serlio donde se incluyen tanto en la edición italiana de 1537 como en la traducción castellana de 1552, por lo que los ejemplos americanos se pueden constatar desde el último decenio del siglo XVI[8]. La utilización de estampas y tratadas en los talleres novohispanos jugaron un papel primordial en la introducción de novedades artísticas procedentes de Europa. Por ello se constata la utilización del estípite en algunos retablos del siglo XVI como es el caso del retablo plateresco del convento de San Bernardino de Xochimilco, cuyos soportes están copiados del tratado de Dietterlin[9].

La obra de algunos artistas españoles también favoreció la aceptación del estípite en el siglo XVIII. Puede citarse como antecedente la difusión que tuvo en Nueva España las obras del arquitecto español José de Churriguera y la sensibilidad de la sociedad novohispana hacia el arte prehispánico que era escultórico por excelencia. Siguiendo las explicaciones de Moffitt, la sensibilidad decorativa precolombina latente en la población de ascendencia indígena y la vigencia de aspectos ornamentales hispanos de índole platerescos favorecieron la gran acogida de este elemento estructural y decorativo[10]. La referencia hacia la estética prehispánica se manifiesta en el tipo de estípite utilizado con mayor frecuencia en Nueva España: fragmentado y con un fuerte componente geométrico. La aceptación del soporte supuso la renovación de la estructura arquitectónica del retablo y la aplicación de un nuevo lenguaje decorativo, apreciable desde los últimos años del siglo XVII, pero que con la llegada del estípite quedó definitivamente asimilado como hecho novedoso.

El estípite o pilastra de *caprichoso perfil* aparece por primera vez en México en el Altar de los Reyes de la catedral metropolitana proyectado por el artista español Gerónimo de Balbás y realizado entre 1718-1725[11]. Balbás había utilizado este soporte en algunos de

[6] Palm, Erwin W., "Estilo y época en el arte colonial" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* nº 2 (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949), pp. 6-32

[7] Ver: Villegas, Víctor Manuel, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del barroco estípite,* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956).

[8] Sebastián, Santiago, "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas,* nº 7 (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1967) pp. 30-68.

[9] Hellendoorn, Fabienne E., *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México,* (México, UNAM, 1980), pp. 29 y ss.

[10] Moffitt, John F., Moffitt John F., "El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin and the estipite: observations on manierism and neo plateresque architectural style in the 18th century Mexican ecclesiastical facades" en *Boletín Seminario de Arte y Arqueología,* (Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984), pp. 325-345.

[11] La bibliografía de Gerónimo de Balbás es sumamente extensa. De ella destacamos Fernández, Justino, *El Retablo de los Reyes. Estética del Arte en la Nueva España,* (México, UNAM, 1959); Tovar de Teresa, Guillermo, "El Altar de los Reyes" en *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y Restauración,* (México, 1985), pp. 18 y ss. y *Gerónimo de Balbás en*

los retablos realizados en España como el mayor del Sagrario de la catedral hispalense que le proporcionó una merecida fama como gran artista. Fue destruido en 1825 pero aún subsisten otras muestras suyas como el que proyectó para la iglesia de San Felipe Neri de Sevilla, hoy en la iglesia de San Antonio de Padua de la misma ciudad o el mayor de la iglesia de San Agustín de Osuna (Sevilla). Ambos ejemplos presentan plantas rectas aunque con soluciones que animan escenográficamente el conjunto. Balbás heredó las experiencias estéticas surgidas en torno a los Churriguera pero también encontramos signos formales aprendidos de otras escuelas europeas, concretamente de la italiana como se deduce de los tratados arquitectónicos encontrados en su biblioteca, los libros dedicados a la geometría y matemáticas o las obras lujosamente ilustradas con estampas de un amplio repertorio de arquitectura romana, especialmente de Bernini, Borromini, Rainaldi o Fontana[12]. También es manifiesta la influencia ejercida de motivos ornamentales de ascendencia nórdica que pudo consultar a través de estampas o tratados y que tan presente estuvo en la arquitectura mexicana desde el siglo XVI[13].

El cambio radical que supuso el Retablo de los Reyes afectó no sólo a la forma de concebir el retablo sino también a la decoración (**Fig. 1**). Se proyectó siguiendo las pautas realizadas en España desde el último cuarto del siglo XVII: escala colosal para los elementos estructurales que arrasan la composición reticular seiscentista en beneficio de una proporción mayor. Configurado en forma de gruta, el retablo presenta una planta cóncava, rematada en un gran cascarón que avanza sobre la bóveda del presbiterio. Churriguera había utilizado esa forma cóncava en España, creando un modelo "churrigueresco" de planta rematado en cascarón que más bien parece el escenario de un teatro sacro y cuyo protagonismo en la corte madrileña fue definitivo[14]. Si bien Churriguera opta por el orden salomónico como soporte principal, comenzó a utilizar también el estípite[15]. Esas novedades las conoció Balbás a quién se le documenta en zona castellana precisamente en los años en los que Churriguera estaba trabajando. El retablo se configura mediante estípites gigantes que descansan sobre un elevado pedestal sobresaliendo del respaldo lo que da lugar a entrantes y salientes, cornisas y entablamentos quebrados, etc. que conjugados con otros estípites de menor escala producen un gran efecto teatral. A ello se le añade un único cuerpo para la calle central lo que conlleva una monofocalidad de la imagen central y una simplificación de la iconografía.

El portentoso efecto del Retablo de los Reyes se manifestó en los retablos que se proyectaron en Nueva España a lo largo de todo el siglo XVIII. El estípite pasó de ser un mero adorno o soporte arquitectónico a convertirse en un verdadero orden compósito. Su empleo conllevó una serie de novedades: superposición de planos, cornisas fraccionadas, avance de

la Catedral de México, (México, 1990); Gómez Piñol, Emilio, "Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo de Balbás en España y México" en *Temas de Estética y Arte*, II, (Sevilla, Academia Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, 1988), pp. 96-129; Bérchez, Joaquín, "Sobre la obra de Gerónimo Balbás en Nuev España. Ecos de Pozzo y Rubens" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVII-II (Zaragoza, 1992), pp. 7-29; Herrera García, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, (Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001), pp. 311-331.

[12] Entre ellos los tratados de arquitectura de Vitrubio, Vignola, o Juan de Arfe. Herrera García, Francisco Javier, *El retablo sevillano…op. cit.*, pp. 321-322

[13] Baird, Joseph A., "Mexican Architecture and the Baroque" en *Acts of the XX International Congress of the History of Art*, III, (Princeton, University of Princeton, 1963), pp. 191-202; Hellendoorn, Fabienne E., *op. cit.* pp. 29 y ss.; Moffitt John F., "El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin and the estípite…*op. cit.*, pp. 325-345.

[14] Martín González, Juan José, *El retablo barroco en España*, (Madrid, Ed, Alpuerto, 1993), p. 147; Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *Los Churrigera*, (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971), pp. 10-12.

[15] Tovar, Virginia, "El retablo madrileño del siglo XVIII" en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1995), pp. 77-95.

remates sobre el cascarón de la bóveda, que se emplearon con gran originalidad y atrevimiento. Su aparición en las obras catedralicias conllevó su rápida difusión por ello su adopción significó de inmediato *la modernidad*.

A partir de ese momento, todos los retablos incorporaron el estípite como elemento articulador lo que conllevó que retablos anteriores con columnas salomónicas se vieran sustituidas por el "moderno" soporte que, conforme pasa el tiempo, irá desempeñando un papel entre lo estructural y lo decorativo. El modelo adoptado está compuesto por una pirámide invertida que abarca más de la mitad de altura seguida por un estrangulamiento que da paso a un prisma profusamente decorado sobre el que se dispone el capitel. El nuevo soporte incluyó la aceptación de una nueva técnica ornamental basada en una talla más fina, rizada, vibrante y dinámica, denominada por algunos autores "talla romana" o "hoja de cardo" derivada de la talla plateresca aunque con más relieve y efectismo. Si bien la tendencia hacia una talla más menuda estaba presente en el retablo mexicano desde principios del siglo XVIII, a partir de ahora se impondrá como característica y la hoja de cardo predominará sobre cualquier otro tipo de talla.

Fig. 1 - México, D. F., Catedral Metropolitana, Retablo de los Reyes.
(Fotografía de la autora)

La incorporación del estípite supuso, además, un cambio en la estructura del retablo, rompiendo definitivamente con los modelos estáticos anteriores. Se tiende hacia obras de un solo y alargado cuerpo, con una amplia calle central que alberga sagrario y manifestador, coronado en un aparatoso remate. Los retablos alternarán los grandes lienzos con multitud de esculturas de santos y angelillos apoyados sobre elementos arquitectónicos, lo que dotó a la escultura de un novedoso uso que se verá potenciado con el paso del tiempo. La ornamentación jugará un papel primordial en el desarrollo de esta nueva modalidad incrementada por los ritmos mixtilíneos que se producen al seccionar y proyectar hacia el espacio los elementos arquitectónicos que conforman la estructura. La preferencia hacia formas geométricas será constante y está presente en multitud de quiebros perceptibles en cornisas, molduras que enmarcan los vanos de desarrollo mixtilíneo y en detalles como lacerías, figuras circulares, triangulares, etc. Van a adquirir una gran difusión a partir de este momento, fragmentos de frontón curvo y avolutado conteniendo veneras, como se percibe en las obras de alguno de los inmediatos seguidores de Balbás[16].

Está presente la preocupación por los efectos lumínicos a través del contraste de planos que van a crear unas sensaciones de claroscuro contribuyendo a resaltar la plasticidad. Este hecho se relaciona con la teatralidad que presentan algunos de los retablos, iniciada en el modelo catedralicio y que es consecuencia de la experiencia de Balbás en el mundo de la tramoya y del teatro en el Madrid de comienzos de siglo. Como consecuencia de ello fue la incorporación de cortinajes en la calle central, doseles o guardamalletas. El retablo novohispano del Setecientos creó sus líneas unificadoras partiendo del retablo balbasiano y sus propios puntos diferenciadores de acuerdo con las características tradicionales de cada comarca y de las cualidades técnicas y estéticas de cada uno de los artistas. Los secuaces de Balbás tenderán hacia una geometrización de las formas, de acuerdo con la propia idiosincrasia prehispánica, logrando una perfecta síntesis y equilibrio entre geometrismo y naturalismo decorativo.

El área capitalina encabezará el cambio de estilo, siendo los propios hijos de Balbás los encargados de difundirlo por esa área y por la zona de Guerrero. Junto a ellos destacamos la figura del arquitecto y ensamblador Felipe de Ureña, artista errante que divulgó el modelo en México y alrededores, en la zona norteña minera (Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, San Miguel Allende, Zacatecas o Durango) y en el estado de Oaxaca. Su relación con grandes órdenes religiosas, franciscana, jesuita o carmelita posibilitó la propagación del estípite en todas las obras para las iglesias de estas órdenes. Es el autor más cercano a las propuestas estilísticas del maestro, entre otros motivos porque se le obligó mediante contrato a copiar algunos de sus grandes retablos como el mayor de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco. La magnificencia de ese retablo provocó que fuese modelo para el mayor de Santa Catarina Mártir de la capital que a su vez se convertiría en modelo del retablo mayor de la iglesia de Tepotzotlán[17]. Por otro lado, el retablo mayor de Santa Catarina sirvió de modelo para el retablo mayor del convento del Carmen de la ciudad de México, contratado por Felipe de Ureña en 1740 así como para el retablo mayor del convento franciscano de Texcoco, contratado por Juan

[16] Es el caso del arquitecto retablista Felipe de Ureña. Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España,* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012), pp. 15-30.

[17] Tovar de Teresa, Guillermo, "El retablo mayor de Santa Catarina Mártir" en *Arquitectura*, nº 27, (México, 1983), pp. 76-83 y *Cuadernos de Arte Colonial* nº 2 (Madrid, Museo de América, 1987), pp. 77-83; del mismo autor "La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de una vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII" en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España,* (México, Bancomer, 1988), pp. 62-89.

García de Castañeda en 1747. Esta práctica de copiar un modelo se convirtió en costumbre en el ámbito novohispano como puede apreciarse en múltiples contratos[18].

Uno de los primeros ejemplos en adoptar el modelo lo constituye el relevante conjunto de retablos de iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán. Contratados en 1753 por Miguel Cabrera e Higinio de Chaves con la colaboración de José Joaquín de Sáyagos, componen una de las muestras más lúcidas del arte novohispano del momento[19]. El efecto del mayor con los dos colaterales muestra el recorrido de la retablística novohispana hacia mediados el siglo XVIII. Estípites gigantescos, prolija decoración, incorporación de angelillos descansando en elementos arquitectónicos y remate en cascarón que avanza sobre la arquitectura de las bóvedas. A pesar de la profusa decoración, los estípites aparecen como elementos estructurales de la obra siendo perceptibles como entidad. Esa característica se irá perdiendo conforme transcurre el tiempo como se aprecia en el conjunto de la iglesia de Santa Prisca de Taxco donde Isidoro Vicente Balbás llegó al extremo de disolver el soporte otorgando a la masa ornamental un alto grado de imaginería decorativa y escenográfica. Los retablos de la iglesia levantados en 1755 manifiestan el desarrollo que iba a tener el soporte estípite a lo largo del siglo XVIII (**Fig. 2**).

Fig. 2 - Taxco. Iglesia de Santa Prisca. Retablo Mayor. (Fotografía de la autora)

[18] Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña…op. cit.*, pg. 39.

[19] Tovar de Teresa, G. "La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII" en *Tepotzotlán. La vida y la obra en Nueva España*, (México, Bancomer, 1988, pp. 62-79

En la iglesia de Santa Prisca están presentes todas las modalidades estilísticas que se dieron en este siglo: la incorporación del estípite, la disolución del soporte (el anástilo) y la vuelta a los elementos distintivos del barroco mexicano de principios del siglo XVIII (el neóstilo). Si consideramos la fachada como modelo de fachada retablo vemos que en Santa Prisca se dan estas dos características: una fachada neóstila, término acuñado por Manrique[20], y unos retablos anástilos en plena época del apogeo de la pilastra estípite. La fachada, proyectada por Cayetano de Sigüenza logra unificar la columna salomónica con los estípites del campanario en los comienzos de la segunda mitad del siglo cuando ya se estaba experimentado con la disolución del soporte.

Esa fórmula la había experimentado Felipe de Ureña, en 1739, en el retablo dedicado a la Virgen de la Fuente de la iglesia del convento de Regina Angelorum de la capital virreinal, sin embargo será en Taxco donde el retablo anástilo cobre protagonismo. Los estípites pierden su fisionomía geométrica en el retablo mayor y en los del crucero al quedar cubiertos por una exuberante ornamentación que los hace omitir sus formas[21]. Este hecho proporcionará a los artistas mayor campo de acción y libertad de expresión que constituirían los rasgos distintivos de la retablística de finales de siglo. Los retablos de Santa Prisca suponen el punto de partida de dos corrientes artísticas que apuntan direcciones totalmente opuestas: una hacia los tradicionales elementos artísticos y otra hacia la ilimitada expresividad del barroco. El tratamiento decorativo prevalece sobre cualquier otro concepto, tendiendo hacia una eliminación del soporte como elemento articulador de la obra y la disposición a primar el nicho pilastra ornamental.

El retablo anástilo supone una reacción contra la trama arquitectónica dejando de lado los elementos estructurales con preferencia hacia superficies más planas. Los estípites se retraen dentro del cuerpo del retablo mientras que las calles avanzan ligeramente, perdiéndose el concepto tradicional de calles laterales (formadas por dos soportes y una superficie con hornacinas), como contraposición el vano principal de la calle central se proyecta hacia el exterior. Dentro de este proceso surgen tantas variantes como escuelas. En las iglesias de los conventos de Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo de Querétaro podemos observar estas características donde prima la decoración menuda de hoja de cardo frente a las formas bulbosas o geométricas de los estípites (**Fig. 3**). Francisco Gudiño e Ignacio de las Casas se erigirían en los grandes introductores de esta modalidad en la zona[22]. Relacionados con los retablos queretanos están los grandiosos retablos del templo agustino de San Juan de Sahagún de la localidad de Salamanca en Guanjuato[23]. Realizados en 1768 por el retablista queretano Pedro José de Rojas presentan la modalidad del retablo anástilo como eje modelador de todo el conjunto dentro de un alarde decorativista. El dedicado a San José es uno de los más representativos al incluir grandes doseles como remate de las hornacinas laterales y el cortinaje que lo envuelve.

[20] Manrique, Jorge Alberto, "El neóstilo: la última carta del barroco mexicano" en *Historia Mexicana,* XX, 79 (México, enero-marzo 1971), pp. 335-367.

[21] Vargas Lugo, Elisa, *Santa Prisca de Taxco,* (México, UNAM, 1982), pp. 153 y ss.; Loera Silva, Gabriel, "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos" en *Santa Prisca restaurada,* (México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), pp. 153-183; Ortiz Macedo, Luis, "Los retablos de Santa Prisca de Taxco" en *Santa Prisca restaurada,* (México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), pp. 185-217.

[22] Shon Raeber, A. L., "Francisco Martínez Gudiño" *Anales Instituto Investigaciones Estéticas,* nº 65 (Mëxico, UNAM, 1994), pp. 179-190.

[23] Flores García, G. L., "Angelología, florilegio y bestiería en los retablos dorados de San Agustín de Salamanca" *Saber Novohispano. Anuario del Centro de Estudios Novohispano,* (Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995) pp. 345-371.

Fig. 3 - Querétaro. Convento de Santa Clara. Retablo de Santa Rosa.
(Fotografía de la autora)

La modalidad de incluir cortinajes y complejos doseles con guardamalletas en las hornacinas está presente asimismo en la región oaxaqueña como se aprecia en el retablo mayor de la iglesia de San Felipe Neri de Oaxaca. El uso del estípite llegó a su mayor esplendor en este retablo con sus pirámides truncadas, sus frondosas decoraciones, el cascarón que avanza sobre la bóveda y la inclusión de las figuras de los cuatros evangelistas en medio de los soportes (**Fig. 4**). Características similares se aprecia en los otros retablos que de forma unitaria decoran la iglesia donde la presencia del estípite aún no ha perdido su forma estructural[24]. En la ciudad existieron otros retablos de estípites como los ocho de la iglesia de San Francisco, hoy perdidos, o el mayor de la Compañía de Jesús, del que sólo se conserva la estructura y los soportes, contratados por Felipe de Ureña en 1733 y 1736, respectivamente[25].

En la zona de Jalisco, el cambio de soporte llegó pasada la primera mitad del siglo XVIII como se aprecia en los interesantes retablos de la capilla de Aránzazu de Guadalajara[26]. La capilla perteneciente al antiguo convento de San Francisco está adornada con tres retablos: el mayor con estípites y nichos pilastras en las calles laterales, el de la Pasión de Cristo que mantiene el soporte y el de San José en el que el estípite queda diluido tras el exuberante

[24] Halcón, F., "La escultura de los retablos del barroco" en *Historia del Arte de Oaxaca*, Vol. II, (Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997), pp. 83-115.

[25] Halcón, F., *Felipe de Ureña…op. cit.*, p. 117.

[26] Hernández Díaz, V., "Los retablos de Aránzazu en Guadalajara" en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº (México, UNAM, 2012), pp. 71-111.

decorativismo. Los tres retablos se fechan en el último cuarto del siglo XVIII, demostrando una vez más la pervivencia de distintos estilos en una misma capilla. Relacionados con estos retablos está el dedicado al Dulce Nombre de Amacueca (Jalisco) o el dedicado a la Virgen del Rosario de la iglesia de los apósteles Felipe y Santiago de Sinaloa. En esta última obra, los estípites se han transformado en pilastras hornacinas para albergar las esculturas y la arquitectura se patentiza en la potente y movida cornisa que sirve de separación de cuerpos.

Fig. 4 - Oaxaca. Iglesia de San Felipe Neri. Retablo Mayor.
(Fotografía de la autora)

El proceso atectónico de los retablos irá en consonancia con el recargamiento decorativo que aumentará conforme el siglo avanza. El estípite tenderá a desaparecer al ir perdiendo sus perfiles geométricos distorsionados por la exuberancia imaginativa, constituyendo la última fase del estilo[27]. A partir de ese momento, los límites se desbordaran, no existiendo ninguna regla que controle la fantasía de los artistas. Los retablos de la iglesia de las Vizcaínas de la ciudad de México son buena prueba de ello. El dedicado a la Virgen de Aránzazu realizado por José Joaquín de Sáyagos puede servir como ejemplo. La desintegración de las calles laterales, formadas por elementos mixtilíneos rematados por cortinajes y guardamalletas con un amplio despliegue ornamental, da muestra del recorrido del retablo novohispano en los años finiseculares del siglo XVIII. Las características atectónicas de las calles sólo se ven contrastadas por la cornisa que separa el único cuerpo del retablo con el remate.

La iglesia de la Enseñanza de México mantiene las mismas características. Levantada entre 1772-1778 gracias al patrocinio de María Ignacia Azlor, monja de la Compañía de María, es uno de los ejemplos más característicos de la integración de las artes al combinar retablos, esculturas y grandes lienzos que adornan sus paredes. Los retablos carecen de soportes desdibujándose su estructura y primando la ornamentación. Su resaltada parte central está flanqueada por estípites que han perdido su cuerpo y entidad para albergar unas esculturas, desempeñando la función de nichos. La tendencia ascensional del retablo queda remarcada en la calle central acrecentada por las esculturas sobre peanas de las calles laterales. Se le considera uno de los retablos más originales de la última etapa del barroco al perder los soportes su función para cobijar las esculturas que refuerzan el movimiento ascendente de la obra. Los mismos rasgos podemos apreciar en el interesante retablo de la capilla del Rosario del convento dominico de Atzcapotzalco con retablos anástilos y exterior de acuerdo con las premisas arquitectónicas de estructura columnaria (**Fig. 5**). Ambos ejemplos se corresponden cronológicamente al último cuarto del siglo XVIII lo que nos indica la simultaneidad y convivencia de formas afines y distintas que dan el sello y originalidad al barroco novohispano.

El término de estos ejemplos lo podemos observar en la grandiosa fachada retablo del crucero de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí, la portada de los Arcángeles. Constituye el epígono del estilo donde la superposición y fragmentación de planos destaca sobre los propios soportes, llegándose a confundir los estípites con la masa ornamental que adorna el conjunto. La expresividad decorativa barroca llega en este retablo a su máximo esplendor formando una portada tapiz de clara ascendencia hispana. Estípites, pilastras, cornisas, etc. se deconstruyen hasta perder sus contornos para favorecer el recargamiento decorativo. Contrasta con este retablo, la fachada retablo en piedra de la iglesia donde la clara articulación arquitectónica en ortodoxas calles se cobija dentro de un gigantesco cortinaje que incluye soportes de diversa índole alternando con pilastras nicho.

[27] González Galván, Manuel, "Modalidades del barroco mexicano" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 30 (México, UNAM, 1961), pp. 39-68.

Fig. 5 - Azcapotzalco. Iglesia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago.
Retablo de la capilla del Rosario.
(Fotografía de la autora)

El cambio de dinastía española significó la llegada a la corte de una pléyade de artistas franceses e italianos cuyas obras cambiaron la dinámica artística española a partir de los modelos realizados en capillas palatinas o templos de patrocinio real. En España se constata una evolución tipológica en la que se recuperarán los órdenes ortodoxos, de acuerdo con las propuestas de Carlo Fontana, Juvara o Andrea Pozzo. La estructura de los retablos se abrió a otros objetivos cuya principal característica fue la recuperación de la armadura arquitectónica de tradición más conservadora, recuperándose los órdenes clásicos como elemento unificante. Esa tendencia se desarrolló junto a otra que prefirió la alternancia de movimiento cóncavo-convexo, siguiendo las pautas de Borromini o de Pozzo, imponiéndose finalmente la corriente renovadora de raíz clásica a partir del primer tercio del siglo. Todo ello quedó reafirmado tras la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 cuyos decretos de regulación de la arquitectura y de los retablos vieron la luz en el año 1777.

En ese año, Carlos III dirigió una circular a los obispos y superiores de las órdenes religiosas decretando que los proyectos presentados para los retablos fuesen remitidos a la Academia de San Fernando. Su finalidad era que los profesores de arquitectura diesen conformidad a las trazas con el fin de evitar excesos ornamentales. Esas directrices se asimilaron en México de forma más lenta puesto que la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España se fundó en 1781, si bien se trató de impulsar desde mediados el siglo[28]. A partir de entonces, los artistas se vieron obligados a remitir sus planteamientos a la Academia de San Carlos para conseguir el beneplácito de los profesores de arquitectura. La Academia rechazó cualquier proyecto que no guardase conformidad a las reglas clásicas y esas trazas se debían sustituir por nuevas proposiciones supeditadas a la disciplina académica. Quedó restringido el uso de la madera por el peligro de los incendios pero ante la falta de medios económicos para costear materiales más nobles se generalizó la técnica de fingimiento de mármoles y jaspes veteados, retomándose proyectos de tabernáculos exentos de raíz renacentista. La implantación de las ideas academicistas y la adopción del neoclásico en los retablos supusieron la destrucción de gran parte del acervo artístico de exuberancia barroca. Ello representó la sustitución de muchos retablos de estípite por obras de corte clasicista acorde con las nuevas tendencias implantadas.

La figura del arquitecto, ingeniero y escultor Manuel Tolsá, formado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la de San Fernando de Madrid, fue clave para entender el triunfo de la estética neoclásica tras su llegada a México en 1791[29]. Fue el encargado de finalizar las obras de la catedral de México donde trabajó desde 1793y se conoce su intervención en la iglesia de la Profesa, en la capilla de la Casa de la Moneda, en el templo de Santo Domingo, en la capilla del Palacio de Minería y en la iglesia de las Capuchinas. Fue el artífice de numerosos retablos entre los que se cuenta altar mayor de la catedral de Puebla, el mayor y el de la Concepción de la Profesa, el mayor de la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad donde intercala elementos barrocos con neoclásicos y el mayor del convento de Capuchinas, hoy desaparecido.

El ciprés de la Catedral de Puebla fue el punto de partida de esta corriente donde rescata una estructura dentro del más tradicional lenguaje clásico. Se comenzó la obra en 1797 siguiendo el proyecto y la maqueta que había realizado Tolsá aunque lo finalizó en 1819 el arquitecto poblano José Manzo. Desde el primer momento se le consideró como obra cumbre del neoclásico mexicano: planta circular a modo de templete clásico sostenido por columnas estriadas cuyo entablamento queda partido para dar paso a frontones curvilíneos centrados por ráfagas. Ángeles y estatuas descansan sobre los elementos arquitectónicos. El segundo cuerpo es un remate cupuliforme coronado por la imagen de San Pedro. Utiliza materiales nobles como

[28] Moyssén, Xavier, "La primera Academia de Pintura de México" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* nº 34, (México, UNAM, 1965), pp. 15-29; Garibay, Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas,* (México, UNAM, 1990), pp. 6-8; Báez Macías, Eduardo, "La Academia de San Carlos de la Nueva España como instrumento de cambio" en *Las Academias de Arte,* (México, UNAM, 1985), pp. 36-38; del mismo autor *El Neoclásico y la Academia de San Carlos de 1765 a 1856,* (México, UNAM, 1990); Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Academia de San Carlos y los constructores del neoclásico. Primer catálogo de dibujo arquitectónico, 1779-1843, (*México, UNAM, 2002).

[29] Almela y Vives, Francisco y Igual Ubeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816),* (Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1950); Gómez-Ferrer Bayo, Álvaro, *Una lección neoclásica: la arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España,* (Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986); Bérchez, Joaquín, "Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo" en *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII,* (Valencia, Generalitat Valenciana, 1990), pp. 57 y ss.; Uribe, Eloísa, "Manuel Tolsá de Valencia a la Nueva España" en *Nostalgia de los antiguo y arte ilustrado,* (México, UNAM, 1998), pp. 67-68.

mármoles, bronces o estucos al igual que las propuestas de la retablística cortesana madrileña, especialmente la obra de Ventura Rodríguez.

Con la moda neoclásica, muchos retablos barrocos se transformaron para adoptar la nueva estética. Los ejemplos son numerosos. Cito el retablo barroco de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de México, merecedor de encomiables elogios en el sermón inaugural que le dedicó fray José Ximenez de Villaseñor en 1712[30]. En 1773, en plena apoteosis barroca, se le incluyeron espejos, transformándose a principios del siglo XIX en un retablo neoclásico antes de su total destrucción en 1861. Otro ejemplo es el de la catedral de Guanajuato donde se contrató en 1781 el retablo barroco más suntuoso de la ciudad, el dedicado a San Nicolás de Tolentino. De estructura ascensional y vibrante vegetación se adornaba con veinte imágenes y medallones de diversos santos, estaba sostenido por cuatro columnas gigantescas, único guiño a la nueva estética que se estaba formando en la capital virreinal[31]. El retablo se sustituyó en los primeros años del siglo XIX por el neoclásico que admiramos en la actualidad.

El neoclasicismo se impuso de forma irrefutable en los retablos finiseculares. Su estructura arquitectónica adoptará el orden clásico eludiendo cualquier tipo de ornamentación exuberante. A pesar de ello, el estípite convivió con la nueva estética presentando soluciones barrocas que tuvieron fuerte arraigo en los ambientes artísticos alejados de la zona capitalina. Uno de los ejemplos más relevantes se dio en las zonas mineras del norte donde la pervivencia del estípite se alargó hasta la década de los noventa del siglo XVIII. Así lo vemos en los retablos dedicados a San Cayetano y a la Virgen de Guadalupe de la iglesia de la Valenciana (Guanajuato), terminados en 1784, dos grandes obras que entran de lleno en el barroco estípite[32]. O la extraordinaria Portada de los Arcángeles de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí, fechada entre 1787-1792, considerada como epígono y final de las grandes obras del barroco mexicano[33].

La imposición academicista metropolitana tuvo en la retablística su más ferviente muestra, cerrando de esta manera uno de los periodos más fructíferos y novedosos del arte de la colonia. El furor ante cualquier atisbo barroco provocó una destrucción masiva de retablos al igual que sucedió en España y, de hecho, en el arco cronológico que va de 1770 a1785 se hacen y se destruyen el mayor número de retablos en Nueva España. A partir de la década de los noventa, los proyectos retablísticos que incluyeran estípites o cualquier adorno considerado barroco se verían excluidos por las autoridades académicas. Los proyectos se verán rechazados por defectos, hojarascas, inútiles molduras o *churriguerías* mediante implacables informes realizados por los directores de arquitectura de la Academia que eran los encargados de controlar los proyectos de retablos. Los órdenes clásicos se impondrán, se recuperará la columna lisa y se prescindirá de cualquier ornamentación, cerrando de esta forma uno de los periodos más exuberantes del arte en Nueva España.

[30] Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía Novohispana de Arte,* Segunda Parte (México, Fondo de Cultura Económica, 1988), pp. 47-50; Tovar de Teresa, Guillermo, "Una nota sobre los retablos de espejos en la Nueva España" en *Boletín de Monumentos Históricos* nº 1(México, 1979), pp. 29-30.

[31] Marmolejo, Lucio, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato,* vol. 2 (Guanajuato, 1911), pp. 252-253; Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México,* vol. II (México, 1996), p. 348; Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña…op. cit*, pp. 128-129.

[32] González Dávila, Fernando, "Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de las herramientas con que se fabricaron sus retablos" en *Relaciones,* vol. XXVI, nº 103, (Zamora (México), 2005), pp. 170-209.

[33] Tovar de Teresa, Guillermo, "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite", *Boletín de Monumentos Históricos,* nº 10, (México, 1990), pp. 2-23.

O conjunto de retábulos da cidade de Itapecerica, Minas Gerais, Brasil: identidades, transferências e assimilações

Gustavo Oliveira Fonseca[1]

1.

Retábulos são peças ornamentais feitas em madeira ou pedra, que, nas igrejas católicas, normalmente se localizam na parte posterior das mesas do altar, ponto de culminância do templo religioso, onde se celebram os principais atos litúrgicos. Esta estrutura é responsável também por abrigar as imagens devocionais dos santos padroeiros, além de conter, habitualmente, o sacrário, móvel responsável por guardar o símbolo maior do catolicismo: a hóstia consagrada como corpo de Jesus Cristo.

De remota origem na tradição cristã, retábulos são peças que obtiveram longa sobrevivência nos países ibéricos, e, consequentemente, em suas antigas colônias. No Brasil, encontram-se em regiões variadas do território, das cidades litorâneas ao interior. No atual estado de Minas Gerais, região ocupada pelos portugueses a partir do final do século XVII, encontra-se um extenso patrimônio religioso, que por sua longevidade e variedade, tornou-se alvo de inúmeras pesquisas acadêmicas envolvendo seu acervo de retábulos.

Em Minas Gerais, a produção de retábulos entalhados em madeira, prolongou-se do século XVIII até as primeiras décadas do século XX. Tradição estética com raízes profundas no território mineiro, trata-se de um conjunto heterogêneo, marcado por características em comum, porém com inúmeros pontos divergentes. Os modelos de talha retabular circularam espacialmente e temporalmente, sofrendo inúmeras releituras. Portanto, dentro de uma mesma região do território mineiro, pode-se encontrar diversidade e variadas influencias artísticas. Ou seja, desde retábulos dentro do chamado estilo nacional português (como é conhecido no Brasil), retábulos joaninos, até os francamente rococós, além de manifestações isoladas neoclássicas.

Devido à extensão numérica de retábulos entalhados, resulta que muitos exemplares ainda não tenham sido devidamente analisados pela produção acadêmica, caso por exemplo, do conjunto de retábulos das igrejas de Itapecerica, região centro-oeste mineira. Sendo uma região

[1] Doutorando em História pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil). Investigador apoiado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil).

de povoamento antigo, o então arraial de São Bento do Tamanduá passou a sediar a paróquia de mesmo nome no ano de 1757, antes mesmo da localidade ser elevada à categoria de Vila, o que se deu apenas em 1789. Em 1882 recebe o título de cidade de Itapecerica.

Itapecerica conta, atualmente, com quatro igrejas, que, pelo seu acervo de retábulos, foram selecionadas para exposição neste artigo. Trata-se da igreja Matriz de São Bento (1825-1912); capela de Santo Antônio da Arquiconfraria de São Francisco (1789-1801); capela de Nossa Senhora do Rosário (1818) e capela de Nossa Senhora das Mercês (sem data documentada).

O que une estas quatro edificações é a permanência de uma linguagem regional de talha que se vincula a uma matriz ornamental rococó, muito usual na região de Minas Gerais nas últimas décadas do século XVIII. A particularidade, entretanto, está no fato de que em Itapecerica, este gosto decorativo prolonga-se até as primeiras décadas do século XX, quando reformas dão sobrevida a produção de retábulos na região. O objetivo então é apresentar e analisar mais detidamente o conjunto retabular de cada uma destas edificações.

2.

Comecemos pela Matriz de São Bento, cuja construção prolongou-se por 87 anos. A primitiva matriz de São Bento do Tamanduá não passava de uma capela rústica coberta de palha, que o primeiro vigário da paróquia, Gaspar Álvares Gondim, em 1757 substitui por um templo melhor[2]. Porém, esta construção estava bastante precária no começo do século XIX, como se lê no relato do Bispo diocesano de Mariana, Dom Frei José da Santíssima Trindade, em visita pastoral à Tamanduá em 4 de setembro de 1825:

> "Vimos a igreja matriz no estado mais deplorável possível e decerto nenhum particular, por mais desleixado que seja, quereria habitar numa casa tão indecente e que nenhuma formalidade mostra de templo em que habita o Homem Deus Sacramentado, e já se vê quanta amargura tem angustiado a nossa alma de vermos o que já nos era patente por informação e até por anúncio geral transmitido pelos passageiros, que se escandalizavam de semelhante indecência, e nenhuma igreja matriz desmembrada de outras há muitos anos, num lugar condecorado com o especioso título de vila e freguesia populosa de fazendeiros ricos, e assim no mesmo estado de alicerce lançado há 40 anos!!"[3].

A reprimenda do Bispo surtiu efeito, uma vez que neste mesmo ano retomaram-se as obras da Matriz de São Bento, ficando a capela-mor concluída em 1855. Neste período, encomendou-se ao entalhador Domingos Pinto Coelho a fatura do retábulo do altar-mor, que foi concluído por volta de 1862 (**Fig. 1**). Este retábulo só foi dourado e policromado anos depois, em 1907, como foi registrado no Livro Tombo da Paróquia de São Bento pelo Vigário responsável, Monsenhor Cerqueira.

Neste período, no começo do século XX, a Igreja Matriz de São Bento estava, finalmente, em fase de conclusão de suas obras, tendo sido terminada em 1912. Como se pode notar, apenas ao final das obras é que se buscou o término da ornamentação do retábulo do altar-mor, sendo este dourado e policromado por Ângelo Pagnacco, um artista italiano vindo de São João del-Rei[4].

---

[2] Padre Gil Antônio Moreira e Constantino Barbosa, *Itapecerica, sua fé sua música: História Eclesiástica de Itapecerica – MG*. (Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1984), 26.

[3] Frei José da Santíssima Trindade, *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade 1821-1825*. (Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro/IEPHA,1998), 287.

[4] Dom Gil Antônio Moreira, *Matriz de São Bento – Cem anos de Bençãos* (Itu: Ottoni Editora, 2005),157.

Fig. 1 - Retábulos laterais e retábulo-mor da Matriz de São Bento, Itapecerica, Minas Gerais. 2015. (Fotografia do autor)

Nota-se, nesta obra bastante familiaridade com o que havia sido desenvolvido nas demais comarcas mineiras no princípio do século XIX. Neste retábulo, as colunas retas e longilíneas, sustentam um entablamento com vários frisos que, por sua vez, apoiam um coroamento dominado por uma tarja monumental de talha rebuscada, em um jogo de voltas, contravoltas, volutas e rocalhas. O trono de São Bento, majestoso, com sete degraus, é protegido por uma sanefa em arbaleta de perfil bastante sinuoso, ladeada por duas grandes volutas. Todo retábulo tende para verticalidade, efeito que é ainda mais acentuado pela projeção da tarja ornamental que se desdobra até o forro, dando continuidade entre a obra entalhada e a pintura do forro, característica bem ao gosto rococó de integração decorativa dos diversos espaços. Esta projeção escultórica para o alto foi bem utilizada por entalhadores que seguiam os modelos de Antônio Francisco Lisboa que, em seu retábulo para Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, de Ouro Preto, concentrou, no coroamento, um volumoso grupo escultórico antropomórfico representando a Santíssima Trindade, tipologia essa repetida, por exemplo, no retábulo da Ordem Terceira de São Francisco, de São João del-Rei. Porém, diferentemente destas últimas, o retábulo da Matriz de São Bento não apresenta figuras humanas entalhadas: toda ornamentação é feita por elementos fitomorfos, como folhas de acanto, e pela ondulação das rocalhas.

A singularidade desta obra são os capitéis. Ao vê-los mais de perto, nota-se que se assemelham a capitéis compósitos, porém, em uma dimensão, até onde se sabe, com poucos precedentes na talha mineira. Seu corpo em vermelho e dourado é torço em uma espécie de rocalha tridimensional flamejante. O conjunto dos quatro capitéis causa uma imponente impressão, além de criar um contraponto à tarja ornamental rebuscada do coroamento.

Outra característica que não pode passar despercebida neste retábulo é seu douramento e policromia, feitos pelo pintor Ângelo Pagnacco, em 1907. Pouco se sabe sobre este artista, apenas que era italiano e que vinha de São João del-Rei, conforme informa Monsenhor Cerqueira[5]. No futuro, novas pesquisas poderão iluminar melhor a trajetória deste personagem. Como bom italiano, Pagnacco estava em consonância com a técnica de pintura imitando o mármore, conhecida como marmorizado. Ao invés de um marmorizado claro, suave, como se vê nos demais retábulos rococós em Minas, Pagnacco optou por um marmorizado extremamente vívido nas cores vermelho, azul e preto, intercalados por espaços em branco na tarja decorativa, frisos rosa claro e douramento sobre os relevos. Apesar de sua singularidade cromática, condizente com seu tempo de execução, houve, por parte do artista, uma pesquisa de adequação para aquela obra, que ele tentou vincular a uma cadeia de produção artística, tornando este retábulo extremamente significativo das inúmeras possibilidades de que arte é capaz.

A Matriz de São Bento possui ainda dois retábulos laterais, situados no arco cruzeiro e dois altares nas capelas laterais que levam à sacristia. Todos executados pelo entalhador itapecericano Bento Gomes da Costa e seu filho José Maurício da Silva. Os dois retábulos laterais, de Nossa Senhora da Conceição e de São José, foram feitos em 1905. O retábulo do altar de São Sebastião e o retábulo do altar do Sagrado Coração de Jesus foram executados em 1910, como a tarja ornamental dos mesmos informa[6].

Os retábulos laterais do arco cruzeiro são formalmente muito semelhantes ao retábulo do altar-mor. As mesmas colunas retas sustentadas por mísulas, com capitéis torços. Desta feita, o coroamento é pouco ornamentado, de estrutura simplificada. Permanece a tarja decorativa, puxando a composição para o alto, porém inexiste, nestes retábulos, a sanefa em arbaleta, que é substituída por um vão direto que forma o arco entre as duas colunas.

Percebe-se que Bento Gomes criou duas peças em harmonia com o retábulo do altar-mor, porém, em uma composição bastante simplificada, apropriada às menores dimensões destes retábulos. Como motivos ornamentais, aparecem as folhas de acanto, as volutas, o rendilhado do camarim e rocalhas estilizadas no arco superior do coroamento. A tarja decorativa simplifica sua congênere do retábulo do altar-mor, com seu jogo de curvas e sua finalização em volutas. Bento inova ao entalhar uma pomba, símbolo do Divino Espírito Santo. De sua lavra, também, é uma pequena tarja entre os arcos com referência ao ano de execução do retábulo e o santo ao qual é dedicado. A policromia também em marmorizado e o douramento de ambos retábulos ficam sobre responsabilidade do mesmo Ângelo Pagnacco, que repete algumas cores do retábulo-mor, como o vermelho e azul, mas predomina na paleta um marmorizado em amarelo claro, rajado de vermelho-alaranjado.

[5] Moreira e Barbosa, *Itapecerica, sua fé sua música*, 71.

[6] A data de execução e as despesas com estes retábulos estão lançadas no livro Tombo I da Paróquia de São Bento à folha 7.

O problema da adequação do remate superior foi resolvido por Bento de maneira bem simplificada. O entalhador optou pelo remate sinuoso, em um jogo de leves curvas que se opõem. Como se pode ver na figura nº1, o pé direito da nave da Matriz de São Bento é bastante elevado, porém Bento preferiu dar dimensões singelas às suas tarjas, levemente curvadas para baixo, como se houvesse um forro para integrá-las, o que demonstra que tentou assimilar o projeto do retábulo de Domingos Pinto Coelho.

Já nos retábulos das capelas laterais (**Fig. 2**), observa-se que Bento Gomes e seu filho José Maurício, apesar de continuarem se referenciando no retábulo do altar-mor, agiram com mais autonomia decorativa e propuseram novas soluções. Limitados por um pé direito baixo, os retábulos se integram completamente ao espaço de cima a baixo, como móveis autônomos. Desta maneira, o remate superior integra-se, perfeitamente, ao forro, unido pela tarja decorativa. As dimensões laterais do retábulo são limitadas pelas duas colunas do canto, diferentemente dos retábulos da nave da igreja, e a composição encontra-se bem proporcionada.

Nos entalhes, vê-se repetirem alguns elementos já utilizados, como os capitéis torços, o rendilhado do camarim e o jogo de curvas da tarja ornamental. A novidade desta vez fica por conta das folhas de acanto das mísulas, um entalhe estilizado, onde os artífices demonstraram autonomia na composição, se comparadas, por exemplo, às folhas de acanto do retábulo do altar-mor.

Fig. 2 – Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, Matriz de São Bento, Itapecerica, Minas Gerais. 2015 (Fotografia do autor).

A policromia e o douramento destes dois altares em pouco lembram o retábulo do altar-mor. Optou-se pelo marmorizado novamente, porém, em um tom festivo e extremamente colorido. Nos dois altares, nota-se o mesmo esquema de cores, contudo trocadas em alguns pontos. As colunas são amarelas e verde-claras, o fundo oscila entre amarelo-claro, rosado e um tom levemente alaranjado, os frisos são de um azul cerúleo, e a tarja decorativa em vermelho intenso, contrastando com o dourado dos relevos. A execução dos trabalhos de pintura e douramento destes retábulos foi datada e assinada pelo autor, na parte de trás do retábulo do Sagrado Coração; trata-se de obra de Francisco Cesário Coelho, feita em 1913. De acordo com as anotações de Monsenhor Cerqueira, este artista também teria vindo de São João del-Rei[7].

3.

O conjunto de retábulos da Matriz de São Bento, aparentemente, provocaram uma sobrevida à produção de talha em madeira em Itapecerica, pois Bento Gomes da Costa, foi contratado pela Arquiconfraria de São Francisco da mesma cidade para executar, em 1913, um novo retábulo para o altar-mor da capela de Santo Antônio e São Francisco, em substituição a um antigo retábulo, que ao que tudo indica, estava em más condições (**Fig. 3**).

Fig. 3 – Retábulo do altar-mor da capela de Santo Antônio e São Francisco, Itapecerica, Minas Gerais. 2015. (Fotografia do autor)

[7] Moreira e Barbosa, *Itapecerica, sua fé sua música*, 71.

O retábulo do altar-mor da igreja de Santo Antônio e São Francisco, apesar de ter sido feito no início do século XX, foi produzido, nitidamente, dentro de uma linguagem artística cujas referências estão nos retábulos rococó produzidos em Minas a partir do final do século XVIII. Porém, esta obra possui singularidades que permite considerar mais profundamente a relação entre a produção de arte erudita e sua apropriação popular.

Este retábulo, apresenta uma simplificação escultórica em favor da valorização arquitetônica e policromática de todo conjunto. Mísulas em volutas, ornadas com singulares folhas de acanto entalhadas, sustentam quatro colunas retas e estriadas no terço inferior, que, por sua vez, apoiam o coroamento do retábulo. O entablamento é estreito e pintado em rosa forte. O espaço onde se encontra este retábulo foi readaptado, uma vez que a capela-mor, construída no final do século XVIII, não foi pensada para ele. Por isso, a composição tende à horizontalidade, deixando entre as colunas e a parede um espaço maior do que, habitualmente, se vê em outros retábulos. Este espaço excedente foi ornado com pinturas de guirlandas e vasos floridos sobre um fundo amarelo claro. Contudo, esta tendência à horizontalidade é compensada pelo coroamento do retábulo, onde uma sanefa, em perfil sinuoso em forma de arbaleta, sustenta uma tarja decorativa que puxa o conjunto para o alto e direciona o olhar para cima, onde está entalhado o brasão de armas da arquiconfraria de São Francisco, que representa o braço de Cristo cruzado com o de S. Francisco segurando uma cruz, emoldurado por voltas e contravoltas e duas folhas de acanto. O arco do coroamento apresenta, como motivo ornamental, as folhas de acanto, entalhadas e douradas sobre um fundo rosa-claro. A parte interior do coroamento é azul-clara e a tarja decorativa dourada sobre um fundo vermelho vivo. O espaço entre as colunas é preenchido por dois nichos laterais, que abrigam imagens do martírio de Cristo. As peanhas são entalhadas e douradas nos relevos, com o fundo cor-de-rosa intenso. O fundo do retábulo é azul-claro e, sobre este, estão pintadas várias guirlandas floridas. No camarim, um trono de cinco degraus abriga duas imagens, uma de Santo Antônio e outra mais abaixo de São Francisco. O fundo é pintado de modo a reproduzir o panejamento de cortinas azuis. A base do retábulo é verde-clara com faixas amarelas, decoradas com pequenas flores pintadas. A mesa do altar é em formato de nicho, emoldurada por rocalhas, enquanto que, no fundo azul do nicho, rosáceas ornam o conjunto.

Uma das características mais marcantes, tanto deste retábulo, quanto do retábulo do altar-mor da Matriz de São Bento, é a sanefa em arbaleta. Esta peça, de acordo com a pesquisadora Myriam Andrade, tem origem em uma *forma ornamental usual no mobiliário francês do período regência*[8], do princípio do século XVIII. Ainda de acordo com esta pesquisadora, o uso deste ornamento no entalhe de retábulos não possui precedentes em Portugal, sendo *uma das características da talha mineira*[9]. Myriam Andrade defende que esta tipologia de retábulo aparece em Minas Gerais, pioneiramente, no Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas, na obra do entalhador João Antunes de Carvalho, executado entre 1769 e 1773, sendo muito disseminada através dos retábulos do entalhador Francisco Vieira Servas, nas igrejas do Rosário, em Mariana e do Carmo, em Sabará.

[8] Myriam A. R. de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 253.

[9] Oliveira, *O rococó religioso no Brasil*, 253.

O retábulo da Igreja de Santo Antônio repete esta tipologia, porém, de maneira simplificada. Um esclarecimento para esta simplificação de formas é que este retábulo foi produzido já no século XX, momento em que a talha excessivamente ornada já não era tão habitual. Outra razão desta característica pode-se creditar ao executor, que, decerto, apesar de sua comprovada competência, não tinha habilidade suficiente para entalhes muito elaborados. Isto fica claro, por exemplo, na ausência do entalhe de rocalhas. Paradoxalmente, o retábulo de Santo Antônio e São Francisco, apesar de suas características de estilo francamente rococó, não possui sequer uma rocalha entalhada[10]. Aliás, as únicas rocalhas do retábulo são pintadas e estão na mesa do altar. O peso ornamental do entalhe deste retábulo fica por conta, principalmente, das folhas de acanto, que assumem formatos diversos, sendo alguns deles extremamente estilizados, como no caso das mísulas de sustentação das colunas, algo sem precedentes e que demonstram certa liberdade do entalhador ao lhes dar forma.

Outra característica peculiar do entalhe deste retábulo são os capitéis das colunas, que em tudo demonstram influência dos capitéis da Matriz de São Bento. O formato espiralado, pintado em vermelho flamejante, dourado nas volutas e com uma espécie de rendilhado e folhas de acanto na base, também, dourados, é uma tipologia que não encontra correspondência nos modelos eruditos de capitéis nem, até onde se sabe, em outros retábulos da talha mineira[11]. Ao se comparar estes capitéis com as ordens clássicas utilizadas desde a Grécia antiga e sistematizadas desde o renascimento, é possível observar que não há equivalência, no máximo, uma releitura popular do capitel compósito, muito utilizado nos retábulos de gosto rococó.

4.

Analisando-se agora o caso da pequena capela de Nossa Senhora das Mercês, algumas questões se colocam. As condições de construção da capela, por exemplo, permanecem incógnitas, uma vez que não foi identificado até o momento nenhum documento referente a este templo ou a uma possível irmandade que possa ter abrigado. Contudo é plausível supor que, em algum momento do século XVIII, semelhante irmandade tenha existido, pois nada, além de uma devoção mútua a Nossa Senhora das Mercês, explicaria a existência de uma capela das Mercês em Itapecerica. Suas características arquitetônicas são consonantes com as demais produções mineiras do período, com sua fachada desprovida de torres, composta por uma porta e duas janelas, seguidas de uma pequena janela que funciona como sineira. Construída em pedra, sua planta segue o partido característico da nave única, capela-mor e sacristia lateral, a exemplo da capela do Padre Faria, de Ouro Preto. Dom Frei José, na mesma visita diocesana mencionada anteriormente, afirma estar a capela das Mercês *arruinada e quase sem uso*[12]. Sua descrição deixa entrever que a capela já era antiga neste relato feito em 1825, pois que naquela data já estava "arruinada", sendo possível supor que sua construção remonte ao século XVIII.

O retábulo de altar-mor apresenta execução extremamente simplificada (**Fig. 4**). Quatro mísulas sustentam suas respectivas colunas, retas e caneladas no terço inferior. Os capitéis, aparentam uma releitura do capitel compósito, porém, sem referência clara, exceto pelas volutas. Dois arcos formam o coroamento do retábulo e entre eles uma tarja, ornada por uma

[10] A ausência de rocalhas no entalhe tanto pode ser fruto de limitação técnica, quanto de uma escolha deliberada.

[11] É possível que pesquisas vindouras possam identificar peças com tipologia semelhante, ou apontar possíveis influências.

[12] Trindade, *Visitas Pastorais*, 286.

custódia entalhada, puxa a composição para o alto, integrando-se com o forro trifacetado da capela-mor.

É bem provável que este retábulo, seja também uma substituição a um retábulo primitivo. Nota-se que a estrutura acaba por deixar um espaço vazio incomum nas laterais, além disso, o arco superior do coroamento, próximo ao forro, demonstra que houve uma tentativa de se adequar um modelo de retábulo que não foi originalmente pensado para aquele espaço. Uma inscrição no arco inferior do coroamento, informa-nos, a data de execução da peça: 1915.

Apesar de não ser uma obra documentada, é possível atribuir este retábulo à produção da oficina de Bento Gomes da Costa. Os entalhes de folhas de acanto são semelhantes aos congêneres encontrados nos retábulos das capelas laterais da Matriz de São Bento e que são, comprovadamente, de autoria de Bento Gomes. Além disso, a data de fatura da peça, 1915, coincide com o período de atuação do mesmo.

Há ainda na capela das Mercês dois retábulos colaterais de arco-cruzeiro, que apesar de possuírem as mesmas dimensões, sugerem diferentes autores em suas execuções (**Fig. 4**). Ambos apresentam a estrutura retangular simplificada, com suas quatro mísulas de sustentação. Apenas nas laterais encontra-se as tradicionais colunas retas, com caneluras no terço inferior. Os capitéis, compósitos, não carregam a marca peculiar dos entalhes de Bento Gomes da Costa. As mísulas centrais sustentam quartelões, ornados com rocalhas no retábulo esquerdo e caneluras retas no direito. O coroamento é feito através dos arcos em semicírculo, com tarjas ornamentais no arco superior. A tarja ornamental é de rocalhas assimétricas no retábulo esquerdo, enquanto o direito ostenta uma tarja formada por quatro espirais justapostas. O arremate é feito por cornijas em linha reta.

Fig. 4 – Retábulos laterais e retábulo-mor da capela de N. Sra. das Mercês, Itapecerica, Minas Gerais. 2015. (Fotografia do autor)

O retábulo direito apresenta no arco inferior, uma inscrição referente à data de sua execução: 1918. Portanto, três anos após a fatura do retábulo do altar-mor de possível autoria de Bento Gomes da Costa. Apesar da proximidade temporal, torna-se difícil ligar estas duas produções, uma vez que o retábulo lateral direito não apresenta nenhuma das características atribuídas a Bento Gomes, como por exemplo, as folhas de acanto estilizadas, ou mesmo os capitéis torços.

Também o retábulo lateral esquerdo desvincula-se da produção de Bento Gomes da Costa, uma vez que inexistem no mesmo as características deste entalhador. Todavia, este retábulo sugere ter sido executado por outro artista, como se pode depreender através do uso disseminado de rocalhas entalhadas para ornamentação de todo conjunto. Estão ausentes, até mesmo, as tradicionais folhas de acanto na ornamentação das mísulas, substituídas por rocalhas. O uso deste motivo ornamental pode sugerir que este retábulo seja anterior aos outros dois, podendo ser obra de meados do século XIX. Portanto, ao que tudo indica, três entalhadores (ou oficinas) podem ter trabalhado na composição ornamental da pequena capela de Nossa Senhora das Mercês.

Um último tópico sobre esta capela, diz respeito a policromia destes retábulos. Com relação aos dois retábulos laterais, observa-se a repetição do esquema de pintura utilizado nas capelas laterais da Matriz de São Bento, de autoria de Francisco Cesário Coelho. A escolha fica por conta dos marmorizados em verde, azul e ocre, predominando o vermelho nos entalhes ornamentais das tarjas. Entretanto, no retábulo lateral esquerdo, o excesso de tinta leva-nos a supor ter sido o mesmo repintado, de modo que o conjunto harmonizasse com o retábulo lateral direito. Já no caso do retábulo do altar-mor, a existência de repinturas é atestada por prospecções, onde observa-se que, tonalidades em rosa-claro e ocre foram substituídas por marmorizados em verde, azul e marrom. O destaque da policromia deste retábulo, novamente, fica por conta do vermelho dos fundos e do relevo em folhas de ouro.

5.

Por último tem-se, ainda, a capela de Nossa Senhora do Rosário (**Fig. 5**). Assim como no caso da capela de Nossa Senhora das Mercês, não há documentos claros que remetam a data exata de construção deste edifício religioso. No que diz respeito à agremiação religiosa construtora da capela, a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, existe apenas uma ata de fundação desta associação em 1818, sem que se saiba ao certo qual período de atuação da mesma, uma vez que a documentação, porventura produzida por esta irmandade, não foi localizada[13].

Todavia, a capela sede desta irmandade de Nossa Senhora do Rosário não só foi construída como sobrevive. Ainda de acordo com o mesmo documento identificado, a licença para utilização deste templo foi concedida em 1815, sendo possivelmente sua construção anterior a esta data, sem que se possa precisar exatamente em que ano. O Bispo de Mariana, Dom Frei José da Santíssima Trindade, também relata o estado desta igreja em sua visita pastoral feita a São Bento do Tamanduá em 4 de setembro de 1825:

[13] A ata, em poder de uma organização particular, foi mapeada por: Melina Teixeira Souza, "O reinado de Itapecerica no século XX: distintos sentidos de tradição" (dissertação mestrado, UFOP, 2012).

> "A capela de Nossa Senhora do Rosário, toda de pedra, com adro seguro por muros da mesma pedra, mas não tem forro nem pavimento, e só um altar com um arco de madeira pintado de branco onde, sobre alguns degraus, tem a imagem de Nossa Senhora"[14].

Esta descrição pouco corresponde ao estado da Igreja do Rosário atualmente, isto porque o antigo adro em pedra foi demolido, e a fachada da capela, reconstruída em 1917 em estilo eclético, devido a um raio que destruiu o frontispício original[15]. O retábulo que atualmente se vê na capela-mor (**Fig. 5**) também não encontra equivalência com o relato episcopal de 1825. Encontra-se hoje uma estrutura retabular extremamente simplificada, sugerindo, em alguns aspectos, uma releitura do retábulo de altar-mor da Matriz de São Bento. Porém, desta vez, a tarja monumental presente entre os arcos do coroamento dá lugar, na capela do Rosário, a uma pequena tarja com dimensões bem mais modestas. Inexistem, também, nesta peça, entalhes elaborados, até mesmo as tradicionais folhas de acanto. A referência a tradição retabular itapecericana fica por conta dos capitéis torços, que neste caso, apresentam fatura mais próximas aos capitéis da Matriz de São Bento do que os capitéis executados por Bento Gomes da Costa. A policromia fica por conta de marmorizados em tons de ocre e marrom, sendo o entablamento branco, azul-escuro e vermelho. Este esquema, ao que tudo indica, é fruto de repinturas diversas, pois, prospecções apontam para o retábulo originalmente em azul-claro.

Fig. 5 – Retábulo de altar-mor da capela de N. Sra. do Rosário, Itapecerica, Minas Gerais. 2015. (Fotografia do autor)

[14] Trindade, *Visitas Pastorais*, 286.
[15] Moreira, *Matriz de São Bento*, 149.

É bastante provável que este retábulo seja fruto das reformas acontecidas nas demais igrejas de Itapecerica no começo do século XX. Deve-se também levar em conta que a irmandade mantenedora da capela contava com poucos recursos financeiros para uma obra de vulto, o que explica em parte a simplificação ornamental de todo o retábulo[16].

6.

Vê-se, nestas obras, não um embate entre arte erudita e arte popular e, sim, uma utilização condicionada dos modelos eruditos, uma apropriação dos cânones clássicos, feita, conscientemente ou não, por artífices dentro de suas limitações técnicas que encontraram soluções igualmente críveis para ornamentar suas criações dentro de uma tradição artística e religiosa. Neste ponto, ao se enquadrar a produção destes retábulos dentro da ótica do que se pode chamar de cultura popular (na falta de termo melhor), é coerente pensar-se que o objetivo aqui não é dar luz à artistas com caráter romântico, ao gosto da historiografia brasileira do século XIX, que criativamente burlavam os modelos clássicos, opondo-se a uma cultura erudita. Pelo contrário, observa-se que estas obras buscam sua legitimidade justamente nos modelos já exaustivamente aceitos durante todo século XIX. Portanto, há de se convir que, até mesmo a suposta originalidade artística possui limites bem precisos, que são o tempo, espaço e cultura. Como destaca muito bem Carlo Ginzburg,

> "Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um"[17].

Ou seja, ao produzir entalhes tão peculiares, Bento Gomes da Costa, por exemplo, estava exercendo sua liberdade condicionada por inúmeros fatores, como a tradição artística à qual pretendia se vincular, os comitentes das obras produzidas (Irmandades e Paróquia de São Bento de Itapecerica), sua própria formação técnica, entre inúmeras outras variáveis que, talvez, sequer chegaremos a saber. O que é relevante compreender neste momento é justamente até que ponto a exceção e singularidade da produção artística de Bento remetem à produção chamada erudita. Ou, como diz mais uma vez Ginzburg, *a violação à norma contém em si (na medida em que a pressupõe) a própria norma*[18]. Neste caso, fala-se de assimilação e circulação cultural mais do que de cultura popular, já que o próprio conceito de "cultura popular", como lembra Roger Chartier[19], é uma categoria erudita, uma vez que os atores aqui estudados não se consideravam como representantes da cultura popular. Portanto, destaca Chartier,

> "É inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos"[20].

[16] Souza, "O Reinado de Itapecerica."

[17] Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. (São Paulo: Companhia das letras, 2006), 20.

[18] Carlo Ginzburg, *O Fio e os Rastros* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), 303.

[19] Roger Chartier, "Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico", *Estudos Históricos* (1995):179-192.

[20] Chartier, "Cultura popular", 179-192.

Para além da categoria que dá ou não existência à cultura popular, o que nos interessa de fato são os usos das possibilidades culturais que a arte, potencialmente, proporciona no caso dos objetos em questão, através de seus processos de transferências e assimilações.

Os retábulos aqui analisados, pode-se concluir, resultam de uma tradição artística regional ao mesmo tempo singular e plural. Singular em suas particularidades condicionantes, quais sejam, o momento de produção, as habilidades técnicas dos entalhadores, as releituras de modelos clássicos e de temas ornamentais do rococó. Plural a partir do momento em que se vincula a uma cadeia produtiva de longa tradição, não apenas em Minas Gerais, mas no contexto ibero-americano e que, por diversos caminhos, se espalhou por este território, gerando obras tão significativas do ponto de vista da produção de retábulos quanto as peças que formam o conjunto artístico-religioso de Itapecerica.

Bibliografia

Argan, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: Ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
Ávila, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco* volumes 1 e 2. São Paulo: Perspectiva, 1994.
Ávila, Affonso (org). *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980.
Ávila, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.
Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
Bazin, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
Boschi, Caio César. *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho – Coleção Tudo é História.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
Boschi, Caio César. *Os Leigos e o Poder (Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais).* São Paulo: Editora Ática, 1986.
Boxer, C. R. *O império marítimo português 1415-182.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
Burke, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem.* São Paulo: Edusc, 2004.
Campos, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial.* Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
Campos, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
Fonseca, Cláudia Damasceno. *Arraiais e Vilas D´el Rei – Espaço e Poder nas Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
Fonseca, Gustavo Oliveira. "Produção Artística no Centro-Oeste Mineiro nos Séculos XVIII e XIX – Estudo sobre a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Itapecerica", *História e Memória do Centro-Oeste Mineiro: Perspectivas – Volume 3: Confluências entre o urbano e o rural*, editado por Batistina M. de Souza Corgozinho, José Heleno Ferreira, Leandro Pena Catão, 142-156. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2012.
Fonseca, Gustavo Oliveira. "Produção artística no centro-oeste mineiro nos séculos XVIII e XIX – Estudo sobre a igreja de Santo Antônio da Arquiconfraria de São Francisco em Itapecerica". Dissertação mestrado, UFSJ, 2014.
Fonseca, Gustavo Oliveira. "Artistas e artífices: a arte no centro-oeste mineiro nos séculos XVIII e XIX e a igreja de São Francisco em Itapecerica", *História e Memória do Centro-Oeste Mineiro: Perspectivas – Volume 4: Cidades Centenárias: desenvolvimento regional e inclusão social*, editado por Batistina M. de Souza Corgozinho, José Heleno Ferreira, Lucia M. S. Arruda, 111-122. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2013.
Fonseca, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, 1997.
Freire, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.
Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas.* São Paulo: LCT, 1989.
Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras (edição de bolso), 2006.
Ginzburg, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
Ginzburg, Carlo. *O Fio e os Rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
Ginzburg, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
Gombrich, E. H. *A História da Arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
Gombrich, E. H. *O Sentido de Ordem*: *Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
Mello, Magno Moraes. (org.). *Ars, Techné, Technica: A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

Mello, Magno Moraes. (org.). *A arquitetura do engano*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
Moreira, Padre Gil Antônio e Barbosa, Constantino. *Itapecerica, sua fé sua música: História Eclesiástica de Itapecerica – MG*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1984.
Moreira, Dom Gil Antônio. *Matriz de São Bento – Cem anos de Bênçãos*. Itu: Ottoni Editora, 2005.
Oliveira, Myriam A. R. de: *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
Panofsky, Erwin. *Significado nas Artes Visuais.* 3. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
Santiago, C. F. G. "Usos e Impactos de Impressos Europeus na Configuração do Universo Pictórico Mineiro (1777-1830)" Tese doutorado, UFMG, 2009.
Serrão, Vítor. *A Cripto-História da Arte: Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
Souza, Melina Teixeira. "O reinado de Itapecerica no século XX: distintos sentidos de tradição". Dissertação mestrado, UFOP, 2012.
Trindade, Frei José da Santíssima. *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825).* Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro/IEPHA,1998.
Vasconcelos, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. Vol.1. Pág. 203.
Vasconcelos, Diogo Pereira Ribeiro de. *Breve descrição geográfica, física e política da capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro,1994.

O Retábulo Paulista: morfologia, particularidades e influências

Mateus Rosada[1], **Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci**[2]

Introdução

Uma das maiores dificuldades em se pesquisar a arte brasileira dos séculos pretéritos é identificar os autores das obras. Os percalços começam pela característica de nossos arquivos, nos quais muitas vezes as lacunas são maiores do que a documentação propriamente dita que resistiu até a atualidade. Somam-se a tais dificuldades o fato de a assinatura e a marca do autor da obra não terem sido considerados como elementos importantes pelos personagens do período analisado. Por esses motivos, é raro encontrar-se registro de autoria das obras.

Identificar quem as fez também facilitaria compreender, pelas origens do autor, quais foram suas influências. No entanto, não há nenhum nome de entalhador registrado nos períodos do maneirismo e do barroco português no Estado de São Paulo. O autor mais antigo sobre o qual há alguma menção é Luís Rodrigues Lisboa (Ortmann1951, 66), já do período joanino. Em nossa investigação, mesmo com extensa pesquisa bibliográfica e em material primário, encontramos menção ao nome de apenas dezoito entalhadores no universo de 120 igrejas e mais de trezentos retábulos pesquisados. Mapear as influências dos grupos de artífices que atuaram em São Paulo foi uma necessidade que nos impusemos e que nos levou a organizar agrupamentos pela semelhança na talha, numa observação muito mais visual e estilística do que documental. Chegamos, assim, à identificação de 84 grupos responsáveis pela talha paulista, com influências várias, dos quais detalharemos os quatro mais importantes que atuaram no século XVIII.

Primeiras influências

Os remanescentes mais antigos do Estado, as quatro colunas do retábulo da Matriz da cidade de São Vicente, evidenciam um saber erudito e, tendo pertencido à extinta igreja jesuíta da cidade, foram, como crê Lúcio Costa (2010, 157), parte de um altar completo confeccionado

[1] Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Professor licenciado da Faculdade de Administração e Artes de Limeira (FAAL).

[2] Graduada pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), doutora pela Universidade de São Paulo (USP) Professora no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP).

na metrópole e para cá trazido pronto. Há ainda os retábulos das capelas rurais de Voturuna, em Santana de Parnaíba, e do Sítio Santo Antônio, em São Roque, ambos da década de 1680, que se crê terem sido feitos por artistas oriundos da América Hispânica (Amaral 1981, 88), que chegaram a São Paulo conjuntamente com padres jesuítas. Destaque-se que São Paulo era o principal entreposto português que ligava a América Lusa à Hispânica, mantendo intenso comércio com o Cone Sul americano, especialmente nos três primeiros séculos da colônia, sendo rota de comércio e sofrendo bastante influência espanhola nesses tempos.

O Grupo de Luís Rodrigues Lisboa (atuante em 1736-1761)

Adentrando-se ao século XVIII, encontramos o primeiro entalhador com oficina registrada na cidade de São Paulo. Trata-se do português, provavelmente olissiponense, Luís Rodrigues Lisboa (Portugal – São Paulo, 1761), irmão terceiro franciscano a quem se atribui a confecção do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja da Ordem em São Paulo (Ortmann 1951, 147) (**Fig. 1**). Em algum tempo, o grupo do qual fazia parte e provavelmente era o mestre realizou obras em pelo menos quatro cidades: Itanhaém, Mogi das Cruzes, Santos e São Paulo. Alguns desses retábulos foram deslocados: dois altares colaterais da Matriz de Mogi das Cruzes, quando da demolição desta, foram entregues à Igreja de Nossa Senhora do Brasil, na capital; o corpo de um retábulo lateral da Antiga Sé paulistana encontra-se compondo o altar da Capela do Santíssimo de Bom Jesus dos Perdões; e o Mosteiro de São Bento, que possuía obras deste grupo, enviou peças que hoje compõem partes do retábulo do mosteiro beneditino de Jundiaí e do retábulo de São Miguel da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da capital. Assim, encontramos atualmente, do grupo de Luís Rodrigues Lisboa, doze retábulos (ou partes) em sete igrejas e cinco cidades.

Há alguns elementos de ornamentação que caracterizam o grupo. Por exemplo, a clássica estrutura joanina com intercolúnios oblíquos, acompanhada pelo coroamento em arquivoltas concêntricas arrematado em tarja. As mísulas são ornadas com festões de flores e levam querubins bochechudos e de feições infantis à frente, com penachos atrás de suas cabeças. Figuras humanas de corpo inteiro se assentam também no coroamento de alguns retábulos. Nos exemplares mais antigos, as colunas são salomônicas, com o terço inferior estriado e parte superior ornada de motivos fitomorfos; nos demais, são pseudossalomônicas e os motivos vegetais correm nos sulcos das espiras em toda a extensão das colunas. A talha de flores, volutas e acantos é primorosa e possui um *crescendo* de qualidade dos primeiros aos últimos altares. São representados vários tipos de flores, aqui sempre em ramagens de três caules amarrados, e as folhas são de um desenho rico, recortado, com ranhuras e nervuras. As fitas que cingem os ramos surgem em nós com laços ou enroladas à ramagem.

As cartelas possuem desenhos bastante elaborados, quase sempre assimétricos, com enrolamentos de folhas de acanto e volutas. Estas, por vezes, terminam em pequenas formas conchóides ou repetições do dorso de suas voltas, semelhantes a cornucópias. Todos esses conjuntos são bastante movimentados, com dobramentos e curvas concorrentes.

Nas obras deste agrupamento, a disposição de anjos nas mísulas, suas feições, o uso de penachos, a forma das folhas e flores que adornam as colunas salomônicas, o padrão e as proporções dos acantos e volutas dos capitéis compósitos, o desenho dos lambrequins e de grande parte dos ornamentos das cartelas guardam inquietantes semelhanças com a talha elaborada por Francisco Xavier de Brito (Lisboa, s.d. - Ouro Preto, 1751), especialmente nos

altares laterais da Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro (1726-1743). Brito, como Rodrigues Lisboa, era português de Lisboa e, ainda que o entalhador da Penitência carioca tenha um traço mais refinado, a origem de ambos pode indicar que tenham tido as mesmas influências comuns no além-mar.

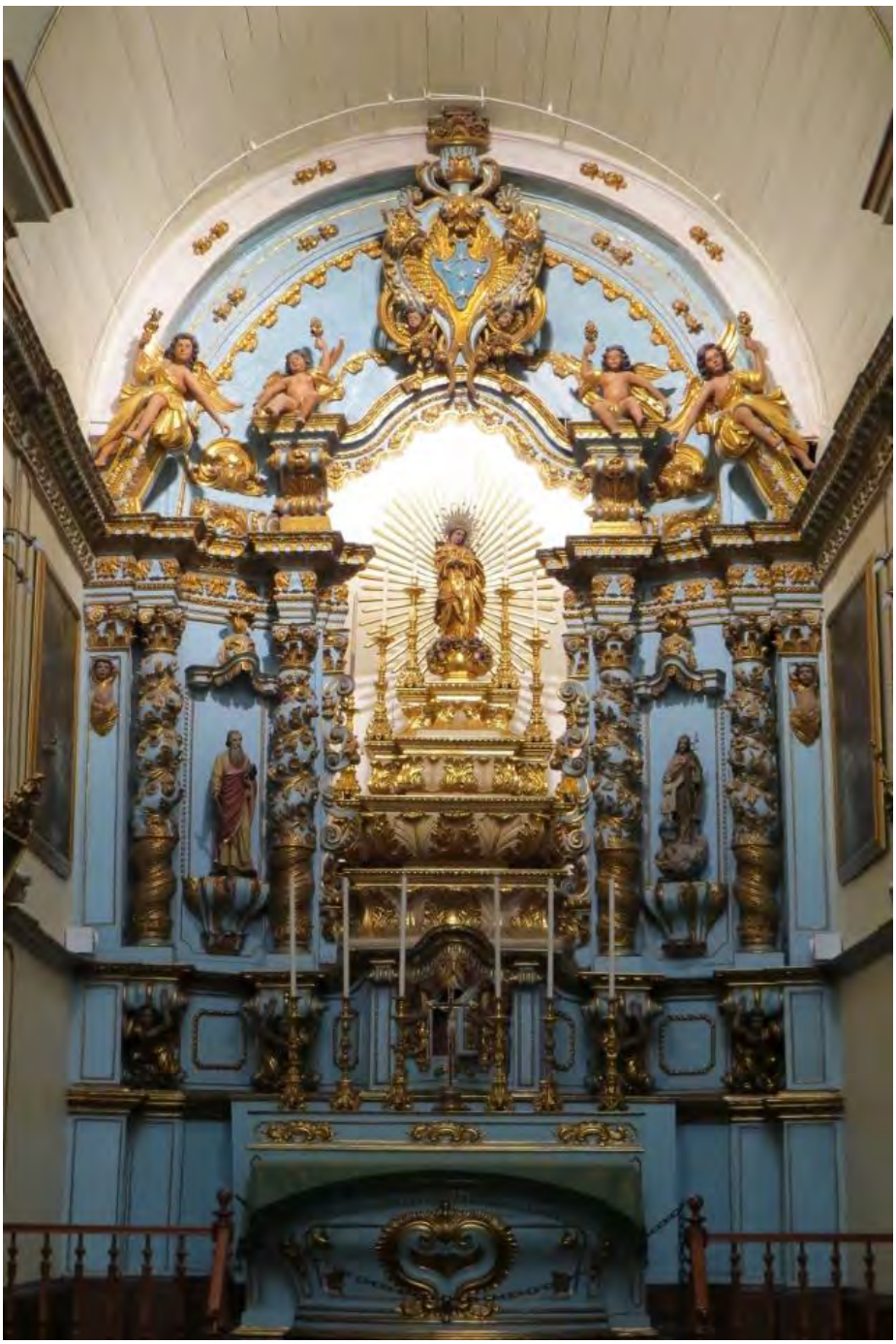


Fig. 1 - Retábulo lateral de Nossa Senhora da Conceição na Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, da Ordem terceira da Penitência, em São Paulo (1736-1740).
(Fotografia do autor)

O Grupo de Bartholomeu Teixeira Guimarães e José Fernandes de Oliveira (atuante em 1766-c.1800)

Já de características rococós, o grupo de artífices com maior quantidade de obras no Estado de São Paulo possui o registro de nomes de dois entalhadores com obras semelhantes: Bartholomeu Teixeira Guimarães (Lordelo, Guimarães, Portugal, 1738 - Itu, São Paulo, Brasil, 19-02-1807) e José Fernandes de Oliveira, responsáveis por 33 retábulos em nove cidades paulistas - Aparecida, Atibaia, Cotia, Guarulhos, Itu, Mogi das Cruzes, Santos, São Paulo, e Sorocaba – além de um retábulo-mor na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão (Bonnet 2008), no Estado do Rio Grande do Sul, cidade que era destino de tropas de comércio paulistas. Certamente as obras aqui elencadas não podem ter saído todas do cinzel dos dois artistas que batizam o grupo, pois seria impossível que confeccionassem tantos retábulos em 45 anos, por mais que tivessem um número razoável de ajudantes. O nome de Bartholomeu Teixeira é citado no inventário de Maria Francisca Vieira, senhora de posses da cidade de Itu, que destinou em seu inventário 600 mil réis para financiar a metade do valor contratado com o dito entalhador para a feitura do retábulo da Matriz de Nossa Senhora da Candelária em 1786 (Cerqueira 2015, 03-05) (**Fig. 2**). José Fernandes de Oliveira tem seu nome registrado nos livros de contas das ordens terceiras de São Francisco (Ortmann 1951, 323-29) e do Carmo, ambas na cidade de São Paulo (Andrade 1963, 160), em lançamentos referentes ao retábulo-mor da primeira em 1791 e por partes do retábulo da segunda em 1793.

Sobre as origens desses dois artífices, encontramos o testamento de Bartholomeu Teixeira, preservado no Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde o próprio menciona ter sido batizado em Guimarães; quanto a José Fernandes de Oliveira, cremos que seja português do Porto, pois o Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal (Ferreira-Alves 2008, 243) indica a presença em 1758 de um entalhador de mesmo nome na freguesia de Campanhã, do conselho da mesma cidade. O mesmo dicionário elenca cinco carpinteiros e entalhadores com o sobrenome Teixeira Guimarães atuantes no século XVIII nas cidades do Porto e de Guimarães, indicando que Bartholomeu pode ter pertencido a uma família de artífices.

Acabamos por reunir a ambos os entalhadores no mesmo grupo por terem muitas características semelhantes, que nos levam a supor que Fernandes de Oliveira possa inclusive ter sido discípulo de Teixeira Guimarães, dada a grande similaridade de estrutura e elementos decorativos dos retábulos por eles executados, especialmente os auriculares, quase idênticos. Este grupo foi crucial na formação de um padrão exclusivamente paulista, que não se repete em outros estados brasileiros, a não ser no já citado caso de Viamão, certamente um caso importado e isolado.

Os auriculares, elementos que surgem na obra de Teixeira Guimarães e se repetem com assustadora semelhança na de Fernandes de Oliveira, são de origem bávara (Smith1962, 144), e marcaram não só a obra do presente grupo, mas foram também utilizados, com variações formais a partir dos padrões por eles difundidos, por outros artistas paulistas até a década de 1830, ou seja, durante setenta anos desde os casos mais antigos. Note-se que esses elementos são muito comuns no Norte português, especialmente nas regiões de Braga, Porto e Vila Real; e sabemos que, em 1801, em São Paulo, 45% dos homens portugueses provinham do Minho, 20% dos Açores e 16% de Lisboa (Geni s.d.); 19% eram de outras partes de Portugal.

Fig. 2 - Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, em Itu (1786-1788). (Fotografia do autor, 2014)

A talha deste grupo caracteriza-se, basicamente, por retábulos de ornamentação rococó, baseada quase que exclusivamente nos auriculares, mas que mantêm uma estrutura um tanto tradicional, joanina, perceptível no uso insistente de sanefas em arco joanino com lambrequins (quando outras as peças retabulares do período já eram arrematadas em arco pleno), tarjas nos coroamentos e colunas torças, nos exemplares mais antigos, ou lisas, sem nenhum ornamento ou estria, nos mais recentes. Há uma linha evolutiva dos retábulos deste grupo, que tende à simplificação dos elementos e limpeza das superfícies, mas a presença de auriculares se dá em todos os exemplares.

Os auriculares, aliás, são os elementos que marcam as obras de Teixeira Guimarães e Fernandes de Oliveira. Tratam-se de composições de volutas concorrentes ou sobrepostas com leques de pétalas, geralmente em seus extradorsos e, no caso específico dos artistas deste grupo,

com grande regularidade das ditas pétalas, quase sempre de mesmo tamanho, conformando um contorno regular e uniforme, distinto da solução formal encontrada por artistas como Francisco Vieira Servas em Minas, por exemplo, cujos contornos eram mais variados e movimentados.

Destaque-se que colunas totalmente lisas em retábulos rococós, sem apliques, estrias ou marcações, surgem a partir deste grupo e se repetem em obras mais recentes de outros entalhadores, sendo encontradas, no Brasil, apenas em terras paulistas, à exceção de uma ocorrência isolada nas igrejas da região norte-mineira de Diamantina e Serro.

Grupo do Rococó Fluminense (atuante em c.1780-c.1800)

Existem em São Paulo muitos exemplares de influência do Rio de Janeiro que, se era pequena até meados do século XVIII, torna-se cada vez maior no decorrer do século, a partir da transferência da capital da colônia de Salvador para lá, em 1763. É a segunda sede de capitania mais próxima da capital, a 420 km desta (Ouro Preto, anteriormente denominada Vila Rica quando era capital de Minas Gerais, localiza-se a 400 km). Desse modo, a afluência de pessoas – e artífices – do Rio de Janeiro para São Paulo se faria sentir cada vez mais fortemente. Nesse período, o fato de ser capital, também estreitou a relação carioca com a sede da metrópole e os padrões estéticos da corte portuguesa, um tanto distintos do norte do país, chegavam à colônia americana via Rio de Janeiro e dali se disseminavam. Myrian Ribeiro de Oliveira destaca que "*o modelo de decoração rococó elaborado no Rio de Janeiro estendeu-se a outras cidades da região Fluminense, como Angra dos Reis, Paraty, Itaboraí, Maricá e Campos dos Goytacazes*" (2003, 96). Percebemos que, para além do Rio de Janeiro, essa influência ultrapassou a divisa das capitanias e chegou a São Paulo, atingindo o Vale do Paraíba paulista, região que sempre teve uma ligação mais estreita com a capital fluminense devido à sua posição geográfica. Com isso, além das cidades fluminenses citadas, artífices de clara influência fluminense realizaram trabalhos nas igrejas de Aparecida, Guaratinguetá (**Fig. 3**) e Cunha, não por acaso, todas no caminho velho da Estrada Real, que ligava a Minas Gerais ao porto fluminense de Paraty, cidade que pode ter sido a porta de entrada desse grupo em São Paulo.

O grupo guarda muitas semelhanças com as obras de um dos principais artífices do Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII: Inácio Ferreira Pinto (Rio de Janeiro, 1759-1828) (Rabelo 2001). Há visíveis semelhanças das igrejas deste grupo, nas colunas estriadas, nos capitéis, nos coroamentos, entre outros elementos, com igrejas fluminenses, como as de Santa Rita e de Nossa Senhora do Rosário, em Paraty; de Nossa Senhora da Guia, em Mangaratiba; do Carmo, Campos dos Goytacazes; de Santa Rita, Santa Efigênia e Santo Elesbão, Santa Luzia, Ordem Primeira do Carmo, Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores e Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

Uma primeira característica tipicamente fluminense que salta aos olhos, antes mesmo de se observar os retábulos, é o arremate superior dos arcos-cruzeiros, sempre ornados com cartelas nas pilastras e na face do intradorso e com rocalhas que extrapolam o espaço restrito da moldura, formando aletas laterais que se alçam da composição e preparam o espaço central, na chave do arco, para receber uma tarja de grandes proporções.

"Tipicamente carioca é, entretanto, a decoração da arcada que delimita externamente o retábulo, com relevos ornamentais aplicados em intervalos regulares, e uma elegante tarja central ladeada por duas aletas sinuosas em curva aberta (...). Tanto a tarja como as aletas foram monumentalizadas, para a adaptação às dimensões do arco cruzeiro, recebendo as últimas requintado desenho rocaille, assim como os ornatos em talha dourada, aplicados na face interna das pilastras e no intradorso do arco. Essa primorosa composição ornamental, (...) foi retomada no arco cruzeiro de outras igrejas, notadamente Mãe dos Homens, Lapa dos Mercadores, Ordem Terceira do Carmo e Santa Cruz dos Militares, transformando-se me marca definitiva do rococó religioso do Rio de Janeiro"(Oliveira 2003, 188-89).

Fig. 3 – Retábulo-mor da Catedral de Santo Antônio, em Guaratinguetá (c.1780).
(Fotografia do autor, 2014)

Essa forma de ornamentação cujas rocalhas escapam da moldura do arco-cruzeiro só ocorre em igrejas paulistas do estilo rococó deste grupo.

Além dos arcos-cruzeiros, os retábulos do rococó fluminense possuem muitas características marcantes e únicas dentro do contexto paulista. Apresentam, inicialmente, estrutura com o camarim central arrematado em arco pleno e coroamento que se dá, nos retábulos-mores[3], em frontão curvilíneo ladeado de volutas com moldura superior e resplendor ao centro (Tirapeli 2003, 278), forma que ocorre com mais frequência no Rio de Janeiro e, com algumas particularidades, em Minas Gerais. Nos colaterais, a única diferença está na moldura superior, que passa a ser triangular. Essa solução de coroamento difere da maior parte dos altares paulistas do rococó, cuja regra foi a de manter a composição encimada por uma sanefa em arco joanino e uma tarja central, características que marcam o período anterior, do barroco joanino.

Também o tratamento das colunas difere do padrão paulista, pois são retas e estriadas com estrias salientes, arrematados tanto no primeiro terço como nas partes superior e inferior do fuste por elementos fitomorfos, semelhantes a botões de flor, que se intercalam nos espaços entre as estrias ou as abraçam. Os capitéis são compósitos e ornados com as folhas estilizadas, de bordos lineares e sem recortes. A única exceção se dá nas colunas do retábulo-mor de Cunha, que são salomônicas com as espiras ornadas de flores miúdas, mas de um padrão diferente de qualquer retábulo paulista e semelhante às flores que decoram as colunas torças fluminenses do período.

As colunas estriadas e a forma do coroamento dos retábulos do rococó do Rio de Janeiro levam Myrian Oliveira a ligá-los a um padrão olissiponense:

> "Os elementos de maior destaque são as colunas retas e estriadas, acima das quais eleva-se um frontão de linhas sinuosas, com anjos adoradores ajoelhados nos arranques laterais. Essa estrutura reproduz uma tipologia muito comum na região de Lisboa, de onde foi provavelmente importado o modelo" (Oliveira 2003, 188).

É importante que se destaque que a figuração humana quase inexiste nos altares rococós do Estado de São Paulo, estando presente, com raras exceções, apenas neste grupo de entalhadores, e mesmo as figuras dos anjos adoradores nos coroamentos, citadas por Oliveira (2003, 188) ao observar igrejas cariocas, não ocorre na variante paulista.

As cartelas e as tarjas contam com a presença de amorfismos. Ainda assim, as estrias das conchas são perceptíveis. As bordas são tratadas com volutas que são sempre abraçadas por algum elemento que escapa da composição interior e encimadas/rodeadas por flores e folhas. Nota-se a presença da representação de folhas de palmáceas, vocabulário de influência pombalina, estilo da coorte portuguesa do período. Tal elemento evidencia, mais uma vez, a ligação desse padrão com a ornamentação de Lisboa, disseminada no Brasil predominantemente via Rio de Janeiro.

[3] Neste grupo existem apenas três retábulos-mores: o de Guaratinguetá, o de Cunha e o da Igreja de São Gonçalo paulistana. Os dois últimos são resultados de reformas, pois apresentam partes de características de entalhe diferentes. O único que possui toda a estrutura fluminense é o de Guaratinguetá.

O Grupo de João da Cruz (atuante em 1792-1879)

Outro grupo atuante no Estado de São Paulo, já mais recente, avançando para o século XIX, é o do artífice João da Cruz. É de sua confirmada autoria o retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes (Ordem Terceira 1768-1818, 88) (**Fig. 4**). Este agrupamento foi muito duradouro por conta de prováveis seguidores que realizaram obras bastante tardias seguindo alguns padrões compositivos e ornamentais do entalhador, daí a persistência do estilo por 87 anos. É também o segundo grupo com maior número de altares confeccionados no Estado de São Paulo: são 23 retábulos em doze igrejas de sete cidades: Caçapava, Guararema, Mogi das Cruzes, São Paulo, Suzano, Taubaté e Tremembé. As linhas gerais do grupo (que possivelmente teve mais de um entalhador além de João da Cruz, dada a quantidade de obras) tornaram-se uma espécie de estilo regional na faixa entre Mogi e Taubaté, a ponto de terem sido padrão para a confecção dos dois retábulos mais tardios, que avançam pela segunda metade do século XIX.

Fig. 4 - Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Mogi das Cruzes (1803-1805). (Fotografia do autor, 2014)

Todos os municípios aqui se situam ao longo do caminho que leva ao Rio de Janeiro. Não deve ser por acaso que encontramos algumas características fluminenses nos altares de João da Cruz, como o coroamento com frontão ladeado de volutas e com resplendor ao centro: a obra mais antiga é o retábulo-mor da Catedral de Taubaté, quase vizinha às cidades de Aparecida e Guaratinguetá, por onde circularam, no mesmo período, os entalhadores do Grupo do Rococó Fluminense. Também neste grupo, numeroso em obras, apresenta-se uma linha evolutiva, que se percebe mais claramente pelo tratamento do coroamento e pela evolução dos capitéis das colunas, com uma tendência sempre para a simplificação.

Há trabalhos com coroamento à moda fluminense, com frontão curvilíneo ladeado de volutas, com moldura superior e resplendor ao centro, assentado sobre um arco de camarim pleno e ornado com rocalhas ou lambrequins. Há, no entanto, uma sensível diferença entre o coroamento do padrão João da Cruz com o rococó do Rio de Janeiro: a arquivolta externa do coroamento se projeta mais à frente e há um aprofundamento maior da arquivolta interna, que se afasta do plano frontal do retábulo; essa distribuição mais protuberante de planos faz com que o frontão se destaque das arquivoltas e se incline, assumindo uma disposição destacada no coroamento, projetada para a frente, como ocorre com as tarjas, conferindo ao conjunto um aspecto formal que só encontramos em exemplares paulistas.

Ao longo dos anos, é perceptível a opção definitiva pelo coroamento com tarja central, sem frontões. Há uma curiosa transição no retábulo-mor do Bom Jesus de Tremembé, sobre cujo frontão se aplica uma tarja de formato que seria depois repetida constantemente. As tarjas, elementos já de uma segunda fase, possuem perfis bastante esgarçados, na forma da letra grega psi (Ψ), tal é a abertura das abas laterais e a elevação do corpo central.

As colunas são lisas com apliques de talha, que podem ser marcados, em ambas as divisões dos terços do fuste e nas divisões com a base e o capitel, por molduras de elementos fitomorfos, festões de flores, guirlandas com elementos *rocaille* e flores, pendentes florais que descem do capitel, e até mesmo estrias que percorrem apenas parte da extensão do fuste.

As flores de lis são uma espécie de assinatura dos membros do grupo de João da Cruz: aparecem nos capitéis, nos pendentes das colunas e dos painéis, ornamentando as mísulas e arrematando as tarjas. As cartelas não apresentam exatamente rocalhas, como é comum no rococó, ou seja, não se vê nelas elementos com mescla de padrões das formas de conchas a volutas, mas apenas sucessões de volutas concordantes e concorrentes, fato bastante peculiar e localizado. É de se destacar ainda que as obras desse grupo apresentam vários elementos pendentes, como os citados festões, pendentes de colunas e painéis, demonstrando uma influência já de padrões do neoclassicismo, ainda que todos os elementos tenham estética rococó.

O Grupo de Areias (atuante de c.1790 ao início do século XIX)

Existe ainda, em movimento contrário ao Rococó Fluminense, que subiu a Estrada Real em direção a Minas, um grupo que demonstra que artistas de Minas desceram no sentido inverso e produziram talha com características peculiares e próprias em três cidades paulistas ao longo ou próximas a esse caminho: Areias (**Fig. 5**) (cidade da qual emprestamos o nome ao agrupamento), São José do Barreiro e Jacareí. O estilo segue a maior parte dos padrões encontrados em retábulos da virada do século XVIII para o XIX na continuação do mesmo

caminho, já em terras mineiras, nas igrejas de Baependi, Barbacena, Ibitipoca, Prados e São Thomé das Letras.

Nos retábulos do Grupo de Areias, cuja maior parte dos exemplares está atualmente alterada ou mutilada, ainda é possível perceber como características comuns a estrutura com coroamento em frontão ladeado de volutas e arco pleno encimando o camarim. As volutas de emolduramentos, como é comum em Minas Gerais, possuem o enrolamento inferior apoiado no plano do coroamento e o superior perpendicular a este (o que não ocorre no Rio de Janeiro, onde ambos são concordantes com o plano do coroamento).

Mas o elemento mais destacado são os quartelões que substituem as colunas, formados sempre por duas mísulas de enrolamentos muito dinâmicas: a superior, ocupando um terço da altura do quartelão, e a inferior, dois terços, sendo ornada, no encontro com a mísula de cima, com um pendente de vocabulário rocaille bastante esgarçado. Esses quartelões não possuem capitéis, eles apenas aparecem em eventuais colunas, que se localizam, quando existem, nas linhas estruturais externas.

Fig. 5 – Retábulo lateral de São José na Igreja Matriz de Santana, em Areias (c.1790). (Fotografia do autor, 2014)

Outras influências no século XIX

Após o século XVIII, com a melhora nas vias de comunicação e principalmente com o desenvolvimento econômico e populacional de São Paulo, a influência do Rio de Janeiro também aumenta. Se por um lado as cidades paulistas estão crescendo, construindo mais igrejas ou reformando as antigas, incrementando-as graças a uma posição econômica fortalecida que permite a contratação de artistas de melhor gabarito e de lugares mais distantes, o Rio de Janeiro também passa por um processo de agigantamento de sua influência, por tornar-se capital do Reino Unido e, poucos anos depois, do Império, com a vinda de missões artísticas e criação da Academia de Belas Artes.

Especialmente nos segundo e terceiro quartéis do século XIX, entalhadores cariocas ou artistas com características semelhantes ao que se produzia no Rio de Janeiro serão contratados para trabalhos nas igrejas de Aparecida, Bom Jesus dos Perdões, Campinas, Iguape, Itu, Limeira, Nazaré Paulista, Pindamonhangaba, Santos e Ubatuba, num estilo transicional com características tanto do rococó como do neoclassicismo. Há ainda o caso excepcional do entalhador Victoriano dos Anjos Figueiroa, da Bahia, contratado para fazer as obras de torêutica da Catedral de Campinas.

Conclusões

Nas catorze páginas deste artigo não foi possível – e nem era o objetivo – discorrer mais detalhadamente sobre todos os grupos que atuaram em São Paulo, sendo-nos palpável nos ater aos principais pontos dos mais influentes e marcantes.

Confrontando os altares paulistas entre si e com os de mesmo período de outros estados brasileiros vizinhos, como Minas Gerais e Rio de Janeiro, e mesmo de Portugal, encontramos muitas semelhanças, que demonstram, mais do que elementos recorrentes ou padrões típicos do movimento artístico ou período, que muitas das obras de talha aqui executadas têm seus pares em igrejas de localidades diferentes. Para além da estrutura, dos elementos gerais dos retábulos, há detalhes muito característicos que denunciam uma assinatura, um traço autoral. Fica-nos claro, pela insistente ocorrência de alguns elementos de entalhe em várias localidades, que tivemos poucos grupos de entalhadores atuantes no Estado de São Paulo e que, apesar de ser uma terra de passagem, de tropas e bandeirismo, a talha paulista sofreu influências de poucos lugares. Ainda, se pôde perceber que, especialmente no período rococó, a partir da segunda metade do século XVIII, com o incremento das atividades urbanas ocorrido em vários municípios paulistas, que se fixou uma rede de mestres e aprendizes nos principais centros (Araújo 1997). Estendendo-se a comparação a outras localidades, também nota-se que há, nesse período, características próprias que distinguem tanto a talha como a pintura paulistas das mesmas artes realizadas nas outras capitanias/províncias.

Estamos seguros de que o estudo da morfologia dos retábulos do Estado de São Paulo muito contribui para ampliar o conhecimento dessa produção, das características intrínsecas e próprias desta unidade brasileira, da lógica de disseminação das ideias e dos estilos a este e a outros pontos da então colônia de Portugal, tanto internamente como da metrópole para a colônia, e das características que nos formam e que nos identificam.

Bibliografia

Amaral, Aracy. 1981. *A hispanidade em São Paulo.* São Paulo: Nobel, Edusp.
Andrade, Mário de. 1963. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo.* São Paulo: Martins.
Araújo, Maria Lucília Viveiros. 1997. *Mestre-pintor José Patrício da Silva manso e a pintura paulistana do setecentos.* PhD Diss. Universidade de São Paulo.
Bonnet, Márcia. 2008. "Formas em trânsito: a talha colonial no antigo Continente de São Pedro." Artigo apresentado no *XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: 03-05 set.
Cerqueira, Carlos Gutierrez. 2015. *Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial.* São Paulo: o autor. Acessado em 27 set. https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxyZXNnYXRlaGlzdG9yaWFlYXJ0ZXxneDo2YzVlNTEwYmMyYjA4YTY0.
Costa, Lúcio. 2010. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil". *ARS (São Paulo)*, v.8, n.16: 127-195. Acessado em 12 abr. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200009. doi: 10.1590/S1678-53202010000200009.
Geni. s.d. *Imigrantes Portugueses ao Brasil. Portuguese immigrants to Brazil.* Acessado em 22 set. http://www.geni.com/ projects/Imigrantes-Portugueses-ao-Brasil-Portuguese-immigrants-to-Brazil/10498.
Oliveira, Myrian Andrade Ribeiro de. 2003. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.* São Paulo: Cosac &Naify.
Ordem Terceira do Carmo. 1768-1818. *Livro de Receita e Despesa.* Mogi das Cruzes: a Ordem. Manuscrito.
Ortmann, Adaberto 1951. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
Rabelo, Nancy Regina Mathias. 2001.*A originalidade da obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII.* PhD Diss. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Tirapeli, Percival. 2003.*Igrejas Paulistas; Barroco e Rococó.* São Paulo: Imprensa Oficial, Edunesp

.

Retábulo da Igreja de Santo Alexandre em Belém do Pará: traços e transposições

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy[1]

Os retábulos revelam através de sua forma e de sua composição, as condições históricas, artísticas e religiosas de uma época, pressupondo a existência de condicionantes externos originados no contexto cultural no qual foram produzidos. Tem sua origem nos oratórios ou nichos portáteis destinados à devoção particular, evoluindo e ampliando seu uso pelas mudanças que ocorreram na liturgia, adaptações da iconografia cristã e pelas atualizações de estilos artísticos e arquitetônicos, desde o período medieval até o século XX, quando se realizou o Concílio Vaticano II (1962-1965), a partir do qual os retábulos aos poucos foram perdendo sua função, pela mudança de posição do celebrante em relação à assembleia produzindo adaptações do espaço litúrgico.

Por conta dessas mudanças no espaço litúrgico, muitos retábulos desapareceram e aqueles que permaneceram, merecem ser estudados e documentados pelas suas caraterísticas estéticas e históricas. Neste estudo apresentaremos o retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, localizada na cidade de Belém, fundada em 12 de janeiro de 1616 por Francisco Caldeira Castelo Branco, em nome do rei Felipe III (1578-1621) da Espanha (Felipe II de Portugal), para seguir com a jornada da ocupação do Grão-Pará e Rio Amazonas (conhecida hoje como região amazônica), no período da União Ibérica (1580-1640).

Com a fundação da cidade de Belém e a tomada da cidade de São Luís do Maranhão se inicia oficialmente a conquista da Amazônia, cuja lógica de ocupação foi bem distinta da ocorrida no sul e sudeste do Brasil, como cita Artur Cézar Ferreira dos Reis (1906-1993)[2], que diferente do restante do território brasileiro cuja conquista se deu por meio de bandeirantes, sertanistas, aventureiros, que enfrentaram os indígenas e desbravaram o território para além das fronteiras previstas no Tratado de Tordesilhas, na Amazônia a conquista e expansão foi oficializada com a instauração de um governo à serviço da coroa e implantação de uma rotina administrativa com o objetivo de gerenciar os interesses desse governo e que envolveu, principalmente, o interesse econômico na região ocasionando, ainda, a criação de infraestrutura

[1] Professora Assistente da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

[2] Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional – Livro Grosso do Maranhão, 1ª. Parte*. Rio de Janeiro, 1948, v.66, p.10.

para a produção de bens e serviços aos agentes coloniais que vieram efetivar o projeto colonizador e educador, incluindo a catequese dos indigenas. Para alcançar o objetivo desse projeto educador, foram trazidas para o novo território as ordens religiosas (franciscanos, mercedários, carmelitas e jesuítas – a ponta de lança da colonização) que fundaram os primeiros conventos e igrejas.

Construídas inicialmente em taipa, logo foram sendo substituídas por construções mais resistentes nas quais se privilegiavam os modelos ibéricos de composições arquitetônicas e artísticas referendadas no Barroco, estabelecido nos países de origem dos religiosos, faceta mais visível do projeto de mundialização da Contra Reforma. Dessa forma as tradições retabulísticas ibéricas foram transpostas para o Brasil no período de condição colonial tomando a mesma função pedagógica e catequética de seu desenvolvimento na Europa. No entanto, se essa função no continente Europeu era de ensino das tradições cristãs aos povos nascidos e criados em uma comunidade de costumes cristãos, no novo mundo essa pedagogia vinha de encontro às crenças de uma forte cultura indígena, estabelecidas nas terras amazônicas há pelo menos 11.000 anos, criando assim um campo de mediação, propício aos processos de mestiçagens culturais.

Esse processo da mestiçagem, longe de ser um movimento pacífico como pode parecer em um primeiro momento pela ótica de cruzamentos étnicos, é bastante complexo e tem tantas variáveis que pode favorecer um olhar redutor sobre a história e seus instrumentos de observação. O conceito de mestiçagem aqui utilizado é de Serge Gruzinski[3], que defende o uso do termo para designar as misturas que ocorreram nas Américas no século XVI entre pessoas, imaginários e formas de vida, oriunda dos quatro continentes existentes e conhecidos na época, América, Europa, África e Ásia. Esse conceito de mestiçagem é diferente do conceito de hibridação aplicado para as misturas que ocorrem e se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou em um mesmo contexto histórico ou ainda, entre tradições que coexistem há muitos séculos[4].

A Igreja de Santo Alexandre

A Igreja de Santo Alexandre[5] é uma das mais antigas da cidade de Belém. Em 1652 chegaram os primeiros padres da Companhia de Jesus e se instalaram primeiramente no Convento das Mercês e posteriormente (1653) conseguiram permissão para construir o colégio e o convento próximo ao Forte, sob a responsabilidade do Reitor jesuítico Padre João de Souto Maior (? – 1656)[6].

Nesse mesmo ano, o Padre Antonio Vieira (1608-1697) assumiu o cargo de Superior das Missões na região do Grão-Pará. Segundo Serafim Leite[7] (1890-1969), que fez os registros

[3] GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 73

[4] Idem

[5] O palácio Arquiepiscopal, com a Igreja de Santo Alexandre e o antigo colégio dos Jesuítas e todo seu acervo foi tombado segundo processo 0235-T-40 sob inscrição 146 de 03/01/1941 no Livro do Tombo Histórico do Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e inscrito no Livro de Tombo nº. 3: Tombamento Municipal, através da PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994, Capítulo III, Art. 3º Parágrafo Único, em conformidade com o Anexo V, delimitado pelo Plano Diretor Urbano do Município de Belém (Lei nº 8.655/08 de 30 de julho de 2008, publicada no Diário Oficial do Município nº 11.214/08, de 05/09/2008), localizado na Zona de Ambiente Urbano – ZAU 7 SETOR 1.

[6] BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 65.

[7] LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus**Erro! Marcador não definido.** no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. T.3. Norte – I Fundações e Entradas; séculos XVII – XVIII.

históricos da Companhia de Jesus no Brasil, a primeira igreja era de taipa coberta com folhas de palmeira, construída pelo Reitor João de Souto Maior em 1653 e possuía somente um altar. Em 1668 foi inaugurada a segunda igreja dedicada a São Francisco Xavier, no mesmo local que a primeira, e ao lado foi construído o Colégio de Santo Alexandre, e aproximadamente em 1718 foi inaugurada a terceira igreja no mesmo local, que permanece até os dias atuais. O professor de História da Arte da Universidade Federal do Pará – UFPA, Joseph Marie Le Bihan[8] sugere que o nome da Igreja foi trocado em virtude da devoção popular ser muito intensa em relação a Santo Alexandre, visto que a igreja havia recebido de presente do Papa Urbano VII as relíquias desse santo, que ficavam expostas em um relicário dourado para veneração.

A planta da igreja atual segue o modelo da Igreja de Jesus de Roma e após a expulsão dos jesuítas em 1759, a igreja ficou sob a responsabilidade, primeiramente, da Irmandade de Santo Cristo e, posteriormente ao Arcebispado, que instalou no espaço do Colégio o Palácio Episcopal e o seminário. No século XIX passou por várias reformas e em meados do século XX a igreja foi fechada. Em 1997 passou por uma restauração[9] na qual o antigo Palácio Episcopal foi transformado em Museu de Arte Sacra. No entanto, os anos de abandono resultaram na perda total do douramento do retábulo, o que originou, durante o processo de restauração, somente a limpeza e remoção de restos de tintas que encobriram e oxidaram o douramento da talha, deixando a matéria aparente.

O Retábulo do altar-mor

O retábulo é todo em talha de madeira[10] (**Fig. 1**), e cobre suntuosamente toda a cabeceira da igreja. É composto por três níveis: o embasamento constituído por banco (também denominado de predela) e sotabanco; o intermediário constituído de corpo único e entablamento, coroado pelo ático.

Na parte central do sotabanco, destacada do corpo do retábulo (**Fig. 2**) está a mesa do altar com urna que expõe uma imagem de Cristo morto, e nas laterais o embasamento acompanha a composição do banco.

A mesa do altar composta de duas partes: a parte superior adornada com duas cabecinhas de anjo aladas, estando uma em cada extremidade, ladeadas com pequenas flores, intercaladas com pequenas rocailles. Caindo pelas laterais uma guirlanda de flores. A parte mais baixa em formato de urna, vazada na parte da frente, permite ver uma pintura ao fundo com concha central e rocailles e expõe em seu interior a imagem de Cristo Morto, sobre uma superfície com almofada de veludo vermelho (**Fig. 3**).

Na parte central do banco está um painel com uma cartela emoldurada com rocailles e pequenas flores e ladeadas por ramalhetes pequenos de flores e nas laterais, quatro meninos atlantes envoltos com guirlandas de flores, que sustentam quatro mísulas que saltam do plano do retábulo em forma de grandes volutas, sobre as quais estão assentadas as colunas salomônicas.

[8] PARA, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra.* Belém: SECULT, 2005. p. 57.

[9] Sobre a restauração ver o livro da SECULT, intitulada Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra, onde está todo o registro do processo de restauração da Igreja e do Antigo Palácio Episcopal.

[10] Em um estudo realizado por Ricardo Harada Ono, Mário Mendonça e Pedro Lisboa na imaginária da Igreja de Santo Alexandre se identificou na análise anatômica da madeira três gêneros: Cedrela sp ou cedro; Pinus sp ou pinho e Vochysia sp conhecida na região como quaruba, no entanto em 91% das amostras estudadas revelaram o predomino da Cedrela odorata L. in: ONO, Ricardo H.; OLIVEIRA, Mário M.; LISBOA, Pedro L. B. Identificação Biológica em Estatuária Sacra de Madeira para Fins de Conservação. In: *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Zoologia* , v. 12, p. 55-81, 1996.

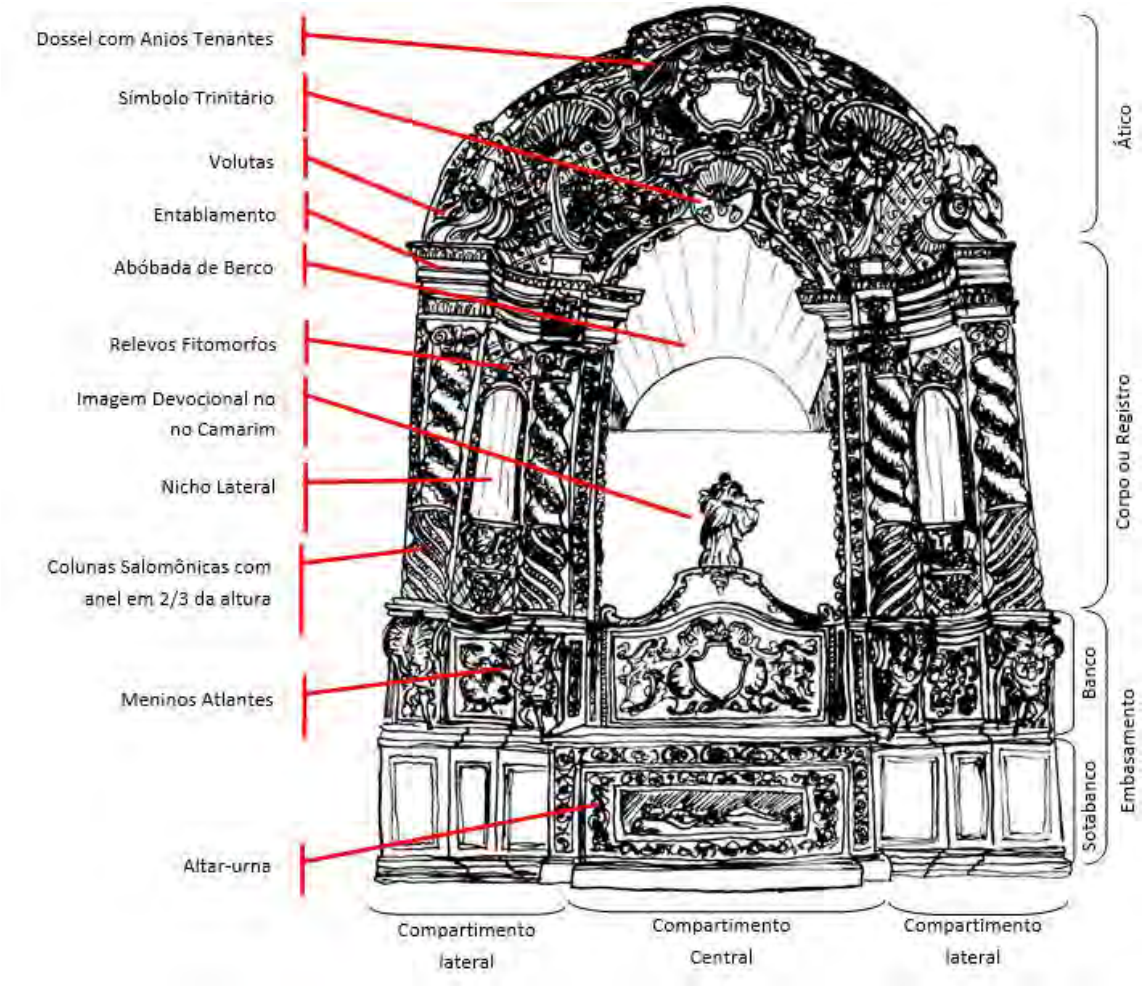


Fig. 1 - Desenho do Retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre. Século XVIII.
(Fonte: Desenho: Diego Barata, Arquivo pessoal, 2010)

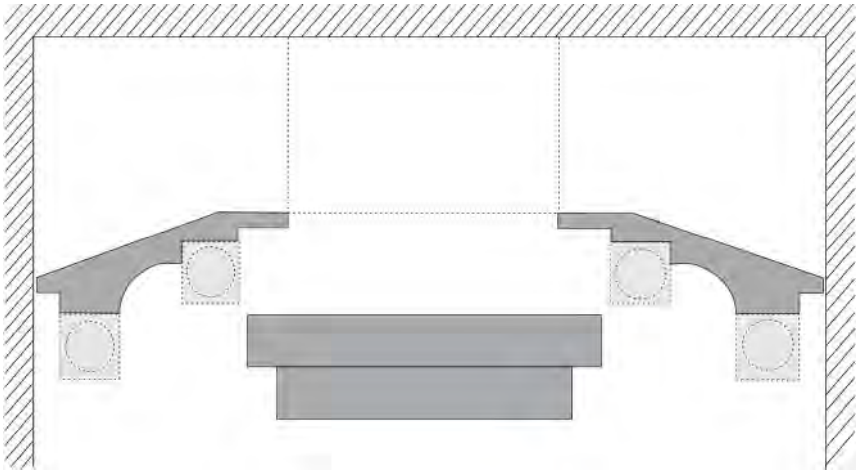


Fig. 2 - Desenho esquemático da planta do retábulo.
(Fonte: Desenho: Ida Hamoy. Arquivo Pessoal, 2015)

Fig. 3 - Detalhe do altar urna.
(Fonte: Arquivo pessoal, 2010)

As colunas salomônicas com o terço baixo em estrias onduladas, e dois terços restantes ornamentadas com grinaldas de flores nas espirais e rematada com capitel coríntio, marcam o corpo do retábulo, (**Fig. 4**) dispostas duas de cada lateral intercaladas com um pequeno nicho, com peanha ornamentada com querubins, rematada por um pequeno baldaquino encimado com conchas e pequenas volutas.

Fig. 4 - Detalhe dos meninos atlantes.
(Fonte: Arquivo pessoal, 2015)

Na parte central do corpo do retábulo está o nicho devocional com a imagem de Nossa Senhora de Belém, rematado por teto abobadado (uma das poucas partes do retábulo que conservou o douramento) sendo possível identificar ao fundo as iniciais JHS "*Jesus Hominum Salvator*"[11], um dos muitos símbolos da iconografia utilizada pela Companhia de Jesus O entablamento é da ordem coríntia, rematado com o ático simétrico.

No centro do ático está um dossel decorado com sanefas sustentadas por dois anjos, sob o qual dois anjos como tenantes, apresentam uma cartela ladeadas por rocailles e concheados. Nas laterais da cartela há duas conchas das quais saem frisos terminados em pequenas volutas, que somadas a uma terceira concha ao centro, representam Maria como Mãe da Graça divina, em três mananciais: Trindade, o Céu e a Justiça. Sob última concha se observa três cabeças de anjo, símbolo trinitário. Maria tradicionalmente esteve ligada às águas da fertilidade e da vida da Graça, conforme está apresentada na Ladainha de Nossa Senhora[12]. Ladeando todo o ático estão dois anjos sobre volutas saltam do plano retabular (**Fig. 5**), com os braços direcionados à cena central apresentam todo o cenário iconográfico.

Fig. 5 - Detalhe da parte central do banco.
(Fonte: Arquivo Pessoal, 2010)

Segundo a classificação de Martín González[13] pela tipologia da forma é um retábulo marcado pelo centro reto com ligeira concavidade de ângulo aberto, ressaltado pelas colunas que avançam o plano retabular. Pela tipologia da função é um Retábulo Eucarístico pelos elementos compositivos que trazem em si a mensagem de um ensinamento catequético, apresentado aqui pela imagem de Cristo Morto, com a associação ao mistério da eucaristia. Poderia se pensar em um retábulo devocional, visto que o programa iconográfico recorre aos

[11] Jesus Salvador dos Homens.
[12] SCHENONE, Héctor H. *Santa Maria: Iconografia del arte colonial*. Buenos Aires: Educa, 2008, p.564.
[13] GONZÁLEZ, Juan José Martín. *El Retablo Barroco en España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993.

vários elementos comumente associados ao culto mariano: flores, conchas, rocailles, e o nicho devocional com a imagem de Nossa Senhora, ao invés do Santo ao qual a igreja foi consagrada. No entanto segundo a tradição cristã[14], Maria foi o primeiro sacrário, mantendo portanto a tipologia ligada à eucaristia. Por estar na cabeceira da capela-mor, é denominado de Retábulo-mor, com dimensões de 9,11 m de largura por 12,75 m de altura. Há registro de que Antonio Landi teria feito a intervenção no teto abobadado da capela-mor segundo o modelo do Tratado de Serlio[15].

Traços e transposições

Pela documentação já estudada em teses e pesquisas[16], não há registro de quem teria feito a traça ou projeto do retábulo. O que se encontra na documentação jesuítica diz respeito às oficinas de talha sob comando do padre jesuíta João Xavier Traer[17] que ensinou o ofício a indígenas nativos, mestiços e negros para que trabalhassem na decoração interna das igrejas, e portanto ele seria o possível autor da traça. Guzmán relata que no Catálogo de 1720[18] do Colégio de Santo Alexandre, havia uma relação de dezoito homens que trabalhavam nessas oficinas, e que não seriam religiosos e sim aprendizes escolhidos entre indígenas e negros:

> "No Catálogo de 1720 do Colégio de Santo Alexandre, já citado, encontramos muitos nomes de artistas não-religiosos: entre os aprendizes-pedreiros encontramos um índio de nome Matias, escravo da Fazenda de Gibrié e Caetano, um índio da Fazenda de Mamaiacú. Ao lado destes índios havia escravos africanos como Francisco Maçus, e o negro sem dúvida liberto Manuel García; entre os ferreiros, encontramos os índios Casimiro e Silvestre; entre os carpinteiros (ou carapinas), encontramos um António Guaiapi, um tal de Raimundo Tupinambá e Mandu Gregório; são todos índios ao lado do cafuzo Mandu, que era um escravo do Engenho de Ibirajuba; entre os escultores, citemos os escravos indígenas Manuel, Ângelo e Faustino, da fazenda de Gibrié; entre os torneiros, citemos António e Clemente, escravos indígenas de Gibrié; havia também alfaiates como o índio Duarte, o negro Francisco; havia igualmente um negro corcunda de nome Antonio; todos eram escravos da Fazenda de Jaguari"[19].

Também é conhecido o texto do padre jesuíta João Daniel sobre a habilidade dos indígenas em entalhar qualquer obra em madeira a partir de um modelo dado:

---

[14] De acordo com o Evangelho de Lc 1, 39-45, quando Isabel exclama que "Bendita és tu entre as mulheres e bendito é fruto do teu ventre"

[15] MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Antonio José Landi: um artista entre dois continentes*. Coimbra: Fundação Caloustre Gulbekian, 2003, p 326.

[16] Ver: MARTINS, Renata M. de A. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759).* Tese Doutorado, FAU-USP, 2009; LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760*. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953; GÚZMAN, Décio. *Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIIII).* In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. 2011, Belém. Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte (VIII CLBHA). Belém: UFPa, 2011.

[17] Pintor e escultor nascido em Brixen, na Áustria em 1668 (em 1919 essa região foi cedida para a Itália e se chama atualmente de Bressanone). Ingressou em 1696 na Companhia de Jesus e chegou à missão do Grão Pará em 1703, morreu em um naufrágio na frente da cidade de Maracanã no Pará. Foi um dos principais responsáveis pela ornamentação artística da Igreja de Belém. Cf. LEITE, Serafim. Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953.

[18] O Catálogo em questão é de 1720, conforme fixado por MARTINS, Renata M. de A. Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese Doutorado, FAU-USP, 2009. vol. II, p. 188-189.

[19] GÚZMAN, Décio. Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIIII). In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. 2011, Belém. *Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte* (VIII CLBHA). Belém: UFPa, 2011.

> "Já é tempo de dizermos alguma cousa da grande habilidade e aptidão dos índios da América para todas as artes e ofícios da república, em que ou vencem, ou igualam os mais destros europeus. E posto que entre si e nos seus matos não usam nem exercitam ofício algum, como xastres, carpinteiros, sapateiros, e outros, de que não necessitam, segundo a vida brutal e de nudez em que vivem, só exercitam a pescaria, o caçar, em que são insignes com as suas armas de arco-e-frecha, como insignes nadadores, e mergulhadores; contudo nos mesmos matos fazem algumas curiosidades de debuxos e embutidos só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios da sua grande habilidade. Onde porém realçam mais é nas missões e casa dos brancos, em que aprendem todos os ofícios que lhes mandam ensinar, com tanta facilidade, destreza e perfeição, como os melhores mestres, de sorte que podem competir com os mais insignes do ofício; e muitos basta verem trabalhar algum oficial na sua mecânica para o imitarem com perfeição. Donde procede haver entre eles adequados imaginários, insignes pintores, escultores, ferreiros, e oficiais de todos os ofícios; e tem fantasia, que para imitarem qualquer artefato basta mostrar-lhes o original, ou cópia, e a imitam com tal magistério, que ao depois faz equivocar qual seja o original, e qual a cópia.... Quando algum queria alguma obra de primor, não buscava os oficiais brancos, mas o índio; e só com lhe mostrarem algum original, ou dar-lhe a explicação da obra, para logo imitar, e fazer com perfeição"[20].

Dessa maneira, é justo imaginar a excelência dos artesãos indígenas, visto que o relator vinha de terras onde a artesania era valorizada e, portanto, estava apto para tecer comparações. Se assim não fosse, João Daniel teria deixado registrado seu descontentamento, como se identifica em tantas outras passagens dos documentos da época. A habilidade artesanal dos indígenas se deve certamente, às capacidades de observação, concentração e objetividade exigidas pelo exercício da caça e da pescaria, como também se deve a habilidade e o conhecimento das matérias primas necessárias à confecção dos utensílios utilizados nessas atividades. Por outro lado, o apuro técnico e estético com que confeccionavam cocares, adereços, cestarias e pinturas corporais, certamente favoreceu o aprendizado da artesania europeia, visto que, "contudo nos mesmos matos fazem algumas curiosidades de debuxos [incisões, desenhos e rascunhos] e embutidos [incrustação] só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios da sua grande habilidade". Ou seja, os indígenas já dominavam princípios de desenho e escultura antes mesmo da chegada dos europeus.

Em se tratando da cópia, como também ressalta João Daniel, não era produzida com compasso ou medidas. As formas são apreendidas de um modelo, o que permitiu ajustes de adequação e interpretação e a feitura de um novo modelo, certamente diferente de cópias produzidas à régua e compasso, nos ateliês europeus que, mesmo tendo a marca indelével de quem a produziu, apresenta semelhanças na proporção e na simetria tão caras à arte canônica.

Lucio Costa se referiu várias vezes a esses ajustes e adequações como "formas toscas e meio bárbaras que chegam parecer brutais" embora reconhecesse que "não deixa de ter sua beleza, assim como um autêntico fruto da terra"[21]. Sendo um estudioso da arquitetura brasileira, categorizou em quatro grupos os retábulos brasileiros: da primeira fase de fins do século XVI e primeiros decênios do século XVII de protobarrocos ou um classicismo barroco, com linhas clássicas e toques barrocos; da segunda fase do século XVII que difundiu um provável estilo

[20] DANIEL, Pe. João. *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1, p. 341.

[21] COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: Arquitetura Religiosa. São Paulo: FAU/USP E MEC-IPHAN, 1978, p. 45.

jesuítico com as colunas torsas repetidas e o ático com arquivoltas concêntricas, que lembravam as portadas românicas, por isso denominou de romanicismo; a terceira fase do fim do século XVII e primeira metade do XVIII de com opulenta ornamentação, e as colunas torsas abrindo-se para integrar imagens em pequenos nichos denominado de goticismo barroco, e um quarto estilo denominado por ele de "moderno" ou "renascentismo barroco" já aliviados de muitos ornatos e mais elegantes[22].

Interessante é que, segundo Costa o retábulo de Santo Alexandre estaria na terceira fase denominada de Goticismo, no entanto, se tomarmos o "Inventário da Igreja e do Colégio do Pará" elaborados no período da expulsão dos Jesuítas entre 1759-1760[23], o retábulo é considerado já "moderno", talvez pela exuberância das formas e ornatos que divergiam do modelo mais utilizado pelos jesuítas da segunda fase.

Na classificação de Robert Smith[24] são três as fases de retábulos luso-brasileiros: o estilo Nacional Português[25], o estilo Joanino e o estilo Rococó. Classificação seguida por Afonso Ávila[26], que define que o Estilo Nacional Português tem como características as colunas torsas ou salomônicas, com sulcos ou espirais com profusão de ornamentos; o coroamento é feito com arcos concêntricos e em talha dourada, com ornamentos fitomorfos como cachos de uva e folhas de acanto, e zoomorfos como fênix e pelicanos. Corresponderia à segunda fase de Lucio Costa.

Já o estilo Joanino, nome dado por influencia do reinado de D. João V (1707-1750) segundo Ávila, e que corresponderia à terceira fase de Costa, tem como características o coroamento em dossel, as colunas com a terça parte inferior decoradas com estrias em diagonais, e a parte superior em estilo salomônica. Em geral, essas colunas são intercaladas por nichos devocionais e é constante a presença de anjos no coroamento, ou sustentando a pilastra. A policromia em geral é uma combinação de branco e dourado. Os ornatos fitomorfos e zoomorfos ainda são encontrados, mas com menor incidência e apresenta uma tendência maior para o caráter escultórico da ornamentação, com muitas variações sobre as mesmas características.

No estilo Rococó a estrutura é simplificada e o arco pleno do coroamento é revalorizado no altar-mor, encimado com um grupo escultórico. A coluna salomônica é substituída pela coluna reta e na policromia é utilizado o fundo branco ou perolado e dourado. Os ornamentos zoomorfos são substituídos por arabescos e guirlandas de flores, conchas e rocailles, que corresponderia à quarta fase de Costa.

Das origens ibéricas temos na Espanha Martín González, que destaca quatro fases de composições retabulares: a primeira chamada de Classicista ou contra reformista, na primeira metade do século XVII; a segunda denominada de Churrigueresca, na segunda metade do século XVII; a terceira denominada de Rococó, na primeira metade do século XVIII e a quarta denominada de Classicismo cortesano, na segunda metade do século XVIII.

E em Portugal, Francisco Lameira aponta que no século XVI apesar de não haver levantamentos sistemáticos, existe um predomínio de retábulos com dois ou mais corpos e três

[22] Idem. p. 55.

[23] MARTINS, Renata M. de A. Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese Doutorado, FAU-USP, 2009. vol. II, p. 201-212.

[24] SMITH, Robert C. *A arte barroca de Portugal e do Brasil v.VII, n.38*. Lisboa: Panorama, 1949, p.1-22.

[25] O Estilo Nacional Português tem características da terceira e quarta tipologia apontadas por Francisco Lameira.

[26] ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996, p. 172.

ou cinco tramos. No século XVII predominam quatro tipologias, sendo a primeira tipologia com dois corpos e um só tramo; a segunda tipologia com dois corpos e três tramos; a terceira tipologia com um só corpo e três tramos e a quarta tipologia com um corpo único e um só tramo. No século XVIII permanecem a terceira e quarta tipologia com retábulo com arco e os arcos triunfais retabulares, e em alguns retábulos os arcos retabulares cedem lugar a ornamentação de dosséis com cortinas, segmentos de frontão, volutas e elementos fitomorfos.[27] Lameira não cria uma denominação para as tipologias, somente descreve as características de cada modelo.

Se observa que embora as denominações sejam diferentes, as tipologias parecem coincidir para os historiadores apresentados, embora com alguns atrasos cronológicos dos retábulos produzido no Brasil com relação à produção de Portugal e Espanha. As formas compositivas apresentadas nos retábulos de Portugal e Espanha nas diferentes tipologias, demonstram a riqueza artística presente nas mãos de arquitetos de retábulos, escultores, artesãos. A arte e a arquitetura integradas no retábulo constituíram as bases de propagação dos dogmas católicos nas instruções contra reformistas universais, mas com peculiaridades em cada região. De Portugal temos a tradição de coroar o ático com os arcos concêntricos da terceira e quarta tipologia apontadas por Lameira ou do Estilo Nacional Português denominado por Smith, da Espanha a difusão do uso das colunas salomônicas e multiplicação de pequenos nichos com a profusão de ornamentos que Martín González aponta no estilo de Churriguera. Características que transitaram de um território a outro, e que foram transpostos para o Brasil onde artistas e artesãos souberam mesclar e traduzir em nova linguagem compositiva.

Além de todas essas classificações e categorias inventadas por historiadores da arte, como modo pedagógico de compreensão da diversidade de formas, Germain Bazin, levanta uma questão importante quando se refere ao Retábulo de Santo Alexandre:

> "No altar mor, esse ritmo, que se enriquece com conchas, dá uma impressão de apoteose que faz lembrar os belos altares do Carmo do Porto, numa época mais tardia. O desenhista dessa talha conseguiu dar unidade à confusão ornamental do estilo D. João V, impondo-lhe um ritmo. Desse ponto de vista esses altares são superiores aos executados pela Escola de Brito em Minas. Já possuem a grandeza e a sublimidade dos altares de Aleijadinho, porém são menos elegantes, com um ritmo mais grandiosos, ainda próximo do barroco. Essa talha de Santo Alexandre, é preciso reconhecer, permanece insólita no contexto brasileiro e não podemos encaixá-la nos tipos adotados em Portugal. Se eu tivesse inclinado em ver aí alguma influência estrangeira, não iria buscá-la na Áustria, mas na Espanha. Esses altares sobrecarregados aproximam-se daqueles que na mesma época, eram concebidos em Sevilha, por Pedro Duque Cornejo, especialmente o da Igreja Paroquial de Umbrete, 1733"[28].

De fato, na talha do retábulo de Santo Alexandre a arquitetura como realidade física diminui e sobressai a efetiva teatralidade, revestida de opulência que poderia ser melhor percebida se ainda houvesse o douramento. A forma côncava do retábulo já diferencia o traçado com uma magistral delineação proporcionando um efeito dinâmico e o qualifica como exemplar raro no Brasil. Buscando, por conseguinte, as influências na Espanha, e seguindo a indicação do modelo de Pedro Duque Cornejo[29] do retábulo do Altar mor da Igreja Paroquial de Umbrete, podem ser observadas algumas semelhanças. No que diz respeito à decoração exuberante, e a

[27] LAMEIRA, Francisco. *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio.* Faro: Universidade do Algarve, 2005, p. 32
[28] BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, v.1, p.324.
[29] Pintor e retabulista da escola sevilhana, 1677-1757, discípulo de Pedro Roldán.

harmonia entre elementos decorativos e esculturas em uma configuração monumental que integra as imagens de anjos e santos com toda a estrutura através de elementos curvos e contrapostos que denotam a genialidade de Duque Cornejo, que representou, de fato, um marco na retabulística na região da Andaluzia.

No entanto, em se tratando de retabulística espanhola, não é possível esquecer a grande influência que teve José Benito de Churriguera[30] bem antes de Duque Cornejo e também do estilo Joanino definido por Smith, quando desenhou o Retábulo do altar mor da Igreja de San Esteban em Salamanca, em 1692. Um retábulo que ocupa toda a cabeceira da capela mor, com a planta que apesar de escapar de um semicírculo, apresenta a concavidade definida pelo pronunciamento das colunas para a frente, tem no corpo central um baldaquino sobre o qual repousa o dossel com anjos tenantes que abrem a cortina, ladeado por seis colunas salomônicas, intercalada por dois nichos. Sustentado sobre o corpo central está o ático de onde saem os anjos sobre duas volutas nas laterais de uma pintura e coroando a composição uma cartela apresentada por anjos. Esse modelo se difundiu e se popularizou na Espanha, de modo que a produção retabulística dessa época foi denominada de Churrigueresca por González.

A definição do estilo de uma obra de arte é um recurso didático utilizado para caracterizar um determinado modelo ou tendência artística comum, seguida por vários artistas ou identificadas em várias obras. No entanto, em uma obra o modelo pode ser associado a outro que resultará em uma obra com características de um e de outro modelo, e deve ser analisado de modo dialético, e não somente tomando em conta suas formas, mas também o contexto cultural no qual a obra foi produzida. Pensando em uma estratégia jesuítica de prática religiosa e ideais de evangelização, é conhecida a parceria estabelecida entre os padres da Companhia e o povo a quem foram enviados, tomando para si não somente o material local, como a mão de obra local, o fazer local, embora houvesse a orientação de um padre escultor e a existência de uma oficina de talha, o modo de como e o que fazer passa também pela maneira de como cada artista ou artesão desenvolve sua técnica.

Seria muito fácil, ter na história da arte, escaninhos rotulados com os estilos: isto é barroco, isto é renascentista, etc ... e ali se encontraria a obra exatamente com as mesmas características que foram encontradas na obra de estudo. De modo geral até se poderia definir dessa forma, mas o artista, o produtor da obra de arte, é livre e nos trópicos, com uma distância física bastante considerada pelas águas do Atlântico, essa liberdade criativa e experimentação de novos modelos foi adequada e propagada. E por mais que reúna características de uma tendência, ou de várias tendências no momento da feitura da obra, imprime características próprias resultantes tanto da expressão pessoal, quanto do modo de fazer idealizador e realizador.

Se tivéssemos que definir o estilo para o retábulo, primeiramente se teria que apresentar o autor da classificação. Segundo Lucio Costa seria Goticista Barroco, segundo Robert Smith seria Joanino, segundo Martín González seria churriguerresco. Em termos de influência condicionada pela temporalidade, essa viria sem dúvida da Espanha, considerando que a vinda de Traer para o Brasil se dá por volta de 1703, e é ali que a profusão decorativa, o surgimento nichos menores no retábulo ganha força, e sem abrir mão do potencial hispânico que

[30] GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 105.

permaneceu na Companhia de Jesus desde sua fundação com o espanhol Inácio de Loyola,[31] além do apogeu da hegemonia hispânica que perdeu forças somente em 1713 com a Guerra de Sucessão. Também se deve considerar que, se o retábulo existia em 1720 conforme apresentado no inventário já citado, ele foi produzido bem antes dessa data e mais provavelmente logo após a chegada de Traer às terras amazônicas.

Entre os traços e transposições de modelos ou de estilos, o retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, apresenta a exuberância incontida de um barroco ibérico de forte tendência hispânica, permanece como um modelo insólito exibindo processos mestiços da linguagem arquitetônica e estilística da tradição ibérica com a interpretação figurativa da estética da produção artesanal nativa, como um genuíno fruto da terra, que resulta em um exemplar genialmente único e peculiar, próprio das terras amazônicas.

Bibliografia

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 65.

BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, v.1.

BESANÇON, Alan. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertramd Brasil, 1997.

Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional* - Livro Grosso do Maranhão, 1ª. Parte. Rio de Janeiro, 1948, v.66.

BELL, Julian. *Uma nova História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. El Retablo Barroco in: *Cuadernos de Arte Español*. Madrid: Melsa, 1992.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAU/USP E MEC-IPHAN, 1978, p. 10-98.

DANIEL, Pe. João. *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1.

EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento moderno: encontros culturais, aventuras teóricas.* Belo Horizonte: UFMG, 2000.

GONZÁLEZ, Juan José Martín. *El Retablo Barroco en España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993, p. 10.

GÚZMAN, Décio. Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIIII). In: *VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. 2011, Belém. Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte (VIII CLBHA). Belém: UFPA, 2011.

GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

LAMEIRA, Francisco. *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Universidade do Algarve, 2005.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. T.3. Norte – I Fundações e Entradas; séculos XVII – XVIII.

_____ . *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760*. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953

MARTINS, Renata M. de A. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759).* Tese Doutorado, FAU-USP, 2009. vol. II, p. 188-189.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Antonio José Landi: um artista entre dois continentes*. Coimbra: Fundação Caloustre Gulbekian, 2003.

ONO, Ricardo H.; OLIVEIRA, Mário M.; LISBOA, Pedro L. B. . Identificação Biológica em Estatuária Sacra de Madeira para Fins de Conservação. In: *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Zoologia*, v. 12, p. 55-81, 1996.

PARA, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra*. Belém: SECULT, 2005.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994

SCHENONE, Héctor H. *Santa Maria: Iconografia del arte colonial*. Buenos Aires: Educa, 2008.

SMITH, Robert C. *A arte barroca de Portugal e do Brasil v.VII, n.38*. Lisboa: Panorama, 1949.

[31] EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000

Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana

Isabel Mendonça[1]

António José Landi (Bolonha 1713 / Belém do Pará 1791) deixou uma vasta obra artística na Amazónia luso-brasileira, sobretudo na capital do Grão-Pará.

Criador multifacetado, formado na Academia Clementina de Bolonha, onde foi o "aluno dilecto" de Ferdinando Bibiena [2], chegou a Belém em 1753 como desenhador de mapas e de temas de História Natural, integrado numa comissão de técnicos estrangeiros incumbida de definir a fronteira entre as duas monarquias ibéricas no Norte do Brasil.

Acabou por se fixar em Belém do Pará, onde deixou a sua marca ainda hoje presente nos principais edifícios do núcleo histórico da cidade, respondendo a encomendas dos governadores do Estado do Grão-Pará e Maranhão, dos bispos da diocese de Belém, das principais ordens religiosas e dos representantes das elites locais.

Embora mais conhecido como arquitecto, Landi não descurou a decoração dos interiores que concebeu, desenhando os retábulos das várias igrejas e capelas que construiu em Belém e no interior da Amazónia. Realizados em madeira pintada e dourada, ou em tijolo e argamassa de estuque, constituem um interessante exemplo da transposição de modelos italianos para a América do Sul, em paralelo com uma sábia adaptação às tradições e práticas lusitanas[3].

Os retábulos da catedral de Belém

Entre os numerosos retábulos de que há provas documentais da autoria de Landi, os mais significativos são certamente os que realizou para os altares da Sé de Belém, da igreja do convento do Carmo e da igreja paroquial de Santa Ana da Campina.

Embora a diocese de Belém do Pará tivesse sido criada em 1719, a obra da Sé foi iniciada apenas em 1748, crescendo o novo templo em redor da primitiva igreja matriz, que se manteve em funções até à conclusão da nave, em 24 de Dezembro de 1755. A capela-mor e os seus anexos (a sacristia e a sala dos pontificais), bem como a fachada principal, com as suas

---

[1] Investigadora integrada no Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

[2] Landi é assim referido numa nota manuscrita do secretário e fundador da Academia Clementina de Bolonha, Giampietro Zanotti, à margem da entrada dedicada a Ferdinando Bibiena no segundo volume da história daquela instituição. Cf. Giampietro ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*. Bolonha: Lelio della Volpe, 2 volumes, 1739, vol. II, p. 214.

[3] Sobre a vida e obra de António José Landi, v. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "*António José Landi (1713/1791). Um artista entre dois continentes*". Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

torres sineiras desenhadas por Landi, continuaram em obras, que só terminaram durante o bispado de D. frei João Evangelista Pereira (1772/1782).

Em Fevereiro de 1759, o bispo do Pará, que era então D. frei Miguel de Bulhões, enviou à Corte os desenhos da Sé que encomendara a Landi: a planta, já com a nova cabeceira, e dois cortes, um longitudinal e o outro transversal, onde estão representados os retábulos do transepto e da capela-mor, um púlpito e um órgão com a sua tribuna. Além destes, vieram também para Lisboa, a fim de serem aprovados, os desenhos dos retábulos da capela do Santíssimo e das capelas da nave[4].

Dois anos depois, em 1761, estavam prontos os trabalhos de marcenaria e entalhe do retábulo da capela do Santíssimo, situada no braço do transepto do lado do Evangelho, faltando apenas a obra *"de pintura, como ouro"*. O juiz e os irmãos da mesa da Confraria do Santíssimo Sacramento dirigiram-se então ao rei, pedindo apoio financeiro para a sua conclusão[5].

O retábulo da capela-mor, representado no corte transversal da Sé, não terá chegado a ser realizado para o local a que se destinava, talvez pelo tempo dilatado da obra. Com efeito, conhece-se o risco de um outro retábulo, feito por Landi para a nova capela-mor e por ele oferecido ao naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, que em 1784 esteve em Belém, chefiando uma "expedição filosófica"[6]. É admissível, no entanto, que o primeiro desenho tenha sido executado para o altar-mor, que durante vários anos funcionou no cruzeiro da igreja.

Para a capela de Nossa Senhora de Belém, no lado direito do transepto, Landi desenhou também um retábulo, do qual não chegou até nós qualquer desenho.

Os retábulos do transepto e da capela-mor desapareceram, substituídos em 1873 pelos que hoje lá se encontram, em mármore, da autoria do escultor italiano Luca Carimini. Graças a uma descrição de um memorialista local, António Monteiro Baena, publicada em 1838, sabemos que os retábulos de Landi eram pintados de branco-pérola, contrastando com os ornatos entalhados, que eram dourados[7].

Capela do Santíssimo

O desenho de Landi para o retábulo do Santíssimo permite-nos reconstituir a composição em três tramos que cobria integralmente a parede desta capela. De planta recta, destaca-se nela a grande tribuna central com o seu trono escalonado, destinado à adoração do Santíssimo, uma característica da arte retabulística portuguesa[8] que nunca encontramos em Bolonha.

---

[4] Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Brasil, Pará, 23 de Fevereiro de 1759, carta do bispo do Pará, D. frei Miguel de Bulhões, escrita em Belém a Tomé Joaquim da Costa Corte Real, remetendo os riscos para a Sé de Belém e as igrejas paroquiais da bacia amazónica. Estes desenhos guardam-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Secção de Iconografia, E:b II arcaz 30 e arcaz 29.9.6 (11, 12). Na planta figura a seguinte legenda: "*Planta da nova Igreja da Sé do Grão-Pará, com cazas pertencentes para todo o ministerio da mesma Igreja*". No desenho que representa os dois cortes pode ler-se: "*Elevação da Cappella môr com seo Retabulo. Elevação pela qual se vê toda a Igreja pela ilharga comprehendida a Cappella môr*".

[5] AHU, Brasil, Pará, 20 de Novembro de 1761, carta dirigida a D. José pelo Conselho Ultramarino, referindo a petição do juiz e irmãos da confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Belém do Pará.

[6] Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira - *Prospectos de cidades, villas, povoações, Edeficios* (…). O desenho tem a seguinte legenda: "*Retabulo da Capella-mor da igreja Cathedral da cidade do Para. Inventou-o gratis o capitão Antonio Jozeph Landi, Architecto Regio, e deu-o para o Real Gabinete de Historia Natural*".

[7] António Ladislau Monteiro BAENA, "*Compêndio das Eras do Pará*". Universidade Federal do Pará: 1969 (1ª ed. 1838), p. 186, nota *a*.

[8] Sobre este tipo de retábulo, a sua origem e simbologia, cf. Fausto Sanches MARTINS, "Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo", in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto, 1991, 2º vol., pp. 17-58.

As ilhargas são preenchidas por colunas compósitas de fuste liso, com o terço inferior demarcado por frisos de folhagem, intercaladas por figuras femininas alegóricas. Acima da tribuna, cujo arco interrompe o entablamento, o ático é enquadrado por aletas laterais e rematado por duplo frontão sobreposto. No tímpano do frontão destaca-se um resplendor rodeando a pomba do Espírito Santo – um elemento muito frequente nas composições de Landi. Sobre a mesa do altar, em forma de urna com volutas nas arestas, figura o sacrário.

Neste retábulo encontramos outras particularidades decorativas que se repetem nos restantes retábulos de Landi e que revelam uma clara influência dos desenhos de cenografia da escola de Bolonha, de que foram representantes ilustres os dois irmãos Bibiena, Ferdinando e Francesco: as mísulas em forma de placas com volutas convergentes, que aqui se repetem no sotobanco, sob as figuras alegóricas, e no trono da tribuna.

A par destes elementos decorativos, muitas vezes referidos como "bibienescos", encontramos os concheados assimétricos, de ascendência germânica, característicos do *barocchetto* (o rococó italiano), e os ornatos encadeados, as palmetas, as grinaldas e os festões da já distante Regência francesa, com uma continuada aceitação pela arte bolonhesa.

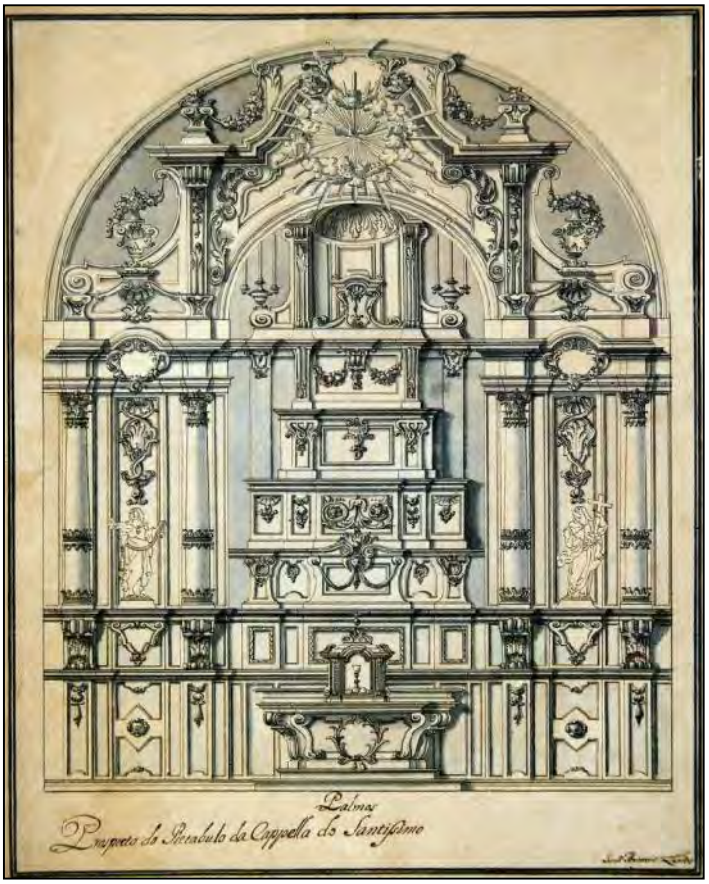


Fig. 1 - Projecto de António José Landi para o retábulo da capela do Santíssimo, na Sé de Belém do Pará, c. 1759, desenho a tinta-da-china, aguarelado. (Fonte: BNRJ, Secção de Iconografia)

Capela-mor

Tal como na capela do Santíssimo, o retábulo da capela-mor, de três tramos, preenchia toda a parede fundeira, acompanhando a curvatura da abóbada. A sua planta era contudo mais movimentada, em perspectiva convexa[9], com um par de colunas compósitas, de fustes torsos nos dois terços superiores, de cada lado de um painel central. Nas ilhargas do retábulo, grandes vasos floridos apoiados no sotobanco.

No entablamento, que acompanhava o movimento das colunas, apoiavam-se figuras femininas alegóricas, de vulto perfeito. O duplo frontão sobreposto que coroava o ático era também idêntico ao da capela do Santíssimo, com um mesmo resplendor de raios e nuvens no tímpano, centrado pela pomba do Espírito Santo.

Monteiro Baena descreve este retábulo como "*obra de talha aperolada com floroens, vasos, grinaldas espiraes dos fustes das columnas torcidas, métopas, capiteis, bases, cornijas e seus dentilhoens, tudo dourado, e os acroterios de cor de alabastro"*. Ao centro, uma tela com a representação de Nossa Senhora da Graça, o orago da Sé, da autoria do pintor lisboeta Pedro Alexandrino.

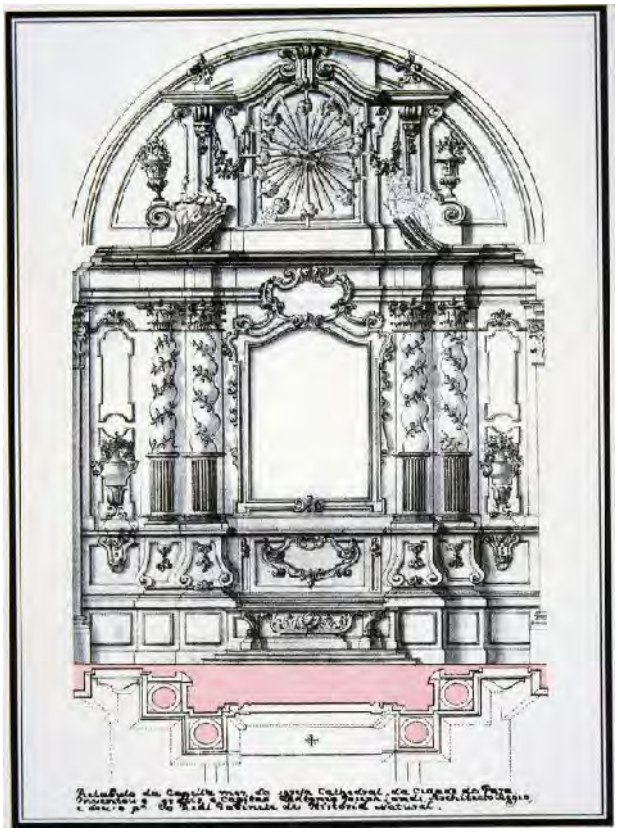


Fig. 2 - Projecto de António José Landi para o retábulo da capela-mor da Sé de Belém do Pará, c. 1772, desenho a tinta-da-china, aguarelado, legenda de Alexandre Rodrigues Ferreira.
(Fonte: BNRJ, Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira)

[9] Terminologia utilizada por Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO nos vários artigos dedicados à caracterização e evolução do retábulo português. Cf. por exemplo, "O retábulo proto-barroco em Portugal (1619-1668)", in *Promontoria*. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve: nº 1, 2003, pp. 63-96.

Os sinais do *barocchetto* estão presentes nas duas grandes cartelas que enquadram a tela, enquanto a linguagem bibienesca surge nas mísulas em que se apoiam os vasos e nas bases das colunas, com o seu perfil arredondado.

O primeiro retábulo desenhado para a capela-mor

O primeiro retábulo que Landi desenhou para a capela-mor, figurado no corte transversal da Sé de Belém, poderá ter sido realizado para o primeiro altar-mor da Sé, que, como vimos, funcionou durante vários anos no cruzeiro da igreja.

Apenas com um tramo, de planta em perspectiva convexa, o retábulo tinha ao centro um painel, enquadrado por colunas e pilastras de fustes lisos, demarcados no terço inferior por friso de folhagem. Nas ilhargas do retábulo destacavam-se figuras alegóricas de vulto perfeito apoiadas em mísulas. O frontão de remate do corpo superior, ladeado de aletas, era centrado pelo habitual resplendor com a pomba do Espírito Santo.

Os modelos dos retábulos da capela-mor da Sé

Os dois retábulos que Landi desenhou para a capela-mor da Sé parecem inspirados em modelos existentes em Bolonha e na vizinha localidade de Cento, atribuídos aos dois irmãos Bibiena.

O primeiro projecto de Landi aproxima-se, do ponto de vista da planta e da estrutura, do retábulo que Ferdinando riscou em 1727 para a igreja de S. Filipe Néri, em Cento[10], com uma idêntica disposição e configuração das bases e dos elementos portantes – as colunas e as pilastras, com o terço inferior do fuste demarcado por anel de folhagem, colocadas de ambos os lados de um painel central.

O segundo desenho de Landi para a capela-mor da Sé parece ter colhido inspiração no retábulo que ainda hoje pode ser admirado na capela de S. Filipe Néri, uma das capelas laterais da igreja da Madonna di Galiera, no centro de Bolonha. Embora o retábulo de Landi seja mais largo (com três tramos e duas colunas de cada lado da tela), tem uma planta idêntica e as colunas mostram a mesma configuração, com os dois terços superiores de cinco espiras. No ático encontramos igualmente um relevo central e duas figuras de vulto laterais.

Francesco Bibiena, que em 1739 desenhou o retábulo da capela-mor da igreja, é o autor provável (embora não exista prova documental) do retábulo dedicado a S. Filipe Néri.

Os dois retábulos italianos foram realizados em mármore, o material mais comum neste tipo de obra, e não em madeira, como os retábulos da Sé de Belém. Em Bolonha era também vulgar a utilização da argamassa de gesso pintada, imitando pedras de várias cores. Landi irá repetir essa prática em Belém, como veremos, nos retábulos da igreja de Santa Ana.

Os retábulos dos altares da nave

Dos 14 retábulos que Landi desenhou para a Sé de Belém restam apenas os dez das capelas da nave. São compostos por elaboradas molduras em madeira pintada de vermelho, com ornatos entalhados e dourados, que envolvem telas a óleo de grandes dimensões. Com duas

[10] Cf. Anna Coccioli MATROVITI, "Ferdinando Galli Bibiena", em *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998. [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-galli-bibiena_(Dizionario-Biografico)/].

aletas laterais, a orla recortada é composta por volutas, concheados e florões, e interrompida, no remate, por um pequeno frontão mistilíneo, centrado por uma cabeça de menino.

As telas originais, que terão sido instaladas nos altares apenas em 1779, segundo Monteiro Baena[11], foram quase todas substituídas na década de 1870 por aquelas que hoje lá se encontram, da autoria do pintor italiano De Angelis e do pintor suíço Paul Deschwanden[12].

Entre os riscos de Landi e a obra final existem algumas alterações, como aliás muitas vezes acontece em outros retábulos de sua autoria. No desenho estavam previstos grandes vasos apoiados nas volutas laterais, que não chegaram a ser realizados.

Os retábulos da igreja do Carmo

Em inícios da década de 1760, Landi foi encarregue da reconstrução da igreja do Carmo, cuja estrutura fora afectada pelo peso da nova fachada em cantaria trazida de Lisboa em 1756 e montada em Belém pelos mestres pedreiros lisboetas Manuel Gomes e Jerónimo da Silva.

A inauguração da nova igreja teve lugar a 7 de Julho de 1766 e foi possível manter a fachada vinda da capital do Reino, graças ao reforço estrutural do edifício. Apesar de o projecto de Landi prever uma nova capela-mor, foi mantida a primitiva, talvez por lá se encontrarem os túmulos dos instituidores, o capitão Hilário de Morais Bettencourt e sua mulher, Catarina Teresa de Vasconcelos, preservando-se também o retábulo anterior, com o seu raro frontal de altar em prata executado em Lisboa[13].

Na planta e nos dois cortes da igreja, o longitudinal e o transversal, executados por Landi[14], estão representados os retábulos da capela-mor, do transepto e das capelas da nave, bem como o retábulo nunca realizado para a capela-mor.

Capela-mor

Se tivesse sido executado, o retábulo da capela-mor mostraria uma planta em perspectiva convexa. Pares de colunas estriadas de bases arredondadas dispunham-se dos lados da tribuna central, em planos distintos. A boca da tribuna era enquadrada por finas pilastras e rematada por grinalda de flores. Acima do entablamento contínuo, figurava o ático, encimado por pequeno frontão triangular, unido por aletas às ilhargas do corpo central. As bases das pilastras, envolvidas por acantos, e os capitéis, em forma de placa rematada por volutas convergentes, são elementos estilísticos de feição bibienesca, que já encontrámos nos retábulos da Sé.

[11] Idem, ibidem.

[12] Das telas originais resta apenas uma, assinada pelo pintor lisboeta Joaquim Manuel da Rocha, representando S. Domingos.

[13] Cf. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "O frontal de prata da igreja do Carmo de Belém do Pará. Uma atribuição ao ourives lisboeta Manuel da Silva", in *Aurea Quersoneso – Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX* (coord. de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua Pérez e Nuria Salazar Simarro). Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica Universidad de León (España), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e INAH (México): 2014, pp. 253-268.

[14] Estes desenhos foram por nós encontrados há cerca de vinte anos na Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro e pela primeira vez reproduzidas em Isabel Mayer Godinho MENDONÇA (coord.), "*Amazónia Felsínea – José António Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazónia luso-brasileira do séc. XVIII*". Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP): 1999.

Transepto

Para os altares do transepto Landi desenhou retábulos de planta recta, com duplas colunas de fuste liso, partindo de um mesmo plinto de perfil arredondado, enquadrando uma tribuna central. Sobre o ático, um frontão de perfil segmentar e volutas laterais.

Os retábulos que foram executados e que ainda se preservam, em madeira entalhada, hoje com pintura de marmoreados de várias cores e relevos dourados, são bastante mais complexos. De planta convexa, neles destacam-se as pilastras compósitas laterais estriadas, com o terço inferior demarcado por anel de folhagem, e as colunas com idêntica modinatura assentes em plintos avançados. No espaço entre as pilastras e as colunas alinham-se painéis com ornatos encadeados de gosto Regência, gordos concheados e flores. Pilastras estreitas com bases envoltas em acantos, de perfil bibienesco, enquadram a boca da tribuna. Acima do entablamento corrido figura o ático, coroado por frontão triangular e por urnas, com pilastras laterais onde de novo encontramos as mesmas bases e capitéis de características bibienescas.

Mais uma vez, os dois retábulos do transepto da igreja do Carmo seguem de perto o modelo que Ferdinando Bibiena desenhou para a capela-mor da igreja dos oratorianos de Cento.

Nave

Nas capelas laterais da nave existem ainda cinco dos retábulos de Landi (na sexta capela foi rasgada a porta de comunicação com a anexa capela da Ordem Terceira do Carmo) com nichos enquadrados por pilastras e áticos centrados por painéis com resplendores em relevo.

As mísulas laterais do banco, alinhadas com as pilastras, e a peanha central arredondada envolta em acantos, em que se apoiam imagens, são bem reveladoras da linguagem bibienesca utilizada por Landi. Também as mesas dos altares, em forma de urna, com as arestas marcadas por enrolamentos de volutas e gordos concheados nas faces laterais, identificam uma mesma influência bolonhesa. A pintura marmoreada da madeira, com relevos dourados, é semelhante à que foi aplicada nos retábulos do transepto, igualmente fruto de um restauro do século XIX.

No projecto inicial, tal como no transepto, estavam previstos retábulos muito mais simples. Embora sejam apenas conhecidos os desenhos inseridos nos cortes e na planta da igreja do Carmo, as óbvias semelhanças com outras obras de Landi não deixam dúvidas em relação à autoria dos retábulos que acabaram por ser realizados.

Os retábulos da igreja de Santa Ana

As obras da nova igreja paroquial de Santa Ana da Campina iniciaram-se em Junho de 1762, prolongando-se durante vários anos, constantemente interrompidas por falta de verba para as custear. A igreja foi inaugurada apenas em 1782, vinte anos após o começo das obras.

Landi era membro da irmandade do Santíssimo desta paróquia e contribuiu para a obra da igreja, não só com os desenhos, mas também com dinheiro e a mão-de-obra dos seus pedreiros escravos[15]. O projecto está bem documentado, existindo ainda os desenhos oferecidos pelo artista a Alexandre Rodrigues Ferreira, com a representação dos retábulos da capela-mor e do transepto, inseridos nos cortes longitudinal e transversal da igreja[16].

[15] Como o próprio Landi referia em carta enviada a João Ângelo Brunelli, em 1762: "*Travaglio nel mandare pietra nella Piazza di Santa Anna, com due carri, e dodici negri che sono miei* (…)", BNRJ, Colecção Brunelli, I-IV-75, 78. Cf. Isabel MENDONÇA, *António José Landi (1713/1791)* (...), ob. cit., p. 721.

[16] BNRJ e Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro (BMN), Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira – *Prospectos de cidades, villas, povoações* (…).

Nada sabemos sobre a execução destes retábulos, que estariam já feitos no final de 1779, ano em que a irmandade do Santíssimo Sacramento, numa carta que dirigiu à rainha D. Maria I, pediu apoio para a conclusão das obras da igreja. Nesse documento referiam-se já os altares com os respectivos retábulos[17].

Ao contrário dos retábulos da Sé e da igreja do Carmo, executados em madeira, os da igreja paroquial de Santa Ana são em argamassa de estuque, um material muito usado em composições retabulares de Bolonha. Recentemente restaurados, foram pintados com cores uniformes – cinza, salmão, azul e verde – fingindo pedraria, com apontamentos dourados sublinhando alguns dos relevos. Antes do restauro, apresentavam uma pintura de marmoreados semelhante à que ainda hoje cobre os retábulos da igreja do Carmo.

Capela-mor

De planta em perspectiva convexa, o retábulo do altar-mor mostra uma diferença em relação aos retábulos com idêntica planimetria das igrejas da Sé e do Carmo: as pilastras e as colunas destacadas, de fuste estriado, de ordem jónica, que ladeiam a tribuna, estão colocadas sobre bases dispostas em ângulo, repercutindo-se esse movimento no entablamento.

O ático, com remate de perfil mistilíneo, pontuado por vasos e por uma cruz axial, é centrado por uma composição relevada, figurando Cristo a abençoar o mundo. Finas pilastras molduradas, com bases redondas envolvidas por acantos, e capitéis em forma de placa, de inspiração bibienesca, enquadram a boca da tribuna e o relevo central do ático. Tanto neste como no embasamento encontramos ornatos moldados, representando fitas entrelaçadas, conchas e concheados, motivos decorativos característicos do *barocchetto* bolonhês.

A disposição angular dos plintos do retábulo repete uma solução idêntica utilizada por Ferdinando Bibiena no retábulo da capela Buratti, na igreja de Santa Maria Lacrimosa degli Alemanni, em Bolonha, uma das suas primeiras composições retabulares, realizada entre 1690 e 1700. No óculo que hoje rasga o ático existiu outrora um painel em relevo, tal como acontece no retábulo da igreja de Santa Ana[18].

Para o altar-mor da *sua* igreja, Landi projectou ainda um templete eucarístico, combinando um sacrário e uma estrutura retabular em arco triunfal, composta por colunas e pilares jónicos destacados, sustentando um ático coroado por uma cruz e fogaréus. No camarim desta estrutura figura um ostensório destinado à adoração do Santíssimo Sacramento, ladeado por dois candelabros [19].

O desenho de Landi, com as linhas de enquadramento laterais sugerindo a mesa do altar e o banco que a encima, mostra as reais dimensões do sacrário-templete: quando apoiado na mesa de altar, subia até ao remate da tribuna. Resolvia assim o problema da falta de uma tribuna amplamente rasgada, destinada à exposição do Santíssimo.

[17] AHU, Brasil, Pará, 13 de Dezembro de 1779, Certidão de Custódio Pacheco de Madureira, presbítero da sé catedral e vigário interino da freguesia de Santa Ana da Campina da cidade do Pará.

[18] Mario FANTI e Giancarlo ROVERSI, "*Santa Maria degli Alemanni in Bologna*". Bolonha: Tip. Luigi Parma, 1969.

[19] BNRJ e BMN, Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira, *Prospectos de cidades, villas, povoações* (…). O desenho contém a seguinte legenda escrita por Alexandre Rodrigues Ferreira: "*Sacrario da Capella-mor da Igreja Matriz de Santa Anna. Inventou-o (gratis) o Capitão Antonio Joseph Landi Architecto Regio e deu-o para o Real Gabinete de Historia Natural*". Como esta estrutura já não existe, ignora-se se terá sido executada em prata ou em madeira entalhada.

Fig. 3 - Retábulo da capela-mor da igreja paroquial deSanta Ana, Belém do Pará. (Fotografia da autora)

A estrutura do templete inspira-se no modelo para "*andas corintias*" (templete eucarístico de ordem coríntia) de Juan de Arphe y Villafañe, no livro 4º da sua conhecida obra "De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura"[20], adaptada embora ao gosto do *barocchetto*.

Transepto

Às paredes laterais do transepto da igreja de Santa Ana encostam-se dois altares com retábulos iguais, realizados também em argamassa de estuque. De planta recta, enquadrando uma tela, são formados por colunas jónicas sobrepostas a pilastras da mesma ordem, ambas de fustes estriados. O ático, rematado por frontão triangular, com aletas laterais e urnas sobre acrotérios, é centrado por uma composição relevada no tímpano. Uma cartela de concheados impressa na argamassa centra o embasamento.

As duas telas são ainda as originais, assinadas pelo pintor lisboeta Pedro Alexandrino e datadas de 1778. Representam S. José com o Menino, no altar do lado do Evangelho, e S. Miguel e as almas do purgatório, no lado oposto.

Os riscos de Landi para o retábulo da capela-mor e dos braços do transepto mostram, uma vez mais, alterações pontuais em relação à obra final, certamente decorrentes do tempo dilatado da sua execução.

[20] Juan de ARPHE Y VILLAFAÑE, "*De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*". Sevilha: Imprenta de Andrea Pescion y Juan de Leon, 1585 (1ª ed.). Cf. o livro 4º, p. 268, da 7ª edição, Madrid, 1795.

Os retábulos atribuídos a Landi

Outros retábulos existem ainda em igrejas e capelas de Belém do Pará com características muito semelhantes àqueles que acabamos de analisar. Entre eles destacam-se o retábulo da capela-mor da irmandade da Ordem Terceira do Carmo e os retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência. Embora sem fundamentos documentais, as proximidades compositivas e estilísticas permitem atribuir o seu risco ao arquitecto bolonhês.

O retábulo da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo

Paralela à nave da igreja do Carmo, do lado oposto ao convento, alonga-se a capela da Ordem Terceira do Carmo, com acesso pelo interior da igreja através do primeiro tramo da nave e por um estreito corredor que liga o subcoro ao nártex.

A capela veio substituir uma mais antiga, que existia na nave da anterior igreja. Não se conhecem referências documentais à nova capela nem ao seu autor, mas tudo indica que tenha sido projectada por Landi[21]. Este terá utilizado uma solução comum na arquitectura bolonhesa, apoiando o arco triunfal em colunas destacadas. Em 1784, Alexandre Rodrigues Ferreira referiu-a na sua descrição da cidade de Belém, logo a seguir à igreja do Carmo: *"Com o corpo da Igreja do convento pega a da Ordem Terceira, que também conta oito altares; huma e outra decentemente servida dos paramentos precisos"*[22].

Fig. 4 - Retábulo da capela-mor da capela da Ordem Terceira do Carmo, atribuído a Landi. (Fotografia da autora)

[21] A atribuição desta capela e dos seus retábulos a Landi foi feita por Robert SMITH, "António José Landi, arquitecto italiano do século XVIII no Brasil", in *Actas do 3º Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*, vol. II, Lisboa: 1960, p. 22.

[22] BNRJ, *Diário da Viagem Philosophica* (...), fl. 41.

O retábulo do altar-mor, em madeira pintada de branco-pérola e ornatos relevados dourados, ocupa toda a largura da capela, espraiando-se em três tramos e subindo até à abóbada. As semelhanças com o retábulo da capela-mor da igreja de Santa Ana são flagrantes: a mesma planta convexa, a mesma disposição das colunas jónicas destacadas, de fuste estriado e ladeadas por pilastras de igual perfil, assentes em plintos dispostos em ângulo. A tribuna é igualmente enquadrada por finas pilastras de bases arredondadas e capitéis em forma de placa, características do estilo de Landi. O entablamento acompanha o movimento das colunas e das pilastras, mas em vez de volutas encontramos acrotérios com fogaréus. Também o frontão do ático, com o mesmo recorte mistilíneo e idêntico resplendor em relevo, está presente no retábulo de Santa Ana.

Ao contrário do retábulo de Santa Ana, apenas de um tramo, o da Ordem Terceira do Carmo prolonga-se em ilhargas laterais, em que se inscrevem nichos com peanhas e dosséis para imagens. A madeira permitiu um elaborado trabalho de entalhe com motivos florais e gordos concheados, ao contrário dos motivos em baixo relevo, impressos na argamassa do retábulo de Santa Ana.

Uma proximidade ainda maior existe entre o retábulo da capela da Ordem Terceira e aquele que Landi desenhou para o interior da capela do palácio de Fernando da Costa de Ataíde Teive, governador do Pará entre 1763 e 1772, com a mesma disposição das colunas e pilastras e um ático de igual perfil, ladeado por fogaréus sobre acrotérios. A capela foi possivelmente projectada para o palácio que a família de Ataíde Teive possuía em Pangim, na Índia portuguesa[23].

Os retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência

Também os retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência podem ser atribuídos a Landi, por semelhança com o retábulo da capela do Santíssimo e com os retábulos dos altares laterais da catedral de Belém do Pará.

A capela desta irmandade, adossada perpendicularmente à nave da igreja do convento franciscano, do lado da Epístola, foi edificada entre 1748 e 1754, em substituição de uma anterior existente na nave da igreja[24].

O retábulo do altar-mor é em madeira com pintura de marmoreados e relevos entalhados dourados, certamente fruto de alguma campanha decorativa oitocentista, à semelhança do que aconteceu com os retábulos da igreja do Carmo. Os retábulos das capelas laterais são pintados de bege, também com relevos dourados.

No retábulo do altar-mor repete-se, em escala menor, um esquema compositivo sugerido pelo retábulo da capela do Santíssimo da Sé de Belém, já desaparecida, mas de que conhecemos o desenho de Landi: a tribuna bem rasgada, encimada por uma pequena cúpula em quarto de esfera, e as colunas de fuste liso com anel no terço inferior.

Ao contrário do retábulo da Sé, este mostra uma planta dinâmica, em perspectiva côncava, com as colunas exteriores assentes em plintos salientes. O pendor cenográfico do retábulo, com as colunas interiores destacadas, os plintos de bases arredondadas abraçadas por

[23] O projecto incluía duas propostas para a capela e várias alternativas para retábulos. Cf. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "*António José Landi (1713/1791)*" (ob. cit.). Os desenhos estão inseridos no álbum que Landi ofereceu a Ataíde Teive, AGVS, *Debuxos do Real Palacio do Grão-Pará* (…), fls. 24-31.

[24] António Nicolau Monteiro BAENA, "*Bosquejo chronologico da Veneravel Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Gram-Pará*". Belém, Typ. do Comércio do Pará, 1878.

acantos e os gordos concheados são elementos adicionais que justificam a atribuição a Landi do risco deste retábulo.

Também os retábulos dos altares laterais da nave lhe podem ser atribuídos por comparação com os retábulos das capelas laterais da nave da Sé de Belém, com molduras de recorte muito semelhante, embora mais simples e adequadas a espaços menores. Enquadradas lateralmente por idênticas aletas, as molduras são rematadas por frontões de volutas, centrados por cartelas idênticas a muitas outras desenhadas por Landi.

Conhecem-se os artífices que entre 1763 e 1768 foram pagos pela obra de talha, douramento e escultura destes retábulos, respectivamente o entalhador Caetano José Gomes, o pintor dourador Jorge Correia da Silva e o mestre escultor António Jacinto de Almeida, que a realizaram conforme o plano apresentado pela irmandade[25]. Ora, Landi era membro da Ordem Terceira de S. Francisco, de que chegou a ser ministro em 1790 [26]. Nada mais natural, portanto, que fornecesse os desenhos para os retábulos desta capela.

Os retábulos de Landi na Amazónia lusitana e as oficinas de Belém do Pará

Quando Landi chegou a Belém do Pará, em 1753, existia na cidade uma prática continuada da arte retabular, de que chegaram aos nossos dias exemplos de excelente qualidade na igreja e sacristia jesuítica de Santo Alexandre e na capela-mor da igreja do Carmo.

Estes retábulos, entalhados e na sua maioria ainda dourados, comprovam a vitalidade desta arte e a existência de uma oficina de hábeis entalhadores e douradores locais, muito provavelmente trabalhando sob a direcção do padre jesuíta João Xavier Traer (1668/1737). Este mestre escultor e pintor, natural do Tirol, transferiu-se em 1703 do colégio de Viena, onde aprendera a sua arte, para o Pará, onde acabaria por falecer após uma intensa actividade na igreja e no colégio de Santo Alexandre.

Após a sua morte, outros artífices trabalharam em Santo Alexandre, nomeadamente Agostinho Rodrigues (act. 1721/*post* 1752), escultor, pintor e dourador, e Luís Correia (act. 1731/1742), pintor e dourador. A documentação jesuítica revelou ainda a presença de escultores índios (Marçal, Ângelo e Faustino) e de um escravo pintor, de nome Lucas (fal. em 1757), aprendiz de Agostinho Rodrigues, que pintou o arco da capela-mor da igreja dos jesuítas de Belém e dourou os altares laterais da mesma igreja[27].

É provável que este Lucas tenha colaborado na pintura do revestimento da abóbada de berço da capela-mor da igreja de Santo Alexandre, que Landi projectou em 1756 a pedido dos jesuítas. O arquitecto passou nessa altura uma curta temporada em Belém, entre duas longas expedições no interior da bacia amazónica, ao serviço da comissão de demarcação de fronteiras[28].

Durante a segunda metade do século XVIII, apenas são conhecidos os nomes dos artistas que entre 1763 e 1768 participaram na obra dos retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco (os referidos entalhador Caetano Gomes, dourador Correia da Silva e escultor António Jacinto de Almeida).

---

[25] Idem, ibidem, p. 42.

[26] Idem, ibidem.

[27] Sobre estes artistas e a sua presença no colégio de Santo Alexandre, cf. Renata Maria de Almeida MARTINS, "*Tintas da Terra, Tintas do Reino. Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*", tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de S. Paulo, 2009.

[28] Cf. Isabel MENDONÇA, *António José Landi (1713/1791)* (…), ob. cit., pp. 325-326.

Mas é provável que outros artistas tenham trabalhado na execução dos retábulos desenhados por Landi, nomeadamente na igreja do Carmo e na contígua capela da Ordem Terceira, cujo trabalho de entalhe revela uma notável perícia e uma qualidade bastante superior à dos retábulos da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência. Resta averiguar quem terão sido os seus autores e se a sua aptidão foi adquirida no Reino ou em Belém do Pará, eventualmente junto dos escultores, entalhadores e douradores que trabalharam nos retábulos da igreja de Santo Alexandre.

Fig. 5 - Pormenor dos ornatos entalhados e dourados do retábulo
da capela da Ordem Terceira do Carmo, Belém, Pará.
(Fotografia da autora)

El mecenazgo indiano en el desarrollo de la retablística barroca vizcaína: el caso del Valle de Gordexola

Julen Zorrozua Santisteban[1]

Hace algunos años, al estudiar el desarrollo del retablo barroco en Bizkaia[2], ya indicamos cuáles eran las principales vías de financiación a las que se recurría para conseguir la construcción de este destacado mueble litúrgico. Resumiendo, en la labor de mecenazgo que hace posible la existencia de estas obras de arte hay que considerar la presencia de dos grupos principales. Por un lado, las instituciones que las encargan y muchas veces las acogen y que están representadas por las parroquias, las cofradías instaladas en las mismas, las órdenes religiosas y los concejos o ayuntamientos de las diferentes villas y anteiglesias del Señorío, organismos todos ellos a través de los cuales participa la mayor parte del pueblo en este tipo de promoción artística. Y, por otro, hay que tener en cuenta a los distintos particulares que, desde una posición más privilegiada económica y socialmente, destinan parte de sus recursos al embellecimiento de los templos de las localidades que los vieron nacer. Dentro de este segundo grupo, entre otros, destacábamos a aquellos vizcaínos que se desplazaron a América en busca de una mejor vida y que desde allí procuraron remitir importantes sumas de dinero para adornar las iglesias de sus lugares de origen. Entre estos últimos citábamos algunos nombres que, por su presencia en el valle de Gordexola, volverán a aparecer aquí al presentarse ahora una inmejorable ocasión para aproximarnos con mayor profundidad a este grupo de personas conocidas genéricamente como "indianos".

También hemos tenido anteriormente la posibilidad de acercarnos a uno de los tipos de patrocinio derivado de los donativos de los referidos personajes enriquecidos en el continente americano como es el del envío de lienzos de la Virgen de Guadalupe[3] pues no sólo, y es de sobra conocido, los legados afectaban al pago de las máquinas que en esta ocasión nos van a interesar. Además se preocuparon, también en el campo artístico, de colaborar en la

---

[1] Profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras (Vitoria-Gasteiz). Esta investigación se inscribe en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España HAR2013-48901-C6- 4-R "El proceso de la modernidad. Actores, discursos y cambios, de la sociedad tradicional a la revolución liberal, s. XVI- 1850", años 2014-2017, en el marco del Proyecto coordinado de la Convocatoria "Retos" HAR2013-48901-C6-R

[2] Julen Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco en Bizkaia* (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia, 1998), 39-46.

[3] Julen Zorrozua Santisteban, "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 73 (1996): 139-152.

remodelación de las iglesias, en la construcción de elementos arquitectónicos de las mismas como las torres de campanas o de enviar piezas de orfebrería u ornamentos sagrados con los que dignificar la liturgia. Es por ello que, en aras de una mayor concreción, evitaremos las referencias a los aspectos más conocidos acerca del fenómeno migratorio hacía América como las causas que lo motivaron o los requisitos necesarios para emprender la carrera del indiano que en esta última publicación apuntábamos y que han sido además señalados por otra gran cantidad de autores[4].

Estos hombres que, como comerciantes, religiosos, militares o miembros de la administración, labran su fortuna y reconocimiento en los distintos reinos de las Indias se acuerdan, de motu propio (por su devoción, amor a su patria, deseo de reconocimiento social) o aleccionados por familiares y amigos, de colaborar en la construcción y adorno de numerosos retablos vizcaínos durante el siglo XVII y, aun en mayor medida, durante la siguiente centuria. Son abundantes los ejemplos que, aparte de los ya conocidos[5], podríamos traer a colación como el ofrecido por los capitanes residentes en Indias don Juan de Urdanegui y don Esteban de Ripacho quienes aportan 75 doblones para la ejecución del desaparecido retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Antigua de la ciudad de Orduña (1663) o, en el siglo XVIII, el relacionado con la iglesia de Santiago de Ermua protagonizado por el Conde Santa Ana de Izaguirre (Mateo de Izaguirre y Eguren) quien lega, en su testamento otorgado en Panamá en 1776, 1.000 pesos como *hijo amante de ella*, destinando la mitad a la villa y la otra para el adorno del altar de Nuestra Señora del Rosario[6].

Mucha mayor trascendencia tendrán las distintas aportaciones que numerosas personas radicadas en América efectúan para levantar el retablo mayor, y sus colaterales, en la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio[7]. Aunque, como también es muy frecuente, constituye un ejemplo de suma de promotores (instituciones y vecinos de Elorrio y otros residentes en Madrid o Cádiz por citar algunas procedencias) ya a partir de 1716 y gracias al capitán Antonio de Otalora, fallecido en Potosí (Bolivia), se empiezan a recibir donativos desde Indias para alzar

[4] Desde el campo de la Historia del Arte y en un ámbito geográfico cercano al nuestro se han ocupado de analizar los motivos de la emigración, el origen de los emigrantes, etc., aportando destacados ejemplos Pedro Luis Echeverría Goñi, "Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra", *Segundo Congreso General de Historia de Navarra*, Anejo 13 (Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1991): 157-200; Kepa Sojo Gil, "El mecenazgo indiano en el Llodio del siglo XVIII: la capilla de Guadalupe en San Pedro de Lamuza. Llodianos en América", *BAI*, nº 4 (1993); Juan Manuel González Cembellín, *América en el País Vasco. Inventario de elementos patrimoniales de origen americano en la Comunidad Autónoma Vasca (referencias bibliográficas)*, Programa América en el País Vasco, nº 16 (Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1993); Luis Sazatornil Ruiz, ed., *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe* (Gijón: Trea, S.L., 2007) y Fernando R. Bartolomé García, "El legado de don Francisco Antonio González de Echávarri (1700-1774) a la capilla de Santiago de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz", *Akobe*, nº 9 (2008): 13-23. Desde otra perspectiva hay que destacar la obra de Amaya Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México, siglos XVI al XX*, 6 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 1996-2002).

[5] Véanse citas 1, 2 y González Cembellín, *América en el País Vasco*…

[6] Al retablo de Orduña nos aproximan Zorrozua Santisteban y Bartolomé García en una publicación titulada "Antonio de Alloytiz y los retablos mayores de La Antigua de Orduña (Vizcaya) y Santa María de Azkoitia (Guipúzcoa). Una traza del Hermano Bautista" en Ricardo Fernández Gracia, coord., *Pvlchrum. Scripta varia in honorem María Concepción García Gainza* (Pamplona: Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra, 2011), 142-149. El caso ofrecido por Mateo de Izaguirre se encuentra recogido en el Archivo Foral de Bizkaia. Sección Notarial, nº 408. Protocolos Notariales de Domingo de Uscola (1776-1779), fols. 423-425 vº y 427-428vº. En el primer documento vemos como el tres de septiembre de 1777 se otorga un poder por parte del alcalde, regimiento, curas y mayordomo de la cofradía del Rosario de la villa de Ermua para recibir esos 1.000 pesos del vecino de Lekeitio don Ramón de Ochandategui, mientras que el segundo refiere como el 18 del mismo mes otorgan la carta de pago de ese dinero don Ramón de Aguiarro (regidor capitular del ayuntamiento de Ermua) y don Diego de Arancibia (mayordomo de la cofradía del Rosario).

[7] El estudio de los citados muebles acompañado de las correspondientes fuentes documentales y bibliográficas los hallamos en Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco…*, 384-388 y Zorrozua Santisteban, "Elorrio. Retablo mayor de la Purísima Concepción/Sortzez Garbiaren erretaula nagusia" en Pedro Luis Echeverría Goñi, coord., *Erretaulak/Retablos*, II (Bilbao: Gobierno Vasco-Servicio Central de Publicaciones, 2001), 910-915.

el altar principal. Estos continuaron a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XVIII puesto que la obra experimentó, por distintos factores, algunos parones y cambios de dirección hasta que entre 1754 y 1758, siguiendo una traza del arquitecto Diego Martínez de Arce, el navarro Silvestre Soria pudo culminar la obra, que es sin duda, y así lo hemos indicado en repetidas ocasiones, el conjunto más espectacular del retablo barroco vizcaíno. Destacaríamos el donativo efectuado por don José de Luzar, elorriano y vecino de Lima, quien por medio de su testamento (1755) remite 6.000 escudos de plata (de a 15 reales de vellón) *para continuar y acabar el retablo mayor de la Purísima Concepción que se está trabajando* y otros 1.500 para el convento de dominicas de Santa Ana *para que precisamente los empleen en hacer el retablo mayor de dicha su iglesia*[8]. Pero no es el único que se preocupa por la parroquia de su lugar de origen y así aparecen otra gran cantidad de nombres y lugares de América desde los que parten los donativos: don Lorenzo de Ojanguren, residente en Arequipa, en el reino del Perú, que como él mismo señala *aunque tan indigno y sin merecerlo ser hijo de esa mi Amada Patria* resuelve enviar (así lo dispone en 1745) 1.000 pesos para la construcción del camarín o retablo[9], o los del Brigadier don Esteban de Urizar y Arespacochaga, gobernador de la provincia de Tucumán (1718), don Pedro de Ulaortua, caballero de la orden de Santiago, vecino de la ciudad de los Reyes (Perú) en donde falleció el 3 de septiembre de 1732 quien en su testamento mandó 500 pesos o, por citar uno más, don José de Maortua, residente en la ciudad de Lima, a quien se pide por parte del ayuntamiento acuda en socorro de la realización de la obra en 1752.

Visto lo anterior sería comprensible que hubiéramos elegido el caso de Elorrio para ilustrar la determinante aportación del elemento indiano al desarrollo de la retablística barroca en Bizkaia. Sin embargo el ejemplo de Gordexola, a nuestro entender, lo supera en importancia pues prácticamente todas las iglesias del valle cuentan con un retablo en el que la participación de los emigrantes a América es crucial. Y no sólo eso, los retablos erigidos gracias a sus legados nos permiten trazar por sí solos la evolución estilística experimentada por este género artístico a lo largo de los siglos XVII y XVIII en nuestro territorio histórico.

La importancia de las dádivas destinadas al enriquecimiento del patrimonio religioso por los indianos en el valle de Gordexola ha sido ya puesta de manifiesto por González Cembellín[10] quien tampoco se olvida de indicar cómo estos promotores intervienen también mediante sus testamentos o mandas piadosas en diversos tipos de fundaciones religiosas y benéficas con las que favorecer al lugar desde el que partieron hacia un incierto futuro. Esos destinos, en el caso de los originarios de este valle enclavado en Las Encartaciones vizcaínas, eran diversos (Perú, Cuba, Méjico…) pero destaca la presencia de los mismos en el reino de la Nueva España[11] frente, por ejemplo, a lo visto en Elorrio en donde el componente mayoritario

[8] Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Antonio de Icuza, Legajo 810 (1756), fol. 1-13vº. Traslado del testamento (7 de diciembre de 1755) de don Joseph de Luzar, natural de Elorrio. Indiano, casado con doña Josepha de Placencia (natural de la ciudad de La Paz en el reino del Perú). También se acuerda de otra iglesia cercana a Elorrio, la de San Agustín de Echevarría a la que destina 1.000 escudos para ornamentos y otras cosas necesarias.

[9] Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Elorrio. C.4.2 (Carpeta 43, Legajo 293), fols. 14-16. Es al mismo tiempo un magnífico ejemplo de cómo llegan los capitales a su destino: primero los embarcará en un navío (*El Electo*) que partirá de El Callao para el puerto de Cádiz; aquí los deberá recoger su paisano don Juan de Garay y Leaniz, después se hará cargo del dinero don Joaquín José de Juaristi y en tercer lugar su primo don Sebastián de Urrecha. Finalmente, se indica que por medio de yangüeses u otra persona segura se hará llegar al alcalde de la villa de Elorrio.

[10] González Cembellín, *América en el País Vasco…*, 17. Señala "que gracias a los legados americanos llegados entre 1600 y 1900 se pudieron construir dos iglesias y parte de una ermita, un hospital, tres escuelas, un retablo y parcialmente otros tres, y un reloj, llegando además abundantes piezas de plata (dos custodias, cinco cálices, un copón, vinajeras, crismeras…)".

[11] Inciden en ello tanto Oscar Álvarez Gila y Jesús Ruiz de Gordejuela Urquijo, "La emigración como estrategia familiar. Encartados y ayaleses en México y América. Siglos XVIII y XIX" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones*

era el procedente de residentes en Perú. Los gordojanos residentes en América se enriquecieron desempeñando profesiones que les llevaron a pertenecer al grupo de privilegiados en el nuevo continente y, así les conocemos como militares, comerciantes de metales preciosos o cargos administrativos dependientes de la corona española.

El análisis de los legados y su plasmación en la correspondiente obra artística lo realizaremos en el correspondiente orden cronológico desde la construcción del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Molinar (1653-1657) hasta la del que preside el santuario de Nuestra Señora de Isasi (1772), completando así, y como anunciábamos, la visión de la evolución del retablo barroco vizcaíno, desde el de estilo clasicista hasta el rococó. El de Molinar efectuado, en las fechas indicadas, por el arquitecto y escultor vizcaíno Antonio de Alloytiz es un conjunto que llama la atención en primer lugar por un hecho bastante excepcional como es el contar con un libro en el que se recogen las distintas limosnas destinadas a sufragar su construcción y, lo que más nos importa ahora, en el que aparecen registrados algunos de los indianos que nos interesan[12]. El ejemplar dedicado a San Juan Bautista vuelve a constituir un ejemplo de unión de diversos promotores para llevar a cabo su realización, pues a las mandas americanas se añaden las aportaciones de los más humildes campesinos y artesanos del valle y las de aquellos que, originarios del mismo, están mejor situados económicamente y residen en Bilbao u otras capitales como Madrid y Sevilla[13].

El primero en aparecer es el capitán don Juan de Urdanegui y López de Inoso[14] a quien hemos tenido ocasión de citar ya por su relación con el retablo del santuario de la Antigua de Orduña, ciudad en la que nació en 1619. Su aparición en Gordexola se debe a que su solar familiar, y su padre del mismo nombre que él, proceden de este valle. Ostentó el título de Marqués de Villafuerte, llego a ser Almirante y General de El Callao en la Armada del Mar del Sur, Alguacil Mayor de la Inquisición y Alcalde Ordinario de Lima, en donde moría en 1682 vistiendo el hábito de la Compañía de Jesús. Fue, junto a su mujer doña Constanza de Luján y Recalde, fundador del Colegio de los Padres Jesuitas en Orduña (1666). Lo encontramos en el referido libro de limosnas ofreciendo 50 reales de a 8 (en 1659) para ayuda del retablo de Molinar y costeando el traslado de 500 pesos que, para el mismo fin, le había entregado en Lima el capitán y caballero de la Orden de Santiago don Bartolomé de Azana, gesto por el que

de México, VI (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 2002), 104 como Aingeru Zabala Uriarte, "Emigrar a América, una opción para los vizcaínos del siglo XVII" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México*, VI (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 2002), 177 y 182.

[12] Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Libro de limosnas para el altar mayor de San Juan de Molinar (1654-1669), fols. 1-141. Esta circunstancia no ha pasado desapercibida para todos aquellos que han estudiado esta pieza y que aparecen recogidos en Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco…*, pp. 186-187 y del mismo autor "Gordexola. Retablo mayor de San Juan Bautista/San Joan Bataiatzailearen erretaula nagusia" en Echeverría Goñi, coord., *Erretaulak/Retablos*, II, 765-770. Posteriormente contamos con la aportación debida a José Ángel Barrio Loza, "La nación vasca entre el Cantábrico y América" en Sazatornil Ruiz, ed., *Arte y mecenazgo indiano…*, 227-228.

[13] Algunos ejemplos de lo señalado son los ofrecidos por don Miguel de Oxirando, fallecido en Madrid, caballero de la Orden de Santiago, Alguacil Mayor y Perpetúo del Real Consejo de las Órdenes; el capitán don Juan de Jáuregui, administrador de la Aduana real de Sevilla o el licenciado don Juan de Zabálburu Larrea, canónigo de la iglesia colegial de la villa de Ampudia. Junto a ellos encontramos legados de varios curas del valle, trabajadores de la ferrería de Basau y otros numerosos vecinos agrupados en las cuadrillas que componían el valle.

[14] Una completa semblanza de este destacado personaje la encontramos tanto en Micaela Portilla Vitoria, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI (Vitoria-Gasteiz: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria. Obra Social, 1998), 654, 706, 710-712 como en Rosario Porres Marijuán, "Propiedades eclesiásticas en una ciudad aduanera: los Jesuitas en Orduña, 1689-1767", *Hispania Sacra*, LXIV, 129 (2012): 309-343.

los dos cabildos, eclesiástico y secular, deciden darle las gracias. A Urdanegui lo hallaremos de nuevo realizando un nuevo donativo para la construcción del antiguo retablo mayor de Isasi.

Otros personajes relacionados con el altar mayor de Molinar son Domingo de Villanueva, natural del valle y vecino de la ciudad de La Habana, quien habiendo recibido noticias de la obra por parte del licenciado Juan de Balenchana, cura y beneficiado de Molinar encargado de supervisar la obra remitió en 1659, 50 reales de a 8. Finalmente, el mismo año, el general don Diego (Ortiz) de Largacha, vecino de Vera Cruz (Nueva España) y originario de la Torre de Largacha de Gordexola hace llegar 200 reales.

Estas contribuciones dan lugar, como vemos (**Fig. 1**), a un retablo de gran tamaño y enorme aparato escultórico. Responde a la primera fase del retablo barroco en Bizkaia (retablo clasicista, circa 1620-1680) y es, sin duda, uno de los mejores conjuntos erigidos en nuestra provincia durante los siglos XVII y XVIII. Su autor, Antonio de Alloytiz, vecino de Forua, levanta entre 1653 y 1657, una estructura aún clasicista y de escaso movimiento pero introduciendo, en lo decorativo, importantes concesiones al naturalismo barroco, sobre todo en la ornamentación de las columnas de emparrado compacto (con fustes lisos pero plenos de tallos, hojas de vid, uvas…) y en los entablamentos. Consta de sotabanco, banco, dos cuerpos y ático semicircular partido.

Los dos pisos principales se distribuyen en tres calles (ocupadas por los relieves escultóricos) y cuatro entrecalles (para las imágenes de bulto redondo). Presenta un gran templete semihexagonal de dos cuerpos que en la puerta del sagrario propiamente dicho contiene un relieve que reproduce la portada del libro de Jerónimo Nadal "Imágenes de la Historia Evangélica" (1593) y en el expositor del segundo piso la imagen de Nuestra Señora de Isasi (del siglo XIV) procedente del santuario de su nombre. El programa escultórico recoge en lo fundamental relieves de la historia del Bautista y bultos de los doce apóstoles acompañados de relieves de menor tamaño de ángeles, del Niño Jesús y San Juanito, Padres de la Iglesia y diferentes Virtudes. En el coronamiento se coloca el Calvario rematado por las imágenes de Dios Padre y dos profetas (posiblemente David y Moisés). Por lo general, es una escultura que presenta todavía abundantes resabios romanistas y bastante repetitiva en rasgos y actitudes.

Fig. 1 - Gordexola.
San Juan de Molinar.
Retablo Mayor.
(Fotografía:
Jesús Muñiz Petralanda)

Al mismo estilo y ejecutado por las mismas fechas (circa 1664) responde el retablo que antiguamente ocupaba la cabecera del santuario de Nuestra Señora de Isasi. Hoy lo encontramos en la iglesia de San Juan de Berbikez, a la que se le vendió por 1.100 reales, embutido en una estructura rococó elaborada por el maestro ensamblador Manuel de Estrada en los años 1753-55[15]. En la ermita de Isasi el ya citado don Juan de Balenchana, cura y beneficiado del valle de Gordejuela, financia desde 1664 la obra de la capilla mayor, camarín, sacristía y el retablo de la ermita. Para todo ello él mismo destinó diversas cantidades haciéndose después con ayudas de otros personajes *así de este valle como pedido de algunos que viven fuera de él* como el ya mencionado Juan de Urdanegui que destina 800 reales en 50 pesos pues *aunque envió 100 pesos los 50 restantes se gastaron en el altar del Santo Cristo de debajo del coro del señor San Juan de Molinar*[16]. Junto a Urdanegui nos aparece ahora por primera vez otro indiano cuya trascendencia para las iglesias de Gordexola es indudable.

Nos referimos al capitán don Francisco de Arechederra y Axpuru, natural de Gordexola y que residía en México en el siglo XVII, quien envió al expresado Balenchana 1.200 reales. Como veremos con sus numerosos legados se pudo reconstruir la iglesia de San Esteban de Iratzagorria realizada entre los años 1667-1672 y posteriormente, en 1699, la iglesia de San Nicolás de Zaldu. También gracias a él y, como nos informa Royo Ruiz, en 1673 se estableció una escuela de primeras letras con una casa para el maestro[17].

Fig. 2 - Gordexola. San Juan de Berbikez. Retablo Mayor. (Fotografía: Jesús Muñiz Petralanda)

[15] José Ángel Barrio Loza y Nieves Basurto Ferro, *Patrimonio monumental de Gordexola* (Bilbao, 1994), 17-18; Marco Alfredo Royo Ruiz, *Gordexola. Estudio histórico-artístico* (Bilbao, 1997), 157 y Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco…*, 363-364. En el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Ermita de Nuestra Señora de Isasi, Libro de Fábrica (1691-1945), fol. 37, leemos lo siguiente: *1.100 reales en que fue tasado el retablo antiguo que tenía dicha ermita el que no la servía respecto de la nueva obra que en ella se ha ejecutado y en la misma cantidad le recibió el mayordomo secular de la fábrica de San Juan de Berbíquez.*

[16] Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Libro de limosnas para el altar mayor de San Juan de Molinar (1654-1669), fols. 141vº-147. En estos folios se recoge lo gastado por Balenchana en las referidas obras. Eduardo de Escarzaga, *Descripción histórica del valle de Gordejuela* (Bilbao, 1919), 117. Nos habla ya de esa reconstrucción.

[17] Royo Ruiz, *Gordexola…*, 195.

El actual retablo mayor de Berbikez (**Fig. 2**) resulta ser, pues, una estructura híbrida en la que se aúnan, de forma bastante adecuada, elementos clasicistas y rococós y que se distribuye en basamento, dos cuerpos, repartidos en cinco calles y el correspondiente ático. De planta lineal su primer cuerpo sirve de banco del retablo procedente de Isasi que constituye, pasando de los cinco registros generales a tres, el segundo cuerpo y el ático del conjunto utilizando como soportes pilastras, columnas de emparrado compacto (como las visibles en Molinar) y machones en el remate. Como corresponde a la época de construcción del antiguo retablo de Isasi, la decoración es naturalista, con elementos vegetales de talla muy relevada, colgantes de frutos que cuelgan de cabecitas aladas y florones y tarjetas de hojas muy carnosas. En cuanto a la escultura debemos señalar que la coetánea a la mazonería clasicista es la compuesta por los relieves de la Vida de la Virgen: Anunciación, Visitación y Presentación en el Templo. El resto del retablo, esto es la estructura que acoge al mueble procedente de Isasi, es de estilo rococó con una exuberante decoración compuesta por placas recortadas, trapos y flores colgantes, jarrones y ondulantes aletones en los márgenes. Las imágenes correspondientes a la época del actual retablo y ejecutadas por el cántabro Ramón del Solar, son las de San Juan Bautista y los santos Cosme y Damián (cotitulares del templo). También era obra suya el Crucificado que hasta hace poco se veía encima del tabernáculo. Como corresponde a una obra de distintos momentos constructivos el sagrario es anterior, del cambio del siglo XVI al XVII, las esculturas de San Pedro y San Miguel, de distintas fechas y estilos del siglo XVI y el Santo Cristo del remate de principios del XVIII[18].

A la segunda fase de la evolución del retablo barroco, la conocida como churrigueresca (circa 1680-1740), obedecen los retablos que presiden las iglesias de San Esteban de Iratzagorria y San Nicolás de Zaldu. Ambas fueron reedificadas, y dotadas de sus respectivos altares mayores, en la segunda mitad del siglo XVII gracias a las mandas del ya mencionado capitán don Francisco de Arechederra, hijo del valle y residente en la ciudad de Méjico[19]. Por lo que respecta a la primera de ellas, sabemos que el también capitán don Simón de Villanueva, vecino de Gordexola y de la villa de Balmaseda, como administrador de su legado, quedó encargado de la reconstrucción de la iglesia, de fabricar el retablo mayor y, como queda expresado en la documentación, estas obras se hicieron con los 1.000 pesos remitidos por Arechederra y *sin intervención de los ordinarios porqué el bienhechor no quiso que ninguna justicia tuviese que entrometerse en esta limosna, sino que se gastase en la más precisa necesidad que tuviese esta iglesia*[20]. A cubrir éstas destina otro indiano, don José de Retes Largacha, natural de la cercana villa de Artziniega (Álava), e igualmente residente en la ciudad de Méjico, una limosna de 47 doblones de a 60 reales cada uno (2.850 reales)[21]. De madre

[18] Royo Ruiz, *Gordexola*, 159. Ofrece datos documentales sobre el dorado de distintas piezas del retablo a partir de los años 60 del siglo XVIII. Labor que recae en manos de artífices cántabros como Joaquín Ruiz de Munar y Fernando de Fontagud. Estas tareas se recogen, como en Molinar, en un libro de limosnas: Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Libro de limosnas de los Santos Cosme y Damián (1768-1879).

[19] Es un dato ampliamente difundido y del que nos hablan, entre otros, De Escarzaga, *Descripción…*104; Barrio Loza y Basurto Ferro, *Patrimonio monumental…*, 20 y Royo Ruiz, *Gordexola…*, 162.

[20] Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, San Esteban de Iratzagorria, Libro de Fábrica (1666-1714), Ctas. de 1681 y 1682, fol. 34 y Archivo Histórico Provincial de Vizcaya, Protocolos Notariales de Francisco de Beranga, Legajo 1193 (1689-1700). Testamento de don Simón de Villanueva (1699), s.f. Aquí encontramos un memorial de las personas a las que Villanueva debe dinero y viceversa. Declara *dever a la iglesia de San Esteban 3.540 reales de resto de 1.000 pesos que remitió a la dicha iglesia el capitán don Francisco de Arechederra, lo restante se gastó en el retablo y fábrica de dicha iglesia…*

[21] Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, San Esteban de Iratzagorria, Libro de Fábrica (1666-1714), Ctas. de 1689-1690, fol. 45.

gordojana y familiar del ya citado Diego de Largacha, fue un importante comerciante de plata que se hizo en 1655 con el cargo de Apartador del oro y de la plata y que en 1674 era el prior del Consulado de la ciudad de México. En 1681 fue investido con el hábito de la Orden de Santiago y fue promotor de edificaciones eclesiásticas, como el santuario de la Virgen de Guadalupe o la iglesia del convento de San Bernardo, en la citada capital de Méjico[22].

El retablo mayor de San Esteban de Iratzagorria (**Fig. 3**)[23] es una construcción anónima de en torno a 1680 que se adapta perfectamente a la cabecera del templo que el acoge. Se divide en banco, cuerpo único de tres calles entre columnas salomónicas, y ático semicircular cerrado por machón recurvado. Esta disposición le otorga un aspecto unitario a lo que también contribuye la no muy ofuscante decoración vegetal tallada en los fustes de las columnas (a base de vides y pámpanos), cartelillas, pinjantes y la cartela de hoja canesca que apreciamos rematando la hornacina del remate. La misma decoración naturalista aparece, esta vez pintada, en las enjutas del ático y en otras zonas del retablo.

Fig. 3 - Gordexola. San Esteban de Iratzagorria. Retablo Mayor. (Fotografía: Jesús Muñiz Petralanda)

[22] Sobre este personaje se puede consultar a María Teresa Huerta, "Los Retes: prototipo del mercader de la plata novohispano en la segunda mitad del siglo XVII" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México*, III (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo 1997), 71-85 y María del Carmen Reyna, "Las familias Retes, Saldívar, Berrio y de la Campa y los parentescos y negocios, siglos XVI-XVII" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México*, V (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 1999), 279-294.

[23] Descrito ya en Barrio Loza y Basurto Ferro, *Patrimonio monumental…*, 21; Royo Ruiz, *Gordexola...*, 160-161 y Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco…*, 293-294.

La presencia del soporte salomónico y la ornamentación utilizada nos habla de un retablo barroco más evolucionado que los vistos anteriormente aunque no presente tampoco los excesos decorativos que alcanzará este estilo más adelante. Presenta imágenes pintadas y esculpidas; las primeras aluden en el banco a la Historia del patrón de la iglesia (Lapidación y Glorificación) y a los arcángeles Gabriel y Rafael, mientras los bultos, también muy discretos, corresponden a la Inmaculada Concepción, San Esteban y San José con el Niño, de influencia vallisoletana (dependientes del modo de hacer del escultor gallego afincado en Valladolid Gregorio Fernández) y el Crucificado del coronamiento que vemos entre las imágenes pintadas de la Virgen y San Juan.

El dorado de este conjunto, y el de los colaterales dedicados a la Virgen del Rosario y San Antón (éstos ejecutados por Pedro López del Palacio, de Limpias, 1707-1708) se puede costear gracias a un nuevo donativo procedente de América. En esta ocasión es don José del Villar y Palacio, quien desde Méjico destinó 1.500 pesos para diversas obras y compra de ornamentos de la iglesia entre las que se incluían el dorado y estofado del retablo mayor y los expresados colaterales. De ello quedó encargado, entre 1731 y 1734, Fernando Antonio de Fontagud, vecino de Meruelo (Cantabria)[24].

Por lo que respecta a la iglesia de San Nicolás de Zaldu sabemos que el propio Arechederra e igualmente a través de la mediación del capitán Villanueva costeó, con un legado de 2.000 pesos, su reconstrucción casi integral en torno a 1699 incluyendo la fabricación del retablo mayor que es debida a Francisco Martínez de Arce, maestro arquitecto vecino del valle de Liendo (Cantabria), quien cobraría por su trabajo 600 ducados[25]. El retablo (**Fig. 4**), de estilo churrigueresco, consta de banco, un único cuerpo dividido en cinco calles por seis columnas de emparrado compacto, coronándose la obra en ático semicircular que emplea cuatro machones como soportes. Presenta un destacado zócalo pétreo que es interrumpido, como el banco, por las dos puertas de acceso a la sacristía. La planta continua siendo recta aunque, como en Iratzagorria, se quiere dar sensación de movimiento a través del adelantamiento de los apoyos y su correspondiente parte del entablamento. Por su parte la decoración predominante es la de carácter vegetal que podemos apreciar en los fustes de las columnas, friso, marcos de las hornacinas, etc. con cartelillas, hojas arpadas, tarjetas y festones de frutos.

[24] Estanislao Jaime de Labayru, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1967-1970 (Reedición de la de 1895-1903), VI, 187. Ya se hace eco del legado del expresado don José de Villar y Palacio. Royo Ruiz, *Gordexola…*, 163: refiere en qué obras se gastaron esos 1.500 pesos y cita la documentación relacionada con ello existente en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (Gordexola, Papeles Varios, nº 42: Venta de alhajas de Irazagorria para pago de obras, 1733). Aquí vemos como José del Villar ya había muerto en Méjico, también que lo destinado al dorado de los retablos fueron 1.200 pesos y que no llegando con la expresada cantidad hubo que proceder a la venta de algunas piezas de plata más antiguas que pueden ser sustituidas por las enviadas por él propio Villar (cuatro cálices nuevos con platillos y vinajeras, copón para el sagrario y crismeras para los santos óleos).

[25] Barrio Loza y Basurto Ferro, *Patrimonio monumental…*, 23, realizan la descripción del retablo aportándose más datos en Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco…*, 260-261. En el testamento de don Simón de Villanueva referido más arriba (nota 19) se menciona cómo debe *de resto de 2.000 pesos que me remitió el Capitán Francisco de Arrechiderra difunto vecino que fue de la ciudad de Méjico para la obra de(l) señor San Nicolás de Zaldu del valle de Gordejuela, 1.717 reales de vellón…*

Desde el punto de vista arquitectónico llama la atención el empleo en una fecha tan avanzada de la columna de emparrado compacto que es más apropiada para retablos clasicistas avanzados. Un elemento cuyo uso fue propiciado por el taller de Antonio de Alloytiz como hemos tenido ocasión de comprobar en Molinar e Isasi y que es considerado como un antecedente de la columna salomónica, el elemento sustentante por antonomasia del Barroco. Su aparición aquí podría deberse al gusto de los parroquianos o a una traza impuesta ya que Martínez de Arce a estas alturas de siglo conocía suficientemente el soporte salomónico; es más, en nuestra opinión fue uno de los responsables de su introducción en Bizkaia.

Fig. 4 - Gordexola. San Nicolás de Zaldu. Retablo Mayor.
(Fotografía: Jesús Muñiz Petralanda)

En cuanto a las imágenes presentes en el retablo de Zaldu debemos señalar que en él encontramos, como en Iratzagorria, una combinación de esculturas y tablas pintadas. Estas últimas son coetáneas a la mazonería y están localizadas en los laterales de la calle central: en el cuerpo del retablo dos historias de la vida de San Nicolás y en el ático las usuales figuras de la Virgen y San Juan flanqueando al Cristo crucificado (ante tabla pintada con la Jerusalén celestial). Las tallas, por su parte, son de distintas épocas y sólo corresponden a la fecha de ejecución del conjunto la figura del Crucificado y el Padre Eterno que vemos sobre éste en el remate del retablo. En el cuerpo se sitúan las imágenes de la Virgen del Rosario, San Nicolás y San Antón. Los santos son anteriores a la mazonería, romanista el segundo de ellos mientras el patrón de la iglesia está situado en la transición al barroco, un estilo ya plenamente visible en la Virgen del Rosario.

La última fase del retablo barroco, la rococó (circa 1740-1780) está perfectamente representada en Gordexola por dos conjuntos: el dedicado a Nuestra Señora de Loreto de la iglesia de San Juan de Molinar y el que preside el Santuario de Isasi. Con la construcción y dorado del primero de ellos se relaciona el gordojano don Juan de Castañiza y Larrea, vecino de la ciudad de Méjico que llegó a alcanzar el título de Primer Marqués de Castañiza[26]. Casado con María González de Agüero fue uno de los más poderosos comerciantes de la Nueva España. Los beneficios de su actividad empresarial los reinvirtió en la agricultura, actividad por la que abandonó los negocios que dejó en manos de su sobrino Antonio de Basoco y Castañiza, Primer Conde de Basoco y también benefactor del valle de Gordexola al dotar de reloj al campanario de la iglesia de Molinar en 1780[27]. Juan de Castañiza fue miembro de la Cofradía de Aranzazu y su rector en 1770, socio de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Prior del Consulado y regidor de la ciudad de Méjico. Además de financiar el retablo, por la devoción que sentía hacia la Virgen de Loreto, también sufragó en su mayor parte el órgano de Molinar y fundó una Preceptoría de gramática y retórica.

La historia constructiva del retablo de Nuestra Señora de Loreto comienza el 19 de marzo de 1769 cuando en el ayuntamiento celebrado ese día se hace presente una carta enviada por Juan de Castañiza *en orden al retablo o colateral que yntenta herixir en la iglesia de San Juan de Molinar* bajo la devoción de la Virgen de Loreto y que debería ser colocado frente a la entrada principal de la iglesia en el lugar que en ese momento ocupaba el retablo de San Antonio de Padua *al lado del órgano que también costeó en la mayor parte dicho señor don Juan remobiéndose el de San Antonio a donde oy está (el de) San Miguel o a otro sitio oportuno*[28].

Posteriormente sabemos que en 1770 el promotor expresa su voluntad de que *se prosiga y fenezca con toda perfección el colateral que a mis expensas se está labrando para ponerlo en lugar proporcionado para lo cual tengo dada orden se suministre todo lo necesario hasta su conclusión y adorno… y concluido el colateral de buena y hermosa talla se coloque en él la Santísima Virgen de Nuestra Señora de Loreto de cuerpo regular y la mejor escultura adornada de brocado, cadena y corona en su nicho, cristales correspondientes, frontal, manteles y demás arreos necesarios, todo a la mejor pulidez y perfección*[29]. Por tanto hacia estas fechas se está ya ejecutando el retablo que hoy podemos ver en la nave del Evangelio de la iglesia de Molinar. Después, el 22 de agosto de 1772, y gracias al dinero donado por Castañiza, se escritura el dorado del mismo con Manuel, Joaquín y Francisco Ruiz de Munar, doradores de Bareyo

[26] Algunos datos aquí referidos sobre este prohombre los encontramos en Ángel Martínez Salazar y Koldo San Sebastián, *Los vascos en México. Estudio biográfico. histórico y bibliográfico* (Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza-Gobierno Vasco, 1992), 131 y en De Escarzaga, *Descripción…*, 162.

[27] De Escarzaga, 111-112.

[28] En el expresado ayuntamiento se le dan a Castañiza las más atentas gracias por la *xenerosidad y celo temporal y espiritual con que ha obrado y procede a veneficio de este valle en esta y otras obras y en especial en la fundación y dotación de (la) preceptoría de gramática que a establecido* (Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Gordexola, Libro de Actas (1767-1778), fols. 48 vº-49). Royo Ruiz, Marco, *Gordexola...*, 153. Nos da cuenta de dicha acta. La documentación sobre el órgano para el que destina 16.000 reales (por carta orden del 12 de abril de 1758) y es efectuado por el maestro organero Santiago de Erdoiza (quien lo escritura en 1759) la encontramos tanto en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Papeles Varios, nº 36 y San Juan de Molinar, Libro de Fábrica (1714-1818), Ctas. de 1762, fol. 169 vº como en el Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Ignacio Antonio de Palacio y Ocaranza, Legajo 1871 (1764 y 1765), fols. 121-128 vº y Legajo 1872 (1766), fols. 292-293vº.

[29] Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Gordexola, 0005/26, s.f.

(Cantabria), labor por la que cobraran 14.000 reales por realizar una obra *como ahora se usa en Madrid*[30].

El resultado es un elegante conjunto (**Fig. 5**) de considerables dimensiones y movida planta (convexa) dividido en banco, un cuerpo y ático, con tres calles separadas por columnas estriadas, de capitel compuesto, y fustes decorados con motivos de rocalla y guirnaldas. Las hornacinas son de medio punto apareciendo la central, tal y como quería Castañiza, acristalada. La decoración es plenamente rococó con diversos elementos de rocalla (peinetas, arriñonados, …) distribuidos por los paneles del banco, contornos laterales del retablo y remate.

El programa escultórico recoge a los miembros de la Sagrada Familia: la Virgen en su advocación de Loreto preside el retablo, aparece vestida y siendo trasladada (de Nazaret a Loreto) por varios ángeles tal y como recoge su historia, y está flanqueada por las imágenes de sus padres San Joaquín y Santa Ana. En el coronamiento vemos a San José con el Niño entre chicotes (sentados sobre las volutas) que portan instrumentos carpinteriles en alusión al oficio del esposo de María. Todas ellas son de la época del retablo y de muy esmerada factura. Igualmente destacable es la labor policroma realizada sobre sus ropajes y en la mazonería del retablo, aquí con dibujos (rocallas, tracerías de rombos, …) sobre los campos vacíos.

Fig. 5 - Gordexola.
Iglesia de San Juan de Molinar.
(Fotografía: Jesús Muñiz Petralanda)

[30] Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco…*, 382-383. Atribuimos aquí la mazonería del retablo de Loreto al maestro arquitecto Francisco de la Piedra Delgado por las concomitancias que presenta este conjunto con el de la ermita de Isasi realizado con posterioridad por el mismo autor.

Para finalizar con esta aportación al mecenazgo indiano en Gordexola queda el acercamiento al actual retablo mayor del Santuario de Isasi, un nuevo ejemplar rococó en cuya construcción y adorno se dan cita dos nuevos indianos. Por un lado tenemos a don Lorenzo Galíndez de San Pedro, residente que fue en Indias (posiblemente en Méjico), quien a través de un legado testamentario financia la ejecución del retablo levantado en 1772 por el arquitecto, vecino de Santoña, Francisco de la Piedra Delgado. Del dorado se haría cargo el también montañés Francisco Sebastián de Munar en 1784 gracias al dinero enviado desde Méjico por don Domingo Ignacio de Vitórica[31]. Poco es lo que sabemos del primero de los promotores citados salvo que era originario del concejo de Güeñes y se avecindó en el de Gordexola antes de partir para América. Casado con María de Berascola Larrea, fue su sobrino José María de Galíndez de San Pedro y Garay quien, como su heredero, se encargó de hacer cumplir el deseo de su pariente. Por su parte don Domingo Ignacio de Vitórica, oriundo de Gordexola residió en México en donde llegó a ser Alcalde Mayor de Cuernavaca, Gobernador, Justicia Mayor y Administrador general del Estado y Marquesado del valle de Oaxaca. Perteneció a la Orden de Carlos III (1794) y veinte años antes, y pese a no residir en el valle, fue nombrado alcalde de Gordexola[32].

Las condiciones de ejecución del retablo de Isasi se escrituran en Bilbao el 23 de marzo de 1772, estipulándose que debía medir 21 pies de alto por 16 de ancho y ser elaborado en madera de pino, material que José de Salazar, vecino de Gordexola y fiador del arquitecto Francisco de la Piedra, se compromete a extraer de los montes de Corro y poner en la ermita a cambio de 800 reales de vellón[33]. Sin embargo la escritura de obligación para construir el mueble no se firma hasta el 16 de agosto del expresado año entregándose, a cambio de 4.300 reales, el 18 de noviembre siguiente.

La obra erigida es un retablo de planta ochavada que está dotado de camarín-transparente y que se distribuye en banco, cuerpo y ático, con tres calles separadas por columnas estriadas de capitel corintio en la calle principal y pilastras en las laterales. Cuenta con hornacinas aveneradas, voladas peanas y ménsulas de cabecitas aladas. Es un conjunto muy dinámico como corresponde al estilo rococó al que también obedece la decoración que presenta (placas de rocalla en formas muy diversas, sinuosos aletones laterales, tarjetas, colgantes de flores…) y el dorado con motivos romboidales y florales visibles en los vacíos del conjunto. Las imágenes, por el contrario, son todas modernas y corresponden a la Inmaculada, San José con el Niño y San Luis Gonzaga mientras en el remate vemos las de San Gabriel de la Dolorosa, Sagrado Corazón de Jesús y San Roque.

---

[31] Zorrozua Santisteban, *El retablo barroco…*, 381-382. Lorenzo Galíndez envió 6.000 reales para la obra (Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Ermita de Nuestra Señora de Isasi, Libro de Fábrica (1691-1945), Alcance de las Ctas. de 1769 y 1770, fol. 46. Aquí también se recogen los gastos ocasionados por la ejecución del retablo en los fols. 50-51vº). De esta obra nos habla igualmente Royo Ruiz, *Gordexola…*, 169-170.

[32] Endika de Mogrobejo, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*, Vol. 11 (Villavedeo-Vitórica), (Bilbao: Mogrobejo-Zabala, 2009), 281-284. Domingo Ignacio de Vitórica y Otaola Urruchi fue bautizado en Gordejuela el 31 de julio de 1749 siendo sus padres Domingo de Vitórica y Pagazaurtundua y Josefa de Otaola Urruchi. Los apellidos de este personaje provocan problemas a la hora de determinar de quien se trata. Por ejemplo, De Escarzaga (119), se refiere a él como Domingo Ignacio de Vitórica y Urrutia, señala que murió en 1816 y que llegó a ser virrey de Méjico. Por su parte Martínez Salazar y San Sebastián (399) mencionan a dos personas que bien pudieran ser la misma: Domingo de Vitórica y Otaola y Domingo Ignacio de Vitórica y Urruchi.

[33] Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Ignacio Antonio de Palacio y Ocaranza, Legajo 1876 (1772 y 1773), fols. 165-168 vº.

Hasta aquí esta leve aproximación al mecenazgo indiano en el valle de Gordexola que, como hemos demostrado, no ha hecho sino enriquecer a lo largo de varios siglos el patrimonio monumental del mismo permitiéndonos igualmente trazar el desarrollo del retablo barroco vizcaíno a través de los ejemplos vistos en esta localidad que, por cierto, era la única de Las Encartaciones que en el ámbito diocesano compartía con el resto del Señorío de Bizkaia su dependencia del Obispado de Calahorra y La Calzada hasta la creación de la Diócesis de Bilbao. Finalmente, hemos podido comprobar también que y al igual que sucede en el resto del territorio más occidental de nuestra provincia la realización de estas obras recayó básicamente en manos de artífices cántabros ayudados por su buen quehacer y, en mayor medida, por la cercanía a sus lugares de origen y residencia.

Jerónimo de Balbás y el *Ciprés* de la Catedral de México

Oscar Flores Flores[1]

El 4 de marzo de 1741 se llevó a cabo el contrato mediante el cual Jerónimo de Balbás se comprometía a llevar a cabo "la fábrica del Altar Mayor de la Santa Iglesia catedral", un retablo con el que el artista culminaría de manera grandiosa el ciclo de obras catedralicias iniciado con la construcción del Retablo de los Reyes de 1718 a 1725 y que había continuado con el Altar del Perdón en 1735.

No es casual que Balbás recibiera un encargo de tal magnitud, pues estando en el apogeo de su fama, los miembros del cabildo actuaron en consecuencia y decidieron pedirle al maestro la realización de la obra más importante del templo mayor de la capital virreinal. Entre las muchas razones que debieron tener para otorgarle el contrato, no sólo estaban los notables precedentes a los que me he referido, sino también el notable prestigio que el artista tenía en ambos lados del Atlántico, el cual se veía reflejado en el apoyo constante que había recibido por parte de las autoridades civiles y religiosas de la Nueva España en detrimento de los artistas locales, que en reiteradas ocasiones manifestaron su inconformidad por el favoritismo con el que el maestro había sido tratado e incluso también denunciaron su incompetencia en los trabajos que realizó cuando incursionó como arquitecto.

Jerónimo de Balbás fue oriundo de la villa de Zamora, España, y aunque no se tienen noticias al respecto, es probable que haya nacido en el último tercio del siglo XVII (Tovar de Teresa, 1980, 23). En este mismo tenor, no se sabe nada sobre sus años formativos, pero de acuerdo con las prácticas gremiales de la época, es muy factible que haya ingresado como aprendiz e inciado su etapa de oficial en algun taller local. Se tiene conocimiento que en los primeros años del siglo XVIII estaba trabajando en Andalucía, muy probablemente atraido por la bonanza económica de la región y de manera particular de Sevilla, que aun cuando estaba en la víspera de perder el monopolio comercial con las Indias, continuaba siendo una opulenta ciudad en donde la demanda de obras de arte destinada a satifacer las necesidades de una gran cantidad de iglesias y conventos, era la razón por la que numerosos artistas provenientes de distintos lugares de la Península se establecían en ella (Caro, 1988).

[1] Doctor en Historia del Arte. investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Acorde con lo anterior, se tiene documentada su participación en la catedral hispalense en 1709, en donde realizó el retablo mayor del Sagrario, sin duda la obra más notable de su producción española, tanto por su calidad, como por la enorme influencia que tuvo entre los artistas sevillanos contemporáneos, como tempranamente fue señalado por los ilustrados Antonio Ponz y Agustín Cean Bermúdez, quienes no escatimaron críticas a la maquinaria barroca de acuerdo con los criterios estéticos neoclásicos que ambos compartían.

Una obra tan importante, no podía pasar desapercibida, ni por los artistas ni por los posibles comitentes, por lo que en esos mismos años Balbás recibió nuevos encargos en diversos templos sevillanos y en otras localidades cercanas como Marchena, Osuna y el Puerto de Santa María (Tovar de Teresa,1995,122), asimismo en años recientes se han localizado referencias documentales que confirman su participación en trabajos arquitectónicos en Cadiz y sus alrededores, (Sierra Fernández y Tovar de Teresa, 1991) lo cual es de sumo interés pues explica las razones por las que años después, ya estando en el virreinato, el artista decidió incursionar en la construcción y reconstrucción de cuatro obras importantes: el templo del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando, la iglesia del Hospital de Indios y la Real Casa de Moneda en la Ciudad de México, así como en la Catedral de Vallodolid de Michoacán.

Se desconocen las razones por las que siendo el retablista más influyente de Sevilla haya viajado a América, aunque de acuerdo con un testimonio documental posterior a su muerte, se sabe que vino a la Nueva España a instancias del arzobispo Antonio Vizarrón y Eguiarreta (Fernández Flores, 2011, 440), a quien debió conocer en Sevilla cuando estaba llevando a cabo las obras del retablo del Sagrario. En 1718 ya se encontraba en la capital virreinal, trabajando en el ya mencionado Retablo de los Reyes de la Catedral de México, en donde incluyó el estípite como el elemento estructural y decorativo predominante de la composición, de manera semejante a como lo había empleado en el retablo mayor del sagrario sevillano.

A este respecto, es muy probable que el artista se haya valido de sus conocimientos de arquitectura previamente adquiridos, tanto a nivel teórico por la lectura de los tratados que formaban parte de su biblioteca, como a nivel práctico por sus trabajos realizados como maestro retablista y como arquitecto, pues encontrándose con un espacio octogonal predeterminado correspondiente al ábside de la iglesia, Balbás aprovecho esta situación para revertirla, por lo que concibió una elaborada estructura barroca de madera estofada y dorada que se adecuó de tal forma al espacio, que le permitió transformar las líneas rectas del muro en un exuberante conjunto decorativo acorde con el sentido escenográfico que, de acuerdo con Ponz, era una clara referencia a sus tempranos trabajos como tramoyista en la Corte. Pero más alla de la riqueza ornamental, la verdadera significación de esta obra consistió en haber generado una compleja composición a partir de cuatro monumentales estípites gracias a los cuales pudo articular arquitectónicamente tanto el espacio, como la estructura del retablo, concediéndole de esta manera, un dinamismo inusitado en el virreinato, por lo que con toda propiedad puede decirse que a la fantasia del autor se sumaron los conocimientos teóricos que hicieron posible esta magna obra producto de la ciencia y el ingenio.

Huelga decir el enorme significado de su primera obra mexicana dentro de la producción del artista, pues además de permitirle consolidar el vocabulario formal que había desarrollado en España, marco el inicio de una brillante y exitosa carrera en el Nuevo Mundo. Ahora bien, el hecho de haber utilizado el estípite con una profusión nunca antes vista en el virreinato, es el motivo por el cual tradicionalmente ha sido considerado por la crítica especializada como el

introductor del estípite en la Nueva España, aunque actualmente esta apreciación debe matizarse pues ya se ha podido comprobar su presencia en la Ciudad de México con anterioridad a su llegada (Flores, *El Sagrario…*).

No obstante, el que no haya sido el primer maestro en incorporarlo, no le quita el mérito de haber sido él quien le otorgó un lugar protagónico tanto a nivel ornamental como compositivo y, en este sentido, fue precisamente el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana la que marco el camino de una larga serie de obras en donde el maestro se fue superando a sí mismo, como él mismo lo afirmaría dos decadas más tarde cuando firmó el contrato del retablo mayor de la iglesia del convento de la Concepción de la Ciudad de México.

Concertado en 1747, un año antes de su muerte acaecida en 1748, por las orgullosas palabras consignadas en el documento notarial se puede apreciar a un artista innovador y consciente de su talento. En dicho contrato se le menciona como "Arquitecto político y Militar" (término con el que se le denominaba ya en 1726 en un documento referente a las obras de reconstrucción de la iglesia del Hospital de San José de los Naturales y posteriormente en 1735 en el contrato para el Altar del perdón de la Catedral de México) y en donde el mismo artífice, al referirse a la obra en cuetión, dice que "[...] el único fin mío es salir del estilo común que hasta ahora he practicado, y han querido imitar los que dicen profesar Arquitectura" y más adelante señala que "En lo restante de la ejecución no tengo que decir pues mis obras lo dirán porque siempre he adelantado en su fábrica mucho más de lo que representan sus diseños [...]". Al leer estas líneas es evidente que el artista es consiente de la originalidad de su obra (Amerlinck, 1979, 31), pero también llama la atención la clara alusión a los maestros locales para quienes su obra, se convirtió en un referente obligado.

Pero debemos retornar a la década anterior a su muerte, para recordar el Altar del Perdón la segunda gran obra catedralicia, en donde el artista continuó empleando el estípite como elemento principal de su composición aunque con una estructura completamente distinta a la empleada en el Retablo de los Reyes. El 25 de agosto de 1735 Balbás firmó el contrato para la realización del Altar del Perdón, que de acuerdo con una antigua tradición española estaría en el trascoro de la catedral, un lugar de gran significación simbólica, pues al estar ubicado a los pies de la iglesia, era el primer contacto con la divinidad que tenían los fieles cuando ingresaban al templo para asistir a las ceremonias religiosas.

En el contrato de la obra, como sucedería años más tarde con el ya mencionado contrato del templo concepcionista, el artista se refiere a sí mismo como "arquitecto político y militar", una denominación poco usual en el ámbito arquitectónico de la Nueva España, ya que implica la posesión de una serie de conocimientos científicos propios de los arquitectos y más particularmente de los ingenieros militares que a diferencia de los arquitectos barrocos, poseían una formación académica basada no solamente en estudios de arquitectura militar, sino de ingeniería y de matemáticas, lo que implica también la posesión de un conocimiento especializado y heterogéneo en distintas artes "[...] pues el dominio de todas ellas se estimaría como un logro obtenido gracias a un proceso de estudio, vinculado con diversas disciplinas científicas de reflexión y praxis" (Fernández Flores, 2011, 431). Acorde con ello, al ostentar dicho título Balbás estaría reafirmando una condición privilegia que lo definiría como artista de vanguardia en una época en donde el tema de la liberalidad del arte era un tópico entre los artífices vinculados con la pintura y la escultura en ambos lados del Atlántico.

Con respecto al Altar del Perdón y sus aportaciones al *corpus* del artista, puede destacarse el complejo esquema compositivo en donde el artista tuvo que enfrentar la dificultad de ubicar el altar debajo de uno de los arcos formeros que sostienen la bóveda de la catedral, lo que necesariamente implicaría un problema de proporciones y simetría, aunado al de la percepción visual que los fieles tendrían al ingresar a la iglesia y apreciar la obra. Una dificultad técnica como esta, solo pudo ser resuelta por un maestro como Balbás cuyo conocimiento de los tratados arquitectónicos y otros textos técnicos, así como una amplia trayectoria laboral en España y México, fueron factores que le permitieron conjuntar teoría y práctica en una misma obra, cuyos características compositivas y detalles decorativos, dieron como resultado un altar sumamente notable, cuyos valores formales contribuyeron a reforzar su carrera y reafirmar su autoridad como el maestro más consumado del virreinato. Sobre esta obra, se han identificado modelos de Rubens y Pozzo como posibles referencias compositivas (Bérchez, 1992), lo que denotarían sin duda la cultura visual de nuestro artista sin la cual no hubiera sido posible superarse a sí mismo.

El retablo fue estructurado como un gran arco triunfal, en donde dos pares de estípites serían los elementos sustentantes de la obra, al mismo tiempo que encarnarían la voluntad del artista en convertirlos en los recursos decorativos en torno a los cuales se estructuraría toda la composición. En todo caso, y acorde con el perfil intelectual del maestro, es muy sugerente la propuesta de vincular esta obra con el diseño que Rubens hiciera para el arco triunfal incluido en la *Pompa Introitus Ferdinandi*, publicada en Amberes en 1635, fue un impreso ampliamente difundido en todos los reinos de la Monarquía Hispánica. Después de todo, el perfil intelectual de Balbás no solo está comprobado por la destreza técnica, la complejidad compositiva y los alardes decorativos de sus retablos; los títulos de los libros de su biblioteca, pese a no ser muy numerosos si son lo suficientemente significativos para respaldar una formación teórica acorde con las pretensiones que un "arquitecto político y militar" debería tener (Herrera, 2001, 320-324 y 589-594 y Fernández Flores, 2011, 446-448).

Pero si las dos obras precedentes realizadas por Jerónimo de Balbás, fueron notables a tal grado que merecieron destacadas descripciones en la *Gazeta de México*, sería el Altar Mayor o *Ciprés* (como se le conocería posteriormente por su estructura alta y estilizada semejante a los árboles cuyo nombre se le había adjudicado) la obra que consolidaría su fama en el virreinato y que tanta admiración causara incluso hasta bien entrado el siglo XIX, como lo atestigua un considerable número de menciones por parte de autores novohispanos y europeos que vieron en los primeros años del México Independiente (**Fig. 1**).

Para poder comprender la importancia de la obra de Balbás para el Altar Mayor, es necesario remitirse al altar mayor que le precedió, el cual fue contratado por el maestro Antonio Maldonado en 1673 y dedicado por el virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera el 15 de agosto de 1678. Era una compleja estructura que constaba de dos cuerpos sostenidos por veinticuatro columnas y una linternilla como remate. Anexos al primero, se encontraban otros cuatro cuerpos laterales más pequeños y, a lo largo de todo el conjunto, se ubicaban las esculturas que representaban a los doce apóstoles, los cuatro evangelistas y una Gloria con serafines y el Padre Eterno. Aun cuando iconográficamente se trataba de un monumento conservador y a nivel compositivo siguió los esquemas vigentes, utilizando como soportes columnas clásicas, resultó ser muy atractivo por los materiales que fueron empleados en su construcción. En efecto, al ser una obra que conjuntó la madera dorada y la piedra de tecali no

faltaron los adjetivos para describir su grandeza y originalidad, como en su momento lo expresó el virrey Mancera al referirse a sus columnas "[…] son de materia semejante en esplendor y permanencia al alabastro y me atrevo a creer que pueden competir con cualquiera de los que en Italia tienen opinión" (*Intrucciones…*, t. I, 623).

Fig. 1 – Anónimo. *Solemne coronacion de Yturbide en la Catedral de México, día 21 de julio de 182.2* (Vista general). Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.
(Foto: Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM)

Pero más allá del valor material y dificultad técnica que requería su manufactura, debe recordarse el simbolismo que tenía el alabastro y el jaspe, ya que al igual que el mármol tenían un prestigioso pasado; en efecto, desde la Antigüedad clásica, fueron materiales empleados en la construcción y decoración de templos y palacios y en la manufactura de objetos suntuarios asociados a la magnificencia, suntuosidad y lujo; por lo que desde mi punto de vista, la verdadera significación de este altar radica en haber conjuntado valores simbólicos sumamente preciados en el imaginario occidental, con un repertorio formal y compositivo fuertemente arraigado en el virreinato, sin que por ello se tratara de una obra retardataria. Todo lo contrario, aun cuando este altar no fue original en la utilización de los materiales (pues el tecali ya había sido empleado anteriormente en el Altar de los Reyes de la catedral de Puebla entre 1646 y 1650), ni en el carácter exento que tenía (ya que nuevamente en 1649 en dicha catedral el Altar Mayor también le había precedido), el altar metropolitano consolidó la nueva tipología

desarrollada en la Angelópolis, al convertirse en punto de referencia para otras catedrales novohispanas (como la de Valladolid cuya propuesta fue realizada por Vicente Isidoro de Balbás, hijo adoptivo de don Jerónimo, en 1768). A este respecto, debe mencionarse también que el altar poblano, tuvo a su vez importantes referentes europeos como fueron los altares exentos realizados en las catedrales españolas de Granada y de Málaga, e incluso el modelo del baldaquino de San Pedro (Herrera y Sánchez, 2013, 9), por lo que puede decirse que si los modelos ultramarinos eran tan prestigiosos, el poblano fue un émulo igualmente distinguido al convertirse en un eslabón más en esa cadena viva de tradición, en la cual los modelos formales y los referentes iconográficos comunes difundidos por toda la geografía hispánica contribuyeron a desarrollar un lenguaje artístico propio.

Como ha acontecido tantas veces en la historia del arte mexicano, no pasaron ni cien años para que esta obra maestra en la cual se habían conjuntado la voluntad de las autoridades, esfuerzos monetarios para granjearse recursos y destreza técnica por parte de uno de los maestros más importantes de la época, fuera sustituida a instancias del arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. El maestro seleccionado fue Jerónimo de Balbás, quien se encargaría de ejecutar una de las empresas artísticas más importantes durante el gobierno de dicho arzobispo (1730-1747), sino de todo el siglo XVIII novohispano. El proyecto para la construcción del Ciprés debió iniciarse hacia el último semestre de 1740, pues en un documento que puede fecharse entre enero y febrero de 1741, Balbás, presentó dos “mapas” o dibujos para su aprobación y consiguiente construcción y solicitó el pago de doscientos pesos además de los cien que de acuerdo con el documento, ya le habían sido entregados. Especifica que si no se le adjudicaba la obra, el dinero le sería descontado al artista que la realizara (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 4, legajo 127, documento 1).

El 4 de marzo de 1741, el arzobispo y el Cabildo de la Catedral, aprueban que Balbás lleve a cabo la obra (Archivo Histórico del Archivo General de Notarías del Distrito Federal. Notario Francisco Dionisio Rodríguez, 4 de marzo de 1741, fs. 199-209 y Archivo del Cabildo de la Catedral de México. *Fábrica material*, caja 2, exp. 10 [expediente suelto, sin número de fojas] y Tovar de Teresa,1990-2). Entre las condiciones que se formalizan, se menciona que el Ciprés debía realizarse con base en “el mapa grande que va rubricado” en un plazo de treinta meses a partir de la fecha de la escritura, su costo en blanco sería de treinta y cuatro mil pesos, en donde estarían contemplados el costo de la madera y los sueldos de todos los operarios. También se indica que el andamio para montar la obra debía servir para poderlo dorar. Un aspecto importante es que la bóveda del camarín se debía de “aforrar de lienzo y bien emprimada al óleo se ha de pintar el Misterio de la Santísima Trinidad, por pertenecer a la Asunción de Nuestra Señora, cuya pintura ha de ser de mano de don Joseph de Ybarra, por ser el mejor que tiene el Reino”. Es muy comprensible que para las autoridades catedralicias un encargo de tal magnitud le fuera asignado al Balbás, quien después de haber vivido poco más de veinte años en el virreinato, ya había dado muestras de su talento, particularmente en la catedral. Desde luego que la decisión de los canónigos fue muy afortunada pues de acuerdo con las descripciones de la época, en el Altar Mayor, Balbás llevó a cabo una de las obras más fastuosas importantes del virreinato.

Aun cuando puede afirmarse que para esos años el estilo de Balbás ya estaba completamente formado, en virtud de haber alcanzado una madurez artística y en consecuencia,

haber desarrollado el repertorio formal que le permitió ocupar un lugar central en la retablística andaluza del primer cuarto del siglo XVIII, (Castillo y Utrillo, 1989 y Herrera, 2001, 313-359), también es seguro que dicho lenguaje debió ser consolidado en el virreinato.

A este respecto, considero que aun cuando en las tres obras que realizó para la Catedral de México estuvo condicionado por el emplazamiento, en las tres ocasiones el artista fue lo suficientemente hábil para aprovechar esta circunstancia y pudo idear y discurrir distintos esquemas compositivos que correspondían cabalmente, tanto a los requerimientos de culto, como al permanente deseo del artista en enriquecer un lenguaje propio en continua transformación, aunque no por ello, estuviera ajeno a su tradición. Efectivamente, deben considerarse los modelos que el propio Balbás pudo haber tenido para la realización del Ciprés, pues a los ya mencionados altares de las catedrales de Puebla y México, podría añadirse el aprendizaje adquirido en el estudio de obras notables de arquitectura efímera, así como en los tabernáculos y custodias, cuyos diseños estilizados, debieron ser un referente obligado para el artista, En este sentido, hay que tomar en cuenta que el propio Balbás tuvo experiencia en ambos tipos de obras, como lo atestigua su diseño para la pira funeraria de Luis XIV erigida en la Iglesia de San Francisco de Sevilla en 1715 (Castillo y Utrilla, 1989) y el modelo en madera y cera para la custodia de oro de la Catedral de Sevilla (Caro, 1988, 68).

Pero volviendo con el diseño y contrato del Cipres de la Catedral Metropolitana, una vez que se autorizó su diseño se tomaron las previsiones necesarias para concluir la obra de la mejor manera y evitar con ello, cualquier imprevisto que pudiera repercutir negativamente en la obra. Hasta el momento, no se cuenta con documentación que refiera las primeras tareas emprendidas por el artista a partir del otorgamiento de la escritura, pero es muy probable que durante esos meses se iniciaran las obras vinculadas con el trabajo escultórico de las piezas que conformarían la monumental estructura arquitectónica. Un año después, sabemos que para el 28 de marzo de 1742 Balbás iniciaría la construcción del “macizo” del baldaquino y se queja de que no se habían emprendido las obras para la construcción del panteón y los sepulcros diseñados también por él, lo cual repercutiría en la elevación del Ciprés en tanto “ha de faltar el alto que se le suplía en la superficie para dar los necesarios escalones a la subida de dicho altar”. (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 114, documento 1, 28 de marzo de 1742). Información sumamente valiosa, pues permite entrever las distintas etapas del proceso constructivo en las cuales Balbás, como todo artífice de su época, tuvo que involucrarse.

Por esta razón, se solicita el peritaje y valoración de los maestros de arquitectura José Eduardo de Herrera y Manuel Álvarez, quienes revisan el diseño de Balbás y añaden numerosas especificaciones técnicas, además de considerar la posibilidad de asumir ellos mismos la obra (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 113, documento 1, 12 y 13 de abril de 1742). Ambos maestros se comprometen a realizar estas obras en un plazo de seis meses, aunque habilitarían el espacio en un mes y medio, para que don Jerónimo (como usualmente es mencionado en los documentos notariales) pudiera trabajar. Aunque en este presupuesto los maestros Álvarez y Herrera cobrarían catorce mil pesos, estaban dispuestos a rebajar el costo a doce mil cuatrocientos cuarenta pesos, si es que el Cabildo determinaba que se dejaran las sepulturas “terrizas” y se suprimiesen cañones y bóvedas contempladas en el proyecto original. Cabe mencionar que los dos artistas fueron renombrados arquitectos de la Ciudad de México

durante la primera mitad del siglo XVIII y ambos estuvieron estrechamente vinculados con las actividades de su gremio y cofradía, por lo que su participación en las obras catedralicias estaba plenamente justificada. (Flores, 2011).

El 26 de octubre del mismo año, entre otras obras referentes al Altar Mayor, se solicita a Balbás:

> […] el que se solidase el zoclo y pedestal del altar mayor, para lo que se debían con la mayor prontitud dar las providencias convenientes, por cuanto ya el altar mayor estaba como se veia en el segundo cuerpo y tambien para las escaleras de los cuatro angulos enteros del altar mayor y presbiterio, pues para esto se necesitaba de bastante tiempo, pues era preciso comprar las piedras de chiluca y labrarlas, por ser preciso que todo se vaya ya haciendo por haberse de estrenar a un tiempo. Que habiéndose oido se resolvió que en cuanto al zoclo y su aseguración lo ejecute don Gerónimo a su satisfacción […] y que en cuanto a las cuatro escaleras enteras del presbiterio, vea el dicho don Gerónimo las piedras que se necesitan *y haga la planta y modelo que han de llevar*, a la cual se arreglará el maestro mayor de esta santa iglesia, quien correrá y ejecutará dicha obra […] Asimismo, se resolvió que se le haga saber al dicho don Gerónimo Balbás *haga el mapa para el sagrario*, que se ha de poner en el centro del primer cuerpo del altar mayor en toda esta semana que entra y que sea de cuatro caras y con dos cuerpos, para que en el primero esté siempre de pie el divinísimo sacramento y que ejecute el dicho mapa sin atender al trono que se halla hoy en el altar mayor. (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 113, documento 1, 12 y 13 de abril de 1742, fs. 113 r. y v y 114 r.).

Debe resaltarse un aspecto particularmente significativo del documento mencionado, que si bien es cierto está íntimamente relacionado con el proceso creativo de la obra de arte, en este caso concreto hace referencia a las distintas etapas relacionadas con la manufactura de un retablo (o como en este caso, de un altar de grandes dimensiones). Me refiero al hecho de que en el manuscrito se insista que sea Balbás quien "haga la planta y modelo que han de llevar" de las cuatro escaleras del altar a las cuales debía ceñirse el maestro de la obra, así como el "mapa" para el sagrario. La primera frase hace alusión a la proyección gráfica del elemento arquitectónico, así como a su representación tridimensional por medio de una maqueta o modelo como se le decía habitualmente entonces; dos herramientas de trabajo fundamentales para que los distintos operarios que intervenían en la manufactura, pudiera llevar a buen término el proyecto en tiempo y forma, de acuerdo con los requerimientos técnicos de la obra, las especificaciones de los comitentes y las indicaciones de su autor. Esto era posible, porque en el dibujo de una planta se especificaban las medidas de los distintos elementos arquitectónicos y por medio del modelo se construían a escala, garantizando con ello una precisión matemática y una correcta proporción arquitectónica, acorde con los cánones vitruvianos propios de la época. Además de garantizar la corrección del trabajo a realizarse, con este procedimiento, la planta y el modelo servían también como un marco de referencia al que podían acudir los maestros de las distintas artes vinculadas con la ejecución de la obra, así como los comitentes que generalmente la solicitaban para su aprobación (principalmente las plantas a las que suelen referirse como "mapas" o "trazas") o incluso en el caso de alguna discrepancia que pudiera suscitarse durante el proceso.

Como se ha señalado, el 4 de marzo de 1741, se realizó el contrato en donde se consigna que el trabajo de escultura y ensamblaje sería realizado por Jerónimo de Balbás (Archivo del

Cabildo de la Catedral de México. *Fábrica material*, caja 2, exp. 10 [expediente suelto, sin número de fojas]. Cabe mencionar, que en este fondo, hay una gran cantidad de noticias referentes a la realización del Ciprés, no obstante su importancia, para los fines de este trabajo solamente retomaré algunos).

De acuerdo con lo estipulado en el protocolo, el maestro se comprometía a "[…] observar su planta innográfica [*sic*] conforme a su delingación [*sic*] sin quitar ni añadir"; nuevamente se pone atención en la importancia del "mapa grande" dibujado por el maestro y que había sido presentado al arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta y a los miembros del cabildo catedralicio. En el documento se especifica que su cuerpo principal estaría formado por:

> […] diez y seis columnas, de alto de tres varas y tercia cada una, con basa y capiteles, los que son de tecali solo las cañas; capiteles y basas son de madera, cuyos capiteles es condición que se han de ejecutar de nuevo. Lo primero, por estar muy maltratados y lo segundo porque no guardan el orden compuesto de arquitectura y las basas por lo consiguiente y es condición que basas y capiteles se ejecuten de madera de ciprés, por lo sólido de ella y no tener corrupción. Asimismo lleva cuatro estípites de seis varas de alto, con basas y capiteles y es condición que los pedestales que reciben las expresadas columnas sean macizos […] (*ibid*)

La obra también incluiría un considerable número de esculturas de distinto tamaño entre las que estaban los doce apostoles, ocho patriarcas, los cuatro evangelistas, los siete arcángeles, San José, San Joaquín, Santa Ana y Santa Isabel, ocho doctores de la Iglesia, ocho vírgenes, así como relieves, medallones, cornucopias, triunfos, niños y serafines. Además estarían la imagen de la Asunción de la Virgen (a quien estaba consagrada la Catedral de México), la cátedra de San Pedro y un gran palio para el Santísimo Sacramento.

Al leer esta descripción, destaca inmediatamente la presencia de cuatro estípites, elementos característicos del estilo desarrollado por Jerónimo de Balbás, no obstante debe resaltarse la gran importancia que en dicho retablo tendrían las veinticuatro columnas de tecali del altar mayor que había contratado Antonio Maldonado en 1673 y que serían reutilizadas en el nuevo diseño. Por lo que puede decirse que si los estípites eran los elementos formales de vanguardia en ese momento, y por consiguiente tenían un lugar central en la composición del altar, no por ello las columnas estarían relegadas a un lugar secundario; todo lo contario, pues desde mi punto de vista, en el proyecto de Balbás ambos elementos tienen una misma función, tanto a nivel estructural como compositivo.

Si se toma en consideración el Retablo de los Reyes, la primera gran obra realizada por Jerónimo de Balbás en la Catedral de México, es indudable el protagonismo que tienen los cuatro estípites monumentales en torno a los cuales se estructura el espacio y se distribuyen todos los elementos formales que conforman el retablo: desde las esculturas de los santos reyes en los intercolumnios y las dos pinturas de Juan Rodríguez Juárez en la calle central; hasta las molduras con elementos fitomorfos, guirnaldas, ángeles, serafines y mascarones que componen la profusa decoración de todo el retablo y que fue una de las características formales que definieron su estilo y que le valieron el reconocimiento de sus contemporáneos. Con respecto al Retablo de los Reyes, se ha señalado que fue construido por Jerónimo de Balbás como "[…] un gran nicho donde se acogen como actores principales, inmensas pilastras estípites, si no introducidas por él en estas tierras, por lo menos dándoles la personalidad innovadora que

representan en este ábside y, por lo tanto, llevándolas a su triunfo en estas tierras" (Gutiérrez Haces, 1995, 223). En este sentido, coincido con la autora, pues si los estípites son los "actores principales" o protagonistas del retablo, el gran nicho recubierto con la rica decoración ya descrita sería entonces la "escenografía". Nuevamente se hace evidente la experiencia de Balbás como escenografo, pues efectivamente, el impacto que recibe el espectador al ver esa notable "maquinaria" es notable, tanto por su monumentalidad, como por la audacia de su diseño, cuya complejidad compositiva, aunada a la riqueza ornamental y el brillo aúreo, le confieren al conjunto un efecto de enorme teatralidad.

A diferencia del Retablo de los Reyes, en donde los estípites ocupan el lugar más importante dentro de toda la obra (incluso sobre las pinturas y esculturas), a partir de lo señalado en el contrato y por las pocas referencias visuales que se conservan, en el Altar Mayor su papel es más contenido, aunque no por ello menos significativo. Efectivamente, aun leyendo con cuidado la descripción que se hace del altar en el contrato firmado por Balbás, no queda muy clara la posición que tendrían los estípites. No obstante, podemos recurrir a las imagenes del altar que se incluyen en las pinturas y litografías decimonónicas. En ellas, se puede apreciar que se trata de una compleja estructura piramidal sumamente estilizada que abarca prácticamente toda la altura de la nave central y que fue la razón por lo que ya en su época fue conocida como "El Ciprés". Formalmente el altar está dividido en tres cuerpos y un remate, integrando una estructura ricamente decorada con elementos escultóricos, no obstante, para los fines de este trabajo, me interesa principalmente el primer cuerpo.

Una atenta mirada a las pinturas y a la litografía, permite distinguir que en ese cuerpo destacan dos pares de columnas clásicas cuyo color blanco de los fustes hace referencia a su materialidad, es decir, a la piedra tecali. Dichas columnas a su vez se encuentran flanqueadas por estípites dorados claramente delineados, de tal manera que si se recuerda la información consignada en el documento, el primer cuerpo estaría estructurado a partir de cuatro pares de columnas externas y cuatro internas y de cuatro estípites que estarían localizados en los respectivos ángulos. Es así que, en sentido estricto, las columnas tendrían un lugar central no solo por su posición, sino por el hecho mismo de estar flanqueando el gran tabernáculo en donde se ubicaba el imponente manifestador de plata que exhibía el Santísimo Sacramento. No obstante, está importancia también sería compartida por los cuatro estípites pues su posición angular les daría también un sentido simbólico. En otras palabras, si tomamos en cuenta el carácter parlante que tiene toda obra arquitectónica (y en este sentido, un altar exento está concebido como tal), podríamos pensar que las columnas sostienen el arco triunfal pero los estípites serían el fundamento de toda la estructura (**Fig. 2**).

La razón por la que Jerónimo de Balbás incluyó en su obra las veinticuatro columnas del altar de Maldonado no se especifica en el contrato, aunque se sabe que fue una decisión del propio arzobispo y del Cabildo de la catedral (como sucedió en algunas ocasiones a lo largo del proceso), sobre todo si se considera el aprecio simbólico que tenía dicho material, así como también en el gusto de la época.

No obstante, aun cuando se tratase de una instrucción del Cabildo, lo que pudo ser una limitación para su proyecto, Balbás lo convirtió en una posibilidad de enriquecerlo. Si tomamos en consideración que las columnas en cuestión eran de alabastro (tecali), blancas y con base en las imágenes ya mencionadas eran cilíndricas, es decir clásicas, sin duda eran un referente al mundo grecolatino y por lo tanto un elemento cultural de reconocido prestigio en Occidente

que para un artista con un perfil intelectual como el de Balbás no pudo pasar desapercibido. Por el inventario de bienes que se realizó a la muerte de Balbás, se sabe que entre los libros de su biblioteca se encontraban los tratados arquitectura de Vitruvio, Juan de Arfe, Diego López de Arenas, Giacomo Barozzi Viñola, Christian Rieger, Samuel Caramuel, así como importantes obras vinculadas con las matemáticas como las de Juan Vicente Tosca, Ulloa y Moya. Asimismo tenía algunos volúmenes relacionados con los "edificios modernos" y las antigüedades de Roma, por lo que con seguridad se pueden identificar los referentes clásicos de la cultura de este maestro. (Fernández Flores, 2011, 446-448).

Fig. 2 – Anónimo.
Solemne coronacion de Yturbide en la Catedral de México, día 21 de julio de 1822. (Detalle).
Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.
(Foto: Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM)

A lo anterior, debe agregarse que el propio estípite también tenía un origen clásico, por lo que no es fortuito que haya había sido rescatado o revitalizado durante el Renacimiento en elementos ornamentales y posteriormente difundido a través de los tratados manieristas particularmente en la obra de Serlio y de manera más acusada en Dietterlin, tratados que muy probablemente el artista conoció.

Por todo lo anterior, es factible que Balbás haya considerado que la inclusión de las columnas de tecali a su propio diseño lejos de afectarle, le beneficiaría pues la convivencia de dichos soportes con sus estípites, por un lado le conferiría un mayor prestigio cultural a su obra y por el otro sería un elemento formal que enriquecería el esquema compositivo del altar. Desde mi punto de vista, esta idea cobra mayor sentido si se considera que aun cuando la columna

salomónica se seguía utilizando en la primera mitad del siglo XVIII y que no son pocos los retablos en la propia España y en el virreinato en donde ambos apoyos fueron incluidos de manera simultánea, el salomonismo no formaba parte del vocabulario formal desarrollado por el maestro y por consiguiente, tampoco tenía un sitio en su gramática arquitectónica.

En este sentido, considero que si Balbás logró conjuntar admirablemente columnas clásicas y estípites de manera alternada, se debe a la afinidad clásica que ambos elementos arquitectónicos tenían; lo que no sucedía con las columnas salomónicas, que aun cuando ahora sabemos que tienen su origen en el periodo helenístico y por lo tanto *también* son clásicas, en la época barroca tenían un significado diferente en donde privaba el simbolismo religioso frente al cultural. Se trata de un legado del Renacimiento, pues fue en esa época cuando los apoyos salomónicos se asociaron a la cultura judeocristiana en oposición a la grecolatina, pues mientras las columnas clásicas estaban presentes en todas las construcciones de la Antigua Roma y por ende eran paganas, las columnas "tortuosas" como eran denominadas en la época, habían sido empleadas en el Templo de Salomón, por lo que tenían un origen divino.

Otro factor estrictamente artístico que Balbás pudo haber tomado en cuenta para alternar en el Ciprés las columnas clásicas con los estípites, es que visualmente se complementan. Si bien se trata de dos elementos arquitectónicos muy diferentes, ninguno de ellos impera sobre el otro, por lo que considero que frente a la novedad formal que representaba el estípite, la columna clásica encarnaba la tradición y precisamente por tener ese carácter canónico era un elemento "neutro" y atemporal que la hacía susceptible de ser empleada de manera indistinta en diversos momentos históricos o de acuerdo con las necesidades plásticas que los arquitectos debían enfrentar en la consecución de sus obras.

Como ya he consignado ampliamente en otro trabajo en donde expongo con todo detalle, los diversos detalles relacionados con la construcción del Ciprés (Flores, 2014), los personajes vinculados al proceso son muchos, como también lo son los conflictos en donde, arquitectos, doradores, ensambladores, escultores y pintores se vieron involucrados; por lo que sólo me resta decir que de acuerdo con la documentación consultada, se menciona que el nuevo Altar Mayor se podría estrenar el día 15 de diciembre, siempre y cuando el arzobispo estuviera de acuerdo.

Desafortunadamente no se conservan noticias sobre la ceremonia de dedicación, pero una referencia histórica coetánea confirma el enorme apreció que tuvo la obra entre sus contemporáneos, así pues en 1746 José Antonio de Villaseñor y Sánchez afirma que:

> La fábrica y grandeza de la Santa Iglesia Catedral es de arquitectura singular […]; hoy se halla suntuosamente adornada con la construcción de un altar mayor, dedicado el día diez de diciembre de mil setecientos cuarenta y tres, de *exquisita fábrica y arquitectura a la moderna*, dispuesto por don Gerónimo de Balbás, quien fabricó el altar de los reyes, después que dejó Sevilla, construido el retablo del sagrario, a cuyo rico adorno ha concurrido con varias preseas de oro el Ilmo. Arzobispo virrey Dr. don Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. (Villaseñor y Sánchez, 2005, 166).

Elocuente descripción en donde destaca la mención al maestro, lo cual es poco común en las crónicas de la época, en donde se consigna principalmente el nombre del comitente que costeó la obra. Pero más importante es el hecho de describir la "exquisita fábrica" y la "arquitectura a la moderna", frases muy significativas pues implican una intension de caracterizar el retablo en términos cualitativos asociados a la habilidad y destreza y sobre todo

a cuestiones estilísticas. Ambos aspectos reafirman el reconocimiento que la sociedad novohispana mostraba a las obras de Jerónimo de Balbás, un artista de vanguardia cuyas obras contribuyeron a transformar la concepción espacial y estructura compositiva de la retablística novohispana en la primera mitad del siglo XVIII.

Bibliografía

Amerlick, María Concepción (1979), "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de la Ciudad de México", en *Monumentos Históricos*, segunda época nº 2, 25-34.

Bérchez, Joaquín (1992), "Sobre la obra de Gerónimo de Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens", en *Boletín del Museo Camón Aznar*, nº. 48-49, 7-29.

Caro Quezada, María Salud (1988), "Jerónimo de Balbás en Sevilla", en *Atrio. Revista de Historia del arte*, no. 0, 63-91.

Castillo y Utrillo, María Jose del (1989), "Jerónimo de Balbás y el mausoleo de Luis XIV en Sevilla", *Laboratorio de arte*, nº. 2, 115-122.

Fernández Flores, Ligia (2011), "Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto politico y militar", en Gustavo Curiel (Ed.) *Amans artis, amans veritatis. Coloquio internacional de arte e historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, Fomento Cultural Banamex, 423-470.

Flores Flores, Oscar (2011) El *arquitecto José Eduardo de Herrera (*ca. *1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*, México, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

Flores Flores, Oscar (2014), "Jerónimo de Balbás en la Catedral de México", en *La Catedral de México*, México, Fundación BBVA Bancomer, 203-221.

Flores Flores, Oscar (en prensa), "El Sagrario de la Catedral de México y la consolidación del estípite como elemento innovador en la arquitectura de la Nueva España", En Pablo F. Amador Marrero y Oscar Flores Flores (Eds.), *Historia del arte y estudios de cultura visual. 80 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Gutiérrez Haces, Juana (1995), "Escultura Novohispana", en Ramón Gutierrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, (Manuales de Arte Cátedra).

Herrera García, Francisco Javier (2001), *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusion de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

Herrera García, Francisco Javier y José María Sánchez (2013), "La polémica sobre la ubicación del Altar Mayor de la Catedral de México y la adopción del tabernáculo ciprés exento", en *Fronteras de la historia*, vol. 18-2, 133-165.

Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos (1991), estudio preliminar, coordinación, bibliografía y notas de Ernesto de la Torre Villar, compilación e índices de Ramiro Navarro de Anda, 2 t., México, Porrúa.

Sierra Fernández, Antonio de la y Guillermo Tovar de Teresa (1991) "Diversas facetas de un artista entre dos mundos. Gerónimo de Balbás entre España y México", en *Atrio. Revista de Historia del arte*, nº. 3, 79-107.

Tovar de Teresa, Guillermo (1980), "La muerte de Jerónimo de Balbás", en *Boletín Monumentos Históricos*, nº 4, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Tovar de Teresa, Guillermo (1990-1), *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México*, México, Asociación de Amigos de la Catedral Metropolitana, A.C.

Tovar de Teresa, Guillermo (1990-2), "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite", en *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 10, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, julio-septiembre.

Tovar de Teresa, Guillermo (1995), "Gerónimo de Balbás", en *Repertorio de artistas en México*, México, Grupo Financiero Bancomer, t. 1, 122-123.

Villaseñor y Sánchez, José Antonio de, (2005), *Theatro Americano. Descripción General de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones, seguido de Suplemento al Theatro Americano. (La Ciudad de México en 1755)*, edición y preliminary de Ernesto de la Torre Villar, estduio introductorio de Alejandro Espinosa Pitman, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos

Stefania Tuzi[1]

El Templo de Salomón en Jerusalén tiene una presencia importante en el pensamiento antiguo[2]. Su imagen y su significado simbólico permanecerán constantes durante siglos, dando origen a una línea fructífera de propuestas arquitectónicas y comportamientos estilísticos; el edificio y su mito están en el origen de estudios, reconstrucciones, interpretaciones teológicas e investigaciones arqueológicas. En la tradición judeo-cristiana Moisés, para construir el Tabernáculo, fue inspirado por Dios, quien dictó las dimensiones y la forma durante la huída de Egipto; más tarde, Salomón, para obedecer la voluntad divina, construirá el Templo utilizando en el trazado de la planta las mismas proporciones. Dios, por lo tanto, es el verdadero arquitecto y usa a Salomón como artífice del edificio, residencia divina y único Templo "perfecto".

En el año 70 d.C., durante el cerco de Jerusalén, el Templo fue destruido por las tropas de Tito pero paradójicamente la destrucción favoreció su permanencia y dio origen a un mito que sobrevuela la cultura religiosa, filosófica e arquitectónica del mundo no solo occidental y no solo cristiano[3]. La utilización de elementos salomónicos, la reaparición de detalles arquitectónicos y ornamentales se convierte en consecuencia en una manera de reafirmar, reproponiéndola en forma tangible, la presencia del Templo como Arquitectura divina. Entre los elementos más representativos se ubican las columnas torsas o salomónicas que devendrán uno de los elementos evocativos por excelencia y que tendrán una enorme difusión en el período

[1] Investigadora en el Sapienza Università di Roma.

[2] El Templo, edificado en un lugar considerado sagrado por las tres religiones monoteístas, representa para los judíos el esplendor del período áureo de Salomón, dignificado con la gloria de conservar el Arca de la Alianza y las Tablas de la Ley. Para los cristianos, el Templo, además de edificio divino, se vincula a los relatos de la vida de Cristo y constituye, por ende, la conexión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Para los musulmanes, en cambio, es el lugar de la Cúpula de la Roca edificada en la piedra sagrada sobre la cual Abraham tenía que sacrificar a Isaac y desde la que Mahoma ascendió al Paraíso.

[3] Cfr. Stefania Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna* (Roma: Gangemi, 2002); Ídem, *Il percorso dei simboli. Salomone da Gerusalemme a Roma*, en *Italia Ebraica. Oltre duemila anni di incontro tra la cultura italiana e l'ebraismo,* ed. de Natalia Berger y Daniela Di Castro, catálogo de la exposición, Tel Aviv, diciembre 2007-enero 2008, ed. italiana (Torino:Allemandi, 2007), 139-146, ed. hebrea (Tel Aviv: Istituto Italiano di Cultura, 2008), 195-201.

barroco. «Si j'avais à choisir un emblème de l'art sacré baroque», escribió Germain Bazin «je prendrais la colonne salomonique»[4].

Muchos son los factores que contribuyeron al éxito de estas columnas[5]. En primer lugar la leyenda según la cual las antiguas columnas de la *pergula* constantiniana colocada sobre la sepultura de San Pedro, serían elementos pertenecientes al Templo de Salomón de Jerusalén, llevadas a Roma por el emperador Constantino[6]. Gracias a dicha leyenda y a su forma inusual, la atención de artistas y viajeros se concentró durante siglos en estas columnas[7].

Una de las doce columnas que componían la segunda *pergula* de la antigua basílica de San Pedro, al menos a partir de la primera mitad del '400, se denominó "Columna santa" (o "columna de los energúmenos") porque allí se habría apoyado Cristo cuando predicaba en el Templo, y por ello se pensaba que tenía la milagrosa propiedad de alejar a los espíritus del mal[8] (**Fig. 1**).

[4] Germain Bazin, "La colonne salomonique", *L'Oeil* 316 (1981): 56.

[5] A partir de aquí denominaremos sintéticamente "Templo", al templo de Salomón y "Columnas", a sus columnas.

[6] En 1952, John B Ward Perkins reconstruyó la estructura originaria de la *pergula*: "The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns", *Journal of Roman Studies* XLII (1952): 21-33. En base a las excavaciones arqueológicas y al estudio de las fuentes, estaba constituida por un cimborrio levemente elevado respecto al plano del pavimento con cuatro columnas torsas unidas entre sí por un arquitrabe sobre el que se apoyaban dos arcos libres entrecruzados. Durante el pontificado de Gregorio Magno (590-604) se realizaron obras para erigir un altar sobre la tumba del apóstol. Esas tareas determinaron drásticas transformaciones: se elevó el plano del piso en la zona absidial para construir un altar en el lugar de la Memoria. Las columnas entorchadas se reubicaron en un frente único para delimitar la nueva área sagrada, dejando intercolumnios idénticos salvo el central, más ancho, para encuadrar mejor el cimborrio. Una intervención sucesiva se debe a Gregorio III (731-741), quien recibe como regalo de Eutichio, Exarca de Rávena, seis columnas torsas similares a las precedentes que fueron colocadas formando una pantalla trasera paralela a la existente. Debe señalarse el hecho de que el fresco de la *Donazione di Costantino*, atribuido a Giulio Romano y situado en la Sala de Constantino del Palacio Vaticano, representa la imagen de la antigua basílica con el prebisterio constantiniano que todavía entonces existía. Esta es la última intervención que modifica espacios y estructuras de la *Confessione*. Para posteriores transformaciones habrá que esperar hasta 1507, cuando Bramante retira la hilera externa de columnas para realizar la estructura protectora de los lugares más sagrados y venerables durante las labores de edificación de la nueva basílica. Las columnas son mencionadas por primera vez en la edición más antigua del *Liber Pontificalis*, donde se mencionan unas columnas «*vitineas*» provenientes de Grecia, sin más detalles sobre su forma y número: *Liber pontificalis* Papa Silvestro (314-335), citado por Michele Cerrati, *Tiberi Alpharani De Basilicae Vaticanae Antiguissima et Nova structura* (Roma-Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana**,**1914), 53. Gregorio de Tours menciona estas columnas que describe como «*mirae elegantiae candore niveo, quatuor numero, quae ciborium sepulcri sustinere dicuntur*»: Gregorio di Tours, *Liber in Gloria Martyrum*, XXVIII, p. 504, citado por Cerrati, *Tiberi Alpharani*, 53. La noticia del regalo del exarca de Ravenna a Gregorio III figura en el *Liber Pontificalis* donde se las describe como «*columnas VI onichinas volutiles*»: *Liber pontificalis* Gregorio III, ed. por Louis M. Duchesne (Paris: Ernest Thorin Editeur, 1884-86), vol. 1, 417. En el siglo XII el canónico Petrus Mallio escribe: «*duodecim columnas vitineas quas de Grecia portari fecit quae ferunt de templo Apollonis Troiae*», citándose dove por primera vez su proveniencia, aunque será Maffeo Vegio, en un texto que se remonta a mediados del siglo XV (lo que permite suponer que la leyenda toma cuerpo no antes de la segunda mitad del siglo XIV), la primera fuente que indique del origen jerosolimitano de estas columnas, Cerrati, *Tiberi Alpharani*, 54.

[7] Las columnas vaticanas son de mármol griego de grano fino y traslúcido, con unas dimensiones de 4,75 metros y fustes divididos en secciones alternas estriadas y decoradas con pámpanos, querubines y pequeños animales; ninguna de ellas tiene el fuste cónico. Los análisis realizados por Ward Perkins le llevó a derivar el origen de estas columnas en el área de Oriente Medio del siglo II-III d.C.: "The Shrine of St. Peter", 21-33. Más allá de estos resultados, el estudio comparado de las fuentes y de los descubrimientos arqueológicos permite, en nuestra opinión, destacar otras cuestiones importantes como el valor atribuido a la decoración con pámpanos y racimos de uva, presente en la puerta del vestíbulo y recordada por los historiadores antiguos (Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche* y *Guerra Giudaica*, Lucio Annio Floro, *Epitoma*, I, 40, 30; Tacito, *Historiae*, V, 5), que constituyen estilemas definitorios del arte "Palestino del Segundo Templo" . El uso de estos elementos decorativos representa una constante del arte palestino, y más en general de aquél medioriental en fábricas de relevante valor simbólico y religioso. El empleo, a partir del período helenístico, en las decoraciones o en los objetos de detalles vitáceos evoca muy probablemente la vid de oro (racimos, granos, hojas) que, según lo escrito en el *Mishnah*, *Middoth* (3, 8), era donada por los fieles al Templo. Otro particular destacable es la presencia en el Templo de columnas decoradas en espiral, citada por Giuseppe Flavio. Asimismo se debe constatar que el uso de columnas decoradas en espiral con explícita referencia al Templo está documentada en sinagogas y objetos votivos al menos desde el siglo IV. Todo esto no desmiente las teorías de Ward Perkins sobre la fecha de las columnas vaticanas, pero puede ser un importante objeto de reflexión sobre el motivo de la elección de las columnas, aparentemente tan inusuales, en la Basílica de San Pedro; en efecto parecería verosímil que la presencia de este tipo de columnas en la *pergula* contenga una referencia al Templo. Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone*, 1-74.

[8] Las cualidades taumatúrgicas que se le suponían hicieron de ella un elemento venerado que, para ser protegido, en 1438 el cardenal Orsini hizo construir a su alrededor un plúteo marmóreo rematado por una reja de hierro y con una lápida que

Fig. 1 - "Columna santa", Sagrestia Vaticana, Museo del Tesoro.
(Fonte: foto Fabbrica di S. Pietro)

Desde ese momento en adelante, artistas e intelectuales alimentan el mito de las columnas; Jean Fouquet (de paso por Roma tal vez en 1443) emplea columnas torcidas para ilustrar las *Antichità Giudaiche* de Giuseppe Flavio y el *Libro d'Ore de Étienne Chevalier*. En el relato de un viaje en Italia (entre 1492 y 1499), Arnoldo de Harf describe doce maravillosas columnas blancas provenientes del Templo, una de las cuales "servía al Salvador mientras predicaba al pueblo judío", mientras que Giovanni Burcardo habla de un endemoniado encerrado en la verja de la Columna durante una solemnidad pontificia (31 marzo 1499).

Entre los siglos XVI y XVIII el debate sobre las columnas del Templo de Salomón parece asumir mayor importancia entre teólogos y artistas que cuanto ocurría con el estudio del Templo mismo. Ello se debía a que «Mientras éste se juzgaba irreconstruibile, la forma de las columnas sí podía ser fácilmente imitada en edificios de diversa naturaleza»[9]. Las columnas se transforman, así, en objeto privilegiado de numerosos estudios. La Contrarreforma establecerá una cisura con la cultura precedente: el Concilio de Trento se apropia de la gran idea salomónica y, a través de la producción de algunos protagonistas de la cultura artística y religiosa, la canoniza para subrayar el renovado prestigio y el poder de la Iglesia.

La literatura religiosa contrarreformista, las obras de arte del siglo XVI en las que se representan columnas entorchadas y las "reconstrucciones" del Templo elaboradas por religiosos, son fruto de una misma aspiración orientada a la esencia de un arte y de una arquitectura verdaderamente "cristianas". Su simbolismo se revela crucial en un momento en que la investigación artístico-religiosa ve en el renovado estudio de las Sagradas Escrituras una respuesta al paganismo y a los principios protestantes, pues constituye un modelo constructivo

recordaba la proveniencia del Templo, la santidad debida al contacto con Cristo y el poder de alejar a los espíritus malignos. Cfr. Alexis Gauvain, "La Colonna Santa della Basilica di San Pietro. Storia, memorie e nuove acquisizioni", en *Bollettino d'archivio* 28-29 (2015): 4-35 y Ottavio Bucarelli, "La Colonna Santa (note preliminari sulle indagini epigrafiche)", *Bollettino d'archivio* 28-29 (2015): 36-47.

[9] Juan Antonio Ramirez, "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el 'Orden Salomónico entero'", *Goya*, 160 (1981): 202.

real y sus detalles decorativos se perciben como matrices estilísticas cristianas que acaban erigiéndose en patrón normativo.

En consecuencia, las antiguas columnas de la basílica vaticana se transforman en un arquetipo referencial a imitar cada vez que se quiera representar en obras pictóricas temas vinculados a la Biblia, en especial al Antiguo Testamento, o a momentos de la vida de Cristo que se desarrollan en el edificio jerosolimitano[10]. El redescubrimiento de la columna salomónica coincide con el proceso de adecuación histórica de las imágenes sagradas en un siglo en el cual las cuestiones religiosas son el tema más importante. La pintura se vale de la arquitectura como elemento de la escena asumiendo así el valor de símbolo múltiple tanto en referencia al lugar en que se desarrolla la acción cuanto al carácter divino de la arquitectura a representar.

Los cartones realizados por Rafael en 1515 para los tapices destinados a decorar las paredes de la capilla Sixtina constituyen un ejemplo. Las columnas salomónicas se insertan tanto en la *Guarigione del paralitico* como en la *Presentazione di Gesù al Tempio*, escenas históricamente ocurridas en el Templo de Jerusalén, integrando de este modo la tradición bíblica con el arte del Renacimiento y contribuyendo, además, a la fortuna de las propias columnas. Se puede afirmar, en efecto, que los cartones de Rafael en algún sentido marcan el inicio del éxito de estas columnas en la pintura. Hay que destacar que el artista se atiene en la representación de las columnas a la forma y a la decoración exactas de los antiguos modelos de la basílica vaticana y en especial al de la Columna Santa[11].

Otro aspecto relevante del éxito de las columnas salomónicas es el papel asumido en los tratados de arquitectura. De los tratados de Filarete, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli y Palladio, en los cuales las Columnas se citan solo como elemento anómalo y aparentemente extraño a la antigüedad greco-romana (si bien asumiendo el significado simbólico-religioso de las columnas pietrinas), se pasa a obras en que se les reconoce su autonomía expresiva y formal, una autonomía tan incisiva que mina el sistema tradicional de los órdenes arquitectónicos con la codificación de un nuevo orden: el "salomónico entero" en palabras de Juan Ricci, "mosaico" en Juan Caramuel de Lobkovitz o "corintio supremo" en Guarino Guarini[12]. También ostentó una responsabilidad determinante en la difusión de las columnas la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* de Jacopo Barozzi da Vignola (1562) que, en la tabla XXXI, ofrece por primera vez indicaciones sobre el modo correcto de dibujar una columna torsa según una ley geométrica regular, proporcionando así a los artistas un método al cual atenerse. A este sigue, en 1693, el primer volumen de la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo y, ya en 1700, tras una publicación parcial previa (1698), el segundo volumen que comprende la construcción

[10] En realidad el uso de columnas espiraliformes, con diferentes decoraciones, en ubicaciones de especial valor religioso nace en el arte palestino de época helenística y se mantiene constante hasta el medioevo tanto en obras arquitectónicas como en códices ilustrados (iluminados). Su representación es, en ciertos casos, cuasi evocativa del Templo y de Tierra Santa. Por ello, la precoz difusión en Europa de estas columnas hace pensar que la leyenda salomónica es muy anterior a la segunda mitad del siglo XIV. Cfr. Tuzi, *Le colonne e il Tempio*, 41-60.

[11] En la obra de Rafael las columnas poseen un plinto de base ática con decoraciones diferentes sobre toro y escocia, el fuste está dividido en cuatro partes, dos estriadas y dos decoradas con brotes de vid y querubines, separadas entre sí por un anillo de hojas de acanto y los capiteles son de orden compuesto; su tratamiento es naturalístico y clacisista a la vez y revela una atención filológica del artista por los modelos antiguos.

[12] Juan Ricci, *Brebe Tratado acerca el orden salomónico entero*, en *La Vida y Obra de Fray Juan Ricci*, ed. por Elías Tormo y Monzó, Celestino Gusi y Enrique Lafuente Ferrari (Madrid: Ministerio de Instrucción Publica y Bellas Artes 1930); Ídem, *Tratado de la Pintura Sabia* (Manuscrito, Fundación Lázaro Galdiano), ed. anastatica de Fernando Márias y Felipe Pereda (Toledo: Pareja, 2002); Juan Caramuel de Lobkowitz, *Arquitectura civil recta y oblicua* (Vigevano: Emprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678), ed. anastática de Antonio Bonet Correa (Madrid: Turner, 1984); Camillo Guarino Guarini, *Architettura Civile* (Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737), ed. por Nino Carboneri y Bianca Tavassi La Greca (Milano: Il Polifilo, 1968).

geométrica de las columnas entorchadas (tab. LIII B). El texto de Pozzo es de enorme importancia para la difusión de estas columnas, tal vez el segundo tras la obra de Vignola. Otro entre los elementos que más han aportado a la enorme difusión de estas columnas en el período Barroco fue la realización del *Baldacchino* de Gianlorenzo Bernini (**Fig. 2**) para la acomodación definitiva de la tumba de Pedro al completarse el crucero de la basílica de San Pedro. El proyecto, encargado por Urbano VIII en 1624, clausura un debate surgido al finalizar las obras de la cúpula (1590) y aparece influenciado por los proyectos y monumentos provisionales realizados entre 1592 y 1624[13], en el seno de una reflexión litúrgica además de arquitectónica, que involucra los esfuerzos y los intereses de los pontífices que se suceden en este largo arco temporal (Clemente VIII, Paolo V, Gregorio XV y Urbano VIII).

Fig. 2 - Baldaquino y en el fondo la Logia de la reliquia de la Cruz en S. Pedro en Vaticano, 1624-33, G. Bernini. (Fotografía de la autora)

Es posible que la referencia al templo de Salomón esté implícita en la idea berniniana de proponer, a escala gigante, las míticas columnas antiguas. La elección de emplear bronce en lugar de piedra probablemente se deba, además de a los deseos manifestados en su tiempo por Paolo V, también al mito de las columnas de bronce Jaquín y Boaz. Asimismo, la alusión al templo jerosolimitano es explícita en algunas memorias escritas en 1627 y en 1633, con ocasión

[13] Cfr. Irving Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's* (New York: University Press, 1968); Tuzi, *Le colonne e il Tempio*, 179-204; Marcello Fagiolo dell'Arco, "Una nuova introduzione ai segreti dell'ordine salomonico" introducción a ibídem, VII-XLI; Paolo Portoghesi, "Il breve incontro tra due rivali. Bernini, Borromini e il Baldacchino di San Pietro", *Arte & storia* 35 (2007-08): 130-137; Irving Lavin, "The Baldacchino. Borromini vs. Bernini. Did Borromini forget himself?", en *Visible spirit. The art of Gian Lorenzo Bernini*, ed. por Irving Lavin (London: The Pindar Press, 2009), 2:1336-1384.

de la inauguración de la obra[14]. Bernini no se conforma con reproponer fielmente el antiguo modelo pétreo sino que, además de modificar las medidas y de elegir otro material, transforma las columnas tanto en la división de sus partes (marcada con anillos recubiertos por una lámina de oro) cuanto en sus pormenores decorativos, sustituyendo los tradicionales pámpanos por brotes y hojas de laurel doradas[15], querubines y emblemas de la familia Barberini[16]. El fuste presenta, en la base, anchas y carnosas hojas de acanto en relieve de donde parten profundas acanaladuras de desarrollo helicoidal, mientras que los dos segmentos superiores están decorados con los elementos antedichos.

El Baldaquino posee un triple significado: el primero de ellos histórico a través de la paráfrasis de las columnas "salomónicas" y de la traza general de su planta, que evoca la antigua tumba del apóstol; el segundo litúrgico, con la referencia al Santísimo Sacramento mediante las columnas y la figura de Cristo; y el tercero religioso-geográfico con la representación de Jerusalén como lugar de redención cristiana (figura de Cristo resucitado y columnas "salomónicas"). El resultado es de una extraordinaria importancia para sucesivos desarrollos en todo el mundo católico.

La siguiente intervención de Bernini en la basílica de San Pedro incide en la decoración de las pilastras que sostienen la cúpula en los que se ubicarán definitivamente las reliquias (1633-1641), un encargo que le es confiado mientras se encuentra trabajando en el Baldaquino. El proyecto, realizado bajo Urbano VIII, se diseña como "marco" para la tumba de Pedro en el que cuatro de las más importantes reliquias del período de los apóstoles adquieren significado y forma en relación al Baldaquino; para ello, Bernini decide reutilizar las antiguas columnas torsas de la *pergula* y, en lo relativo a su decoración, reincide en la doble referencia a la Iglesia antigua y al templo de Jerusalén[17].

Con la conclusión del Baldaquino berniniano y también gracias a los numerosos tratados que, a partir de Vignola, estudiaron su sistema geométrico-constructivo, surge una nueva fase de realización para las columnas. Entre los siglos XVII y XVIII la arquitectura religiosa se

[14] En las memorias para la fiesta de San Pedro del 30 de junio de 1627, demostrando la convicción de que las columnas broncíneas berninianas suponían una referencia jerosolimitana, se lee: «habiéndose descubierto en ocasión de tal fiesta las cuatro columnas grandes y hermosísimas hechas nuevamente de bronce dorado a semejanza de las que estaban en el Templo de Salomón, algunas de las cuales se ven en mármolen dicha basílica vaticana» citado por Oskar Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, ed.curador D. Frey y otros., Vienna 1928-1931, vol. II, n. 1130, p. 345. La alusión al Templo retorna en ocasión del fin de la obra y de su inauguración para la fiesta de San Pedro el 2 de julio de 1633: «fue descubierto en aquella basílica el rico y suntuoso baldaquino de bronce dorado sobre el altar de los SS. Apóstoles, sostenido por las cuatro grandes columnas de la misma manera fabricadas como las que estaban en el templo de Salomón, con cuatro grandes ángeles en las caras exteriores de los arquitrabes, con otros angelitos en los cuatro frontispicios, con las armas de Su Santidad en las caídas de dicho baldaquino, todo en bronce dorado»: Ibídem, 421 n1600.

[15] Cfr. Marcello Fagiolo dell'Arco y Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro barocco* (Roma: Bulzoni, 1967), 206 y Torgill Magnuson, *Rome in the Age of Bernini* (Stockholm: Almquist & Wiksell, 1982-1986), 158 donde se recuerda que el laurel, que Bernini usa en lugar de los pámpanos de uva, lo eligió Urbano VIII como devoción por la literatura en su emblema personal.

[16] «El Baldaquino es así al mismo tiempo corona para san Pedro y símbolo de su victorioso martirio (véanse igualmente los ramos de palma del coronamiento) pero también un monumento personal para el vicario de Pedro, el poeta-papa»; Fagiolo dell'Arco y Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione*, 206.

[17] Las columnas antiguas, según se creía entonces, eran reliquias y por ende probable que al ubicarlas a los lados de las crujías se quisiera subrayar la presencia de las reliquias más importantes de la basílica, las que provienen de Jerusalén y se vinculan estrechamente con la vida y la pasión de Cristo y el primer cristianismo; una referencia que la Iglesia de esa época tendía a destacar. A la iglesia antigua y a los tabernáculos de las reliquias se refiere sin duda la idea de realizar el altar para contener las reliquias en posición elevada como era el antiguo altar de la reliquia del Rostro Santo, también con columnas entorchadas dibujado por Giacomo Grimaldi en "Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano", *Codice Barberini latino 2733*, fol. 92r, Biblioteca Apostólica Vaticana, editado y anotado por Reto Niggl, Codices e Vaticanis selecti 32 (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972): 69-74.

enriquece con formas y espacios basados en el Templo, convertido ya en arquetipo y prototipo. Pero en las obras realizadas cualquier actitud arqueológica resulta lejana: «No se trata, pues, de un renacimiento de lo hebraico sino de actualizar en forma permanente, e insistimos, en forma católica - universal - todo lo que procede de inspiración divina. La historia sirve de apoyo no al prejuicio, sino al desenfado creativo. Arqueologia de símbolos que no se anquilosan. Encuentros con el pasado, sin lastres académicos»[18].

Se asiste, así, a una nueva "modalidad salomónica" que en el Sietecientos se expandirá a todos los países católicos y se codificará como "barroco salomónico", una corriente artística definida por el uso de partes arquitectónicas y elementos decorativos explícitamente referidos al Templo.

Según González Galván, «El salomonismo como idea simbólico-artística, encontró su forma de mayor prestigio en el barroco, estilo que pujante y adaptable hizo del 'orden divino', especialmente durante el siglo XVII y principios del XVIII, si no su modalidad exclusiva, sí el estandarte más significativo desde el punto de vista universalista del estilo»[19]. Y, en este sentido, las columnas entorchadas, la rica decoración de las iglesias, los altares recubiertos de oro, devienen "agentes infiltrados" del salomonismo.

La "fecha de nacimiento" aceptada por la historiografía oficial para el "barroco salomónico" coincide con la terminación de los trabajos del Baldaquino vaticano pues con el éxito de este arquetipo se inaugura, en efecto, la codificación y el largo período de propagación de dicho elemento, que en el mundo hispánico alcanzó proporciones de una magnitud impresionante.

Para comprender el fenómeno de la difusión de las columnas salomónicas es importante analizar los requerimientos de los mecenas, que en algunos casos incluian en los contratos indicaciones específicas[20], los sermones religiosos leídos en oportunidad de la inauguración de iglesias y capillas[21], los dibujos y grabados contenidos en las guías ilustradas de Roma que recordaban el prestigio de la Columna santa y del edículo berniniano y los tratados de arquitectura, cuyos grabados conocían frecuentemente una circulación autónoma. Se puede entender así aquello que, al menos en el mundo hispánico, se considera un fenómeno masivo, aceptado y reconocido no solo por los eruditos sino también por el pueblo llano. El primer ejemplo de columnas salomónicas realizadas en España es el *retablo* para la capilla de las

[18] Manuel González Galván, "El oro en el barroco", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 45 (1976): 94-95.

[19] Ibídem, 92.

[20] En España se estipulaban contratos precisos entre artistas y clientes, con cláusulas de compromiso para ambos. No hay retablos sin proyecto y en algunos casos el folio sobre el que se diseñó se dividía en dos al convenir el contrato, agregando una parte para mayor garantía del cliente, que conservaba una copia, al protocolo. Los proyectos eran una guía general que definía la estructura arquitectónica y el sujeto de las imágenes pero sin anular los márgenes de libertad del artista para introducir variaciones durante las obras.

[21] Destinadas a la instrucción de los fieles, son una fuente de información también para la concepción del arte y de la arquitectura: «cuando se inaugura un templo, el sermonista no se limita a elevar el pensamiento de los fieles, sino que nos le describe y hace gozar con sus excelencias. El pueblo recibía del predicador una lección de arte, aunque éste buscara las puras raíces religiosas». Juan José Martín González, introducción a *Los sermones y el arte*, de Maria del Pilar Dávila Fernandez (Valladolid: Secretariado de publicaciones Universidad de Valladolid, 1980), 5.

La influencia sobre el público es relevante además pues muchos sermones se publicaban. Algunos predicadores usan las imágenes de las iglesias o retablos para dar claridad al mensaje: «Al espectador actual le resulta dificil realizar la lectura de un retablo, tanto por lo que hace a la arquitectura como a la imagen, pero las dos eran conocidas por los eclesiásticos y por los fieles (...) Si se parte da la consideración de que la imagen es el soporte de la oración y de la predicación, el pueblo a quien se dirige debe estar preparado para captar su mensaje, para hacer una correcta lectura». Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 7.

Reliquias en la catedral de Santiago de Compostela[22], cuya gran novedad estriba en que aquí adquieren por primera vez una función estructural. El ejemplo realizado en Santiago abre camino a sucesivas realizaciones de columnas torsas que en una primera fase se utilizan en los *retablos* y, posteriormente, en edificaciones cada vez más complejas[23]. El *retablo*, en efecto, es precursor en el barroco español de toda forma de renovación artística y arquitectónica.

El pasaje de la arquitectura clasicista a la barroca viene marcado, en el mundo hispano, por la introducción de la columna salomónica, que representa la señal más significativa del cambio de gusto, dando origen a un nuevo tipo de *retablo*: el "retablo salomónico", caracterizado por una planta lineal, con columnas de orden gigante colocadas sobre la misma línea de fachada que articulan el espacio. El modelo tetrástilo resulta el más utilizado por los maestros barrocos, si bien existen variantes en cuanto al número o la posición de las columnas. El uso del orden gigante crea espaciosas calles dentros de los cuales se desarrollan formas muy variadas, el coronamiento se concibe en cambio como un ático a cuyos lados se ubican habitualmente otras columnas salomónicas menores, mientras que las partes laterales adquieren un perfil ricamente decorado. La estructura de estos *retablos* permanece sustancialmente constante en el tiempo aunque aparecen variaciones determinadas por necesidades de adecuación al lugar, por influencias locales y regionales o por una evolución del gusto. La decoración se desarrolla en dos fases: en la primera prevalecen pámpanos de vid y racimos de uva, y en la segunda se sustituyen por hojas de acanto o de laurel u otros motivos vegetales. La ornamentación continua siendo, en cualquier caso, «La piedra angular del retablo barroco. Movimento por un lado y significación eucarística por otro resultan imprescindibles para expresar un estado emocional, un efecto sorpresivo. Pero la columna evolucionó hacia formas menos agitadas; se fue desprendiendo de vides, incorporándose nubes, guirlandas, tallos de laurel; llegó a quedar desnuda»[24]. El retablo, en sus encasamentos, ostenta un repertorio de imágenes, esculturas y pinturas distribuidas horizontalmente (cuerpos) sobre el altar o en el ático, y verticalmente (calles) en los intercolumnios, según un jerarquía precisa: en la parte central, más importante, con frecuencia se dispone el santo titular o la virgen; si el repertorio temático es serial se ordena de izquierda a derecha y de abajo arriba. Después del Concilio de Trento, el retablo se convierte en un medio para instruir a los fieles; un estímulo visual complementario a la catequesis y al sermón popular: «incluso las almas contemplativas más elevadas que praticaban la meditación se podian ayudar de las imágenes de los retablos para fijar la imaginación sobre el lugar y escena objeto de la meditación a la manera de la 'composición de lugar' de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola»[25].

Asimismo, el culto de la Eucaristía afirmado tras el Concilio trentino da origen a tabernáculos monumentales que ocupan la parte central del retablo. La majestuosidad de estas

[22] Del retablo, destruido por un incendio en 1921, solo se conervan las columnas, custodiadas hoy en el Museo de la Catedral. Ramón Otero Tunez, "Las primeras columnas salomónicas de España", *Boletin de la Universidad de Santiago* 63 (1955): 337-351; Miguel Taín Guzmán, "Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte* 79 (2006): 139-55.

[23] Cfr. Alfonso Rodriguez G. de Ceballos, *El retablo barroco* (Madrid: Informacion y Revistas, 1992); María Faustina Torre Ruiz, *Estudio sobre la columna salomónica* (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México**,** 2004); Martha Fernandez, *Estudio sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma, 2011), 49-130 y 273-364.

[24] Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 141.

[25] Alfonso Rodriguez G. de Ceballos, "El retablo barroco en Salamanca. Materiales, formas, tipologías", *Imafronte*, Universidad de Murcia, 3-4-5 (1987-88-89): 252.

estructuras se amplifica con el uso de columnas salomónicas con decoraciones vitáceas que subrayan el simbolismo sacramental.

Los años treinta son decisivos para la introducción de los retablos salomónicos en el mundo hispano: entre 1630 y 1633 se realiza en Granada el retablo mayor de la iglesia de los Jesuitas (hoy de los Santos Justo y Pastor) con cuatro columnas salomónicas obra de Francisco Diaz de Ribero, uno de los exponentes principales del protobarroco granadino que en 1623 entró a formar parte de la compañía de Jesús y fue encargado de las obras de la orden en la región. El retablo está conformado por dos órdenes: el inferior, tetrástilo, con columnas torsas de siete acanaladuras, alberga en su parte central un monumental tabernáculo. Las se alzan sobre un basamento alto y aparecen decoradas con brotes de vid y racimos de uva. Un alto arquitrabe separa el ático que ostenta en el centro un crucifijo y dos relicarios, flanqueados por columnas salomónicas similares a las inferiores, antes descritas, mientras en los sectores laterales hay dos espacios menores destinados a contener imágenes. Este retablo aún no alcanza la plenitud barroca, pues la estructura general está dividida en dos órdenes y las columnas salomónicas no tienen la monumentalidad del período de madurez.

A partir de la segunda mitad del Seiscientos, el retablo barroco o salomónico adquiere mayor profundidad con columnas aisladas de la estructura y decoraciones más naturalistas.

En 1673 Juan Fernandez es encargado por el Colegio Real de los Jesuitas de Salamanca a realizar el retablo mayor de la iglesia de La Clerecia. La obra, de gran importancia en la evolución de la retablística española, fue considerada el ejemplo que prefigura el retablo churrigueresco[26]. Allí Fernandez proyecta un retablo de orden tetrástilo y columnas salomónicas gigantes de acentuadas curvaturas y decoraciones de vides de leve relieve, pintada con colores brillantes sobre fondo dorado. El arquitrabe y la molduración superior, que separan del ático, replican los de la fábrica de la iglesia para subrayar su voluntad de integración. Las columnas, situadas a los lados del enorme tabernáculo, están en posición avanzada y velan sendas columnas traseras, mientras que las laterales están ricamente decoradas con festones de motivos vegetales y fruta en los pedestales. Las calles entre las columnas laterales acogen cuatro nichos que contienen las estatuas de los Santos Doctores Padres de la Iglesia Latina y Griega, y sobre el arquitrabe, en correspondencia con las columnas, se encuentran los cuatro evangelistas.

Por último, en el ático, entre los escudos de Felipe III y Margarita de Austria, está representado S. Ignacio arrodillado ante la Virgen mientras redacta los Ejercicios Espirituales. El tabernáculo concluye con una cúpula sobre un elevado tambor.

Entre 1692 y 1694, José Benito Churriguera realiza, también en Salamanca, el retablo mayor de la iglesia de S. Esteban (**Fig. 3**), que se convertirá en un modelo importante para los retablos del siglo XVIII en España y en México, dando origen a todo un estilo artístico que, a partir de él y de la obra de sus dos hermanos Joaquín y Alberto, toma el nombre de churrigueresco[27]. El retablo de Churriguera sigue en su planta el modo semicircular del ábside;

[26] Cfr. Maria Teresa Igartua Mendía, "Desarrollo del Retablo barroco en Salamanca", *Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la orden de la Merced*, 98-99 (1972): 391.

[27] Término acuñado en manera negativa como crítica por parte del academicismo neoclásico al estilo barroco y en especial a la familia Churriguera, considerada responsable de obras que merecían este epíteto; era por ende sinónimo de producciones que se consideraban monstruosos por sus excesos decorativos. La historiografía española actual tiende a definir con la expresión "pre churrigueresco" la fase en que se introduce una rica ornamentación pero manteniendo la estructura arquitectónica plana y denomina, en cambio, "churrigueresco" al estilo de las obras en que la decoración aumenta su intensidad involucrando asimismo a las partituras arquitectónicas en un crescendo de movimiento plástico.

con 16 metros de ancho y 24 de alto, el ático ocupa todo el espacio absidial e introduce por primera vez esta modalidad arquitectónica en la ciudad. Las columnas salomónicas, de orden gigante, situadas en diferentes planos, subrayan el sentido de profundidad, mientras que la rica decoración en altorrelieve, típica del lenguaje plástico de Churriguera, no oculta la estructura arquitectónica del orden gigante sino que la envuelve y destaca. En el centro hay un tabernáculo monumental de planta cuadrada con columnas salomónicas a cuyos lados aparecen estípites por vez primera. El tabernáculo está coronado por una cúpula sobre tambor: su simbolismo es tan relevante que, según Rodriguez de Ceballos, «pocas veces un retablo posee, como éste, un sentido eucarístico tan paladinamente expresado y raras veces se justifica tanto como aquí el uso de pámpanos de vid enroscándose al fuste de las columnas salomónicas»[28]. El efecto escenográfico de la estructura se enfatiza mediante un velario con una pintura de una escena de la *Asunción* maniobrada mecánicamente para ocultar el tabernáculo.

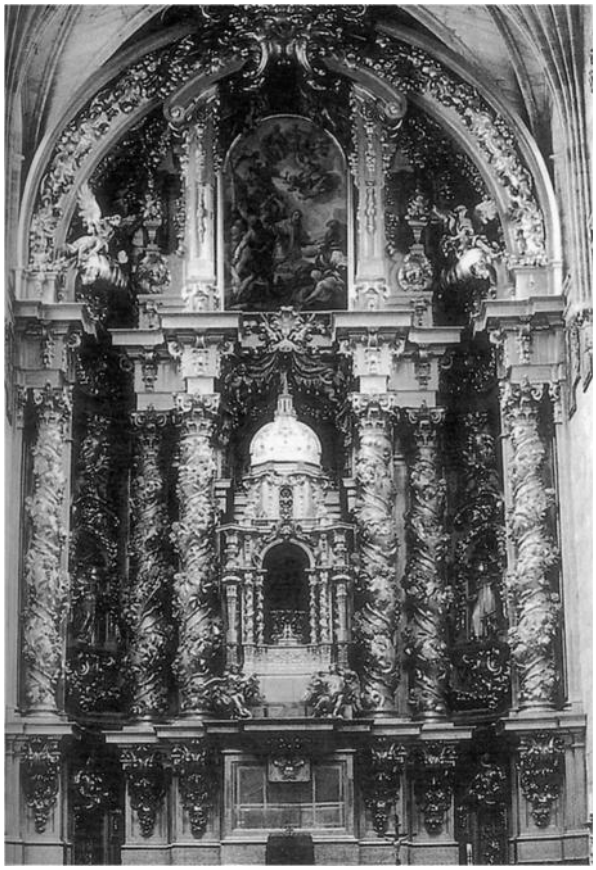


Fig. 3 - Retablo mayor de la iglesia de S. Esteban en Salamanca, 1692-94,
J. B. Churriguera.
(Fonte: D. Salas)

En la misma iglesia José de Churriguera proyecta el retablo de la Virgen del Rosario, también con cuatro columnas salomónicas de orden gigante que, en este caso, sostienen arcos concéntricos semicirculares que evocan los retablos portugueses en los cuales este elemento representa una constante. De inspiración portuguesa es asimismo el sistema de gradas ubicado entre el camarín y el altar.

[28] Rodriguez G. de Ceballos, “El retablo barroco en Salamanca”, 242.

En la Italia meridional el uso de las columnas salomónicas está particularmente difundido, sobre todo en Puglia y Sicilia; sin embargo, la influencia del dominio español no se corresponde, al menos en el barroco, con una ascendencia artística directa. La independencia cultural y política sícula, defendida por la nobleza, se revela también en las expresiones artísticas, de suerte que el uso de las columnas salomónicas y del salomonismo en general, asume significados a un tiempo religiosos y políticos: la región reclamaba para sí «el derecho hereditario a la corona de Jerusalén, la cual sería otorgada al monarca ibérico no en su calidad de Rey de España sino en la de Rey de Sicilia»[29]. Las obras del barroco siciliano se enriquecen así con acentos decorativos y se cargan de mensajes hasta el punto de parecer verdaderas partituras de programas iconológicos, según los principios de persuasión y retórica típicos del barroco.

El uso de columnas torsas, definidas en los documentos "*alla salomona*", se difunde en los aparatos efímeros pero también en los altares de las iglesias; su presencia constituye una evocación simbólica que asimismo asume valor por su particular aspecto formal. «En la tribuna más que en otro lugar se celebraba la Majestad donde se erigió una solemne Maquina de orden Corintio con basamentos sobre los que se levantaron cuatro columnas, con el arte serpentiante de Salomón»[30]. En las obras sicilianas es evidente la derivación tanto de los ejemplos vaticanos como de algunas realizaciones espeñolas; sabemos que los tratados de Vignola, de Andrea Pozzo y de Juan Caramuel eran conocidos en la isla y tampoco se puede excluir una influencia directa y personal de este último en la cultura arquitectónica meridional, consecuencia de su permanencia en Campania en zona napolitana. Por otra parte, no se debe olvidar el paso por la isla de Juan Carlos de la Falla[31], autor del *Tratado de la Arquitectura* (1636)[32] que contiene la descripción de «una colunna torta ó salomonica» y el modo de construirla geométricamente[33]. También debe recordarse que Guarino Guarini, entre 1660 y 1662, empleó columnas entorchadas en la iglesia dell'Annunziata, en Mesina.

Uno de los artistas que con mayor constancia experimentó el uso de columnas retorcidas es el palermitano Paolo Amato, miembro de la orden *degli Infermi*; la adopción de este elemento está presente en más de dos tercios de sus obras y proyectos a tal punto tal que «algunas obras se le atribuyeron, y las atribuciones nunca se cuestionaron luego, casi exclusivamente en base a la presencia de dichos elementos constructivos»[34]. En las columnas que él realizó se aplica constantemente una particular solución compositiva: las columnas se ubican siempre sobre un alto estilóbato para conservar una imagen de solidez, en general poseen seis acanaladuras espirales si bien con frecuencia el primer tercio del fuste es cilíndrico y por tanto la cantidad de espirales se reduce a cuatro, mientras que la decoración es muy variada y puede presentar motivos vegetales o florales en las golas.

El interés de Amato no resulta casual pues, en efecto, es autor de un tratado de

[29] Maria Clara Ruggeri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente* (Palermo: Epos, 1983), 74.

[30] P. Giacomo Spinelli, *Eco festiva de' monti, che fan risonare per il mondo le glorie, e i trionfi della gloriosa patrona S. Rosalia vergine palermitana* (Palermo: per Gioseppe la Barbera, 1689), cit. por Ruggeri Tricoli, *Paolo Amato*, 67 n1.

[31] Juan Carlos de la Falla fue preceptor del hijo de Felipe IV, Don Juan de Austria, cargo con el que sigue a su pupilo en su viaje a Cataluña, Sicilia y Nápoles.

[32] La obra de Juan Carlos de la Faille, *Tratado de la Architectura por el Rever.do P.e M.o Juan Carlos de la Falla de la Compaña de Ihs en el Colegio Imperial de Madrid*, (manuscrito inédito n.3729, 1636) Biblioteca Nacional de Madrid.

[33] Faille, *Tratado de la Architectura*, parte III, cap. I, "De los ornamentos de las partes in particular", fol. 15r.

[34] Ruggeri Tricoli, *Paolo Amato.*

perspectiva en el cual utiliza, entre sus fuentes principales, a Villalpando y Caramuel[35]. Asimismo poseía una copia del tratado de Caramuel en cuya contracubierta, además de consignar su nombre, había reproducido el dibujo del frontispicio del tratado que, como es bien sabido, presentaba un baldaquino con columnas torsas. Esta afinidad con dos de los teóricos que estudiaron el templo de Salomón nos conduce al singular clima cultural siciliano de la segunda mitad del Seiscientos, en cuyo seno la difusión de la "Idea Salomonica" es constante y en algunos casos se aplica de modo explícito gracias también al papel asumido por las órdenes religiosas en la propagación de las nuevas ideas[36]. Entre sus obras se debe señalar el altar dedicado a Nostra Signora Libera Inferni en el santuario de Gibilmanna (1684-85) de la catedral de Palermo[37]. Este altar, con mármoles policromos, ejecutado por el escultor palermitano Baldassarre Pampillonia sobre un diseño de Paolo Amato, presenta columnas "*alla salomona*" con el primer tercio cilíndrico. Se debe advertir el sistema de gradas sobre el que se apoya la figura de la Virgen, así como las notables afinidades con el dibujo de Bernardo Simón de Pineda para la reforma del prebisterio de la Capilla Real de Sevilla (1689)[38].

La principal diferencia que puede observarse entre las columnas de los altares italianos y españoles reside en el tratamiento del fuste: in Italia el modelo más seguido es el de pie derecho decorado con motivos vegetales solo en las golas y el dorado se emplea para acentuar la ornamentación, que tiende a limitarse a motivos vegetales de hojas entrelazadas a lo largo del fuste. Las hojas de acanto y de laurel se prefieren a la vid eucarística, mientras que los capiteles, como en los ejemplos españoles, son prevalentemente corintios.

En Sicilia occidental este tipo de columna se encuentra en Palermo en los altares del Crocifisso y de la Madonna del Carmelo (**Fig. 4**), que cierran el transepto de la iglesia del Carmine (1683-1684), obra de Giacomo Serpotta en colaboración con su hermano Giuseppe. Las columnas salomónicas, ubicadas sobre un alto estilóbato, están marcadas por un anillo en el primer tercio y poseen una riquísima decoración de estuco en las golas con ilustraciones de escenas religiosas, ángeles, animales y follaje que resaltan sobre el dorado del fuste. Ejemplos similares se encuentran en la capilla dedicada a San José en la iglesia palermitana de S. Domenico, con columnas entorchadas de mármoles policromos, y en la capilla del Crocifisso en Monreale. En la zona oriental de la isla, las columnas poseen, en cambio, un tratamiento plástico diferente, más geométrico, a causa de una acentuación del efecto de surco de las golas. Así, en la iglesia de S. Maria Maggiore en Ispica, reconstruida tras el terremoto de 1693, tanto en el altar mayor como en el de la capilla a su derecha, las columnas presentan seis espirales, decoradas con motivos vegetales en las golas.

Cualquier estudio sobre altares con columnas salomónicas debe dedicar una atención especial a la obra del padre Pozzo, quien tras haber codificado las reglas compositivas y geométricas de las columnas torsas experimentó su empleo en algunas obras que ilustra en su

[35] Frisando el tercer lustro del Setecientos Paolo Amato publica un tratado de prespectiva titulado *La nuova pratica di prospettiva nella quale si spiegano alcune nuove opzioni e la regola universale di disegnare in qualunque superficie qualsivoglia oggetto* (Palermo: per Vincenzo Toscano, 1714).

[36] Desde 1529 en la ciudad de Siracusa estaba establecida la Orden de los Caballeros Jerosolimitanos.

[37] Tras la transformación neoclásica de la Catedral palermitana, la capilla se desmontó y se vendió en 1785 al padre guardián del Santuario de Gibilmanna, donde aún se encuentra. Antonio Zanca, *La Cattedrale di Palermo* (Palermo: IRES, 1952), 280-281.

[38] El dibujo se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla, citado por Marco Rosario Nobile y Domenica Sutera, "Nelle terre degli eretici. Le opere degli allievi di Carlo Fontana in Sicilia", en *Carlo Fontana 1636-1714. Celebrato architetto*, ed. por Paolo Portoghesi, Francesco Moschini y Giuseppe Bonaccorso, http://www.accademiasanluca.eu/news/2014/2014.10.22-24_convegno_carlo.fontana/documenti_visivi/iii/16_sutera-nobile.pdf.

tratado. Entre 1694 y 1699 lleva a cabo los altares de la iglesia romana de S. Ignazio, que se convertiría en modelo para sucesivas realizaciones en el mundo hispano y en Italia meridonal. Las columnas salomónicas, definidas en los documentos como "*colonnette fatte a spira*", se disponen pareadas a los lados del altar para encuadrar el enorme altorrelieve que representa a San Luis Gonzaga, su dedicatario. Son columnas de seis espirales en mármol verde antiguo con una decoración de hojas enlazadas en bronce dorado que "*van serpendo*"; la riqueza del material empleado acentúa el efecto plástico y el claroscuro de la sinuosidad del fuste subraya el dinamismo del conjunto.

Fig. 4 - Altar de la Madonna del Carmelo, iglesia del Carmine, Palermo, 1683-84, G. Serpotta. (Fotografía de la autora)

En los territorios bajo dominio español, el argumento de las columnas salomónicas se retoma en retablos y fachadas de iglesias. Se debe observar que en el Nuevo Mundo dicho proceso reconecta con el simbolismo bíblico que aquí se remonta a los primeros decenios de la conquista, como demuestran los escritos de los misioneros franciscanos y carmelitas[39], que ven en estas tierras una nueva Jerusalén[40]. La rica ornamentación incluida en los retablos responde,

[39] Cfr. Santiago Sebastián, "La significacion Salomónica del Templo de Huejotzingo (Mexico)", *Traza y Baza* 2 (1973): 77-88 y González Galván, "El oro en el barroco", 73-96.

[40] En la *Historia Ecclesiastica Indiana*, Jerónimo de Mendieta (1525-1604) compara la conquista de Cortez en Nueva España a la de Moisés para liberar de la esclavitud a los hebreos de Egipto. El padre franciscano llega a dividir la Historia de la Iglesia católica en el Nuevo Mundo en dos períodos relacionados con los del pueblo hebreo: la Edad de Oro (1524-1564), que corresponde al lapso temporal establecido entre Moisés y la destrucción de Jerusalén a manos de Nabucodonosor, y un segundo período (1564-1596), que corresponde a la esclavitud de los hebreos por parte de los babilonios. Para los hombres de los siglos XVI y XVII era natural partir de la Biblia para dar las primeras interpretaciones del Nuevo Mundo que de alguna manera representa el Paraíso Terrenal. No se debe olvidar que Cristóbal Colón, en su tercer viaje, ve al Orinoco como a uno de

también ella, a la voluntad de persuasión de los fieles mediante el uso de las imágenes. Los primeros cambios se inician en la mitad del ’600 y alcanzan la plena madurez durante el ’700. En Nueva España se pueden distinguir, desde el punto de vista compositivo, dos tipos de retablos que tienen como común denominador la inspiración en modelos manieristas. Ejemplo del primer tipo es el retablo de los Reyes en la catedral de Puebla, realizado por el ensamblador Lucas Mendéz entre 1646 y 1650[41], que constituye el primer ejemplo americano de retablo con columnas salomónicas. Se compone de un único cuerpo tripartito cuya parte central, más amplia, está marcada por un gran arco alrededor del cual hay una disposición reticular de tipo clásico, similar y casi contemporánea a la del retablo de la Trinidad de la catedral de Cuzco, realizado por Martín de Torres en 1656. De tipo diverso es el retablo de San Pedro en la Catedral de Ciudad de México, que deviene asimismo modélico para otros retablos con columnas salomónicas. Para esta obra se contrató en 1672 al maestro dorador Alonso de Jerez. También en este caso la composición recticular es de ascendencia manierista, con una planta tripartita y tiene tres diferentes tipos de apoyo: columnas revestidas, columnas salomónicas y pilastras-hermas en la parte superior.

A partir del 1700 el sistema ornamental de los retablos se complejiza e inicia a cargarse de elementos decorativos que, desde el punto de vista formal, tienden a homogeneizar el sistema de composición recticular sin destruirlo. A medida que pasa el tiempo se asiste a ulteriores variantes en el movimiento de las partes del coronamiento, en el revestimiento de todas las superficies, en la duplicación y avance de las columnas salomónicas respecto del plano de la fachada, siempre muy decoradas con frutos y motivos vegetales. Los retablos asumen así un carácter más orgánico, con una fuerte acentuación de la parte central y un tratamiento formal del ático y el coronamiento como en los ejemplos del retablo mayor de Jesús María (José de Castilla, 1708) o en el de San Francisco en La Paz (1774). El retablo adquiere así una plasticidad renovada y una unidad que sustituye al emparrillado regular e impone una lectura global a partir de elementos iconográficos de valor simbólico en clave decorativa. En estas obras, las columnas salomónicas ornadas a base de vides articulan el espacio del retablo subrayando su parte central; sirvan como ejemplo los retablos jesuitas de San Francisco Javier y San Ignacio (**Fig. 5**), en la iglesia de la Compañía en Quito (1735-1740 aprox.) o el de San Ignacio en la iglesia de San Pedro y el mayor en San Carlos, Lima (1758-1766 aprox.), con columnas salomónicas pareadas flanqueando el nicho central del santo titular.

A lo largo del período barroco, tanto en España como en los dominios españoles, las columnas torsas se transforman creativamente, según un proceder que las desvinculará progresivamente no solo de los modelos romanos sino también de la codificación de los tratados hasta hacer de ellas puros elementos decorativos, soportes de una exuberancia ornamental como fin en sí mismo. La rica exornación que, para recordar la vid eucarística y los ejemplos vaticanos, presenta con frecuencia pámpanos y racimos de uva será posteriormente reemplazada por diferentes tipos vegetales, entre los que destacan el laurel y el acanto a causa de su follaje atormentado y dinámico. En el Nuevo Mundo, la decoración se ve en ocasiones

los cuatro ríos del paraíso, y que Antonio León Pinelo en su *El paraíso en el Nuevo Mundo* (principios del s. XVII) se propone demostrar que los cuatro ríos sudamericanos (Orinoco, Amazonas, Magdalena y Rio de la Plata) eran los descritos en el Génesis. Cfr. Sebastián, “La significacion Salomónica”, 75-88.

[41] Sobre la identificación del autor hubo numerosos estudios, también porque en los documentos había una carta escrita por el obispo Juan de Palafox a Felipe IV, el 1 de mayo de 1646, donde afirma que el autor era «Montañes, famoso escultor de Sevilla»; cfr. Fernandez, *Estudio sobre el simbolismo*, 275.

caracterizada por presencias indígenas: la uva es sustituida por el maíz y todo tipo de vegetación local y las aves del modelo de San Pedro dan paso a papagayos y otros pequeños animales autóctonos. El gusto por la ornamentación fitomorfa alcanza tal profusión que llega a ocultar la estructura del fuste, determinando una progresiva pérdida del significado originario y, según Germain Bazin, un detrimento de su "fuerza expresiva"[42].

El empleo de estas columnas se interrumpe a fines del siglo XVIII cuando en el mundo hispano se difunde el uso de complejas pilastras en forma de pirámide truncada invertida ("estípite") y en el resto de Europa triunfa el clasicismo. La desaparición de las columnas salomónicas no significa, sin embargo, el fin del mito, pues los primeros estudios orientados a cuestionar el origen jerosolimitano recién se iniciarán a fines del siglo XIX.

Fig. 5 - Retablo mayor de la Iglesia de S. Ignacio en Quito, 1735-40, B. de Legarda.
(Fonte: D. Salas)

[42] Como afirma Bazin de esta forma «ces évocations de la nature, d'autant plus poétiques qu'elles projettent l'imagination de l'humain séjour vers l'au-delà, vont disparaître avec la colonne salomonique»; Bazin, "La colonne", 58.

Transferencias estéticas entre los retablos de Sevilla y Minas Gerais en el ocaso del siglo XVIII

Carlos Javier Castro Brunetto[1]

El arte realizado en Minas Gerais durante la segunda mitad del siglo XVIII nos sorprende por su originalidad y ruptura de los convencionalismos dictados por el tribunal de la Inquisición, tanto de Portugal como de España. Concretamente en el caso brasileño y específicamente *mineiro*, poco o nada pudo hacer el Tribunal inquisitorial de Lisboa, por fuerza de la distancia geográfica y humana, además de la complejidad del territorio. Fruto de esta relajación de la norma son obras tan sorprendentes como el *cadeiral da Sé* de Mariana, es decir, el coro de canónigos de la principal sede de la región, completamente decorado por *chinoiseries*, que incluyen escenas amatorias, muy al gusto francés y laico del reinado de Luis XV, llegado al Brasil a través de los tejidos adamascados y los abanicos, como ya estudiamos en el pasado[2].

Es un lugar común aceptar que el arte colonial brasileño utiliza los estilos artísticos y normas del Barroco, además de algunos elementos renacientes, de forma desordenada y a veces casual, sobre todo en el gran periodo, el último cuarto del Setecientos, cuando las formas se presentaban como un inmenso baúl de las maravillas del que cada escultor, pintor o entallador tomaba aquellos elementos que le parecían singulares para mostrarlos caprichosamente, sin el pesado corsé de las normas, en los templos y retablos que espléndidamente se construían en tierras fluminenses, paulistas, *mineiras*, goianas e incluso en el Mato Grosso. Solo así podemos comprender, en un mismo edificio y con idéntica cronología, la utilización de fustes o capiteles de inspiración manierista, con retablos extraídos del *retábulo nacional português* del siglo XVII, con molduras típicamente *joaninas* y tallas, como las del maestro *Aleijadinho* y los escultores de la época, cuya inspiración directa se halla en las formas luso-flamencas del siglo XV, expresivas de la devoción barroca y reiterando, en muchos casos, la rigidez del primer Renacimiento que se aprecia en las tallas de barro o *paulistinhas*, moldeadas sin cesar desde el despertar firme del arte colonial brasileño, allá por 1600, hasta la actualidad.

El puzzle brasileño, a ojos de un estudioso rigorista es incomprensible, pero comprensible desde que empatizamos con la gracia y el *jeito* brasileño, cuando lo irracional se

[1] Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de La Laguna (España).

[2] Carlos Javier Castro Brunetto, «Crítica al uso del término rococó: el caso del Brasil», in *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*, ed. Carlos Javier Castro Brunetto (La Laguna: Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, 2004), 75-76.

transforma en racional, lógico y cargado de razones que no permean las visiones más formalistas del arte.

En el campo del retablo, los numerosos congresos organizados durante los últimos años y la abundante bibliografía publicada, sobre todo desde la década de 1960, ha ido construyendo una imagen bien estructurada sobre los retablos luso-brasileños, su evolución estilística en la colonia y tras la Independencia, así como su interacción con la sociedad, tanto en el ámbito evidentemente religioso como en el laico. En un reciente artículo, João Henrique Sad Jr., tras elaborar un recorrido por la historiografía en torno al retablo brasileño, afirma que «podemos compreender o retábulo-mor barroco como o termo desta grande alegoria do caminho humano que é o corredor central da igreja»[3]. Convenimos que ese planteamiento es muy cierto, que el retablo no es solo mobiliario litúrgico, sino una metáfora de la espiritualidad humana y del camino de la salvación, además de un vehículo para la transmisión del poder, ya sea de la familia propietaria de la capilla donde se yergue, o de la hermandad que lo mandó a tallar. Por lo tanto, hay un lado tan divino como humano en este mueble, por lo que la vanidad de los clientes y los artistas es casi tan notable como el hecho de dar una morada digna a la Eucaristía o las imágenes de los santos. De hecho, creemos que el retablo es uno de los cruces más nítidos entre lo sacro y lo profano.

Abundando en esta teoría, hemos escrito muchos artículos en cuanto al refuerzo del retablo en el mensaje iconográfico o como epicentro del discurso espiritual y artístico. Sin embargo, en esta ocasión preferimos abordar un caso singular de la retablística brasileña que siempre nos ha llamado la atención, no por su alegato iconográfico, sino por el lenguaje formal desarrollado. Nos referimos a los retablos colaterales de la capilla mayor y los laterales de la planta elíptica, de la iglesia de *São Francisco de Assis* en São João del-Rei, Minas Gerais.

La ciudad, fundada en 1713 dentro del ciclo de las *bandeiras* o entradas de paulistas y esclavos en busca de oro, en plena región del río das Mortes, prosperó con rapidez, y hacia 1749 se iniciaría el proyecto de construcción de un templo para albergar a la Orden Tercera de Penitencia de San Francisco, según informa el IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)[4]. En este trabajo no profundizaremos ni en la historia del edificio ni de la Hermandad, remitimos al trabajo del historiador sanjoanense Antônio Gaio Sobrinho[5]. Lo que nos preocupa es, como ya hemos dicho, el conjunto de los retablos laterales del templo. Es evidente que excluimos el retablo mayor. Su diseño ha sido a atribuido al maestro Francisco de Lima Cerqueira (1728-1808), sin ninguna duda, a partir de la identificación por Judith Martins de un documento registrado en el *Livro Segundo de Termos da Ordem Terceira*, fechado en 1781, en el que la Hermandad le encarga dicho retablo con la supervisión del autor del diseño arquitectónico del templo y de la portada,[6] que no es otro que el maestro natural de Ouro Preto, Antônio Francisco Lisboa, *o Aleijadinho* (1730/1738-1814). Ante la discusión surgida años después en torno al debate sobre la autoría del diseño de planta y portada, es decir, si es obra de Aleijadinho o Lima Cerqueira, Myriam Ribeiro de Oliveira ha sugerido una autoría conjunta,

[3] João Henrique Grossi Sad Jr., «Considerações sobre a historiografia dos retábulos luso-brasileiros: autores clássicos e contemporâneos». *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v. 6, n. 2 (2014), acceso 28 de septiembre de 2015, URL http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/13p246.pdf.

[4] Acceso 28 de septiembre de 2015, http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/290

[5] Antônio Gaio Sobrinho, «Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis», *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, v. 11, n.11 (2005): 55-75.

[6] Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, vol. 1 (Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 177.

es decir, un probable diseño de Aleijadinho con la colaboración en muchos detalles de Lima Cerqueira[7].

Sin embargo, el retablo es arcaizante porque repite el modelo de tres calles, con columnas helicoidales pareadas separando las hornacinas laterales y cubierto de un arco de medio punto ligeramente rebajado y coronado por decoración iconográfica. Ese arcaísmo ya lo detectó un singular amante de Minas y de su historia, Augusto de Lima Júnior (1889-1970), cuya dilatada vida como jurista y diplomático le llevó a Portugal en varias ocasiones donde se ocupó de analizar el arte y los retablos portugueses para entender mejor el arte *mineiro.*

En su libro *A Capitania das Minas Gerais*, cuya primera edición data de 1940, reconoce la excelencia de los retablos de su tierra, edificados en el tercer cuarto del siglo XVIII, a partir de los modelos portugueses, y para mejor exaltarlos (Nossa Senhora do Carmo de Sabará, Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto) no ocultaba su decepción ante otros retablos *mineiros* de inferior calidad levantados hacia el final de la centuria:

> "Esse altar se póde afirmar como modelo clásico da decadencia barroca entre nós, pois, por sua estrutura geral, se vai desfazendo dos ornatos até à simplicidade desgraciosa dos característicos dos últimos anos do século XVIII e começo do dezenove (Carmo, Mercês, São Francisco de Ouro Preto, Matriz e Boa Morte, de Barbacena, São Francisco de São João d'El-Rei, etc ...)"[8].

Pero añade, equivocadamente «Quase todos desenhados pelo Cônego António Caetano de Sousa, arquiteto das ordens». En realidad, lo importante es que el autor percibió un cierto retroceso en este retablo mayor, pero, obviamente, porque hallaba un serio contraste con los altares laterales.

En cuanto al retablo y tras numerosas polémicas levantadas sobre su autoría, habiendo historiadores que señalaban Luís Pinheiro y otros a Aleijadinho, debate surgido por la redacción confusa de las propias fuentes, parece demostrado por el concienzudo estudio documental del historiador Alfredo Pereira de Carvalho que la talla fue ejecutada por el maestro Francisco de Lima Cerqueira, lo que queda avalado por muchos documentos[9]. Finalmente, Myriam Ribeiro de Oliveira, también sugiere que su autor fuese Lima Cerqueira frente a otras opciones[10]. Antes señalamos que es un retablo arcaizante por usar recursos que provienen del Seiscientos, a pesar del remate con la Santísima Trinidad en alto relieve, tallada con toda seguridad posteriormente. Aunque sea una obra conservadora en su concepto, no deja de estar bien concebida y ser original en las columnas que flanquean las calles laterales, porque sobre una estructura de mensulones y rocallas, se yergue un primer tramo columnario de apertura claramente helicoidal y brusco movimiento, que luego se transforma en un discurrir típicamente salomónico, con una decoración en relieve de hojarasca algo anodina: es un destello brillante en una obra convencional (**Fig. 1**).

[7] Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes européus*, (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 232-233.

[8] Augusto de Lima Júnior, *A Capitania das Minas Gerais*, (Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943), 181.

[9] Alfredo Pereira de Carvalho, «Francisco de Lima Cerqueira e a construção da igreja de São Francisco de Assis», *Revista do Instituto Histórico Geográfico de São João del-Rei*, 5 (1987): 78-79. En ese mismo número de publicaron otros dos artículos de sendos autores sobre la misma materia, insistiendo en la autoría de Lima Cerqueira.

[10] Oliveira, *O Rococó*, 261.

Lo habitual en estos casos es culpar de los proyectos aparentemente no satisfechos a los artistas, pero quien sabe si para realizar esta obra el lusitano de la región de Braga tuvo que amoldarse a las peticiones de la Hermandad y repetir una visión general del retablo, ya conocida. Pero al ir a comprobar las fuentes que pudieron aleccionar a Lima Cerqueira, inmediatamente pensamos en la popularísima obra de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicada en Roma en dos volúmenes en 1693 y 1700, cuyos grabados inspiraron muchos retablos levantados en la Europa del siglo XVIII y sus áreas de influencia, incluido Brasil. Pero una lectura más atenta de la bibliografía teórica nos recuerda que en 1761 apareció en Roma el libro de Giovanni Battista Piranesi titulado *Della Magnificenza ed Arquitettura de'Romani*, que incluye entre sus múltiples grabados un aguafuerte, la lámina sexta, en el que se ofrece ese juego abrupto de sinuosidades como elemento propio de la conformación del gusto romano. ¿Pudo llegar a Minas algún libro de Piranesi, o láminas sueltas, hoy desaparecidas? La pregunta de siempre, pero en el arte, como en la vida, tales casualidades difícilmente existen, y aunque hoy no veamos con claridad el nexo, debió existir en su momento. Pero el hecho es que siempre la obra de arte, por su elocuencia, es el mejor de los testimonios. Así pues, un retablo aparentemente anodino, de Lima Cerqueira, no llega a serlo tanto.

Los retablos de la nave ovalada de la iglesia que nos ocupa, la de la *Ordem Terceira de Penitência de São Francisco*, representan, a nuestro juicio, un problema mucho mayor de comprensión. Cuando cualquier persona que llega a la ciudad y pregunta por la autoría de ese conjunto, es probable que le respondan: *do Aleijadinho!* Hasta ese punto se ha asentado el maestro en la memoria popular (**Fig. 2**).

Fig. 1 - Altar Mayor y retablos colaterales de san Francisco y san Luis.
Primer cuarto del siglo XIX.
Francisco de Lima Cerqueira y taller.
(Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

Fig. 2 - Retablo de los santos Lúcio y Bona. Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller.
(Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

Hasta cierto punto, es lógico. Teniendo en cuenta las referencias documentales que apuntan a una participación de Aleijadinho en el diseño de la planta y portada del templo, sumado al prestigio con el que contaba este artista en la historiografía brasileña tras la publicación en 1963 de la monografía del gran historiador del arte francés y profesor de *La Sorbonne* de París, Germain Bazin (1901-1990) titulada *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, era tentador por muchos motivos aproximar la autoría de la totalidad de los retablos a ese maestro. Pero antes de esa publicación, en 1956 dedicó un denso volumen a la arquitectura barroca brasileña que constituyó todo un monumento historiográfico para el futuro y en el que aborda la compleja autoría de los altares laterales del templo de la Hermandad. Sugiere que aunque pudo existir algún diseño preparatorio o se puede interpretar la presencia de Aleijadinho, lo cierto es que él lo atribuiría a una «escuela de Aleijadinho» conformada en los primeros años del siglo XIX[11]. Quizás, una lectura inadecuada o un cierto halo de tradición oral hizo al jurista y escritor Afonso Arinos de Melo Franco aseverar que «também pertencem a Antônio Francisco Lisboa o risco dos altares colaterais»[12], creando algo de confusión, sin duda, involuntaria.

[11] Germain Bazin, *A arquitetura barroca religiosa no Brasil*, vol. 2, (Rio de Janeiro: Editora Record, 1983), 107.

[12] Tom Maia, Afonso Arinos de Melo Franco y Thereza Regina de Camargo, *São João del-Rei & Tiradentes*, (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978), 21.

Finalmente, Myriam Ribeiro de Oliveira, aunque reconoce una posible participación de Aleijadinho con algunos bocetos primarios, ve en los retablos laterales de *São Francisco* de São João del-Rei una intervención de maestros desconocidos, tal vez continuadores del maestro de Ouro Preto:

> "Também tardia, a talha dos altares de São João del Rei, é, ao contrário, de excelente qualidade, embora lhe falte o sentido de coesão arquitetónica com amarração de todos os elementos, como nos demais retábulos do Aleijadinho. A tendência geral é o decorativismo detalhista, levando ao exagero das proporções, notadamente dos frontões ornamentais acima das sanefas"[13].

Así pues, nuestra contribución comienza justo donde lo deja la historiografía del arte brasileña, que plantea este grupo de retablos como obras de calidad, pero sin filiación definida, con un leve resabio de Aleijadinho y una ejecución realizada ya en el siglo XIX. En ese momento entra nuestra experiencia profesional al servicio de proporcionar una hipótesis de trabajo sobre estos retablos, una propuesta para reflexionar conjuntamente sobre lo que considero uno de los conjuntos retablísticos más sorprendentes del Brasil, no por el trabajo de su talla, que es parca, sino por la originalidad extrema de muchos de sus diseños, apartados por completo de la tradición luso-brasileña.

Desde hace décadas estamos familiarizados con el arte brasileño, y especialmente con la gran región comprendida por Río de Janeiro, Minas Gerais y São Paulo y estos retablos nos parecían diferentes, pero, más allá de las consideraciones de estilo, forma y autoría, había algo de inquietante a la vez que familiar, porque, sin saber por qué, me hacían pensar en España. La lógica apunta a una filiación tradicional portuguesa y su continuidad brasileña por el uso de elementos, como el arco de medio punto ligeramente rehundido, recordando el *retábulo nacional português* del siglo XVII y con un ático preparado para decoración o heráldica, una cornisa curva y apuntada en el centro, con guardamalleta, como apreciamos en los retablos de san Francisco, san Luis rey de Francia (colaterales), san Pedro de Alcántara y santos Lúcio y Bona.

También es frecuente encontrar a finales del Setecientos retablos que incluyen esquinas achaflanadas con la apertura de nichos para la colocación de imágenes, caso de los retablos de la Estigmatización y la Aprobación de la Regla franciscana por Honorio III, o, como ya hemos señalado, con relación al retablo mayor del templo, la inclusión de columnas salomónicas, como sucede en los retablos de san Pedro de Alcántara y de los santos Lúcio y Bona. Además, la osadía de usar columnas acanaladas semisalomónicas divididas en su primer tercio, es una genialidad infrecuente en la tradición luso-brasileña, aunque, sin duda, nos remite, en este último caso, a las columnas del altar mayor.

Pero es desde la perspectiva formal un elemento el que despertó notablemente nuestro estupor e interés: los elevados paneles perforados creando una celosía, que a modo de sobre ático, cierran de forma de imaginativa una estructura a dos aguas, cercada por volutas y rocallas. Estas composiciones tan imaginativas están finalmente rematadas por penachos y otras formas ornamentales (**Fig. 3**).

[13] Oliveira, *O Rococó*, 268.

Fig. 3 - Coronamiento del retablo de san Pedro de Alcántara.
Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller.
(Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

De todo ello se deducen varias cuestiones. En primer lugar, que no se trata de auténticos retablos receptáculo de imágenes para el fomento del culto. Las imágenes, propias de los programas iconográficos de la tradición franciscana brasileña, con esculturas vestideras concebidas en buena medida para la *procissão de cinzas* (procesión del miércoles de cenizas)[14], no parecen ser los verdaderos protagonistas, sino el mueble en sí mismo; es decir, que lo que destaca al contemplar los retablos no son las imágenes y su significado devocional, sino la construcción visual del conjunto, con una estilizada, alta y delgada elegancia impropia de los retablos tradicionales luso-portugueses, ampulosos, tallados en muchas ocasiones hasta la extenuación, llegando al punto de que los mejores ejemplares ocultan la base arquitectónica del mueble litúrgico. En este caso es al contrario: la concepción arquitectónica supera a la talla y al mensaje iconográfico seráfico brasileño, inmóvil hasta el siglo XIX[15], queda supeditado a la forma.

De hecho, hay que fijarse mucho para advertir los doce haces de luz que irradian de cuatro de los retablos: los dos colaterales y los de san Pedro de Alcántara y los santos Lúcio y Bona. O los detalles, tan bien elaborados, de las armas franciscanas sostenidas por ángeles en el retablo de san Francisco de Asís, y con idéntica disposición las lises de Francia en el de san Luis. Y como esos, otros muchos detalles.

Otra conclusión es que existe, de forma comprobada, una continuación de elementos que provienen del retablo mayor, diseñado por Francisco de Lima Cerqueira, aunque la

[14] Carlos Javier Castro Brunetto, «Exaltación y gloria franciscana en el imaginario del Brasil colonial». *Revista Sémata*, 26 (2014): 594-595.

[15] Carlos Javier Castro Brunetto, *Franciscanismo y arte barroco en Brasil*, (Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996), 247.

estilización de los retablos, la utilización de ese sobre ático que recuerda los transparentes de los retablos españoles, y la supeditación de la imagen devocional, parecen conducirnos al empleo de fuentes diferentes a las más comunes hacia 1800, pues aquí convive una inspiración tradicional del mueble religioso con una concepción que, incluso, podríamos sugerir de origen laico. Claro que del traspaso de la laicidad al arte religioso barroco, Minas sabe mucho, baste recordar la mencionada sillería de canónigos de la catedral de Mariana, íntegramente decorada por *chinoiseries*, al igual que el retablo mayor de la iglesia de *Nossa Senhora do Ó* de Sabará.

En cuanto a la autoría, teniendo en cuenta la cronología apuntada por Bazin y autores posteriores, situando su construcción en el primer cuarto del siglo XIX, la responsabilidad directa de Aleijadinho, en función del estilo, parece quedar descartada, porque se aleja por completo de la su visión que el maestro tenía del arte. De hecho, el concepto empleado por Bazin en la traducción al portugués para definir este conjunto de retablos es de «excrescência»[16], que define muy bien el parecer negativo de este maestro que, en este caso, no supo apreciar el valor de la diferencia y que tal vez en la actualidad, a la luz de nuevos enfoques, le fascinaría (**Fig. 4**).

Esto nos remite al otro entallador y maestro de obras, Francisco de Lima Cerqueira. Natural de una aldea de la región próxima a Braga, nació en 1728 y prácticamente nada se conoce de su formación y evolución lusitana[17]. Se le puede seguir la pista, ya en Minas Gerais, desde la década de 1750, hasta su muerte en 1808; hacia 1800 está sobradamente documentada su relación con la hermandad terciaria franciscana de São João del-Rei y nadie duda de que fue él quien cuidó de los detalles finales de la construcción y aderezo del templo, incluyendo el mobiliario litúrgico, los retablos, junto a un grupo de oficiales o aprendices que trabajarían a modo de taller. Pero no vamos a adentrarnos ahora en cuestiones alusivas a su estilo (no hay espacio para valorar el conjunto de su obra en este estudio); se le considera, como se ha dicho, colaborador de Aleijadinho, e incluso algunos autores sugieren que podría tenérsele por continuador. Sin embargo, creemos que Lima Cerqueira tendría una vida más interesante y no recogida en las fuentes documentales; de hecho si aceptamos que sería el autor intelectual de los trabajos retablísticos que nos ocupan, su nombre debería ocupar un puesto mucho más elevado en la historiografía del arte brasileño.

En primer lugar, este lusitano, según los datos aportados por sus biógrafos, llegaría al Brasil con veinticinco años aproximadamente, justo cuando habría adquirido los rudimentos del oficio y quién sabe si algo más. Si valoramos el hecho de ser natural de un foco de tanta importancia en el arte del retablo como es la región Braga-Porto, en plena evolución del Portugal *joanino*, y que el retablo luso, por original que fuese, compartía un gusto formal y sobre todo una función semejante a los vecinos reinos de España, es posible que Lima Cerqueira, a través de dibujos e incluso grabados, conociese en su tierra natal las obras de José de Churriguera y su influencia, con retablos de alto porte, decoración esplendorosa y elementos, como los transparentes, que tanta huella dejarían en la retablística española e hispanoamericana del siglo XVIII. Pero ya que especulamos, vemos conexiones entre estos retablos de São João

[16] Germain Bazin, *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, (Rio de Janeiro: Editora Record,1971), 336.

[17] Patrícia Urias, «Um mestre de obras português na comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei». *IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte* (Belo Horizonte, 2014) 5, acceso 29 de septiembre de 2015, URL http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf

del-Rei con los elaborados por otro portugués, nacido en Lisboa en 1709 y estante en Sevilla desde 1726[18], Cayetano de Acosta (1709-1778). Este maestro sería ya un reputado entallador en la década de 1750, pero sin duda, su gran obra fue el retablo mayor de la iglesia Colegial del Salvador de Sevilla, construido entre 1770 y 1774 y que para Alfonso Pleguezuelo, siguiendo a otros autores, afirma que «es el último gran retablo barroco en España»[19].

Fig. 4 - Retablos de san Pedro de Alcántara y de la Estigmatización de san Francisco. Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller. (Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

Es una obra espléndida que enlaza con la de otros notables maestros actuantes en Sevilla, como Matías José Navarro, autor del retablo del convento de las Concepcionistas de Lebrija hacia 1729-1731, aunque como precedente propio podemos mencionar el retablo mayor del convento de Santa Rosalía de la ciudad hispalense[20]. Sin embargo, el retablo mayor del Salvador es de tal calidad y espectacularidad en su talla, que debió gozar de gran éxito en los pareceres sevillanos, el mayor puerto peninsular que miraba hacia América. Está concebido en dos grandes cuerpos con un ático en la que se esculpe la figura de Dios Padre. En el segundo cuerpo emplea el orden salomónico, en el primero, hornacinas gigantes se abren en las calles laterales entre dos columnas. Pero la gran aportación es la calle central, que acoge en una gigante venera en forma de rocalla, la figura del Salvador, acompañada por varios profetas y santos. Es posible que Cayetano de Acosta se inspirase para ese conjunto de la calle central en un grabado, y teniendo en cuenta el tema central con esa gran concha, que fuese un grabado francés. Pero

[18] Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, (Sevilla: Arte Hispalense, 2007), 32.

[19] Pleguezuelo, *Cayetano*, 134.

[20] Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio, *El retablo sevillano: desde sus orígenes hasta la actualidad*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009), 336, 350.

también pertenece a la tradición española, con el protagonismo devocional del retablo como espectáculo y receptáculo máximo de la Fe (el sagrario). Y sin duda, debió existir una influencia directa de Portugal, desde la *cova de ouro* del Seiscientos hasta las grandes estructuras retablísticas de Oporto.

Ni Lima Cerqueira viajó a España ni Acosta al Brasil, por lo que no pudo conocer la obra sevillana. Pero es posible que dibujos inspirados en las obras de mayor éxito de la ciudad, que podrían haber llegado a través del comercio con España, a pesar de la hostilidad por los problemas de límites de fronteras en la década de 1750 (firma del Tratado de Madrid) y tiempos posteriores[21]. Pero a pesar de los conflictos, las relaciones culturales y el intercambio de información funcionaba con fluidez, más de la que pensamos; de hecho, la evolución del retablo brasileño no se puede comprender sin Portugal y España, pero tampoco sin la influencia de grabados que circulaban en los entornos intelectuales y de los principales mecenas, incluyendo la Iglesia, inspirados en obras del barroco romano, vienés, de Münich y, por supuesto, de los reinos ibéricos. El dibujo de carbón sobre papel, mucho más fácil de perderse con el tiempo, también circuló de manera constante: el hecho de que hoy no poseamos pruebas documentales no niegan la conexión, porque la mayor fuente para el historiador del arte es la obra de arte, es decir, el retablo construido que está ante nuestros ojos: las conexiones o *elos* debemos establecerlas los profesionales.

Este axioma nos anima a ver en los retablos colaterales y de la nave de São João del-Rei, por todas las novedades que aportan y que suponen una ruptura, o al menos una transformación notable, de los retablos habituales de raíz luso-brasileña, una conexión con Sevilla y especialmente con los retablos de la Colegial del Salvador. Puesto que transferir es pasar o llevar algo desde un lugar a otro, no fueron los artistas quienes viajaron, sino las ideas, los conceptos, la visión formal del retablo, el uso litúrgico, sí, pero también la importancia del retablo como mueble, espectacular tanto en su función como en su condición matérica. Claro que esa idea se comparte con las obras portuguesas, pero la estilización, el empleo del ático como recurso espléndido para la talla de elementos secundarios (heráldicas o simplemente elementos decorativos) que se convierten en esenciales, y el uso del sobreático, como un transparente, creando el efecto de una celosía *trançada de palha*, nada más popular, nos remiten a la escuela que nacida en el entorno salmantino con Churriguera alcanza en la Sevilla del último cuarto del siglo, con Cayetano de Acosta, el canto del cisne. Pero creemos, finalmente, que ese canto se extendió al Brasil, y que por circunstancias que probablemente nunca sabremos, acabó influyendo en el modelo creado por Francisco de Lima Cerqueira y rematado por sus ayudantes en el primer cuarto del siglo XIX, cuando el Barroco alcanzó su cénit en Minas Gerais (**Fig. 5**).

[21] Mary del Priore, Renato Pinto Venâncio, *O libro do ouro da História do Brasil* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2001), 160-163.

Fig. 5 - Retablo de la Aprobación de la Regla franciscana por Honorio III. Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller. (Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

Bibliografía

Bazin, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record,1971.

Bazin, Germain. *A arquitetura barroca religiosa no Brasil*. vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

Carvalho, Alfredo Pereira de. «Francisco de Lima Cerqueira e a construção da igreja de São Francisco de Assis». *Revista do Instituto Histórico Geográfico de São João del-Rei*, 5 (1987): 77-81.

Castro Brunetto, Carlos Javier. *Franciscanismo y arte barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996.

Castro Brunetto, Carlos Javier. «Crítica al uso del término rococó: el caso del Brasil». In *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*, ed. por Carlos Javier Castro Brunetto, 59-78. La Laguna: Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, 2004.

Castro Brunetto, Carlos Javier. «Exaltación y gloria franciscana en el imaginario del Brasil colonial». *Revista Sémata*, 26 (2014): 583-607.

Halcón, Fátima. Herrera, Francisco. Recio, Álvaro. *El retablo sevillano: desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009.

Lima Júnior, Augusto de. *A Capitania das Minas Gerai*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.

Maia, Tom. Franco, Afonso Arinos de Melo. Camargo, Thereza Regina de. *São João del-Rei & Tiradentes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

Martins, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, vol. 1. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.

Sad Jr., João Henrique Grossi. «Considerações sobre a historiografia dos retábulos luso-brasileiros: autores clássicos e contemporâneos». *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v. 6, n. 2 (2014), acceso 28 de septiembre de 2015, URL http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/13p246.pdf.

Sobrinho, Antônio Gaio. «Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei.* v. 11, n.11 (2005): 47-75.
Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes européus.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Cayetano de Acosta (1709-1778).* Sevilla: Arte Hispalense, 2007.
Priore, Mary del, Venâncio, Renato Pinto. *O libro do ouro da História do Brasil.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
Urias, Patrícia. «Um mestre de obras português na comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei». *IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte* (2014), acceso 29 de septiembre de 2015, URL http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf

Parte II
O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura

Carpinteros y ensambladores en la estructura del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla

Teresa Laguna Paúl[1],**Fernando Guerra Librero**[2],
Eduardo Rodríguez Trobajo[3]

Para comprender el funcionamiento estructural del mecanismo de descarga del retablo mayor de la catedral de Sevilla hay que relacionarlo con el espacio gótico donde fue montado en 1525-1526 y ampliado en 1551-1565.

La historiografía señala desde que Ceán Bermúdez atribuyera al flamenco Peter Dancart el impulso inicial de un retablo mayor, inacabado en 1488, que fue proyectado para ocupar el testero de un altar mayor desarrollado en una única crujía gótica. Algunas de sus piezas pudieron adaptarse a partir de 1508 cuando, por iniciativa del cabildo y del arzobispo Fray Diego de Deza, se encargó al pintor Alejo Fernández y al escultor Jorge Fernández las trazas y realización de una viga de imaginería y de un retablo que constituyen el origen del actual[4]. Los trabajos iniciados en aquel año se desarrollaron con normalidad hasta finales de 1511, cuando el desplome del primer cimborrio catedralicio incentivó todas las obras vinculadas con su reconstrucción, tanto las de la cantería y bóvedas aledañas, como entre otras, la realización de una cuarta parte de la sillería del coro, brutalmente dañada en aquel siniestro.

Las obras de este momento nunca afectaron al espacio inicialmente previsto para el altar mayor porque, aunque la historiografía ha mantenido que fue a partir de un acuerdo del cabildo de 1517 cuando ampliaron su espacio con otra bóveda más, las investigaciones de las últimas décadas vienen señalando que siempre ocupó la misma superficie desde la adaptación del recinto de la primitiva capilla de los Reyes de la catedral mudéjar para altar mayor y coro del cabildo durante las primeras etapas de la construcción gótica, desde 1434 hasta

[1] Profesora Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.
[2] Arquitecto y Restaurador de BBCC.
[3] Investigador del INIA, Madrid.

[4] CEÁN, J. Ag., *Descripción artística de la catedral de Sevilla,* (Sevilla, 1804), 39-46. GESTOSO, J., *Sevilla monumental y artística* (Sevilla, 1890), II, 194-213. GIMÉNEZ, M., "El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas", *Documentos para la historia del arte en Andalucía, I* (Sevilla, 1927), 7-55. MORÓN, Mª F. "Análisis histórico estilístico", AA.VV., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 1981), 124-129. PALOMERO, J.M., "La viga de imaginería", AA.VV., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla,* (Sevilla, 1981), 93-120. HERRERA, Fco. J., "Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla", HALCÓN, HERRERA y RECIO, *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad,* (Sevilla, 2009), 43-53.

aproximadamente 1465. El recuerdo de esta área litúrgica perduró al levantar los pilares de todo el sector oriental del templo, cuyas bóvedas era necesario terminar antes de acometer el cierre central del crucero, concluido en obra en 1506 e inacabado en su decoración en diciembre de 1511, cuando se desplomó[5]. El diseño de las trazas del retablo tuvo en cuenta, necesariamente, la superficie de la planta del altar mayor y el alzado del muro donde apearía que, como exponemos, estaba perfectamente definido al contratar el retablo en 1508 y terminado en el momento del desplome, pero fue ampliado en su altura debido al replanteo del proyecto del retablo y su dosel-viga en noviembre de 1518 (**Fig. 1** y **2**).

En 1504 al terminar la bóveda del altar mayor, el cabildo tenía perfectamente definido el perímetro exterior del área litúrgica del altar y de la sacristía-vestuario que ocuparían los dos tramos de la nave central existentes entre el crucero y la nave mayor oriental, la que establece el discurrir de los circuitos procesionales y donde abre la nueva capilla Real. El desplome del cimborrio y su reconstrucción modificó los calendarios de obras, hizo necesario construir almacenes en el patio de los naranjos, aplazó la finalización e instalación de la viga y del retablo de la capilla mayor, cuyas piezas salvaguardaron embaladas en la librería en 1512[6]. Para los cultos del altar mayor y oficio coral adecuaron espacios, ámbitos e imágenes, que sucesivamente modificaron y organizaron con diversos bienes muebles conforme impuso el transcurso de la obra; después del desplome en 1513 Alonso Rodríguez mencionó la ubicación de este espacio de culto, provisional, en la tercera nave de poniente ocupando varias bóvedas sucesivas frente a la capilla de Santa Ana y en 1520 lo trasladaron al cierre occidental del coro, hasta la instalación del retablo y consagración del altar mayor en la primavera de 1526[7]. La organización del culto, con la dignidad acorde a las celebraciones del calendario litúrgico anual, necesitó un espacio ceremonial de mayor relevancia disponiendo tarimas y bienes muebles con el carácter de montajes efímeros de amplia duración de tal forma que, por ejemplo, en septiembre de 1515 el cabildo ordenó colocar las tablas de la viga pintadas por Alejo Fernández para la capilla mayor formando un retablo bajo un guardapolvo organizado con telas de "angeo" pintadas[8]. Más tarde, en la primavera de 1520, los carpinteros de la catedral "pusieron la viga e el crucifixo dos oras después de la noche", que por el tiempo invertido en su montaje no debería tener relación con el encargado en 1508 y su aspecto recordaría otros contemporáneos existentes en ésta o en otras diócesis, donde coronaron las rejas de las capillas con calvarios de madera o instalaron sobre vigas, de los que se conservan algunos in situ y existen numerosos testimonios[9].

[5] LAGUNA, T., "Una capilla mía que dicen de los Reyes", *La capilla Real, Aula Hernán Ruiz XIX* (Sevilla, 2012), 175-233. JIMÉNEZ, Al. *Anatomía de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 2013), 95-107.

[6] ARCHIVO GENERAL ARZOBISPADO SEVILLA, FONDO CATEDRAL SEVILLA, [AGAS-FC], Sección IV, libro 9362(28) fol. 14v; libro 9366(32) fol. 39r. PALOMERO, J.M., "La viga…", 110.

[7] MORÓN, Mª F., "Análisis histórico…", 141. PALOMERO, J.M., "La viga…", 114. GUERRERO, J.M., "Informe de 1513 de Alonso Rodríguez", en *La catedral después de Carlín, Aula Hernán Ruiz XVII* (Sevilla, 14-16 octubre 2010), 41, 48-49, 59/n17.

[8] AGAS-FC, Sección I, libro 7057(9), 58v y 65. Cit. Doc. PALOMERO, J.M. "La viga…", 107-108 y 109.

[9] AGAS-FC, Sección IV, libro 9375(41), 42v. POMAR, P., "Entre la liturgia medieval y la piedad contrarreformista. Imagen del crucificado en Jerez de la Frontera", *Limes Fidei*, (Cádiz, 2014), 147-163.

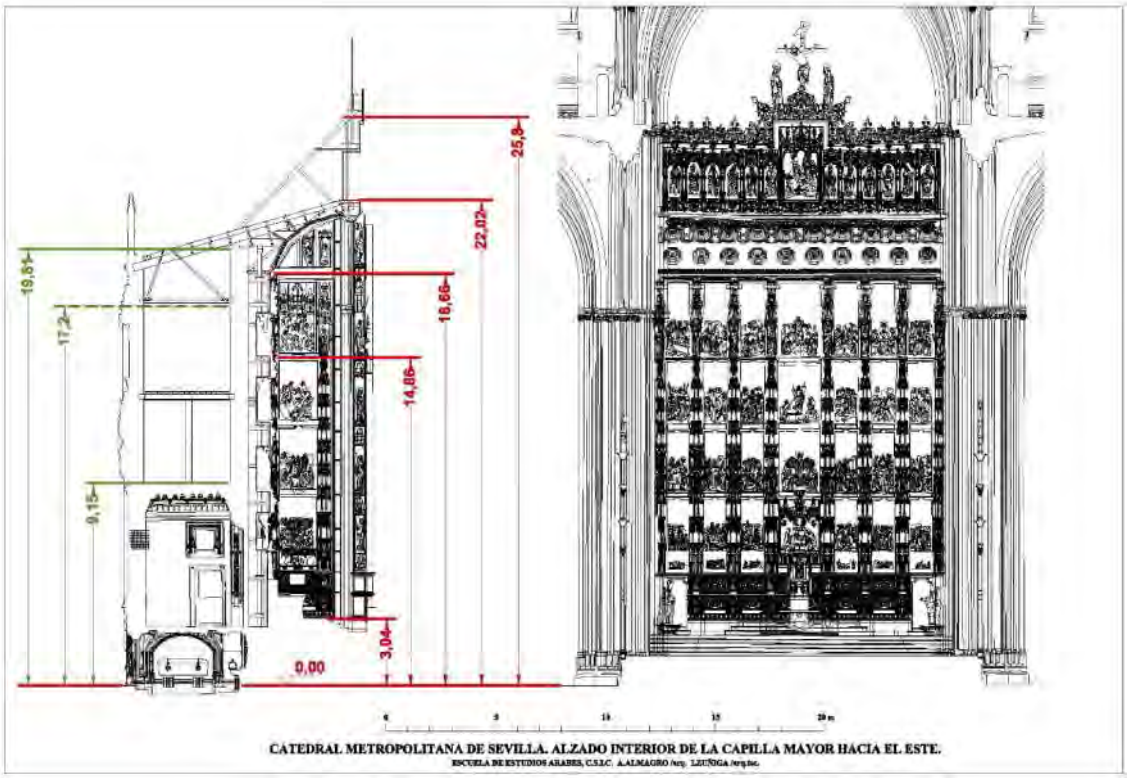


Fig. 1 y 2 -Sección vertical del trasaltar y alzado del retablo mayor de la catedral de Sevilla. (Fotogrametría A. Almagro Gorbea)

Las obras del altar mayor nunca tuvieron grandes retrasos ya que la bóveda inmediata al crucero no sufrió graves daños en 1511 y el desplomé tampoco afectó a la pared exterior del vestuario, que ya estaba construida y tenía una altura aproximada de nueve metros desde la cota de la nave catedralicia y dos ventanas abiertas a unos seis metros de altura, cerradas con unas rejas abonadas en 1510. El interior del vestuario conforma desde entonces un espacio elevado, una sacristía alta, dispuesta sobre tres estancias semienterradas en el suelo de la catedral, que actualmente corresponden a la reserva eucarística, a la cerería y a la capilla de Yanduri[10]. En la primavera de 1513, conforme avanzaron las obras y era preciso terminar todos los trabajos del muro occidental, en cuya cara anterior apearía el retablo hasta una altura de 17,20 m., fue imperioso establecer otros acuerdos relativos al área litúrgica de la capilla mayor. En mayo de este mismo año el arzobispo Deza donó el alabastro para asentar el retablo, que el cabildo agradeció ofreciéndole las tablas de la viga pintadas por Alejo Fernández para componer un retablo en la capilla de san Pedro, inicialmente prevista para su enterramiento[11]. Unas semanas después ordenaron "ensanchar la capilla del altar mayor, porque ay más logar donde los caualleros e personas del regimiento desta ciudad pueden oyr los ofiçios diuinos"[12]. La redacción de este acuerdo capitular de 20 de junio de 1513, que pudo rectificar algún aspecto del modelo encargado al maestro mayor el 7 de mayo de 1511, indica perfectamente las

[10] JIMÉNEZ, Alf., *Anatomía.*, 179-182, il.13. PINTO, Fco. y JIMENEZ, Alv. "La bóveda de la capilla mayor de la catedral de Sevilla", en HUERTA y LOPEZ ULLOA, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Madrid, 9-12 octubre, 2013), 863-872.

[11] AGAS-FC, Sección I, libro 7056(8), 10v y 44r. Cit. Doc. PALOMERO, J.M., "La viga…", 109.

[12] AGAS-FC, Sección I, libro 7056(8), 44r.

necesidades del área litúrgica con sus dos ámbitos diferenciados y señala, conceptualmente, el límite de la pared donde apearía el retablo contratado y en el lugar donde estuvo el tabernáculo de la Virgen de los Reyes en la catedral mudéjar; desplazado respecto al sitio donde aparece marcado en la copia del plano de Bidaurreta y en el del Gabinete de Dibujos de los Uffizi pues ambos únicamente señalan la situación donde estaría la capilla mayor[13].

A mediados de 1517 cuando el cabildo vislumbró la terminación de la reconstrucción del cimborrio, y antes de iniciar su nuevo programa iconográfico, plantearon otros requisitos vinculados a la instalación de la viga y del retablo encargados en 1508, cuyos trabajos habían continuado durante estos años, aunque es difícil establecer los ritmos de sus entregas y pagos que el notario apostólico, Juan de Pinos, anotó en sus libros, no localizados en el archivo de la catedral[14].

Los debates relativos a la instalación del retablo y terminación de la capilla mayor comenzaron, documentalmente, el 25 de septiembre de 1517 y, prácticamente, durante un año se sucedieron distintos informes, cambios de opinión y nueve reuniones capitulares donde trataron aspectos concernientes a dar viabilidad a las necesidades litúrgicas, técnicas y artísticas. El arzobispo Fray Diego de Deza, perfectamente informado de toda la problemática, presidió la última reunión del 15 de noviembre de 1518 que reiteró la ocupación del espacio del altar mayor y servicios en las dos bóvedas o "dos capillas de las naves dellas pasando el cimborio o crucero", fijó la disposición de las gradas de acceso al altar con la posición de su mesa y reservó definitivamente la superficie de la mayor parte de la primera para los ministros y caballeros, que ordenaron pavimentar. Además al debatir "los inconvenientes que avía en labrar e facer el dicho altar mayor en una sola capilla como solía ser e lo poco que avía para edificar todo lo que era menester", analizaron la problemática no sólo de la ubicación de la viga contratada sino del apeo del retablo y todas las consecuencias constructivas derivadas de su decisión, porque indudablemente obligaban a una reelaboración de las propuestas y contratos anteriores que conocerían perfectamente por las opiniones recabadas a todos los artífices implicados: el maestro mayor Juan Gil de Hontañón, el aparejador de la fábrica Gonzalo de Rozas, el carpintero mayor de la misma Sebastián Rodríguez, el pintor Alejo Fernández, el escultor Jorge Fernández y el entallador Francisco de Ortega. Antes de esta última reunión, el prelado y los capitulares visitarían la obra para cerciorarse de las consecuencias de su decisión que, en estos meses, habían incrementado su interés por comprender técnicamente las necesidades demandadas, ya que en septiembre de 1518 el cabildo encargó una maqueta de madera a escala 1:1 para reflejar los volúmenes, la altura y posición de la meseta del altar mayor, con sus gradas de acceso desde el presbiterio bajo y las tres de ingreso al vestuario y un mes después instalaron en la parte alta de los pilares, vinculados a los "ochavos" de cierre exterior y muro oriental, unos lienzos pintados para simular la altura de todo este ámbito[15].

Estos aspectos y otros, omitidos en la redacción del acta, obligaban a obras de cantería que recrecieron las paredes de los "ochavos" y de los dos muros construidos en el vestuario hasta alcanzar en paralelo una cota de 19,80 m, dos metros y sesenta centímetros más alto en el

[13] ALONSO, B. y JIMÉNEZ, Alf., *La traça de la iglesia de Sevilla*, (Sevilla 2009). GUERRERO, J. Mª, "El plano de Vasari de la catedral de Sevilla", *Magna Hispalensis: los primeros años. Aula Hernán Ruiz XVII* (Sevilla, 2008), 31-74.

[14] AGAS-FC, Sección IV, libro 9376(42), 17v; libro 9378(44). 64v; libro 9378(45). 93; libro 9380(46), 7v; Sección I, libro 9379(45) 93r.

[15] AGAS-FC, Sección I, libro 7058(10), 172v y 183. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla…*, II, 200; GIMÉNEZ, M., "El retablo…", 15.

muro espaldar del retablo construido en 1512 que terminaba en una sencilla moldura decorativa a 17,20 m documentada a partir de la última restauración. En su espacio intramuros, tres cámaras o estancias funcionales dispuestas en altura estabilizarían la construcción. También era imprescindible el replanteo del retablo y de la viga encargados en 1508, cuyos conceptos generales conocerían y, quizás, aprobarían en sus líneas maestras el mismo 15 de noviembre de 1518 porque la estructura de apeo es lo que, verdaderamente, condiciona la necesidad del recrecimiento o ampliación en altura que generó este edificio singular del trasaltar (**Fig. 1**).

Estas cuestiones, una a una, generaron otras trazas, que después los canónigos comisionados por el cabildo presentaron para su aprobación, y nuevos contratos firmados con el notario apostólico Juan de Pinos; un edificio de cantería portante y funcionalmente singular, un retablo tardogótico fundido con un dosel de tradición mudéjar y decoración renaciente que envuelve espacialmente el cielo del altar, sustenta y proyecta una viga de imaginería volada a 22,18 m del pavimento actual del templo. Esta novedosa solución en madera dorada, cuya traza realizó el pintor Alejo Fernández, necesitó la estrecha colaboración, desde sus orígenes, del trabajo y experiencia del maestro mayor de carpintería de la catedral Sebastián Rodríguez; un experto conocedor de la carpintería de tradición mudéjar capaz de resolver técnicamente no sólo cualquier aspecto de la planificación y realización del dosel sino conjuntamente su descarga, el contrarresto de la viga de imaginería y el apeo del retablo en ambos muros. Con esta solución adecuaron a las necesidades del altar mayor de la catedral de Sevilla el recuerdo de un espacio litúrgico bien conocido por el arzobispo Fray Diego de Deza: la sotobóveda y viga de primitiva capilla mayor o del Sagrario de la catedral de san Antolín de Palencia[16].

Este acuerdo determinó el encargo, en enero de 1519, a Juan Gil de Hontañón del proyecto arquitectónico que ampliaba en altura el vestuario y trasaltar mayor, cuyas obras contrataron a destajo el aparejador de la Fábrica Gonzalo de Rozas y el mencionado carpintero y que estaban prácticamente terminadas a mediados de 1522[17].

Un año después de comenzar el recrecimiento o ampliación del trasaltar, Alejo Fernández entregó "ciertas muestras que hizo para el retablo e para las rexas", aprobadas el 22 de octubre de 1520. Estas muestras del retablo, remuneradas con 15.000 ducados, correspondían a una redefinición del contratado en 1508 con siete calles y cinco pisos y a la realización de la viga de imaginería actual que, coronada por el calvario del Cristo del Millón procedente de la catedral mudéjar, quedarían formalmente unidas por un dosel de casetones octogonales, que presenta la misma composición del artesonado de la sacristía alta terminado en 1522. Ambos fueron realizados por el "carpintero de la obra" Sebastián Rodríguez y sus hermanos Diego y Juan, continuando las técnicas de tradición mudéjar modernizadas con elementos del repertorio clasicista, que adelanta en su composición los artesonados renacentistas de la primera edición del libro IV de Sebastiano Serlio (Venecia, 1537), y recuerda

[16] LAGUNA, T., "Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción del altar mayor de la catedral de Sevilla y su ajuar a finales del siglo XV", HERRAEZ, Mª V., *El patronazgo episcopal del último gótico en las catedrales españolas, Jornadas de difusión del proyecto* HAR2013-4453+R, financiado por el Min. Economía y Competitividad, cofinanciado con fondos FEDER, León 12-13, noviembre, 2015, en prensa.

[17] ALONSO, B., "El cimborrio de la 'Magna Hispalense' y Juan Gil de Hontañón", *Actas IV congreso nacional de Historia de la Construcción*, (Cádiz, 2005), 28-29. LAGUNA, T., "Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla", E. GÓMEZ, *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, (Sevilla, 2007), 98-100. JIMÉNEZ, Alf., *Anatomía…*, 179-184.

otros contemporáneos como el del salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza contratado en 1492[18].

La actividad laboral de Sebastián Rodríguez en la catedral, que tambien damos a conocer, se remonta, documentalmente, al año 1506 cuando cobró 670 maravedís por la entrega de "çierta madera" y Francisco del Olmo ocupaba el cargo de maestro mayor de la carpintería y había sucedido a Juan de Écija, su padre, el 1 de julio de 1505 con igual remuneración; 40 maravedís de jornal, 2.000 mrs. y un cahíz de trigo de salario anual[19]. Al año siguiente cuando alcanzó este puesto compartió sus responsabilidades durante varios meses con Francisco del Olmo y formaron con Juan Pérez la cuadrilla de carpinteros, cuyos nombres recogen las listas de los maestros y oficiales de la fábrica conservadas de 1507, remunerados con un jornal de 50 maravedís[20]. Desempeñó este cargo durante treinta y un años, en 1538 recibió una compensación de 7.500 mrs. por el tiempo trabajado en esta iglesia y falleció dos años después[21]. En el transcurso de su dilatada carrera profesional vivió en unas casas alquiladas a la fábrica de la catedral en la calle Arqueros (actual Cerrajería) y en 1526 se trasladó a otras de la calle Gallegos (actual Sagasta), estuvo bien considerado y el cabildo valoró su competencia técnica aumentándole en 1512 su "quitación" anual a 3.000 mrs., después de las actuaciones derivadas del desplome del primer cimborrio; sus funciones, responsabilidades y competencias fueron iguales a las de otros maestros mayores de carpintería como Bartolomé Sánchez (1434-1464) o Alonso Ruiz (1541-1592) quien, prácticamente, le sucedió en el cargo desde 1541 hasta 1592[22]. Uno de sus principales cometidos era la supervisión, control y adquisición de cualquier madera que llegara a la catedral incluso, en alguna ocasión, de seleccionarla directamente antes de su corte. Así, por ejemplo, en el verano de 1514 viajó a Torre Palencia (Huevar del Aljarafe) para escoger los álamos necesarios para los andamios de la reconstrucción del cimborrio, que talaron y prepararon para su transporte siete peones de la catedral desde el 18 de agosto hasta el 2 de octubre y cortaron poco después en la carpintería de la obra[23].

En el diseño de la doble estructura portante del retablo y dosel-viga trabajaron absolutamente coordinados todos los artistas implicados, pero no podemos confirmar la realización de una maqueta aclaratoria de este sistema portante, cuya existencia hubiera reflejado el secretario capitular en alguna de las actas de las veinte reuniones capitulares donde debatieron estos temas desde la primera semana de febrero de 1525 hasta mediados de enero del año entrante.

Durante el primer trimestre de 1525 el cabildo conminó a los escultores y entalladores a terminar las esculturas pendientes, revisó los contratos y pagos efectuados, y los citó en varias ocasiones para explicar algunos pormenores técnicos. En la reunión del 18 de marzo determinaron y aprobaron la manera de realizar el montaje del retablo y del guardapolvo, que comenzaría colocando la estructura de la "viga sobre el guardapolvo" y después

[18] PALOMERO, J.M., "La viga…", 114-115. MORALES, A. J., "Modelos de Serlio en el arte sevillano, *Archivo Hispalense*, 200 (Sevilla, 1982), 156. JANKE, R. S., "El alizer y cubierta de la sala nueua de la Aljafería, una obra documentada", *Boletín Museo Arqueológico Nacional*, II (Madrid, 1984), 137-143.

[19] AGAS-FC, Sección IV, lib. 9355(21), 36 y 51. Cit. Doc. GESTOSO, J. *Ensayo de un diccionario de los artífices sevillanos que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, 1899), I, 64.

[20] AGAS-FC, Sección IV, libro 9356(22), 35r y 46v, cuaderno jornales fol. 4v, 6v, 7v, 8v, 11v y 13v.

[21] GESTOSO, J., *Ensayo de un diccionario…*, I, 66-67. GIL, J., *Los conversos sevillanos y la inquisición sevillana. Ensayo de prosopografía*, (Sevilla, 2001), V, 194.

[22] AGAS-FC, Sección IV, libro 9362(28), XXIXr; libro 4026(7), 32; libro 4028(9) fol. sn.

[23] AGAS-FC, Sección IV, libro 9367(33), 14r, 15v, 16v y 17v.

simultáneamente instalarían la del guardapolvo y la del retablo, para que en el caso de surgir problemas o dudas poderlos corregir sin dilación[24]. Quizás, la dificultad de llevar a cabo todos los ajustes determinó esta decisión de armar primero el guardapolvo y después el frontal del retablo.

En la construcción de la mayor parte de la estructura Sebastián Rodríguez seleccionó, preparó y trabajó con dos especies distintas de pino, laricio y pináster. La mayoría de las talas fueron realizadas en las Sierras de Segura y Cazorla en cuatro años distintos, 1517, 1523, 1524 y 1525, se transportaron preferentemente en rollo, sin escuadrar, dado que se precisaba obtener vigas de gran escuadría. Esta necesidad explica también la abundancia de aristas rotas con restos de gema que hemos encontrado en el maderamen producidas, sin duda, por un almacenamiento prolongado de madera entre 1517 y 1523 que puede explicarse por los cambios y retrasos que tuvo el proyecto inicial. El montaje de esta estructura lo consideramos una unidad cronológica, aunque el inicio de su construcción no pueda determinarlo la dendrocronología debido al uso de maderas cortadas con bastante antelación.

A finales de noviembre de 1524, este maestro mayor de carpintería fue a la Sierra de Segura para seleccionar y comprar directamente parte de la madera que hemos localizado formando parte del sistema del guardapolvo y de la viga de imaginería. Necesitaba y buscaba, evidentemente, madera con la longitud suficiente para armar el enorme guardapolvo, ya que los pies derechos precisaban madera recta y de grosor regular que alcanzara 14 m e igualmente que las vigas voladas llegaran a 10 m, por lo que precisó de nuevos pedidos especiales de pinos o mástiles enteros[25].

El 21 de marzo de 1525, tres días después de aprobar la instalación del retablo, este maestro obtuvo el permiso para seleccionar y adquirir los álamos grandes necesarios para montar los andamios, y en junio volvió a Segura de la Sierra a recoger más madera de pino. Los capitulares expectantes por un montaje tan laborioso y complejo volvieron a preguntarle, lo convocaron a cabildo y le reordenaron el día 7 de julio poner "los pinos en el retablo insertos de la manera como oy lo dixo en cabildo sin esperar otra consulta"[26]. Esta última madera ha sido datada en el verano de 1525, una estación poco adecuada para la tala, lo que es signo evidente de una improvisación y ejecución aceleradas, pues desde que se cortó en el monte hasta su montaje no llegaron a pasar ni dos meses. Dicha premura pudo estar propiciada, además, por el posible anuncio de la llegada a Sevilla del emperador Carlos para su boda con Isabel de Portugal, que trataron en los cabildos de 23 y 25 de octubre de 1525 cuando organizaron una comisión para elaborar todas las necesidades, valorar costes y llevar a cabo los contratos para la organización de esta ceremonia en marzo de 1526[27].

Complementariamente, el 7 de agosto de 1525 le dieron permiso para comprar treinta y seis pinos en los bosques cercanos a La Palma del Condado, sin duda una madera de menor escuadría que la de la Sierra de Segura, con la que se elaboró el bastidor de la viga de imaginería

[24] AGAS-FC, Sección I, libro 74059(11), 27: "e platicando sobre la forma que se ha de tener en poner el retablo e el guardapolvo como que tenga firmeza perpetua e non aya peligro/ e fize porna la viga sobre el dicho guardapolvo e aviendo visto los pareceres de los maestros que en ello entienden, e viniedo a votos verbales determinaron que luego se empiece a la vez e poner el dicho guardapolvo y de ay se prosiga el poner el dicho retablo porque allí saldrá alguna duda si la ovieren para proveella e reparalla y que en lo que toca a la viga que al presente no se entienda en ponelle a fasta tando que el cabildo fable sobre ello e vea si se debe de proveer". Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla.…*, 203-204.

[25] AGAS-FC, Sección I, libro 9380(46),2v. Cit. Doc. MORÓN, Mª F., "Análisis…", 152.

[26] AGAS-FC, Sección I, libro 7259(11), 28, 39v, 40v y 47. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla.…*, II, p. 204; GIMÉNEZ, M., "El retablo…", 15 y 16

[27] AGAS-FC, Sección IV, libro 9355(21), 11r; Sección I, libro 7059(11), 49v-50, 77, 77v y 79. Cit. Doc. GIMÉNEZ, M. "El Retablo…", 16.

compuesto por una sucesión de marcos que albergan las doce hornacinas con los apóstoles más la central con la Quinta Angustia[28] (**Fig. 4**).

Por otro lado, maderas de los robles del país, el rebollo y el quejigo, tuvieron también amplio uso en la estructura del retablo. Su utilización estaba justificada por su densidad y dureza, y se ajusta a una larga tradición en la carpintería andaluza, tanto cristiana como nazarí, que usa el roble en nudillos y otros elementos de atado de pequeñas escuadrías[29]. El origen de esta madera no es claro, si bien podemos suponer, teniendo en cuenta las rutas tradicionales de abastecimiento, que procedía de la Sierra Norte de Sevilla, del entorno de Constantina[30]. También se conoce la compra a lo largo de 1525 de madera de borne, el roble de importación, caso de los 62 adquiridos a Juan de Sanlúcar que enviaron por el río desde Sanlúcar de Barrameda y cuyo principal destino fue la construcción de las hornacinas laterales y tablazón de cierre del retablo[31].

En el panorama del activo comercio sevillano, la madera de roble europeo o borne (*Quercus robur* L. o *Quercus petraea* Liebl.) se transportaba en barcos que eran flamencos la mayoría, al igual que los comerciantes que la vendían en Sevilla y por ello se conocía como borne de Flandes. No obstante, su origen real era Polonia y la región báltica, por lo que la mayor parte de la madera utilizada en tablas y retablos europeos en los siglos XIV-XVII tuvo este origen; los resultados de nuestros estudios indican que procede probablemente de Pomerania, región a orillas del Báltico, cuya capital era Danzig (Gdansk)[32].

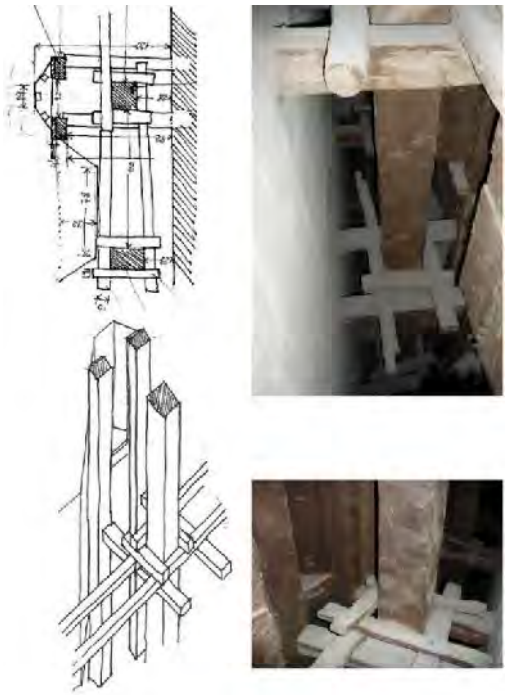


Fig. 3 - Sistema estructural del retablo mayor.
(Fonte: F. Guerra Librero)

[28] AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 57v. Sección IV, libro 9355(21), 11 y 16. Cit. Doc. GIMÉNEZ, M., "El retablo…", 16; MORÓN, Mª F., "Análisis…", 157.

[29] RODRÍGUEZ, Ed., "Procedencia, uso y madera de pino silvestre y pino laricio en edificios históricos de Castilla y León", *Arqueología de la arquitectura* 5 (2008), 33-53.

[30] COLLANTES DE TERÁN, A., "De Betis a Guadalquivir: la victoria de Mercurio", en *Itinerarios Medievales e Identidad Hispánica, XXVII Semana de Estudios Medievales* (Estella, 2011), 175.

[31] AGAS-FC, Sección IV, libro 9381(47), 11; Sección I, libro 7059(11), 59v. Cit. Doc. MORON, Mª F., "Análisis…", 157.

[32] WAZNY, T.,"The origin, assortments and transport of Baltic tinber", en VAN DE VELDE, C., *Constructing wooden images. Proc. Of the symposium on the organization of labour and working practices of Late Gothic altarpieces in the Low Countries,* (Brussels, Oct. 25th-26th, 2002), 117-119.

Creemos interesante hacer en este punto un paralelo entre la manufactura de las hornacinas del retablo mayor y la realizada por los talleres flamencos de la época que, curiosamente, utilizaban la misma madera, tanto en especie como en procedencia[33]. El grosor de tablas, sobre todo en las tablas de fondo, era parecido pues se extraían de piezas similares (wainscotts). También en ambos modelos las tablas son enterizas dado que la altura de las hornacinas (<2 m en el retablo) era menor que el largo de los wainscott (>2,3 m). Sin embargo, en los talleres flamencos se daba un grosor decreciente a los laterales de las hornacinas[34], mientras que en el retablo mayor son de grosor constante. En particular, caracterizaba a los talleres bruselenses la perfección en el acabado de las hornacinas, bien cepilladas y sin huellas de herramientas[35]. Otra diferencia significativa era la variedad de ensambles con amplio uso de clavijas de madera en los talleres flamencos, mientras los carpinteros hispanos recurrían a diferentes tipos de clavos para resolver la unión de piezas. Representan, sin duda, dos culturas distintas que expresan una ejecución acabada y de detalle de los carpinteros flamencos frente a la sencillez y rapidez del trabajo de los carpinteros hispanos.

El montaje del retablo y especialmente la resistencia del apeo del dosel-viga causaría cierta incertidumbre en el cabildo que, acuciado por los preparativos para la boda del emperador y preocupado por la carga que supondría la instalación del grupo de la Quinta Angustia y del apostolado en las hornacinas del frente de la viga, convocaron una reunión el día 27 de octubre de 1525 para debatir si "se pone la viga o corona en el retablo"[36]. A partir de entonces, iniciaron consultas con los artistas implicados para evaluar el estado de sus trabajos y aportar la información necesaria para la reunión del 25 de noviembre que comisionó al canónigo Pedro Pinelo para ocuparse de todo lo relativo al evento real y a la finalización del retablo. En el mismo cabildo ordenaron desmontar el altar mayor, situado desde 1520 en las puertas occidentales del coro, después de festividad de la Concepción de Nuestra Señora y abonar al pintor Alejo Fernández la policromía de la Quinta Angustia y otras imágenes[37].

Este acuerdo precipitó el montaje final de todo el conjunto por lo que el 20 diciembre solicitaron otras opiniones a "buenos maestros que oviere en Sevilla, carpinteros con los quales ayan sus tratados e acuerdo si convenía ponerse la viga ençima del retablo e con qué fuerças para que tenga entera firmesa, e si desidiesen que se convenía ponerse que lo faga e determine y en todo caso lo que más toca al retablo fasta que ello fuese necesario"[38]. Esto determinó la presencia en el templo del "maestro carpintero de su magestad" y de "maestre Andrés", y otros informes de Sebastián Rodríguez y sus hermanos, de fray Francisco de Salamanca que realizaba la reja central del altar mayor, del escultor Jorge Fernández y del entallador Horovio/Horozco, cuyos dictámenes conocerían los capitulares antes del 15 de enero de 1526 cuando el cabildo acordó citarlos aquella misma tarde para contrastar sus opiniones respecto a la necesidad de reforzar algún elemento y determinar cómo poner "el guardapolvo de lienço en el dicho retablo" y, además, encargaron directamente al carpintero real, que Gestoso identificó con Francisco de

[33] RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico del Retablo de Belén de la iglesia de la Asunción de Laredo (Cantabria),* (Madrid-IPCE, 2014) manuscrito.

[34] BERASAIN, I., "Estudio tecnológico del soporte", en BARRIO y BERASAIN (ed.), *El retablo de la Coronación de la Virgen. Parroquia de la Asunción de Errentería,* (Andoain, 2013), 84.

[35] SERCK-DEWAIDE, M., "Support and Polychromy of Altarpieces from Brussels, Mechlin, and Antwerp Study, Comparaison and Restoration", en *Painted Wood: History and Conservation.* (The Getty Conservation Institute Malibu, 1998), 83.

[36] AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 94.

[37] AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 25r y 98r. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla.…*, II, p. 204.

[38] AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 103v.

Limpias, "asentar la corona de la viga que esta fecha"[39]. Dos días más tarde mandaron "quitar los paños e los andamios e madera questán ante el retablo" y disponer todo lo necesario para el culto en el altar mayor[40]. La instalación del calvario con el Cristo del Millón a 25,80 m del pavimento de la catedral**,** sería con poleas desde la segunda bóveda, levantándolo desde la nave del trasaltar y desplazándolo por encima de las vigas que descargan y contrarrestan las tensiones del dosel-viga. A mediados del mes de febrero, la capilla mayor quedaría completamente libre de cualquier elemento concerniente al complejo apeo y laborioso montaje del retablo, su dosel-viga y calvario que permitió al canónigo Pedro Pinelo y al sacristán mayor dar otras indicaciones para disponer la ceremonia de la boda del rey y de la liturgia solemne de la Semana Santa en la última semana del mes de marzo.

La expectación causada por la grandiosidad del retablo, unida a otras necesidades del calendario litúrgico anual demoraron la instalación del apostolado de la viga ya que 30 de mayo de 1526, aniversario de Fernando III, los capitulares decidieron colocarlos en el altar de la capilla de San Clemente para conmemorar esta festividad y la capitulación de Ysbilia el 23 de noviembre de 1248, dotada por Alfonso X[41]. A finales del mismo año instalarían, desde la parte posterior de la viga, este apostolado y un dosel bordado, que enmarcaba y sacralizaba el calvario del crucificado del Millón.

El diseño estructural de Sebastián Rodríguez

A la hora de asegurar la estabilidad del retablo se plantearon dos circunstancias que resultaron fundamentales en su diseño estructural. Por un lado la derivada de sus propias dimensiones y por otro la definida por el diseño del enorme guardapolvo de remate superior, que amen de tener que volar extraordinariamente sobre el plano del retablo debía soportar la gran carga de la Viga. Para cada una de estas necesidades era menester plantear dos sistemas estructurales diferenciados que pudieran convivir para aprovechar al máximo todas sus capacidades resistentes[42].

Tal y como tradicionalmente se venían desarrollando durante el periodo gótico, la descarga y transmisión de esfuerzos se encomienda a un entramado ortogonal en el que los elementos verticales y horizontales se distribuyen en calles y cuerpos, de acuerdo con la división formal del retablo y aunque se trata de una solución habitual, su propia singularidad determinará las soluciones constructivas y estructurales.

Observando la sección vertical de la fábrica se aprecia una importante diferencia de espesores entre la zona inferior, desde el nivel de acceso a la sacristía hasta una altura de 2,13 m. y el resto del paramento. En la cota más baja donde se abren los dos huecos, que comunican la capilla con el vestuario, el muro alcanza una potencia de 2,28 m, a partir del nivel en el que apoya la estructura del retablo; el espesor corresponde a tres pies, tal y como señala el acta del 9 de julio de 1518 y en la interpretación de las trazas de la sacristía-vestuario que recibió desde

[39] AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 109v. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla.…*, II, 205.

[40] AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 110r. Cit. Doc. PALOMERO, J.M., "La viga…", 114.

[41] AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 115v, 138v, 146r; Sección IV, libro 9381(47), 17v. Cit. Doc. GIMENEZ, M., "El retablo…", p. 17; PALOMERO, J. M., "La viga…", 114.

[42] GUERRA, Fdo., "La estructura del retablo mayor de la catedral de Sevilla", *La catedral entre 1434 y 1517. Historia y Conservación, Aula Hernán Ruiz, 2013* (Sevilla, 2013), 5-24.

Sevilla Juan Rodríguez, canónigo de la catedral de Segovia, en 1561[43]. El muro presenta tres vanos dispuestos a distinta altura; dos situados a 9,15 m rematados con arco carpanel y un tercero a 13,36 m con arco apuntado, todos construidos al mismo tiempo para dar servicio al montaje y uso del retablo. Este muro fue el que, como ya señalamos, recrecieron hasta alcanzar la misma cota de 19,8 m que tiene, desde 1522, la pared exterior del vestuario de tres alturas, operación, sin duda motivada por la incorporación de la solución estructural del dosel lígneo y su pantalla iconográfica, cuyo contrarresto necesitaba ineludiblemente de la participación de ambos muros.

La estructura del retablo se aloja en un hueco comprendido entre la pared de piedra y el plano de madera del fondo de los encasamientos. Se trata de un entramado ortogonal que, en las tres direcciones del espacio, asegura las condiciones de resistencia y estabilidad al tiempo que colabora en la solución volada del guardapolvo. Verticalmente se distribuyen ocho pilares dobles de 15 x 10 cm -separados entre sí 32 cm y unidos por travesaños- alojados detrás de cada uno de los prismas trapezoidales que conforman las pilastras.

A la altura de cada cuerpo los pilares, que se componen de dos piezas de longitud inferior a 9 m unidas por empalmes solicitados a compresión tipo horquilla, reciben en mortajas las espigas de las vigas horizontales de 10 x 16 cm de sección que descargan las hornacinas, construidas íntegramente, al igual que las pilastras, con tablas de borne de 2,5 cm de grosor. Para evitar el vuelco del conjunto se instalan nudillos de roble de 10 x 10 cm empotrados en el muro y ensamblados a cada lado del pilar mediante cola de milano. La separación del entramado respecto del muro soporte es de 82 cm y la altura total de cada mástil, hasta alcanzar el arranque del guardapolvo, donde una viga de 10 x 20 cm ata sus cabezas, es de 13,70 m.

Centrados tras cada pareja de pilares, a 28 cm del paramento, se distribuyen 8 pies derechos, los 6 centrales de 20 x 23 cm dispuestos con su dimensión mayor paralela al plano del muro y los de los extremos de 27 x 18 cm de manera contraria. Arrancan sobre resaltes de piedra de 20 cm de altura y, en los de los extremos, para salvar los vanos de los accesos a la sacristía, se disponen sobre ellos dos vigas "a manera de cargadero". Hasta alcanzar su longitud de 14,7 m se empalman dos piezas mediante unión en quijera y para evitar el pandeo se empotran atirantamientos en la fábrica (**Fig. 3**).

Las espigas de sus cabezas se ensamblan en las cajas de las zapatas de 81 x 27 cm sobre las que discurre una carrera de un pie de ancho por medio de grosor. De esta manera consiguen pasar de la modulación determinada por la distribución axial de las calles del retablo, con una central de mayores dimensiones, a la que definirán los casetones del guardapolvo. Mediante este recurso estructural resuelven la transición entre el entramado característico para estabilizar un retablo gótico, adaptado a la disposición de sus pilastras, y el sistema de descarga necesario para instalar un elemento, estilísticamente más avanzado, que se desarrolla dividiendo regular y uniformemente un espacio.

La determinación de ubicar la viga en un plano adelantado respecto al del retablo, hasta alcanzar la línea definida por los pilares, supuso la necesidad de disponer un sistema estructural en voladizo, ya que desde condicionantes puramente constructivos, los pilares que separan los dos tramos de la capilla son los únicos elementos con la altura suficiente para poder recibir los

[43] RUIZ, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*. (Segovia, 2003), 255; "una traza que [me] trujeron del Edificio de la Yglesia mayor de Sevilla…el vestuario para los ministros del Altar mayor esta en Sevilla a las espaldas del dicho Altar mayor [y tiene sus puertas] que creo son dos una de cada parte del dicho Altar mayor". ALONSO, B., "El cimborrio …", 28-29.

empotramientos de las piezas horizontales que conforman el entramado de la viga de imaginería.

También para conectar los dos planos establecidos se podría haber pensado en utilizar un recurso heredado de la construcción de los grandes aleros volados de tradición nazarí, consistente en contrarrestar el vuelco de las vigas con la masa de la fábrica del muro soporte que se construiría sobre ellas[44]. Esta solución hubiese implicado levantar dicho muro cuatro metros por encima del nivel de los paramentos que cierran el trasaltar por lo que quedaría sin trabar con otras fábricas y su estabilidad se reduciría ostensiblemente, al tiempo que se haría visible desde las naves laterales.

Descartadas estas opciones, el siguiente recurso consistió en utilizar el muro del trasaltar, consiguiendo que los dos paramentos que configuran el espacio de la sacristía alta, colaborasen para establecer el contrarresto al momento de vuelco de la Viga de imaginería, de modo que el muro "soporte del retablo" recibiera una solicitud de compresión, mientras que el del trasaltar estuviera sometido a tracción. El problema es que para conseguir este efecto, de nuevo se necesitaba que la fábrica cargase sobre el empotramiento de las vigas y es aquí cuando el ingenio y conocimiento práctico del funcionamiento estructural que poseían los constructores de este retablo se ponen de manifiesto. La solución adoptada invierte la disposición haciendo que el muro en lugar de cargar sobre la superficie superior de las vigas cuelgue de las mismas a manera de contrapeso construyendo un entramado empotrado en la fábrica del trasaltar formado por dos vigas que corren a lo largo de todo el muro, una instalada en la coronación y otra 2,5 m por debajo, que se ensamblan a media madera con nueve pilares. De esta manera se logra que la sección del muro, que queda en su interior, transmita su peso a las grandes vigas voladas que se insertan en la fábrica por debajo de la pieza superior (**Fig. 4 y 5**).

Fig. 4 - Estructura del apeo del dosel del retablo de la catedral de Sevilla.
(Fonte Teresa Laguna)

[44] Para el funcionamiento estructural del alero del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, sus semejanzas y diferencias con otras obras, véase: ALMAGRO, A, "El alero de la fachada del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla. Análisis de su estructura" en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Valencia, 2009), 35-44.

Para alcanzar la altura necesaria en su extremo, las vigas se instalan con una inclinación ascendente de 15º "empotradas" en el contrapeso del trasaltar y apoyadas sobre grandes ménsulas, con su cara inferior cajeada con entalladuras de 5 cm, para ensamblarse con la carrera que remata los pies derechos y con las dos soleras de 43 x 12 cm. Estas ménsulas de forma triangular, están compuestas por tres piezas de la misma sección que las vigas (36 x 26 cm) y con una longitud de más de 4 m reducen el vuelo hasta prácticamente la mitad. En cada uno de sus laterales se fija, mediante piezas reforzadas con herrajes, una tornapunta que colabora también en la descarga.

La solución constructiva utilizada en las vigas para conseguir la longitud de 10 m y asegurar el perfecto contrarresto de esfuerzos y tensiones generadas por su vuelo, presenta aspectos singulares que vuelven a poner de manifiesto la enorme capacidad de los carpinteros ensambladores para resolver los requerimientos estructurales a los que se enfrentaron. Mediante un empalme en rayo de Júpiter unen dos piezas, la más corta, que es la que se entrega en el muro del trasaltar, es de pino laricio de primera calidad, mientras que la otra más larga se labra con pinaster[45].

La ejecución de este empalme se adapta a las reglas tradicionales del trazado, pero al hacer el corte oblicuo en la cara menor de la escuadría, nos encontramos con una solución actualmente en desuso, que no suelen recoger los manuales de construcción con madera[46], aunque no resultaba inusual en la carpintería del siglo XVI cuando se aplica a las vigas que trabajan a flexión como, por ejemplo, en los forjados de madera reutilizada de la Mezquita de Córdoba[47] o en otros ejemplos próximos geográfica y temporalmente caso de la saleta de la Reina en el Cuarto Real del Alcázar de Sevilla[48].

El conocimiento profundo de la manera como trabaja esta unión se refleja en la labra en ángulo de los extremos de las piezas, mediante la cual consiguen una mayor resistencia a flexión y aseguran su acoplamiento. Al observar detenidamente las grandes vigas voladas se aprecia que las caras de las dos piezas que la componen están desplazadas entre sí 5 cm, y ésto, lejos de significar errores o que tengan diferente grosor, es otra muestra de la maestría de sus constructores ya que con esta solución, al desplazar sus ejes, se consigue aumentar la sección de la parte del empalme solicitada a flexión (**Fig. 5**).

Durante la restauración de finales de la década de los setenta del pasado siglo se eliminan, por su avanzado estado de degradación, unas piezas que estaban situadas sobre cada viga coincidiendo con las uniones quebradas del rayo de Júpiter y embridadas con unas pletinas clavadas que todavía se conservan y, a nuestro entender, formaban parte del mecanismo para afianzar dicha unión y evitar su desmaclado [49].

---

[45] Lo identificó RODRIGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico y constructivo del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Madrid. 2013. GUERRA, Fdo., "La estructura…", 19.

[46] Las últimas representaciones de este empalme las encontramos publicadas por Luis GAZTELU en 1899: *Pequeña Enciclopedia Práctica de Construcción. Manual Nº 4.* Madrid 1899.

[47] RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico…*: "Esta disposición trastocada, no es inusual en la carpintería del siglo XVI cuando se aplica a las vigas que trabajan a flexión como, por ejemplo, en los forjados de madera reutilizada de la Mezquita de Córdoba".

[48] Un empalme similar aparece en uno de los tirantes de la armadura de finales s. XV de la Cámara alta o Saleta de la Reina del Alcázar de Sevilla. Véase RAMÍREZ, Inm. et alt.., "Restauración de la armadura de la Saleta de la Reina en el Cuarto Real", *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 4 (Sevilla, 2003), ilust. 15.

[49] RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico….*

Fig. 5 - Maqueta del sistema estructural del retablo mayor con su dosel-viga de la catedral de Sevilla. (Fonte: F. Guerra Librero)

Para mejorar el funcionamiento mecánico del conjunto de las vigas en ménsula, los carpinteros dispusieron otra estructura triangulada ocupando el último nivel de la sacristía alta. Incluyen en el telar tirantes dobles de 10 cm de sección con uno de sus extremos unido a la viga en la zona del empalme en rayo de Júpiter y con el extremo opuesto clavado a las piezas de roble empotradas en el muro soporte y en el del trasaltar, donde entran a colaborar con el sistema del entramado/contrapeso descrito anteriormente, ya que se insertan por debajo de la viga inferior del mismo y, consecuentemente, cuando el conjunto tiende a girar por el efecto del vuelco, el tirante transmite al nudillo el momento de giro y éste a su vez al conjunto del entramado, consiguiendo contrarrestar el empuje vertical ascendente que genera el par de fuerzas. Por otro lado la pareja de tirantes reducen la luz de la viga y por tanto su deformación y el posible desacoplamiento del sistema de empalme. Estas piezas fueron sustituidas completamente por elementos metálicos en la intervención de consolidación de finales de los años setenta del siglo XX[50].

La instalación de este sistema de refuerzo y atirantamiento es, probablemente, la causa por la que, por encima del nivel de entrega de los tirantes en el muro soporte, se conserva una moldura decorada. Tal vez este habitáculo alto, al quedar ocupado por parte de la estructura, se destinó a almacén de mantenimiento del retablo y materiales diversos para las instalaciones del calendario litúrgico anual, uso que ha conservado hasta la actualidad y no se consideró necesario labrar el elemento decorativo en los paños que se levantan posteriormente para cerrar la sacristía alta.

Con estas soluciones lograron un conjunto estable y resistente para contrapesar la viga de imaginería que se conforma como un entramado con dos largas carreras de 13 m, empotradas entre los pilares de la capilla y montantes verticales entre los encasamientos de las esculturas. Este bastidor se asegura ante el vuelco con una gran tijera formada por dos piezas de 7,9 m de

[50] QUEIRO, R., "Consolidación estructural", AA.VV., *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1981), 175-186, expone los trabajos de la consolidación estructural del retablo en 1977-1979.

largo y 23 x 16 cm de sección que colabora también en la descarga del grupo escultórico del calvario, instalado a 25,80 m del pavimento actual de la catedral.

Este novedoso y doble sistema estructural del maestro mayor de carpintería Sebastián Rodríguez es el que sustenta desde entonces el gran retablo tardogótico de mazonería dorada, con siete calles y cinco cuerpos, ligado estructuralmente a un dosel de tradición mudéjar y decoración renaciente que envuelve espacialmente el cielo de la mesa de altar y dejaba desnudas, sin decoración, las paredes laterales de la plataforma superior del altar mayor. Esta circunstancia consideramos fue uno de los agentes que incentivaron al cabildo para llevar a cabo treinta años después una ampliación figurativa en dichos muros laterales, comenzada en 1551. Este incremento o engrandecimiento comprende a cada lado una calle de cinco cuerpos, incluyendo la predela, y una polsera iconográfica de cierre plenamente renacentista. Magnus Homan y un grupo de ensambladores llegados de los Países Bajos, coordinadamente con el maestro mayor de carpintería Alonso Ruiz, llevaron a cabo el forzado maridaje de las mazonerías doradas y apeo de los costados ampliados con una estructura tradicional, de entramado ortogonal atirantado mediante vigas empotradas en el muro, desde mediados de 1564 hasta finales de 1565[51]. Desde aquella fecha el retablo mayor de la catedral de Sevilla envuelve completamente el área litúrgica, asciende hasta fundirse con el dosel y realza el carácter sacro de las celebraciones.

[51] AGAS-FC, Sección IV, Libro 9614(274), 16, 31, 42v, 50v, 70, 78 y 87; Sección IV, Libro 9608(268), 84r y 15v; Sección IV, Libro 9613(273), 35, 45r y 64r. LAGUNA, T., "Artífices y documentos para la historia del facistol, "el atril grande del coro de la catedral de Sevilla", *Las horas, las palabras y el facistol. Aula Hernán Ruiz XXI,* (Sevilla, 2014), II, 30.

La mesa de trabajo de un constructor de retablos

Luis Huidobro Salas[1], **Yunuen L. Maldonado Dorantes**[2]

Entre julio de 2011 y enero de 2012 se realizó la restauración del retablo principal dedicado a Santiago Apóstol[3], en la comunidad de Santiago Yolomécatl en la mixteca alta de Oaxaca, ubicado a 12.8 km de San Pedro y san Pablo Teposcolula y a 34.6 km de la Heroica Ciudad de Tlaxiaco. El diagnóstico inicial del retablo reveló que su estructura estaba debilitada y era necesario desmontarlo para consolidar sus elementos. Una vez iniciada la intervención, el restaurador Emilio Quiroz, residente de los trabajos, localizó los restos de una mesa o banco de trabajo con los trazos del primer cuerpo de un retablo (**Fig. 1**).

La pieza hallada es un tablón o sección de madera que mide 5.28 m de largo por .32 m de ancho y .08 m de espesor. Presenta una perforación de forma rectangular en cada extremo, en una de las caras de la pieza se observan dibujos, plasmados posiblemente con tinta o pintura. También hay una zona desgastada por el uso de herramientas, así como líneas y números en uno de los cantos. La base y testa del tablón están desgastadas posiblemente a consecuencia de su arrastre. Así mismo presenta una grieta longitudinal de 0.30m, ataque de insectos y manchas causadas por escurrimientos (**Fig. 2**).

Como explica Quiroz: “el tablón estaba sobre los tensores, secciones de madera que anclan el retablo al muro, entre el tercer cuerpo y el ático. En un inicio pensé que era una viga sobre la que me podía apoyar. Al bajarla y limpiarla me di cuenta de todas las marcas que tenía en el anverso, eran las más elaboradas que había visto en comparación con otros ejemplos hallados en retablos de la zona. Estaba cubierta de polvo, manchas de humedad, deyecciones, coprolitos, restos de aplanado y plumas de aves”. Esta sección de madera funcionó posiblemente como andamio para facilitar el armado del retablo y estaba colocado con el dibujo hacia abajo, fuera intencional o no, gracias a esto se conservan los dibujos que forman parte de lo que hemos dado en denominar como “mesa o banco de trabajo de un retablero”.

[1] Restaurador, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

[2] Historiadora del Arte, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

[3] El proyecto fue desarrollado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a través de la Coordinación Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (CNCPC) y coordinado por el restaurador Luis Huidobro Salas. Los recursos fueron otorgados por el Programa de Apoyo a Comunidades para Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de propiedad Federal (FOREMOBA), la fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca (FAHHO) y la comunidad de Santiago Yolomecatl.

Fig. 1 - Vista general del retablo de Santiago apóstol Santiago Yolomecatl, Oaxaca.
(Fonte: Julio Martínez Bronniman, 2014)

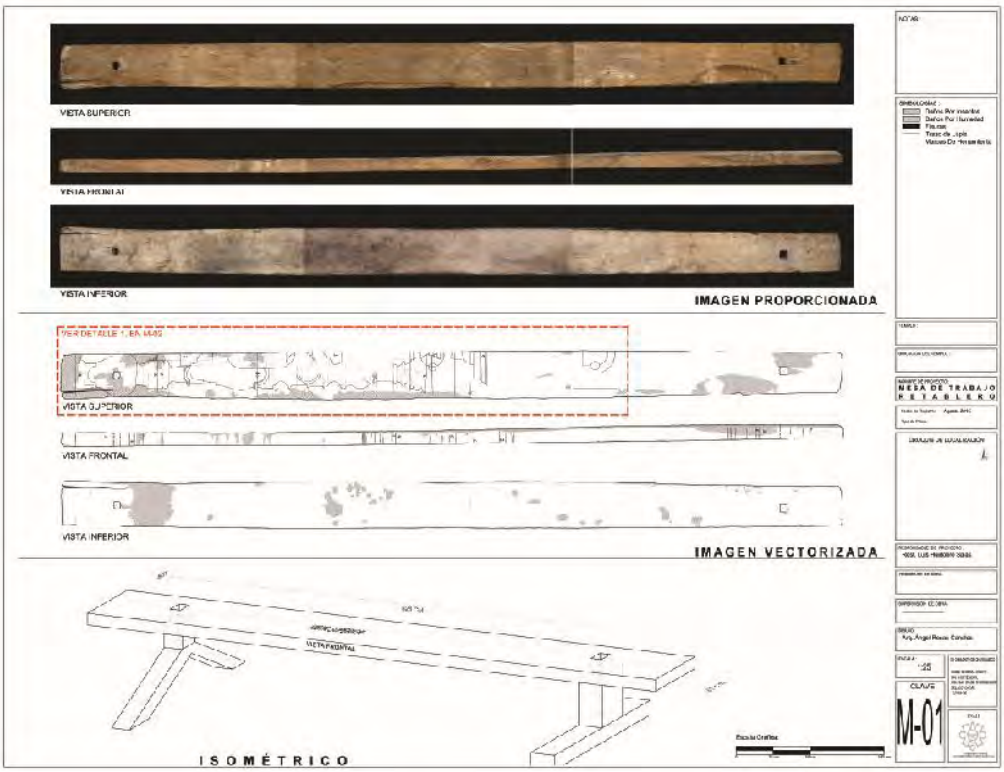


Fig. 2 - Foto general y dibujo del banco de retablero, Santiago Yolomecatl, Oaxaca.
(Fotografía Julio Ortega Huidobro 2012, dibujo Ángel Rosas Canales 2015)

1. Banco de trabajo de un retablero

La pieza encontrada en la parte posterior del retablo formaba parte posiblemente de un banco de trabajo; además, suponemos que este banco fue empleado por un constructor de retablos, como lo revela su análisis. La información se confrontó con las escasas referencias documentales, con el único ejemplar encontrado y con la comparación de representaciones pictóricas del taller de San José.

Un banco de trabajo es una mesa acondicionada para una labor específica y sus características dependerán de la intención que cumpla, tenemos referencia de estos en el inventario de los bienes de Marcelino Roldan (1709)[4] y Jerónimo Hernández, este último "contaba a su muerte con cuatro bancos en que trabajaban los oficiales del arte de escultor"[5]. Otros gremios que trabajan con la madera también debieron usar este mueble, tales como los carpinteros y los entalladores.

Por otra parte existe un ejemplar en exhibición en el museo de sitio de la misión jesuita de la Virgen de Loreto, en Baja California Sur. Se trata de un banco de carpintero que se conserva en una de las salas cuya temática son las herramientas que llevaron los jesuitas para ayudarse en su trabajo misional. Esta mesa en particular está acondicionada para el trabajo de carpintería, ya que cuenta con una prensa de banco, indispensable para facilitar el corte, talla o desbastado de la madera. Sin embargo, la colección de esta sala está descontextualizada ya que no hay datos sobre su procedencia y se mezclan herramientas de distintas temporalidades.

Para establecer las características de un banco de carpintero en la Nueva España, con las cuales poder comparar nuestro ejemplo, observamos algunas obras pictóricas y relieves en los que se representa el taller de San José. Los ejemplos se eligieron tomando en cuenta época y zona; a través de ellos se pueden establecer sus características. Algunas pinturas muestran el taller con las herramientas propias del oficio de carpintero; el banco de trabajo era parte de la composición de muchas de estas obras y su forma casi no variaba: son tablones que se sustentan en cuatro apoyos o patas (**Fig. 3**).

De estas observaciones podemos establecer que los bancos de trabajo son mesas que generalmente están compuestas por varios elementos como son: el tablero superior, que es la superficie plana sobre la que se realiza el trabajo; los apoyos o patas[6], que sustenta la tabla superior a un nivel adecuado y los accesorios, que es todo aquello que facilita a los operarios su actividad, como las prensas y los topes. Por último, estos muebles fueron elaborados primordialmente con madera, las características, así como el tamaño de las secciones de este material[7], dependían de la solidez y resistencia requerida por el usuario.

---

[4] Francisco Javier Herrera *G.*, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001), 162.

[5] Álvaro Recio Mir, "La versatilidad del renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional", en Fátima Halcón et al., *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009), 113.

[6] Sara Bomchil y Virginia Carreño. *El mueble colonial de las américas y su circunstancia histórica*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987), 26.

[7] El banco de trabajo fue elaborado posiblemente con madera de sabino (Taxodium mucronatum), también llamado viejo de aguas o ahuehuete. Esta madera fue empleada en la elaboración de muebles, puertas y de retablos, se le considera resistente al ataque de insectos y se pueden obtener secciones de gran tamaño y espesor. Madera con anillos de crecimiento diferenciados, sin canales resiníferos fisiológicos. Los rayos son de tipo homogéneo, numerosos y bajos, son uniseriados (1 a 15 células de altura) y no presentan canales. En la cara radial presenta engrosamientos helicoidales, las puntuaciones areoladas sobre las traqueidas se disponen en filas uniseriadas y biseriadas. Las punteaduras en el campo de cruce son de tipo taxodioide de diámetro medio de 8 a 11 micras, normalmente de 1 a 4 punteaduras por campo (IAWA 2004).

Fig. 3 - Pintura del taller de San José,
retablo lateral de San José,
San Juan Bautista,
Coixtlahuaca, Oaxaca.
(Fonte: Luis Huidobro Salas, 2006)

A partir del punto anterior establecemos los elementos compositivos de una mesa para analizar la función del fragmento encontrado. Si partimos de la idea de que el tablón es la parte superior de la mesa, entonces la primera cuestión es entender cómo se sustentaba. La pieza presenta dos orificios para insertar el pie de apoyo, aspecto que no corresponde con la idea preconcebida de cuatro soportes. La respuesta la encontramos en el templo de San Bartolo Yautepec, Oaxaca, donde aún se conservan algunas bancas del coro con un sistema semejante al que pudo ser empleado para este banco. Los soportes son en forma de T invertida, pero también se utiliza una horqueta, que es la bifurcación del tronco al formar dos ramas. Por último, la mesa no cuenta con accesorios o aditamentos específicos de alguna actividad (**Fig. 4**).

Fig. 4 - Dibujo de una banca en el templo de
San Bartolo Yautepec, Oaxaca.
(Fonte: Carmen Tenorio, 2014)

La parte superior del banco contiene la información que nos permite suponer su uso. La primera sección corresponde a los dibujos arquitectónicos del sotabanco, el banco, la pilastra estípite y un entablamento; cada uno con sus respectivas letras. En la segunda sección hay marcas de diversas herramientas como gubias, formones y un compás. Por último tenemos una guía en el costado, una especie de regla en la que se marcan las proporciones de algunos elementos como las molduras y sus partes; así mismo, se pueden distinguir números. El resto de las caras contienen líneas y marcas que son vestigios del proceso de armado de la mesa.

Como acabamos de mencionar, los dibujos corresponden con los elementos arquitectónicos que conforman el cuerpo de un retablo. Los dibujos no están ordenados y se enciman en algunos casos, pero hemos ordenado la distribución lo que permite una mejor comprensión.

De todos los trazos el dibujo que sobresale corresponde a los elementos que conforman el cuerpo de un retablo. Se inicia con el banco de forma bulbosa y una guardamalleta, continúa con las secciones de una pilastra estípite. La pirámide invertida está delimitada por molduras semicirculares que a su vez enmarcan otra guardamalleta. El área central del cubo ostenta un diseño trilobulado, la continuación del fuste se da con formas también bulbosas y es delimitado por un diseño que recuerda una hoja. La parte final se elabora a partir del fuste recto y remata con un capitel de rasgos corintios. Del diseño del entablamento –arquitrabe, friso y cornisa– llama la atención que la segunda línea de molduras del friso sea de forma redondeada. Entre el canto del banco y a un costado del estípite se perfila el sotabanco. El último diseño son dos recuadrados en cuya área central se tiene un rectángulo y en la parte media un círculo, el primero se ubica a la altura del capitel y el segundo de forma independiente al resto del dibujo son la planta de una calle. Por último, para trazar estos elementos arquitectónicos, se trazaron líneas guías para el dibujo con la ayuda de la lezna o punta de metal.

Las letras que delimitan cada elemento arquitectónico también corresponden a los nombres que se les daba en los contratos para la elaboración de un retablo novohispanos como son sotabanco (*S*), banco (*B*), estípite (*e*) y cornisa (*c*)[8], las letras están colocadas de tal forma que indican de qué elemento se trata, dónde inicia y termina. Por otra parte la letra *R* puede referirse al radio necesario para trazar la curvatura de una moldura del entablamento. Las letras *Mo* pueden ser el módulo, que es la medida que permite diseñar y proporcionar una obra, como se indica en el tratado *Compendio matemático*[9], además de medir "la magnitud de todos los referidos cuerpos grandes y pequeños es el semidiámetro inferior del escapo o columna se llama modulo" (**Fig. 5**).

El área de la mesa que tiene las marcas de herramientas está desgastada por el uso, cada huella y trazo se entremezclan en una abigarrada composición. Si bien hay otras evidencias de este tipo en la mesa, queda claro que la función de cada espacio estaba delimitada. Se buscaba cuidar del trajín cotidiano del taller la parte del tablón que contenía los diseños. Esto es una clara muestra de la disciplina y el orden que debía tener los oficiales y aprendices.

[8] Proyecto que presenta Mateo de Pinos para el retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana. Guillermo Tovar T. y Jaime Ortiz L., *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y Restauración* (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985), 33-38.

[9] Thomas Vicente Tosca, *Compendio mathematico*, facsimilar (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 200), 4, 5.

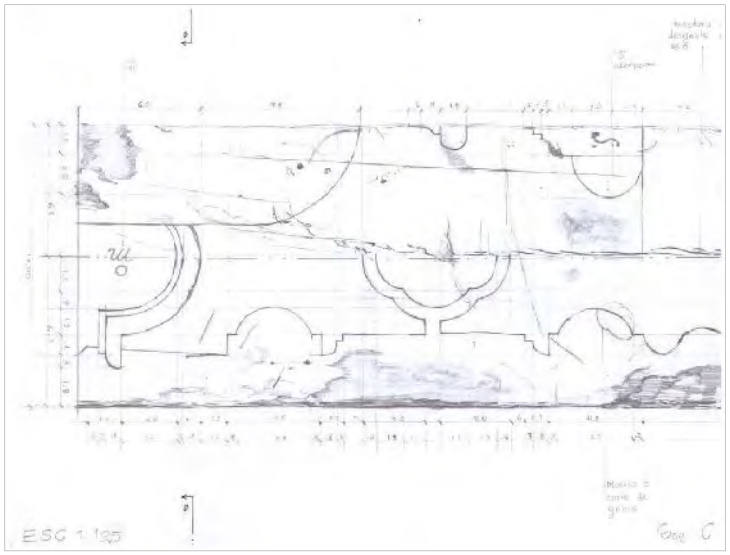


Fig. 5 - Detalle del dibujo del soporte estípite en el banco de retablero.
(Fonte: Carmen Tenorio, 2014)

En uno de los cantos se encuentra una serie de líneas paralelas, marcadas con punta y remarcadas con color; entre las líneas aparece una numeración que inicia de derecha a izquierda. Se trata de diez dígitos consecutivos, distribuidos a espacios irregulares. Descartamos que sea un instrumento de medición porque las marcas no tienen la misma distancia; posiblemente son líneas guía.

Tomando en cuenta la descripción anterior, podemos deducir algunos aspectos técnicos de la construcción de retablos. En primer lugar nos permite visualizar cómo se trasmitía el diseño inicial a los miembros del taller, lo cual debió requerir, al igual que en nuestros tiempos, de planos o dibujos. Este banco cumple ese papel. Dicha información formaba parte del conocimiento del maestro, mismos que podemos precisar gracias a lo establecido por las distintas ordenanzas de la época novohispana referentes a los requisitos que debían cubrir los aspirantes a maestro de entallador. Las ordenanzas de 1568 para la ciudad de México exigían a los entalladores labrar "un capitel corintio y una columna revestida de talla y follaje de uso romano y de un serafín y de un pajarito y de cortar bien la madera y cuadrar el campo de dicha obra"[10]. Para 1704 las ordenanzas establecieron que un tallador debía "saber sacar plantas y monteas con todo arte y dibujo, señalar macizos, descubrir miembros, disminuir cuerpos; proporcionar remates y todo lo que pertenece al arte como lo enseñan la buenas reglas"[11]. Los dibujos del banco de trabajo son una muestra de estas actividades, quien los haya plasmado sobre la superficie de madera tenía claro conocimiento de las proporciones, del estilo artístico, de la estructura, en una dimensiones uno a uno.

Los diseños del banco son semejantes a los que aparecen en los tratados y los cuales, junto con estampas y grabados, fueron de suma importancia para artistas, arquitectos,

[10] Francisco del Barriot L. *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de los gremios de la Nueva España* (México: Secretaría de Gobernación, 1920), 86.

[11] Barriot, *El trabajo en México durante la época colonial*, 88.

entalladores y retablistas[12]. A través de la geometría los constructores de retablos no sólo podían reproducir el orden clásico, la geometría les permitía diseñar la planta y el alzado de un edificio[13]; hacer comprensibles las monteas de los retablos, arcos y bóvedas de madera o proporcionar a los talladores las plantillas de las molduras y ornamentos[14].

Los tratados contenían las reglas básicas de la construcción clásica así como de las proporciones y la distribución de los elementos que la constituyen, también eran instructivos para aprender las operaciones básicas de la aritmética, la geometría y la proporción[15]. Hasta el momento no hay referencia sobre la existencia de tratados para el diseño y construcción de retablos, como las hay para la construcción de artesonados, tal es el caso del *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes* escrito por López de Arenas[16].

En 1709 el maestro Mateo de Pinos justificó el proyecto que presentó ante el cabildo catedralicio, para construir el retablo de la capilla de los reyes en los tratados de arquitectura. El artista acusa de su saber a los autores de los tratados, dejando en claro la importancia que tuvieron estas obras en su formación.

> "Que si en todo lo presentado y referido no hubiera dado cumplimiento a las órdenes y reglas de dicho arte, serán culpados los… el primero Jácome Viñola, de quien adquirí medidas por ser en ellas el más celebrado; a Bitrubio y Andrea Paladio en la congregación y disposición de miembros, y así mismo en la agrandación de partes a piezas menesterosas... al dicho Paladio en fortalecer a Cataneo a Vicencio Scamosi a Sebastiano y otros autores a quienes he concertado y de quienes tengo aprendido..."[17].

Por otra parte el diseño de la pilastra estípite se comparo con algunos tratados nórdicos: Wendell Dietterlin, Hans Vredeman der Vries, Abraham Leuthner, Paulus Decker, Juan de Arfe, Matías de Irneala. Autores que cuentan en sus trabajos con ese soporte como parte de los apoyos que se pueden emplear en la construcción. El dibujo plasmado en el banco de trabajo no es semejante a los que puedan verse en dichas obras.

La comprensión del dibujo y la geometría eran indispensables para el constructor; con ellas diseñaba los retablos en función del espacio disponible, hacia alzados, plantas y distribuía la ornamentación. Así lo expresa Fray Andrés de San Miguel en su tratado donde explica la importancia de la geometría:

> "…Sin esta ciencia [la geometría] sería falta la arquitectura, la matemática en todo ciega y muerta la cosmografía, porque la arquitectura traza con ella todas las plantas de los edificios y los reparte según el adiestro del arquitecto poniéndolo en dibujos…"[18].

[12] Guillermo Tovar T. *Pintura y escultura del renacimiento en México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979), 38.

[13]Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento*, 38.

[14] Antonio Bonet Correa, *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 18.

[15] Tovar, *Pintura y escultura*, 38.

[16] Diego López de Arenas. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla: Impreso por Luis Estupiñan, 1633). Consultado en mayo de 2015: www.aq.upm.es/biblioteca/fondo antiguo/arenas.htm

[17] Tovar y Ortiz, *Catedral de México*, 37.

[18] José Fernández Arenas, "Fuentes documentales y documentos para la historia del arte", en *Renacimiento y barroco en España*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 271.

La ausencia de un tratado específico sobre retablos le confiere mayor relevancia al descubrimiento de este banco, pues estos dibujos sin lugar a dudas nos remiten a las láminas que encontramos en los tratados usados en la época. En los dibujos de esta banco se pueden identificar claramente algunos elementos estructurales de un retablo. La escala usada es uno a uno y servía para ayudar a construir los elementos del retablo. Los dibujos son una guía y no corresponden totalmente el retablo donde se encontró, aunque sí lo hacen las medidas de entablamento, estípite y cornisa. La unidad de medida empleada fue el módulo que, como ya se mencionó, es la medida que permite diseñar y proporcionar una obra. A partir de esta forma de medir encontramos la proporción del retablo, como se muestran en la tabla.

ELEMENTO	MODULOS
SOCALO	7
BANCO	3. 16/18
ESTIPITE	10 12/18
CORNIZA	2 9/18

Otro de los datos que arroja el banco son las huellas de las distintas herramientas, las cuales nos permiten dividirlas en tres tipos. Las primeras corresponden a las herramientas de trazo y medida que consisten en la huella de las puntas de metal que sirven para hacer las líneas rectas, son la guía para trazar el dibujo con ayuda de la regla y de la escuadra; de igual forma se observa las huellas que dejó el compás que traza las líneas curvas. El segundo grupo lo conforman las herramientas de corte, en las cuales se agrupan gubias de diferentes formas y medidas[19]. Por último tenemos en el mismo grupo las marcas de sierras y achuelas usadas para hacer la mesa.

Consideraciones finales

Es poco lo que sabemos de cómo se diseñaban los retablos; entre la idea, la acción de plasmarla en el papel y la ejecución, existía una serie de pasos los cuales fueron eje rector que facilitaba el diseño, además ayudaron en la enseñanza entre el maestro y sus aprendices. Tenemos en cuenta que detrás de muchos retablos hay marcas que ayudan para su armado, diseños decorativos y trazos geométricos, entre otros. Este banco presenta claras diferencias y la evidencia apunta a que no es casual que se colocara la cara que contenía los dibujos boca abajo para protegerlo. La relevancia de un banco que conserva esta información radica en que nos permite, por un lado, conocer una herramienta hasta la fecha desconocida y, por otro lado sobre la enseñanza y los procesos preparatorios previos a la ejecución de un retablo.

Creemos que este banco fue usado en otras comunidades, debido al desgaste que presentan las orillas, ya que el diseño de los dibujos no corresponde con el retablo en donde fue encontrado. Es posible que el dibujo sólo fuera una guía que se adapta a las necesidades de cada obra.

[19] Los tipos de gubias identificadas son cañas, media caña, uñeta y formones. Llama la atención el tamaño de una de las gubias que corresponde a un caña de cuatro pulgadas de diámetro.

El descubrimiento del banco resulta revelador para el estudio de los retablos, los diseños que tiene plasmados no corresponden a una montea, como se ha localizado en algunos contratos como el de los retablos de Santa Teresa en Puebla[20], para la iglesia de San Juan de los Lagos en Zapopan[21], o el retablo que se localiza en el Museo de Santo Domingo en Oaxaca, cuya montea se conserva en la parte posterior de la obra[22]. El banco es una herramienta o guía que debió emplear el maestro constructor de retablos con sus oficiales y aprendices para mostrar la ubicación, la proporción y el volumen que deberían tener los diferentes elementos del retablo.

Es importante recalcar que los trazos permanecieron intactos al colocarlos boca abajo y gracias a este acontecimiento es que podemos comparar cada dibujo. A partir de las marcas de arrastre que conserva el banco podemos suponer que la pieza se acarreó desde otro lugar, si esto es cierto, el dato puede servir para establecer la ruta que siguió este taller comparándolo con obras que tengan características semejantes a lo plasmado en el banco. También suponemos que la obra se construyó in situ, ya que su traslado debió representar un enorme esfuerzo que carecería de sentido si no tuviera un fin o uso específico.

La pieza encontrada es, a falta de otro documento o ejemplo, una fuente primaria de conocimiento. Las trasformaciones que sufrio con el paso del tiempo han formado una especie de estratigrafía que puede ser interpretada, como lo hace la arqueología. Para ello es necesario el registro y observación detallada del objeto y del sitio en que se halló, esto nos permitió la reconstrucción histórica, constructiva y social de este objeto a partir de él mismo.

Por último, toda restauración es un momento único y decisivo que permite aproximarse a la obra para obtener información invaluable, o por el contrario borrarla sin percatarse de ello. El restaurador debe ser consciente de que cada capa que se ha depositado sobre la obra, la forma en que se construye, las intervenciones y los objetos olvidados son fuente de información que, al ser interpretada, arroja información sobre la historia de la producción de los bienes culturales. En nuestro caso el proceso continuo de observación, registro, conservación e investigación, es acompañando y compartido por cada comunidad en la que hemos trabajado durante más de veinte años.

Bibliografía

Barriot Lorenzot, Francisco del. *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*. México: Secretaría de Gobernación, 1920.

Bomchil Saray Virginia Carreño. *El mueble colonial de las américas y su circunstancia histórica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987.

Bonet Correa, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Castro Morales, Efraín, "La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 38 (1969):119-130.*

Fernández Arenas, José, "Fuentes documentales y documentos para la historia del arte", en *Renacimiento y barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

[20] Efraín Castro, "La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 38 (1969), 119-130.*

[21] José A. Hernández S. y Omar López P., "Juan de Castañeda y Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el santuario de Nuestra Señora de san Juan de los Lagos (1758-1763)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 105 (2014): 63-93.

[22] El retablo pertenecía a una comunidad de la sierra norte de Oaxaca. Después de su restauración y de las vicisitudes que sufrió fue trasladado a la capilla de Dómina en el Museo de las culturas de Oaxaca.

Hernández S. José A. y Omar López P., "Juan de Castañeda y Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el santuario de Nuestra Señora de san Juan de los Lagos (1758-1763)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 105 (2014): 63-93.
Herrera García, Francisco Javier. El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.
López de Arenas, Diego. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla: Impreso por Luis Estupiñan, 1633). Consultado en mayo de 2015: www.aq.upm.es/biblioteca/fondo antiguo/arenas.htm
Pérez Alcántara, Ivonne A. Reconstrucción de una historia. Arqueología de la arquitectura de la iglesia de san Mateo Chalcatzingo. Morelos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
Recio Mir, Álvaro, "La versatilidad del renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional", en Fátima Halcón et al., *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009. 69-126.
Tosca, Thomas Vicente. *Compendio Mathematico, en que contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*. Facsimil. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
Tovar y de Teresa Guillermo. y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y Restauración*. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985.
Tovar y de Teresa, Guillermo. *Pintura y escultura del renacimiento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

El cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos

Benjamín Domínguez Gómez[1]

Introducción

El retablo cumple con un papel fundamental en la elaboración del discurso estético, iconográfico y funcional del espacio sacro. Sobre todo cuando se trata de un retablo mayor, que articula el testero principal del templo y donde sobre su altar se llevaba a cabo la celebración eucarística hasta la reforma litúrgica propiciada por el Concilio Vaticano II. Hoy, sigue sirviendo como telón de fondo a las celebraciones más importantes y solemnes, que se realizan ante él, o cobija, en la mayoría de los casos, imágenes de gran devoción que vienen a presidir el templo desde dicho retablo principal.

Dada la importancia de esta pieza, en no pocas ocasiones, el retablo ha sido objeto de modificaciones, adiciones, mutilaciones o reformas encaminadas a adaptar el uso y el discurso a los intereses de sus propietarios, en base a innumerables circunstancias históricas. En este caso concreto, no nos referiremos a la adaptación al gusto de la época, las modificaciones iconográficas llevadas a cabo por el "visitador" diocesano o la restauración material del objeto como respuesta a la degradación material, sino a la casuística concreta del cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos que ha sido –y sigue siendo- algo más habitual de lo que pudiésemos pensar cuando nos estamos refiriendo a retablos que mantienen la funcionalidad sacra para la que fueron concebidos.

Así, por ejemplo, todavía a finales del s.XX, la Cofradía de la Sagrada Cena, usufructuaria de Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación (vulgo Los Terceros), en Sevilla, actuó sobre el retablo mayor de dicho templo donde, para exponer el misterio completo del paso de la Cena Pascual, se procedió a modificar la mesa de altar y el banco del retablo, adelantándolo y generando un discurso estético, iconográfico y material totalmente distinto al concebido primigeniamente. Otro ejemplo, dentro del ámbito civil, lo constituye el Retablo Mayor del Hospital de las Cinco Llagas, también en Sevilla –hoy Salón de Plenos del Parlamento de Andalucía-, donde la hornacina central del primer cuerpo fue cegada con la inclusión de un

[1] Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de conservación y restauración de bienes culturales, actualmente es doctorando e miembro del Grupo de investigación HUM-956 "Conservación del Patrimonio. Métodos y técnicas" de la Universidad de Sevilla.

lienzo no perteneciente al retablo, con la intención otorgar un aspecto más homogéneo y desacralizado al conjunto, haciendo desaparecer la hornacina destinada a la imagen titular del antiguo templo.

Pues bien, el trabajo que presentamos aborda esta casuística de la funcionalidad como consecuencia del cambio de propietario o morador del templo, acaecida de forma singular en el caso del retablo mayor de la capilla del Dulce Nombre de Jesús, en Sevilla, el cual hemos podido estudiar en profundidad y que ilustra de manera clara esta causa de degradación del retablo desde el punto de vista de su uso y que requiere respuestas desde el ámbito profesional de la conservación-restauración.

La escasa documentación directa conservada – tanto del antiguo cenobio que lo alberga como del retablo- nos obliga a orientar nuestra investigación hacia el estudio formal de las evidencias materiales conservadas y las circunstancias colaterales de las que tenemos noticia, vías que nos permiten avanzar en el conocimiento de la obra cuando la información de las fuentes escritas está agotada.

Descripción del retablo y su ámbito

El convento de monjas agustinas del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla fue fundado en 1551[2], si bien Ortiz de Zúñiga, la retrasa hasta 1562, en el lugar donde, desde al menos dos décadas antes se había establecido un *"recogimiento de mujeres de mala vida que de ella quisieran arrepentirse"*[3]. Desgraciadamente, existe muy poca documentación acerca de la historia de este edificio monástico y muy poco sabemos de su construcción y avatares, más que por algunas referencias desde el siglo XIX y las obras que se han llevado a cabo a lo largo de los últimos cuarenta años[4] que han puesto de manifiesto su directa relación con los restos arqueológicos conservados junto al templo denominados "Baños de la Reina Mora".

El templo es de planta rectangular constituido por tres naves. La central, más alta, está cubierta con bóveda de cañón, mientras que las laterales son mucho más bajas ya que sobre ellas existen dos tribunas con celosías, antiguas dependencias conventuales. El retablo mayor ocupa el muro principal del templo, orientado hacia el norte y elevado sobre tres escalones que dan acceso al presbiterio. De autoría desconocida hasta el momento, es una obra adscrita al círculo de Cristóbal de Guadix[5], de finales del s. XVII, siguiendo los modelos establecidos por los talleres sevillanos del siglo de oro, especialmente por la influencia del mayor representante del período, el antequerano Bernardo Simón de Pineda, de quien fue su discípulo.

Actualmente (**Fig. 1**), consta de mesa de altar, sotobanco con postigos en los laterales, banco con sagrario, un cuerpo principal de tres calles separado por dos grandes columnas salomónicas y un ático o remate. La calle central alberga el camarín principal, hoy presidido por la imagen del Stmo. Cristo de la Vera Cruz[6]. En las calles laterales, sendas repisas con las

[2] María Luisa Fraga Iribarne, *Conventos Femeninos Desaparecidos: Arquitectura Religiosa perdida durante el Siglo XIX en Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1993) 55.

[3] Ídem.

[4] Sobre este templo y el convento poco se ha escrito, quizás por su carácter privado –y presumiblemente inaccesible durante varios períodos-, quizás por la manifestación que hizo Gestoso sobre el mismo en el que dice que no hay "*nada artístico que reseñar*". La única publicación que ha abordado el estudio del edificio en época reciente es la citada de Fraga Iribarne, basándose en gran parte en los datos recopilados por el P. Llordén.

[5] Fátima Halcón; Francisco Herrera, and Álvaro Recio, *El Retablo Barroco Sevillano* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000) 307.

[6] Se trata de una escultura en madera de ciprés, de tamaño algo menor del natural (1,35 m) que se clava sobre una cruz arbórea, en sustitución de una anterior, probablemente plana, dorada y/o policromada, muy al uso de la fecha de ejecución de

esculturas de San Agustín y Santa Mónica. Sobre ellas, dos relieves con las representaciones del "Niño Jesús" y "San Juan Bautista niño" o "San Juanito". Por encima del entablamento o cornisa se levanta el ático del retablo presidido por una pintura del sevillano Luis Rizo, realizada e incluida en el retablo a finales de los años 80 del pasado siglo, en la que se representa a Santa Elena descubriendo la "Verdadera Cruz" – Vera Cruz –, un tema vinculado a la cofradía del mismo nombre, actual propietaria del templo. Precisamente, a los pies de la imagen del crucificado suele recibir adoración la reliquia del Santo "Lignum Crucis", pequeña astilla de la cruz de Cristo que la tradición atribuye a Santa Elena su localización en torno al año 336[7]. Por último, en los laterales del ático, las imágenes de Santo Tomás y Santa Rosa y unas pinturas que representan a San Ignacio de Loyola y a San Felipe Neri -para unos-, o un presbítero sin identificar – para otros –.

Fig. 1 – Fotografía general del retablo.
Estado actual.
(Fotografía del autor)

la imagen. De autor desconocido, su ejecución es fechable en torno al año 1500-1520. Es la imagen titular de la Cofradía de la Vera Cruz, actual propietaria del templo.

[7] María Lara Martínez and Laura. Lara Martínez, "Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo" en *Revista Comunicación y Hombre* nº 3 2007, 39-50.

Hipótesis sobre la composición del retablo original

A poco que examinemos la obra, resulta obvio que el retablo que nos ocupa no conserva su estructura original. Así lo atestiguan, tanto la poca información contenida en los archivos como el examen organoléptico del conjunto donde son fácilmente discernibles las adiciones, tanto de piezas ornamentales como estructurales. Se pueden apreciar a simple vista en la parte posterior de la obra algunos elementos de refuerzo, tanto de madera como de otros materiales, que nos están hablando de la existencia de intervenciones anteriores, más o menos traumáticas. Con todo esto, el retablo actualmente se encuentra estabilizado y en buen estado de conservación.

Aunque no existe constancia documental, la ejecución del retablo debió de llevarse a cabo a instancias de la comunidad religiosa de Monjas Agustinas que levantó y habitó el convento desde mediados del s.XVI hasta 1837. En dicho año, tanto la iglesia como el resto del edificio, fueron expropiados a la comunidad religiosa con motivo de su exclaustración -la comunidad pasó al convento de San Leandro- quedando la iglesia arrendada a vecinos hasta que es cerrada al culto definitivamente por la Junta Revolucionaria en 1868[8]. Precisamente es por el acta de dicha incautación, fechada el 27 de noviembre y conservada en el Archivo Municipal hispalense[9], por el que poseemos una exhaustiva descripción del retablo que estudiamos, donde se dice dejarlo "*completo con sus respectivas imágenes,* así como que *es de buen tallado y perfectamente dorado*"[10]. La importancia de este testimonio para la reconstrucción material del retablo es capital, no sólo por lo exhaustivo de su descripción, que incluye las medidas, sino porque se corresponde todavía con su primigenio estado, antes de los cambios de propiedad que generarán multitud de modificaciones en el mismo a lo largo de las casi dos centurias siguientes.

De él se dice: *"El altar mayor tallado y dorado, que contiene un crucifijo de talla como de dos varas, Santo Tomás y Santa Mónica como de una vara, dos [santos] tallados incrustados que representan (Sta Rosa y S. Agustín) digo, Sn. Juan y Sn. José; dos esculturas de mas de dos varas Sta. Rosa y S. Agustín; una imagen de talla mayor de una vara que parece la Virgen de la Esperanza y otra al natural de candelero con vestido de seda y seis candeleros dorados como de vara y media*"[11]. En el mismo documento, y cuando relaciona las obras pictóricas de las que se hace entrega se citan: *"9: Dos óvalos incrustados en el altar mayor, al parecer pintados al óleo como de más de media vara, que representan a S. Ignacio de Loyola y S. Felipe Neri"*[12] lo que completa la descripción y confirma la existencia de dichas piezas ya en 1868, descartándose que pertenezcan a una reforma posterior -aunque pudiera parecerlo por lo ecléctica que supone su inclusión y el espacio que las circunda-. El orden de la descripción –de arriba hacia abajo- así como las medidas, coincidentes aproximadamente con las reales, permite localizar, sin lugar a dudas, las imágenes actualmente insertas en el mismo e identificar las que, por el contrario, han sido sustituidas, así como su ubicación en el retablo originario. Otros testimonios que lo conocieron antes de reformarse no vienen más que a corroborar la hipótesis expuesta, siempre bajo el prisma de la investigación decimonónica. Así, en 1844 Félix González

[8] Fraga Iribarne, op. cit. 55.

[9] ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA (AMS) *Colección alfabética, voz "conventos y ex conventos"*. Caja 272 Libro de Actas de Incautación 1868. 86-89.

[10] Ídem, 87.

[11] Ídem, 86.

[12] Íbidem, 87.

de León indica que *"el altar mayor está sobre gradas; es de mal gusto y en él se venera una imagen de vestir de la Stma. Virgen María"*.

Como se apuntó al inicio por las características morfológicas del retablo, éste se viene fechando a finales del s. XVII, relacionándose con el taller de Cristóbal de Guadix -del cual destaca Herrera que trabajó en numerosas ocasiones para comunidades religiosas[13]- aunque como en otras obras del mismo período, no habría que desdeñar la posibilidad de la intervención de Juan de Valencia.

Cristóbal de Guadix (1650-1709), natural de Montilla (Córdoba) fue uno de los principales representantes de la arquitectura de retablos de la escuela sevillana de finales del XVII y principios del XVIII[14]. Parece que su formación debió llevarse a cabo en los círculos de Bernardo Simón de Pineda, el gran representante de la arquitectura de retablos del s.XVII en Sevilla, apareciendo indistintamente como maestro de arquitectura, escultor o ensamblador[15]. Hacia 1685 debía de tener ya taller propio ya que de un año más tarde se tiene constancia documental de su primera obra. En 1690 contrata dos de sus obras más representativas: El retablo mayor de la Iglesia de San Vicente y el del Convento de Santa María de Jesús, junto a Pedro Roldán, ambos de la capital hispalense. En 1693 contrata el mayor del convento de Dominicas de Arahal. A partir de 1700 comienza un gran período de gran actividad artística que perdurará hasta su muerte. De este período destaca el retablo mayor del convento de la Consolación de Sevilla, hoy localizado en la iglesia parroquial de la Concepción de Castilleja de la Cuesta en el que participa Juan de Valencia a la muerte de Guadix en 1709 hasta concluirlo, así como otras obras localizadas en Villalba del Alcor (Huelva) o Écija[16].

Por su parte, Juan de Valencia (1660?- 1738) procedente de Málaga, se forma en el taller de Simón de Pineda, con cuya hija contraerá matrimonio, vinculándose al obrador del maestro del que dará continuidad en elementos, formas y trazas. Documentada está la participación, junto con el escultor Agustín de Perea, en el retablo de la Capilla de Santa Ana de Dos Hermanas, del cual realiza las trazas, así como el mayor de la parroquial de Bornos o el de la Capilla del Baratillo, hoy muy modificado[17]. El prof. Herrera le atribuye el dedicado a la Inmaculada de la iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla[18], con el que comparte el que nos ocupa el tratamiento de las columnas salomónicas, o el dedicado a la Virgen del Amparo, de la parroquia sevillana de la Magdalena, muy en relación con el citado de Dos Hermanas y la obra de su suegro y maestro[19].

La gran aportación de Guadix a la retablística sevillana – y cuya relación con el retablo que nos ocupa justifican si no su autoría si su cercana adscripción- es la articulación de la calle central como una gran hornacina donde se insertan diferentes elementos superpuestos, generalmente sagrario, manifestador y camarín, generando la calle central *un efecto centrífugo* – tal y como indica el prof. Herrera García – enfatizado por las grandes columnas salomónicas que la enmarcan, estilísticamente muy cercanas a las obras antes citadas. Por su parte, Juan de

[13] Francisco José Herrera García, "El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: Adiciones y comentarios a su producción" en *LABORATORIO DE ARTE* 16 (2003), 172.

[14] Ídem, 171.

[15] Halcón, Herrera, et Recio… op. cit., 40.

[16] Sobre Cristóbal de Guadix ver Halcón, Herrera, et Recio… op. cit, 40-45.

[17] Halcón, Herrera, et Recio… *op. cit.* 56.

[18] Ídem, 57.

[19] Ibídem, 58.

Valencia es *heredero artístico* de las fórmulas aportadas por Bernardo Simón de Pineda, las cuales intentará perpetuar en las primeras décadas del siglo XVIII y que están presentes en el retablo de la capilla del Dulce Nombre. En base a esto, y si atendemos a la descripción conservada de 1868, así como a los elementos formales que apuntan a Guadix y/o a Juan de Valencia como autor o autores del aparato lígneo, podemos hacer un primer levantamiento del conjunto que nos acerque a su primigenio diseño.

Fundamentalmente, a diferencia de lo que hoy se conserva, la calle central estaría constituida por una amplia hornacina vertical donde se alojarían simultáneamente un camarín y un manifestador sobre el sagrario -tal y como ocurre en el retablo mayor de San Vicente o Arahal, aunque con medidas muy cercanas, según la descripción del acta de incautación– estando el ático ocupado por la imagen de un crucificado, bien inserto en una hornacina cruciforme, bien bajo un arco de medio punto, rebajado y/o flanqueado por columnas en sus laterales (**Fig. 2**).

Fig. 2 y 3 – Hipótesis de trabajo sobre la composición del retablo antes de 1870 (izquierda); Hipótesis de trabajo sobre la composición del retablo en el último tercio del s.XIX y hasta 1905 con las imágenes de la Cofradía del Amor (derecha).
(Fotografías del autor)

La Hermandad del Cristo del Amor y la reforma decimonónica

Tras la expropiación a la comunidad religiosa y el cierre por la Junta Revolucionaria, ésta la saca a pública subasta adjudicándola el 3 de Noviembre de 1869 a Dña. María del Amor Pérez de León, quien la adquiere para dar culto a las imágenes de la cofradía del Stmo. Cristo del Amor tras el derribo de la Parroquia de San Miguel, donde tenía su sede[20]. En el cabildo del día 2 de enero de 1870 se informa *"que el fin de la expresada camarera al adquirirla era para que en ella se le tributase culto a Ntro. Padre Jesús del Amor y se trasladase su hermandad con las demás Sagradas Imágenes"*, celebrándose los cultos de dicho año en la citada iglesia, tal y como atestigua una nota al final de dicho acta[21] y describe José Bermejo y Carballo al referirse a la citada cofradía, de la que narra: *"En 11 de marzo de 1870, se trasladó a ella la hermandad, colocando sus imágenes en el altar principal, en cuya forma subsisten* – la obra se edita en 1882 –*; habiendo renovado y decorado el templo con mejoras convenientes"*[22]. Años más tarde, José Gestoso, en su obra Sevilla monumental y artística, fechada entre 1889-1892, indica, refiriéndose al templo que "*en cuyo altar barroco venerase la hermosa escultura de montañés conocida por la del Santo Cristo del Amor*"[23].

Estas *"mejoras convenientes"* debieron incluir, sin ninguna duda, la modificación del retablo mayor. Concretamente, la eliminación de la calle central del mismo para poder albergar a las imágenes, ya que es obvio que el tamaño de la imagen del crucificado Juan de Mesa requería una hornacina lo suficientemente amplia como para poder albergarla, lo que debió obligar a la nueva propietaria a reformarlo. Por tal motivo, el retablo sufre su primera profunda transformación. De hecho, en la parte posterior del mismo aún se conserva la estructura del camarín que debió conformarse, tapizado de terciopelo granate. Las dimensiones corroboran dicha hipótesis: Si la cruz arbórea de la imagen tiene unas dimensiones de 4,46 x 2,19 metros[24], el espacio del camarín abierto para tal fin posee unos cuatro metros de altura por dos y medio de ancho. Ninguna otra distribución que hubiese generado un camarín menor, habría permitido su colocación.

A consecuencia de esto, la reiteración de la iconografía del crucificado sobre el mismo retablo obligaba a incluir en la trasformación la parte central del ático, la cual se vio notablemente afectada al sustituirse el crucificado original –hoy en paradero desconocido- por una segunda hornacina o camarín en el que se incluyó una imagen de San José con el Niño de clara ejecución funcional, tanto por la elección de materiales –telas encoladas- como la reutilización de un busto de terracota de época anterior[25]. Otra de las modificaciones acometidas tuvo que ser la de la mesa de altar, decorada con motivos neoclásicos y jaspeada, donde destacan, precisamente, los escudos de la cofradía: La tiara pontificia, la cruz de Santiago y la de San Juan. Las calles laterales, por su parte, se mantuvieron intactas, conservando la imaginería, lo que apunta a que las imágenes de la Virgen del Socorro y San Juan evangelista

[20] Aunque en aquel momento provisionalmente en la Iglesia de los Terceros.

[21] Amparo Rodríguez Babío, El siglo XIX: Esplendor y decadencia en *El Cristo del Amor y su Archicofradía* (Sevilla: Archicofradía del Stmo. Cristo del Amor, 1998) 183.

[22] José Bermejo y Carballo (notas al capítulo de Amparo Rodríguez Babío), Hermandad del Stmo. Cristo del Amor en *Glorias Religiosas de Sevilla* (Sevilla: Abec Editores, 2013) 126.

[23] José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística Tomo III (*Sevilla: Monte de Piedad, 1982, ed. Facsímil) 445.

[24] Actualmente se conserva en las dependencias de la Hdad. del Amor cuyos miembros nos han facilitado dichas medidas.

[25] No nos resulta extraña la elección de la iconografía, a tenor del nombre del que fuera mayordomo, gran benefactor de la Archicofradía y padre de la responsable de sufragar las obras, D. José Pérez de León. Esta imagen acaba de ser intervenida por quien suscribe entre los meses de junio a noviembre de 2015.

ocuparon también la hornacina central del retablo, si atendemos a la descripción de Bermejo y Carballo, cuando indica que colocaron *sus imágenes en el altar principal, en cuya forma subsisten*[26] (**Fig. 3**). De esta reforma no se conserva documentación alguna en el archivo de la cofradía[27], entre otras razones porque debieron de acometerse directamente por la propietaria del templo, quien, entre otras acciones, trasladó la lápida conmemorativa en memoria de su padre, D. José Pérez de León, desde la capilla de la Hermandad del Amor en la parroquia de San Miguel hasta el templo del Dulce Nombre de Jesús donde todavía pervive. Igualmente, pensamos que debió trasladar dos lienzos adquiridos en fecha cercana que representan a los apóstoles Santiago y Pedro firmados por el pintor José Contreras y fechados en 1865[28].

La adaptación del templo a las necesidades de dicha corporación apenas tuvo vigencia durante treinta y cinco años. A primeros del s.XX, los hermanos de la cofradía del Amor revitalizan la Hermandad y, ante la limitación de la puerta de la capilla, realizan su estación de Penitencia desde la cercana Iglesia de San Gregorio. En 1905, proponen a los herederos de Dña. María del Amor- ya fallecida- agrandar la puerta para permitir la salida de los pasos, cuestión ésta que es rechazada, por lo que la Hermandad decide trasladarse a la Parroquia de San Pedro, el dos de diciembre de ese mismo año[29].

La primera mitad del siglo XX: La comunidad de Dominicos y la O.N.C.E.

Tras el abandono de la capilla por parte de la Cofradía del Amor en 1905, a primeros de 1918 y hasta 1939 se harán cargo de ella, cedida por la familia Pérez de León, la Orden de Predicadores (Dominicos) quienes la repararán para abrirla al culto[30]. No resulta extraño ya que, aunque como se ha visto, la anterior corporación intervino realizando *"mejoras convenientes"*, la capilla no debía de ofrecer un estado de conservación adecuado, tras años de cierre y el aumento de los procesos de degradación que debía de tener al clausurarse el convento ya que la comunidad de monjas en sus últimas décadas pasó por un periodo de penuria económica, tal y como trasciende de la documentación conservada[31]. En base a esto, y con la intención de mantener abierto el templo a futuro, parece que los PP. Dominicos debieron de acometer cuantiosas inversiones en la adecuación de la capilla, entre las que se incluyó, de nuevo, la reforma del retablo mayor que nos ocupa.

De esta intervención en el templo no existe constancia documental, al perderse buena parte del archivo histórico de la Orden en un incendio acaecido en su convento de la calle San Vicente. Pero, sin embargo, existe constancia material en los escudos incluidos en las pinturas murales del presbiterio, en la decoración de los pies de la nave central, pero sobre todo en el escudo que remata el baldaquino con el que se cubre la calle central del retablo, lo que, unido

[26] José Bermejo y Carballo…op. cit 126. Además, no existe en el resto del templo ningún retablo que pudiera albergar a la imagen de la dolorosa ya que, para tal fin y por parte de la Cofradía de la Vera Cruz, se modificó uno de los laterales en la década de los ochenta del pasado siglo.

[27] Rodríguez Babío afirma que el libro de actas – que no se encuentra incompleto, ni mutilado-, no recoge actividad alguna desde 1872 a 1899.

[28] Pensamos que se trata de José Marcelo Contreras Muñoz (Granada 1827 - Madrid 1890) quien fuera pintor de Historia y Director del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

[29] Luis C. Pérez Porto, *Relación e Historia de las Cofradías Sevillanas desde su fundación hasta nuestros días* (Sevilla, Asociación de amigos del Libro Antiguo de Sevilla, 1992; ed. facsímil) 111.

[30] Francisco J. Rodriguez Fassio O.P., "Convento de San Jacinto de Sevilla desde su Restauración en 1909" in *Los Dominicos en Andalucía en la España Contemporánea. Colección Monumental histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores. Volumen XXVI* (Salamanca: Ed. San Esteban, 2004) 615.

[31] Mª Luisa Fraga Iribarne… op. cit. 55. Dice que *"por la suma indigencia en que se hayan"*.

a la diferencia de dimensiones con respecto a la necesidades de la cofradía del Amor, la tipología de talla y los materiales utilizados, adscriben a la Orden de Predicadores dicha reforma. Testimonio de intervenciones materiales en el templo en este período también es la inscripción que hemos localizado en uno de los muros –casi a los pies de la iglesia- donde se lee: "AÑO 1933 LOS DOS ACUILAR PAEZ el gordo".

El ático del retablo mantuvo la distribución otorgada por la Cofradía del Amor, si bien la reforma consistió en el cerramiento de la calle central, de una forma ecléctica para albergar, seguramente, a la Virgen del Rosario[32], advocación mariana que propaga la orden y que en ningún otro elemento del templo aparece representada. De esa reforma, el retablo conserva una buena parte, conservándose fotografías, si no de este período, sí de los años posteriores al mismo en el que el retablo debía de seguir tal y como lo reformó la Orden de Santo Domingo (**Figs. 4** y **5**).

Fig. 4 y 5 – Hipótesis de trabajo sobre el alzado del retablo entre 1918 y 1933 coincidiendo con la estancia de los PP. Dominicos (izquierda). (Fotografía del autor);
El retablo tras su intervención en 1980 (derecha) manteniendo la misma composición.
(Fonte: Archivo Hdad. Vera Cruz)

[32] Aunque esta es una hipótesis apuntada por el P. Larios, dominico, sin más constancia documental.

Descartada la posibilidad, proyectada en 1924[33], de adquirir el antiguo convento anejo y recuperado el convento de San Jacinto en 1933, en 1939 el Vicario General de la Orden, fray Manuel Montoto ordena el cierre de la casa de la calle Jesús y el traslado de todos los frailes a San Jacinto[34], cerrándose aquí otra etapa de nuestro retablo. Sin embargo, el templo sería utilizado, al poco tiempo, por la Organización Nacional de Ciegos, O.N.C.E. que se había fundado en Sevilla y que tenía su sede principal en la calle San Vicente. Aquí, la institución celebraba sus misas y cultos solemnes a su santa protectora "Santa Lucía". Paro ello, en el camarín central del retablo se dispuso una imagen de la misma, con la particularidad de que era una imagen de San Juan evangelista adaptada a la iconografía deseada[35] y de cuya colocación en el retablo mayor tenemos ya documentación gráfica, fechada en 1956[36].

La cofradía de la Vera Cruz, su actual propietaria

La Hermandad de la Vera Cruz fue fundada el 9 de mayo de 1448 en el Convento Casa Grande de San Francisco, donde llegó a tener capilla propia. Los avatares del s.XIX la obligaron a abandonar el convento, que fue derribado, y a establecerse en la iglesia de San Alberto, antiguo convento carmelita hoy sede de la Congregación San Felipe Neri. En dicho templo, un grupo de jóvenes, deseosos de revitalizar la antigua cofradía de la Vera Cruz, reorganizan la corporación mas, ante las dificultades de establecer su sede canónica en dicho templo, trasladan, en la noche del 2 de Noviembre de 1942 a la imagen del Stmo. Cristo de la Vera Cruz hasta esta iglesia, comenzando así una nueva etapa en la historia de esta corporación y del edificio que nos ocupa[37].

En un principio, y dado que ocupaba el retablo mayor la imagen de "Santa Lucía", el crucificado de la Vera Cruz se alojó en una hornacina lateral de la nave del evangelio, hasta que, abandonada la capilla por la O.N.C.E., la Hermandad entronizó a su titular en el retablo mayor, en un principio sin realizar reforma alguna. Así se mantuvo, incluso tras las profundas obras de rehabilitación del inmueble llevadas a cabo entre 1970-1975 y los trabajos de conservación-restauración llevados a cabo sobre el retablo bajo la dirección del profesor Arquillo Torres en el verano de 1980. Probablemente, la única modificación en estos años fuese la reducción de la anchura de la mesa de altar, tras la reforma del Concilio Vaticano II, que hacía innecesarias las dimensiones anteriores, y el adecentamiento de la zona superior del sagrario, mutilada para la colocación, primero del Cristo del Amor y luego del de la Vera Cruz.

Será en el año 1988 cuando la empresa Isbylia restaure de nuevo el retablo, modificándose de nuevo la caja del camarín, al que se le eliminaron las pilastras laterales ensanchándolo. Igualmente, se procuró acercar la iconografía presente en el mismo a su actual propietario, por lo que se sustituyó la imagen de San José del ático por el lienzo ya descrito del pintor hermano de la corporación D. Luis Rizo, pasando la imagen de San José a los almacenes de la Hermandad y quedando el conjunto tal y como hoy lo conocemos. Finalmente, en 1998, fue de nuevo intervenido para proceder a su limpieza por la empresa Orsini y, a finales de 2008,

[33] Francisco J. Rodríguez Fassio O.P… op. cit. 615.

[34] Ídem, 619.

[35] Sobre esta imagen, que ha sido intervenida por quien suscribe en 2014 consultar Benjamín Domínguez Gómez, Intervenida la imagen de San Juan del retablo renacentista en *Anuario 2014 (Sevilla: Hdad. de la Stma. Vera Cruz, 215)* 48-60.

[36] Se conserva en el Archivo de la Hermandad de la Vera Cruz, así como la más antigua conservada de la capilla, donde se puede ver a lo lejos el retablo mayor, fechada en 1946.

[37] José Sánchez Herrero and José Roda Peña, "Hermandad de la Vera Cruz" en *Crucificados de Sevilla* (Sevilla: Tartessos, 1998) 155-205.

sustituido el color granate del tapizado del camarín por el verde, color tradicional de las hermandades advocadas de la Vera Cruz.

El retablo hoy: Un elemento en constante adaptación

Tal y como hemos expuesto, la adecuación a las necesidades de culto del retablo mayor estudiado ha propiciado toda una serie de modificaciones estructurales e iconográficas –algunas de ellas expuestas por vez primera de forma inédita en este trabajo- generadas de las necesidades funcionales de los sucesivos moradores del templo: Comunidad de monjas Agustinas (s.XVII-1837), Familia de los Pérez de León para albergar a la Cofradía del Stmo. Cristo del Amor (1869-1905), comunidad de Frailes Dominicos (1918-1939), la Asociación Nacional de Ciegos Españoles O.N.C.E. (1939-1964) y, por último, la Cofradía de la Vera Cruz (1942-hoy). Sin embargo, aunque pueda parecer anacrónico, el retablo sigue siendo objeto de modificaciones y/o adaptaciones iconográficas ya que, como decíamos al principio, su particular importancia dentro del ámbito de la institución que lo disfruta, provoca que, de forma cíclica, los cofrades se preocupen por su conservación y por adaptar el conjunto lígneo a sus necesidades litúrgicas. Es por ello por lo que, en el momento que se elaboran estas líneas, se está procediendo a la intervención de la imagen de San José – que ocupó la hornacina central del ático algo más de un siglo, entre 1870 a 1988- con la intención de recuperar su anterior disposición. Incluso, está en estudio la ejecución de un nuevo "manifestador" u "hornacina", que iría colocado sobre el sagrario, con objeto de, por un lado, dignificar la exposición de la reliquia de "Santo Lignum Crucis" que recibe culto en el citado retablo; como con la intención de completar el diseño formal del conjunto, mermado por las diferentes actuaciones llevadas a cabo a lo largo de estos dos últimos siglos. Esto nos induce a pensar como conclusión, que la funcionalidad de este tipo de piezas obliga a la comunidad de profesionales adscritos –restauradores, arquitectos, historiadores del arte…– a replantear las soluciones técnicas necesarias para que puedan seguir cumpliendo su función, sin que ello sea menoscabo para cumplir con las exigencias internacionalmente establecidas para la conservación del patrimonio cultural, dado que es un patrimonio vivo que sigue en uso.

De hecho, la cuestión diferencial de la actuación prevista frente a las anteriores descritas es que sólo afecta al plano estético, puesto que no se concibe, bajo ningún concepto, que la colocación de dicha hornacina o manifestador, así como la reposición al culto de la imagen de San José, contemplen modificación estructural alguna, para cumplir con la premisa de reversibilidad de las actuaciones, hasta el momento, como se ha visto, no contemplada.

Bibliografía

ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA (AMS) *Colección alfabética, voz "conventos y ex conventos"*. Caja 272 Libro de Actas de Incautación 1868.

Benjamín Domínguez Gómez, Intervenida la imagen de San Juan del retablo renacentista en *Anuario 2014* (Sevilla: Hdad. de la Stma. Vera Cruz, 215) 48-60.

Fátima Halcón; Francisco Herrera, and Álvaro Recio, *El Retablo Barroco Sevillano (*Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000)

Fátima Halcón; Francisco Herrera, and Álvaro Recio, *El Retablo Sevillano: Desde sus orígenes a la actualidad (*Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009).

Félix González de León, *Noticia Artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla* (Sevilla: ed. facsímil, 1973).

Francisco J. Rodriguez Fassio O.P., "Convento de San Jacinto de Sevilla desde su Restauración en 1909" in *Los Dominicos en Andalucía en la España Contemporánea. Colección monumental histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores. Volumen XXVI* (Salamanca: Ed. San Esteban, 2004).
Francisco José Herrera García, "El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: Adiciones y comentarios a su producción" en *LABORATORIO DE ARTE* 16 (2003), 171-196.
José Bermejo y Carballo; Rafael Jiménez Sampedro and Manuel Álvarez Casado, *Glorias Religiosas de Sevilla* (Sevilla: Abec Editores, 2013).
José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística Tomo III* (Sevilla: Monte de Piedad, 1982, ed. Fascímil).
José Sánchez Herrero and José Roda Peña, "Hermandad de la Vera Cruz" en *Crucificados de Sevilla* (Sevilla: Tartessos, 1998) 155-205.
Luis C. Pérez Porto, *Relación e Historia de las Cofradías Sevillanas desde su fundación hasta nuestros días* (Sevilla, Asociación de amigos del Libro Antiguo de Sevilla, 1992; ed. fascímil).
María Lara Martínez and Laura. Lara Martínez, "Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo" en *Revista Comunicación y Hombre nº 3* 2007, 39-50.
María Luisa Fraga Iribarne, *Conventos Femeninos Desaparecidos: Arquitectura Religiosa perdida durante el Siglo XIX en Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1993).
Mons. Carlos Amigo Vallejo; José Sánchez Herrero, Julio Martínez Velasco, Amparo Rodríguez Babío and Pablo Colón Perales, *El Cristo del Amor y su Archicofradía* (Sevilla: Archicofradía del Stmo. Cristo del Amor, 1998).

A ação mecenática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII

Carla Sofia Ferreira Queirós[1]

Introdução

Considerada uma das maiores dioceses do reino até ao final do terceiro quartel do século XVIII, a diocese de Lamego sofre, a partir desta altura, desanexações territoriais. A primeira é o desmembramento do distrito de Ribacôa, passando este território a integrar a recentemente criada diocese de Pinhel que é extinta no último quartel do século XIX, passando a integrar a diocese da Guarda. A segunda desanexação ocorre, precisamente, nesta mesma altura, e prende-se com a necessidade de reduzir o número de dioceses, ficando a de Lamego amputada de alguns arciprestados a ocidente, como é o caso de Arouca e Castelo de Paiva, que passam para a diocese do Porto, embora lhe sejam anexados alguns territórios que, pouco tempo depois, no primeiro quartel do século XX, lhe são retirados quando é criada a diocese de Vila Real. Uma vez definidas as fronteiras, desde os finais do primeiro quartel do século XX, passam a integrar a diocese de Lamego duzentas e vinte e três paróquias distribuídas por catorze arciprestados[2].

É nas igrejas paroquiais que iremos focar a ação dos encomendadores e a mobilidade dos artistas, estabelecendo circuitos artísticos e estilísticos que se estendem, em muitos casos, além dos limites da diocese de Lamego e das suas dioceses de origem, entre os séculos XVI e XVIII. Contudo, pretendemos incluir neste estudo, pela importância e lugar que ocupa como sede do bispado, as capelas e igrejas conventuais da cidade de Lamego[3].

Situada geográfica e estrategicamente no centro da região Norte, entre a diocese do Porto, a de Viseu, a da Guarda, a de Bragança e a de Vila Real, na sub-região do Douro e próxima dos rios Douro, Côa, Távora e Paiva, tendo o primeiro uma importância crucial na chegada à cidade de Lamego de artistas de outras regiões do país e da sede do bispado para outras zonas do mesmo, a diocese de Lamego demonstrou ser uma região de absorção de novos

---

[1] Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Assistente Convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e Centro de Investigação e Inovação em Educação (INED/ESEIPP).

[2] Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, 19-23.

[3] Queirós, *Os Retábulos da cidade de Lamego*, 81-138.

conceitos artísticos e estéticos vindos de fora, mas também uma região difusora de uma gramática decorativa local[4].

O circuito retabular

A análise das estruturas retabulares das igrejas matrizes da diocese de Lamego permite-nos identificar dois grandes grupos, no que concerne à execução e habilidade técnica dos artistas: o primeiro, marcado por um número ainda expressivo de estruturas de cariz popular que não deixa de ter a sua graça e importância se, tivermos em conta, as condicionantes económicas e a necessidade manifestada por muitas paróquias de enobrecer a sua igreja com um retábulo, onde é evidente a pouca competência, habilidade, simplicidade e ingenuidade dos executantes, muito provavelmente sem qualquer tipo de formação oficinal; e, um segundo grupo, que se afasta cabalmente do anterior e, que marca a maior parte dos retábulos da diocese de Lamego, que segue os modelos difundidos nos grandes centros produtores artísticos, embora adote características muito próprias que, ao mesmo tempo, os afasta dos cânones estéticos vigentes, conferindo-lhes um carater regionalista que não os torna menos exemplares, muito pelo contrário, demonstram uma notável execução técnica e originalidade.

No caso das capelas e igrejas conventuais da sede do bispado, se detetámos nas primeiras alguns exemplares de cariz popular, na generalidade, o nível técnico de execução merece um olhar mais atento e aprofundado.

Entre a Terra e o Céu, entre uma vida de pecado e a salvação da alma, o retábulo reflete toda uma dimensão tridentina, visível nas suas invocações e iconografia, ao serviço da Fé Católica com pretensões de captação de audiências, novos fiéis, conversão dos hereges e aumento das práticas piedosas.

Do maneirismo ao rococó, da capela-mor à sacristia, os retábulos espelham a importância que a talha dourada assumiu no bispado lamecense no momento em que foi concebida, cumprindo a sua função catequética e evangelizadora e desempenhando um papel fundamental na compreensão da história da arte nacional.

Inicialmente limitada aos retábulos, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a talha acaba por invadir todo o interior sacro desde a capela-mor ao arco cruzeiro, sanefas, púlpitos, cadeirais, coros, órgãos, molduras, tectos e mobiliário, originando as igrejas forradas a ouro, a que Lamego não foge à regra no belíssimo exemplar da Igreja de Nossa Senhora do Desterro. Os interiores sacros transformam-se em espaços ricos, sumptuosos, cenográficos, intimistas, acolhedores, onde toda a mensagem doutrinária e iconográfica do espírito contra-reformista saído do Concílio de Trento se concentra nos retábulos.

Num primeiro olhar somos arrebatados pela inquestionável qualidade da maioria das estruturas retabulares da diocese de Lamego.

Se compararmos com o período maneirista, verificamos que os retábulos nacionais duplicam o seu número, sobretudo, nos retábulos-mores, o mesmo não acontecendo com os retábulos joaninos em que constatamos que registaram um decréscimo generalizado, verificando-se um panorama idêntico se os confrontarmos com os maneiristas, excepto nos retábulos-mores (**Figs. 1** e **2**).

[4] Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, 129-156.

Fig. 1 (esq.) e 2 (dir.) – São João da Pesqueira. Igreja de Santa Marinha, Trevões. Retábulo da capela lateral da Epístola; Sernancelhe. Igreja de São Miguel, Freixinho. Retábulo-mor.
(Fotografias da autora, 2004)

Justificações como o peso da tradição, o poder económico e gostos da clientela, sobretudo, confrarias, irmandades e comissões fabriqueiras, o distanciamento geográfico dos grandes centros urbanos e a fraca aderência aos novos cânones estéticos relacionada com vinda tardia para a diocese de mestres ligados à corrente do joanino, numa altura em que o rococó já se fazia sentir, encontram-se, seguramente, na base justificativa da quantidade de retábulos maneiristas, principalmente colaterais e laterais, e também nacionais que resistem na diocese de Lamego.

Da totalidade dos retábulos da diocese de Lamego, o segundo lugar, igualmente significativo, é ocupado pelas estruturas rococós que impuseram uma nova dinâmica, ritmo e cenografia aos interiores sacros, concretamente, no que toca aos retábulos colaterais e laterais. Esta ocorrência prende-se, certamente, com o facto de nomes como André Soares e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça estarem ligados a Lamego, o primeiro nas obras de renovação da catedral levadas a cabo pelo enérgico bispo D. Frei Feliciano de Nossa Senhora e o segundo na Igreja do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, mas também com as constantes reformas a que estiveram sujeitas as casas monásticas durante todo o século XVIII, que procuravam chamar para junto de si, os melhores artistas da especialidade. Por esta razão, não é de admirar que a grande aglomeração de retábulos rococós se concentre nas zonas de Lamego e Salzedas e nos arciprestados mais a ocidente do bispado, mais próximos da sede da diocese, perto dos rios Douro e Paiva que permitiam a circulação de artistas, e com a região do Porto por via dos arciprestados desmembrados da diocese de Lamego (**Figs. 3** e **4**).

Fig. 3 (esq.) e 4 (dir.) – Armamar. Igreja de Santa Eulália, Goujoim. Retábulo-mor;
Lamego. Igreja de São Pedro, Penude. Retábulo-mor.
(Fotografias da autora, 2004)

Os encomendadores

A relação entre encomendador, religioso ou laico, particular ou público, individual ou coletivo, e artista ou entre encomendador, institutição religiosa e artista constitui, desde há muito, uma das mais antigas relações laborais e uma das mais profícuas.

O impacto da Reforma e Contra-Reforma e a sua aplicação doutrinária, a partir de 1564, através das Constituições Sinodais dos Bispados, foi determinante no incremento da encomenda e produção artística retabular. Decorrente desta nova ideologia, são estabelecidas limitações à criação artística, quer da parte dos encomendadores, eclesiásticos ou laicos, quer da parte dos artistas, que acabam por se limitar a estas obrigações que a renovada Fé Católica impõe.

A aplicação das normas conciliares tridentinas, o aumento do número de igrejas, e instituição de capelas, a renovação dos espaços sacros e o incremento das práticas religiosas a que se juntam as novas devoções pós Trento que se refletiram no crescimento e importância das confrarias e irmandades fizeram com que estas encomendas se tornassem constantes, respondendo às imposições de uma clientela cada vez maior e mais exigente, mas que nem por isso deixava de ter as suas obrigações já que tratando-se de uma encomenda feita a um artista residente em outra região, o encomendador era obrigado a dar-lhe alojamento e alimentação ou a pagar os custos de transporte dos materiais, abrindo-se o caminho a um grande leque de artistas e artífices notáveis no trabalho da madeira.

No caso concreto da cidade de Lamego, constatámos que no respeitante aos conventos, os bispos e outros membros do clero foram os responsáveis pela encomenda dos retábulos[5],

[5] Queirós, *Os Retábulos da cidade de Lamego*, 81-102.

exceção feita no Convento de Santa Cruz onde deparámos com dois particulares na encomenda destas estruturas para as respetivas capelas, e no Convento de Nossa Senhora da Piedade dos Cónegos Eremitas Calçados de Santo Agostinho onde não encontrámos qualquer tipo de referência documental que nos permitisse saber qual a clientela e os responsáveis pelas obras.

Relativamente às duas igrejas paroquiais da cidade, verificámos que na de Almacave, as encomendas distribuem-se equitativamente pelo clero, irmandades e devotos, enquanto na Sé as obras mais significativas foram encomendadas pelos bispos, seguidos das confrarias e irmandades, membros do clero em geral, Cabido e particulares.

No que concerne às restantes igrejas e capelas da cidade atestámos que as irmandades e confrarias tiveram um papel destacado na sociedade como grandes encomendadores, seguidas dos particulares e devotos com igual número de encomendas e, por último, o clero.

Na restante diocese, a encomenda de obras ligadas à talha e madeiras em geral, concentra-se, em primeiro lugar, nas mãos dos eclesiásticos, sendo que mais de metade destas encomendas se regista no arciprestado de Lamego, onde a Sé e o Convento de Santo António de Ferreirim ocupam um papel destacado, seguida da encomenda laica, distribuída pelas confrarias, irmandades e particulares e, ainda, um número significativo de escrituras que não nos possibilitaram saber qual o tipo de clientela.

Os Artistas[6]

No plano artístico, já desde o século XVI, que a diocese desempenha uma função relevante, contando a cidade de Lamego com um número expressivo de artistas naturais e residentes, responsáveis por inúmeras obras. Porém, beneficiando de uma conjuntura interna favorável que marcou Portugal e grande parte do século XVII e XVIII, a cultura e, concretamente, as artes refletiram este período auspicioso, marcado por um aumento da atividade artística e dos ofícios, em que a mobilidade dos artistas e artífices no território nacional, acabou por desempenhar um papel determinante no estabelecimento de novos circuitos artísticos e de grandes empreitadas, a que a diocese de Lamego não ficou alheia. À procura de um mercado menos saturado, provenientes de outras dioceses e influenciados pelos modelos patentes nos grandes centros produtores de arte e difundidos por todo o território nacional, estes homens deslocavam-se em grande número, adaptando-se às condições de cada região, nomeadamente, à clientela, à matéria-prima e aos artífices locais, difundindo estes modelos, influenciando os mercados e artistas locais ou interpretando à sua maneira estes exemplares, ocasionando, desta forma, adulterações, muitas delas originais e criativas e outras onde a genialidade artística ficou muito aquém, permitindo, assim, afirmar o funcionamento de escolas regionais de talha como é o caso da que funcionava em Lamego, sobretudo, no período nacional, dada a quantidade e as semelhanças estilísticas dos retábulos desta época.

A documentação compulsada, centrada nos contratos notariais, é pobre, no que toca à possibilidade de determinar uma cronologia exata e de conhecer os responsáveis pela execução das estruturas retabulísticas, remetendo para o anonimato a maioria destes homens. Convictos que a sua identificação nos permitiria ter um conhecimento mais aprofundado das características estéticas que apresentam e das influências sofridas e que exerceram, constatámos, porém, pelos dados levantados, que para o período nacional, a diocese de Lamego

[6] Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, XVI-XVIII.

não necessitou de recorrer a mão-de-obra do exterior, pois são bastantes os artistas naturais e residentes na cidade, aro (arciprestado) e em outras zonas do bispado que se deslocam, sendo responsáveis por muitos dos retábulos que ainda hoje existem e, por outros tantos, entretanto, desaparecidos.

Se, por um lado, a falta de dados não nos possibilitou conhecer com exatidão, os circuitos das empreitadas artísticas e, por outro lado, a inexistência das obras para as quais existem contratos, nos impediu a sua leitura, os contratos notariais permitiram-nos saber, com uma certa regularidade, os locais de proveniência dos artistas, a sua residência e mobilidade[7].

Da documentação compulsada e até ao início do segundo quartel do século XIX constatamos haver quatro áreas e vagas de migração de mão de obra na diocese de Lamego: a primeira caracteriza-se pela vinda de artistas de outras dioceses do país, sobretudo, Braga e Porto, de onde chegavam arquitetos, riscadores, pedreiros, entalhadores, imaginários, ensambladores, estofadores, pintores e douradores e, em menor número, de Lisboa; a segunda vaga de mobilidade regista-se no seio do próprio bispado e é caracterizada por artistas vindos das diversas zonas da diocese de Lamego, mas que salvo raras exceções, encarregam-se de arrematar obras próximas da área em que residem; na terceira, verificámos a existência de um grande número de artistas oriundos do aro ou arciprestado de Lamego e da própria cidade; e na quarta, a circulação de artistas procedentes de outras regiões do país e de Espanha.

1. Lisboa, Porto e Braga

Salvo o aparecimento de nova documentação, a influência de Lisboa registou-se, somente, nas igrejas dos mosteiros cistercienses, sobretudo, no de Santa Maria de Arouca que, durante os séculos XVII e XVIII, pertencia ao bispado de Lamego.

No topo da lista de artistas lisboetas ou residentes na capital que estiveram a trabalhar para o Mosteiro de Santa Maria de Arouca registámos o nome de Miguel Francisco da Silva, arquiteto e entalhador (1733-1738), o dourador Manuel Cerqueira Mendes (1733 e 1741) e o mestre dourador João Nunes de Abreu.

No que concerne à influência que a cidade do Porto e a sua região tiveram na diocese de Lamego, esta fez-se sentir mais cedo, desde o século XVII até ao XVIII, sobretudo, nos arciprestados mais a ocidente da sede do bispado e mais próximos da região do Porto (Cinfães, Castelo de Paiva e Arouca). No interior do bispado, a sua presença foi esporádica, quase sempre ligada aos mosteiros cistercienses de São João de Tarouca e de Santa Maria de Salzedas. Na cidade de Lamego encontrámos alguns nomes ligados à Sé Catedral, ao Convento de Santa Cruz, à Capela de Nossa Senhora dos Meninos e à Igreja de Nossa Senhora do Desterro.

Durante os séculos XVII e XVIII, perante o número crescente de encomendas, os artistas formavam parcerias, muitos deles, acabando por constituir sociedades entre mestres do mesmo ofício, de forma a poderem responder à solicitação do mercado, já que na maior parte das vezes arrematavam várias obras ao mesmo tempo.

As mais antigas referências contratuais, em que foram intervenientes mestres conceituados do Porto em regime de parceria, datam do último quartel do século XVII. A primeira remete para a obra do sepulcro da Sé de Lamego arrematada pelos mestres imaginários António Gomes e Domingos Nunes (1678), sob o risco do Padre Pantaleão da Rocha de

[7] Para este estudo, readaptámos um dos capítulos da nossa dissertação de doutoramento. Cfr. Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, 67-92.

Magalhães, tendo por fiador o arquiteto e entalhador portuense Domingos Lopes, com quem Domingos Nunes aparece frequentemente associado em obras de parceria.

Um ano mais tarde, o ensamblador António Coelho, residente no Porto, contrata com o Abade do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, a obra do arcaz e espaldares da sacristia da igreja, estabelecendo a sua oficina temporária numa quinta em Folgosa (Armamar), pertencente aos monges cistercienses.

Em 1683, o mestre pintor e dourador Francisco da Rocha, natural e residente no Porto, contrata o douramento e pintura do retábulo da capela-mor da Igreja do Convento de Santa Cruz de Lamego.

Outra particularidade na mobilidade dos artistas diz respeito à responsabilidade que o mestre tinha para com a sua equipa de oficiais, sendo-lhe imputado o dever de os alojar e alimentar, já que a sua sobrevivência era garantida pelo encomendador. Por vezes, era o cliente que assumia o compromisso de sustentar toda a equipa de trabalhadores na fase de assentamento da obra, como fica provado no contrato que o ensamblador portuense António João Padilha (1684) assina para a obra dos caixões da sacristia, respaldo, oratório e grades dos presbitérios da Igreja do Convento de Santa Cruz de Lamego.

Nos inícios do século XVIII registam-se, igualmente, artistas portuenses a trabalhar na diocese de Lamego. António Gomes, uma vez mais, agora denominado entalhador e escultor, contrata com o Mosteiro de Santa Maria de Arouca, a obra do retábulo e tribuna da capela-mor da igreja (1701) de parceria com o mestre entalhador e escultor João da Costa. Para além destes, o contrato refere ainda um terceiro parceiro, o entalhador Domingos Nunes, embora, no fim da escritura se mencione que somente os dois primeiros assumiram a empreitada.

Ainda no arciprestado de Arouca, os mestres António Rodrigues, imaginário e residente em Macieira de Cambra (Vale de Cambra), e o ensamblador Manuel da Fonseca, residente em Rossas (Arouca), foram contratados para a obra dos retábulos colaterais e púlpito da Igreja de Santa Maria de Rossas (1703).

Já no arciprestado de Lamego e ligados à Sé, surgem-nos os mestres ensambladores portuenses, ou residentes no Porto, Leonardo de Moura e Manuel Vieira que contratam a obra das três portas da catedral e respetivos bronzes e ferragens (1710).

Em 1714 é assinado o contrato de douramento do retábulo, frontal e teto e pintura do mesmo da Capela de Nossa Senhora dos Meninos (Lamego) com Francisco de Mesquita, pintor dourador da cidade do Porto e, nesta data, assistente em Lamego. No ano seguinte, o pintor Manuel Pinto Monteiro contrata a obra do douramento e pintura dos retábulos colaterais da Igreja de Santa Maria de Rossas (Arouca).

O conceituado mestre imaginário António Gomes, agora de parceria com o mestre imaginário Filipe da Silva, morador no Porto, arremata a obra da talha do coro e cadeiral do Mosteiro de Santa Maria de Arouca (1722).

A partir do segundo quartel do século XVIII, vamos encontrar um dos expoentes máximos da talha joanina portuense a trabalhar para a diocese de Lamego, aqui profundamente ligado à talha nacional. Falamos de Luís Pereira da Costa que, em 1729, contrata a obra da talha do coro e duas caixas de órgãos da Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca conforme a planta riscada pelo Padre Frei Luís de São José, estando presente na assinatura do contrato o mestre entalhador Ambrósio Coelho, residente na freguesia de Santa Cristina de Serzedelo (Guimarães), que não quis aceitar a obra como habitual parceiro de Luís Pereira da Costa. Dois

dias depois e após ter figurado como fiador do mestre entalhador Luís Pereira da Costa, o mestre ensamblador e marceneiro António Cardoso de parceria com o mestre marceneiro e ensamblador Manuel Vieira, o mesmo que já tinha trabalhado na Sé de Lamego, ambos residentes no Porto, contratam a obra das cadeiras do coro da Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca.

A partir desta data não voltámos a ter informações sobre artistas do Porto e da sua região a trabalhar na zona interior da diocese lamecense, concentrando-se agora a sua atividade na área mais ocidental do bispado.

É o caso dos mestres entalhadores e escultores Manuel da Silva Lopes e Manuel Ferreira, cunhados e naturais de Arrifana do Sousa, termo da cidade do Porto e assistentes em Espadanedo (Cinfães) que arrematam a obra de carpintaria, talha, cal e telha e escultura da Igreja de São Cristóvão de Espadanedo (1734). Em 1743, o pintor dourador José da Mota Manso, residente no Porto, arremata a obra do douramento do retábulo-mor e apainelado do teto da capela-mor da mesma igreja e, no mesmo ano, o entalhador portuense José da Fonseca Lima contrata a execução do retábulo e frontal de São Bento do antecoro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca.

Na segunda metade do século XVIII, contabilizámos a presença de três artistas do Porto ao serviço da diocese de Lamego[8]. É o caso do entalhador Manuel da Rocha, residente em Santo Tirso que contrata a obra da tribuna e retábulo da Igreja de Santa Maria de Sardoura (Castelo de Paiva – 1755) e do mestre pintor Patrício José Pereira que contrata a obra de pintura do retábulo e do frontal da mesma igreja (1763).

A última referência à participação de um mestre da região portuense na diocese de Lamego, encontrámo-la em 1785, quando o mestre imaginário José Manuel de Abreu, natural de Penha Longa (Marco de Canavezes) e assistente no Porto, contrata a obra do retábulo para a Capela do Senhor dos Desamparados de Boassas, antigo lugar do concelho de Ferreiros de Tendais (Cinfães).

Contrariamente ao que se verificou com a vinda de artistas da região do Porto para a diocese de Lamego, constatámos que no tocante à região do Entre-Douro-e-Minho, a sua influência foi mais tardia, somente a partir do início do século XVIII até ao final da centúria de setecentos, espalhados por toda a região do bispado.

Em comparação com os mestres portuenses que só se fixavam temporariamente nos locais aonde as obras eram executadas e enquanto decorriam, a maior parte dos minhotos, cuja influência se fez sentir, sobretudo, a partir da década de trinta do século XVIII, permanecia durante longas temporadas, muitos deles, acabando por fixar residência nestas zonas durante décadas, nomeadamente, no aro de Lamego, podendo desta forma dar uma melhor resposta a um maior número de obras num espaço mais diversificado e menos saturado, embora se deslocassem pontualmente à sede do bispado, sendo os responsáveis pela introdução da estética joanina nos retábulos lamecenses, que então assistia ao seu apogeu, apesar do distanciamento geográfico de Lamego dos grandes centros produtores de talha, o que se refletiu na importação mais tardia das novidades e, numa fase posterior, pela continuidade do estilo rococó, através do

[8] Domingos de Pinho Brandão refere que entre 1750-1751 teria sido executado um novo retábulo-mor na Igreja de Santa Maria de Rossas (Arouca), baseando-se nas Visitações de 1742, 1745, 1748 e 1750. Porém, desconhecemos a data exata do contrato e o responsável pela sua execução. Cfr. Brandão, *Documentação IV*, 15-16 e EST. I.

contacto com outros artistas da mesma província, bracarenses, que se encontravam a trabalhar na cidade de Lamego nas décadas de cinquenta e sessenta do século XVIII.

Se, entre 1702 e 1762, assistimos a três vagas de mobilidade destes homens caracterizadas por mestres pedreiros e canteiros, no que concerne aos artistas da talha, registámos no primeiro quartel do século XVIII, a vinda do mestre entalhador, riscador e imaginário Luís Vieira da Cruz, natural e residente em Braga que, em 1705, contrata a obra dos retábulos colaterais da Igreja de Santa Maria de Cárquere (Resende), sendo responsável pelo seu risco. O mesmo entalhador contrata, em 1723, a obra do retábulo-mor da Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca, também por si riscado.

Em 1717, assinalamos a importância e presença do riscador e organeiro Padre Francisco Esteves da Costa, natural de Melgaço e residente no Convento de Santo António de Ferreirim que se obriga a executar o órgão da igreja deste convento, segundo um risco seu.

O maior surto de artistas do Entre-Douro-e-Minho, principalmente, vindos de Guimarães e Vila Nova de Famalicão, regista-se no segundo quartel do século XVIII, sobretudo, a partir da década de 30. Em 1733, o entalhador, escultor e ensamblador João de Oliveira, natural e residente no lugar da Barroca, freguesia de São Tiago de Bonfim (Guimarães) contrata a obra do retábulo da Capela de Nossa Senhora do Vale da Igreja do Convento de Santa Cruz (Lamego) e a obra da tribuna da Capela da Confraria de Nossa Senhora da Conceição, em Valdigem (Lamego). Em 1734, é a vez do grande entalhador, escultor e imaginário Manuel Machado, natural de São Miguel de Varziela, concelho de Felgueiras, comarca de Guimarães, que estabelece residência na Torre do Terrenho (Trancoso), quando contrata a obra da tribuna, retábulo, acrescentos, sacristia e capela de São João da Igreja de Marialva (Mêda). Da sua estada na diocese de Lamego registam-se, ainda, mais duas obras documentadas e uma atribuída: a tribuna, apainelado e forro da capela-mor e sacristia, apainelado, soalho, caixotões e esculturas da Igreja de São Pedro de Penedono (1735) e o retábulo, tribuna, sanefa, frontal e molduras de talha dos painéis que ficam entre as frestas e molduras das frestas da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Desterro em Lamego (1736) e a talha da Capela de Nossa Senhora do Pranto na Torre do Terrenho (Trancoso – obra atribuída). A partir de 1736, deixámos de ter referências a este artista, impossibilitando-nos de continuar a falar da sua permanência pela diocese de Lamego, assim como não identificámos nenhum outro retábulo executado com a mesma semelhança dos anteriores.

A década de quarenta foi a que registou o maior surto migratório de gente minhota ligada aos ofícios da madeira, afigurando-se o ano de 1744, determinante na afirmação da estética joanina e na proliferação destes exemplares pelo bispado de Lamego. Destacamos o entalhador Domingos Francisco, natural do Minho, que contrata o retábulo-mor e tribuna da Igreja de Gouviães (Tarouca – 1744), o escultor João Correia, natural de Landim (Vila Nova de Famalicão) responsável pela tribuna e camarim da Igreja de Goujoim (Armamar – 1744) e, por último, o mestre João Correia Monteiro, entalhador, escultor, imaginário, mestre de geometria e arquiteto, natural de Guimarães, com atividade no bispado de Lamego documentada entre 1744-1778, onde teria tido uma oficina a funcionar na sua quinta em Ferreirim (Lamego), pelo menos a partir de 1752, quando assina uma escritura para ensinar o seu ofício de imaginário ao filho de um natural de Landim. Da sua vasta obra, salientamos na primeira metade do século XVIII, em 1744, a execução da tribuna nova da capela-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego). Em 1753, executa o retábulo-mor, tribuna e forro da capela-

mor e sacristia da Igreja de Lazarim (Lamego) de parceria com o carpinteiro Francisco de Oliveira, natural de Vizela (Guimarães), acabando por lhe trespassar o forro da capela-mor e sacristia. Atualmente, a obra já não existe, mas julgamos que o arco cruzeiro, que subsiste, tenha saído das mãos de João Correia Monteiro, sendo muito provavelmente a sua última obra de traça joanina.

Antes do final da primeira metade do século XVIII, António José da Silva, imaginário e também natural de Landim, residente em Penso (Sernancelhe), arremata a obra do retábulo das Almas e do Santo Cristo da Igreja de Cabaços (Moimenta da Beira – 1749). Na segunda metade do século XVIII, registamos a vinda do mestre entalhador e imaginário João Correia Lopes, natural de Landim e residente em Lamego onde, em 1751, participa nas obras de reconstrução da catedral (1751-52). Ainda, em 1752, de parceria com o mestre entalhador Gaspar Meirinho, executa a tribuna da capela-mor da Igreja do Convento de Jesus, Maria e José do Barrô (Resende) e, três anos mais tarde, os retábulos do Santo Nome de Jesus, Nossa Senhora do Rosário e das Almas e respetivas esculturas da Igreja de Valdigem (Lamego). Vamos encontrar, novamente, o já mencionado mestre João Correia Monteiro a executar retábulos, dentro do novo espírito rococó, em igrejas da cidade e do aro de Lamego (Sé – 1757-62; Cambres – 1767-69; Ferreirim – 1778), na Igreja de Castro Daire (1760) e na Capela de Nossa Senhora das Candeias, em Canelas (Peso da Régua – 1767). A trabalhar com o mestre estariam os seus filhos Timóteo Correia Monteiro, entalhador e escultor, com o qual realizou obras de parceria (Sé – 1758-59) e Manuel Correia Monteiro, imaginário, todos residentes na sua quinta de Ferreirim. A longa atividade de Timóteo Correia Monteiro[9], em grande parte ligada ao Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego) encontra-se documentada no que concerne à talha entre 1758 e 1777, ano em que arremata a última obra no dito espaço conventual que não chega a terminar porque entretanto falecera, assumindo o seu pai, em 1778, a mesma empreitada. Quanto a Manuel Correia Monteiro, identificámos, até agora, como sendo da sua responsabilidade, a obra de carpintaria e talha de imaginário, isto é, o forro apainelado, coro e grades da Igreja de Parada de Ester, em Castro Daire (1761).

Intimamente influenciado por Braga, o rococó lamecense exterioriza as suas formas exuberantes na Sé, mais do que em qualquer outro espaço religioso. É na catedral que registámos, nesta época, a maior concentração de artistas do Entre-Douro-e-Minho, devido às obras de remodelação iniciadas, ainda, durante o período de Sede Vacante, mas cujas maiores alterações, nomeadamente, no tocante à componente decorativa são fruto da campanha mecenática de D. Frei Feliciano de Nossa Senhora. Entre 1756-58 é atribuído ao arquiteto bracarense, André Soares, o risco dos retábulos da sacristia e do transepto, executados entre 1757-59 pelos entalhadores João Correia Monteiro e Timóteo Correia Monteiro.

Na década de sessenta, sob o risco do monge beneditino de Tibães, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, o entalhador bracarense Luís Manuel da Silva executa a obra do retábulo-mor da Igreja do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios (1764), sendo-lhes atribuídos, respetivamente, a conceção do risco e execução dos retábulos colaterais da mesma igreja.

[9] Queirós, "O Convento de Santo António de Ferreirim", 216-217 e 220.

O carpinteiro e imaginário Custódio Vieira natural da Póvoa de Lanhoso e residente em Rua (Moimenta da Beira) executa obras nas igrejas de Granja do Tedo (Tabuaço – 1760) e Avões (Lamego – 1761).

2. Diocese de Lamego: a mobilidade interna

Para além da mobilidade dos habituais pedreiros, identificámos a circulação de carpinteiros, entalhadores, ensambladores, escultores, imaginários e pintores/douradores.

Na primeira metade do século XVIII, salientamos quatro artistas ligados à talha: o escultor Manuel de Carvalho, residente em Britiande (Lamego), autor das cadeiras do coro da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim (1711); o escultor, entalhador e imaginário João da Fonseca, residente na Granja Nova (Tarouca), responsável pela execução do retábulo-mor e tribuna da Igreja de Cambres (Lamego – 1713) e pelo retábulo-mor, tribuna e sacrário da Igreja de Valdigem (Lamego – 1713); o entalhador e carpinteiro Manuel Leitão, residente na Granja Nova (Tarouca) que contrata, em 1740, a obra de carpintaria da Capela do Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego) e o retábulo-mor e tribuna da Igreja do Mezio (Castro Daire – 1744); e, por último, o imaginário e escultor Francisco Rebelo[10], residente em Tarouca e, mais tarde, em Lamego, responsável por inúmeras obras nas igrejas de Tarouca (1714), Capela de Nossa Senhora da Esperança (Lamego – 1718), Vila Seca (Armamar – 1721), Queimada (Armamar – 1732) e Convento de São Francisco (Lamego – obra atribuída). Na segunda metade do século XVIII, realçamos três nomes: o imaginário José Machado, natural de Paipenela (Mêda), responsável pela carpintaria, retábulo e tribuna da Igreja de Antas (Penedono – 1762); o entalhador, imaginário e carpinteiro Manuel de Sousa Rebelo, residente em Mondim da Beira (Tarouca) com obra documentada, entre 1768 e 1777, na Capela de Nossa Senhora das Candeias, em Canelas (Peso da Régua – 1768 e 1772), no Convento das Chagas (Lamego – 1768), na Igreja de Tendais (Cinfães – 1773), na Capela do Divino Espírito Santo, em Beira Valente (Moimenta da Beira – 1773) e na Igreja de Moimenta da Beira (1777); e, por último, o mestre José Manuel Machado, certamente entalhador, morador no lugar das Arcas, freguesia do Souto, que executa a obra da tribuna e restante talha da capela-mor da Igreja do Souto (Penedono – 1782).

Finalmente, destacamos os mestres ensambladores José da Fonseca Vieira e António da Fonseca Vieira, familiares e naturais de Vide, que assinam contratos em 1818, 1823 e 1824 para ensinarem o seu ofício, o que nos permite falar de uma escola de ensamblagem a funcionar em Vide (Moimenta da Beira), desde finais do século XVIII.

No referente ao douramento dos retábulos, na segunda metade do século XVIII, apurámos a atividade de quatro pintores responsáveis pelo douramento de retábulos: Gregório Coelho de Amaral, residente em Paredes da Beira (São João da Pesqueira) que executa o douramento e pintura da Igreja de Longa (Tabuaço – 1762), Gregório Coelho de Andrade, natural de Paredes da Beira, encarregado do douramento e pintura dos novos altares, urnas, banquetas, púlpito e cimalha da Igreja de Moimenta da Beira (1783), Leonardo José da Mota, natural e residente em Prova (Mêda) que contrata a pintura dos altares colaterais da Igreja de Antas (Penedono – 1785) e António Pinto Carneiro, natural de Castro Daire, responsável pela pintura da Igreja do Mezio (Castro Daire – 1788).

[10] Queirós, "Francisco Rebelo", 111-121.

3. Cidade de Lamego e o seu aro

Inserimos, aqui, os artistas naturais e residentes na cidade e aro de Lamego. Da documentação compulsada, atestámos a presença de ensambladores, escultores, entalhadores, imaginários, carpinteiros, torneiros, pintores e douradores.

No segundo quartel do século XVII, salientamos João Ribeiro, escultor, ensamblador, imaginário e torneiro com atividade documentada entre 1670-1687, residente em Lamego, com obras no Convento de Santa Cruz (Lamego – 1670 e 1680), Igreja da Vermiosa (Figueira de Castelo Rodrigo – 1680) e Igreja de Cambres (Lamego – 1687). No primeiro quartel do século XVIII, destacam-se o ensamblador lamecense Manuel de Sousa Ferreira que, entre 1717 e 1720, executa obras no Convento de Ferreirim (1717), Capela de Nossa Senhora dos Meninos (Lamego – 1720) e Convento de São Francisco (Lamego – obra atribuída) e o imaginário lamecense Manuel Ribeiro responsável pela obra dos altares colaterais, frontais e arco cruzeiro da Capela de Nossa Senhora da Esperança (Lamego – 1718) de parceria com o mestre imaginário Francisco Rebelo, já mencionado. Na passagem para o segundo quartel do século XVIII, sobressaem o entalhador, ensamblador, escultor e carpinteiro Manuel Martins, natural e residente em Lamego com obras em Vila Nova de Foz Côa (1734), Sé (1734-1735) e Igreja de Nossa Senhora do Desterro (Lamego – 1736 e 1738), de parceria, em algumas obras, com o respeitado mestre imaginário e escultor minhoto Manuel Machado (1736), já referido, e com o mestre escultor lamecense Manuel de Gouveia (1738). Na segunda metade de setecentos, distinguimos o riscador e entalhador António Mendes Coutinho, cujo nome se encontra ligado, principalmente, à catedral lamecense, e residente em Lamego entre 1751-1766; o carpinteiro Pascoal Homem que executa a obra de carpintaria (retábulos colaterais, grades e portas do púlpito) da Igreja de Mós (Tarouca – 1751); e o carpinteiro José Pires, residente em Lamego, que das muitas obras que executou em Ferreirim, Castro Daire, Canelas (Peso da Régua) e Vila Nova de Paiva foi o responsável pela carpintaria e talha da tribuna da capela-mor e sacristia da Igreja de Fráguas (Vila Nova de Paiva – 1782). A partir do último quartel do século XVIII, destacamos o mestre imaginário Francisco Xavier Ferreira e o mestre escultor Francisco António da Silva, ambos residentes em Lamego. Ao primeiro coube-lhe a execução do retábulo das Almas, sacrário e imagens da Igreja de Almacave (Lamego – 1779), atualmente na Igreja de Cimbres (Armamar), aparecendo o segundo como assistente em casa do primeiro.

No que toca à pintura e douramento, durante os séculos XVII e XVIII, apurámos que, em Lamego e no seu aro, o número de pintores e douradores naturais e residentes sempre foi bastante expressivo, ao qual não é alheia a presença na cidade de inúmeros ourives. Entre os vários artistas que, ao longo desta época, foram responsáveis por esta arte distinguimos, na segunda metade do século XVII, o pintor/dourador Pedro Cardoso de Faria, residente na cidade, (Sé – 1656 e 1670); o pintor "*de óleo*" António Rodrigues, residente nos Chãos, arrabalde da cidade (Igreja do Mosteiro da Ermida, Castro Daire – 1659); o pintor/dourador António Ferreira Meireles, (Sé – 1682); o pintor/dourador Lourenço de Abreu, residente em Arneirós, Lamego (Capela de Nossa Senhora da Luz – 1694 e Igreja do Convento de Santa Cruz – 1698, ambas em Lamego); e o pintor/dourador lamecense Manuel Monteiro Cardoso que executou com Lourenço de Abreu a obra de parceria no Convento de Santa Cruz (1698). No século XVIII, destacamos a atividade do pintor/dourador Luís António Ferreira (Igreja de Nossa Senhora do Desterro, Lamego – 1742; Igreja de Valdigem, Lamego – 1743 e Igreja do Convento de Ferreirim, Lamego – 1747); Manuel Teixeira da Fonseca, natural e residente em Arneirós,

Lamego (Igreja de Nossa Senhora do Desterro, Lamego – 1742; Igreja do Convento de Ferreirim, Lamego – 1747 e Igreja de Várzea de Abrunhais, Lamego – 1757); e Manuel José de Morais (Igreja e Convento de Ferreirim, Lamego – 1747 e 1778; Sé – 1751, 57, 61, 62 e 67; Igreja de Almacave, Lamego – 1763; e Igreja de Gosende, Castro Daire – 1769). Finalmente, o pintor e carpinteiro Manuel da Costa Vale ativo até inícios da década de 20 do século XIX, com obras documentadas no plano da talha no Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego – 1797), na Igreja do Carregal (Sernancelhe – 1814 e 1817) e na Igreja do Granjal (Sernancelhe – 1819).

4. Outras regiões do país e de Espanha

Os artistas vindos de outras regiões do país, para além daquelas que já abordámos, e de Espanha são uma presença habitual na diocese de Lamego, contudo, a sua entrada é mais tardia e menos expressiva em quantidade e qualidade. Para além dos habituais pedreiros, presença sempre constante, contamos organeiros oriundos da Galiza (Dom Manuel Bento Gomes Ferreira - Igreja do Mosteiro de Arouca, 1737-41; Francisco António Solha – Sé, 1755-57), de Chaves (Bernardino José Pereira, natural de Argemil e residente em Lamego, aprendiz de organeiro) e de Coimbra (Martinho José de Fontoura, natural de Mortede que, em 1827, residia em Lamego onde ensinava a sua arte); pintores de Celorico da Beira (António Lima Carvalho, residente em Celorico da Beira, que assinou no mesmo dia duas obras de pintura e douramento dos retábulos-mores das igrejas de Algodres e Figueira, ambas em Figueira de Castelo Rodrigo situadas no distrito de Riba Côa (1682), de Vila Real (José de Araújo Alvão Meneses – Igreja de Santa Maria, São João da Pesqueira, 1737), de Aguiar da Beira (Luís António de Sequeira – Igreja de Poço do Canto, Mêda e Igreja do Granjal, Sernancelhe, 1798 e 1819, respetivamente) e de Trancoso (Baltasar Jacinto Correia – Igreja de Poço do Canto, Mêda, 1798); e, por último, entalhadores (Manuel José da Cunha, entalhador e escultor, natural da freguesia do Souto de Aguiar da Beira que arremata as obras do retábulo da Capela de Nossa Senhora das Necessidades de Vila da Ponte (Sernancelhe – 1813) e de carpintaria e pintura da capela-mor da Igreja do Granjal (Sernancelhe – 1819).

Exceção feita às obras de organaria e de pintura, somente nos inícios do século XIX, voltamos a ter dados relativos a artistas oriundos de outras regiões de Portugal, demonstrando esta realidade, pensamos, a importância que tinham, nesta época, os artistas lamecenses ou residentes em Lamego, evitando-se, por esta razão, recorrer a outros vindos do exterior. Por outro lado, parece-nos importante não esquecer que, neste período, a escassez do ouro já se fazia sentir, repercutindo-se no decréscimo das encomendas e, naturalmente, na menor circulação dos artistas, sobretudo, entalhadores.

A criatividade, originalidade, cenografia e turgidez que marcaram os entalhadores dos séculos XVII e XVIII, não voltariam a ter eco e jamais estes homens regressariam com novas propostas artísticas arrebatadoras, condicionados, agora, por uma renovada estética, menos exuberante, mais sóbria e racional, contida e despretensiosa que vergava, a cada dia, aos recentes condicionalismos económicos e políticos de uma sociedade cada vez mais secular, onde a vida religiosa passava a um plano secundário.

Bibliografia

Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação IV, 1751-1775*. Porto: Distribuidora Solivros de Portugal, 1987.
Queirós, Carla Sofia Ferreira. *Os Retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 2002.
Queirós, Carla Sofia Ferreira. "Francisco Rebelo: um artista beirão ao serviço da Diocese de Lamego". *Actas do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro A Encomenda. O Artista. A Obra*. (2010): 111-121.
Queirós, Carla Sofia Ferreira. "O Convento de Santo António de Ferreirim: da Fundação às Obras do Século XVIII". *Actas do VI Seminário Internacional Luso-Brasileiro Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*. (2013): 199-223. http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-iii-o-legado-franciscano/ler-em-flash
Queirós, Carla Sofia Ferreira. *Retábulos do Bispado de Lamego (Séculos XVII-XVIII)*. Porto: Edições Afrontamento/Autora, 2014.

Del “telero” al Retablo, modelos icónicos y narrativos: pintura de historia vs pintura devocional en el marco español de la segunda mitad del siglo XVI

Matteo Mancini[1]

La completa descripción que el padre de los Santos dedica en 1657[2] a la llamada *Iglesia vieja* o *iglesia de prestado* del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, materializa de una forma sustancial y clara la forma con la que la devoción católica propia de la España de la Edad Moderna necesitaba de un instrumento visual que bien podemos definir bajo el concepto de *Retablo*[3]. Aun cuando nos encontramos en ausencia de muchos de los elementos que definen como tal aquel espacio de representación figurativo-arquitectónica y como demuestra la disposición que, desde finales del siglo XVII hasta nuestros días (**Fig. 1**), podemos apreciar de ese lugar concreto. Sin embargo, la comprensión de sus dinámicas de desarrollo se convierte en un instrumento privilegiado para entender la dimensión de lo sagrado y de sus formas de representación en el contexto específico de las manifestaciones de la devoción y su relación con el arte en la España de la Edad Moderna[4].

Para comprender con precisión de lo que estamos hablando necesitamos recuperar los detalles de aquella descripción de forma integral y sobre todo cotejar las diferentes ediciones del mismo padre de los Santos, junto con la de José de Sigüenza de 1605[5]. En cuanto el primero no se limita a unas sencillas apostillas y añadidos a lo escrito por su antecesor, sino que documenta, con un notable grado de precisión el proceso de transformación de aquel espacio sagrado.

Este texto es un breve resumen de una línea de investigación que se inscribe en el marco del proyecto, HAR-2013-46625-R: *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria: siglos XVI y XVII. El Real Alcázar de Madrid, El Palacio del Pardo, El Monasterio de El Escorial*.

[1] Profesor de de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Grupo de Investigación Reconocido “Arte, poder y sociedad” de la Universidad de Valladolid.

[2] Santos 1657, pp.55.

[3] Para la definición de *Retablo* y su desarrollo esencial recurrir a Le Pogam 2009.

[4] Castelli 1966, pp. 22.

[5] Sigüenza 1605.

Fíg.1 - Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, vista de la *Iglesia Vieja*
(Fonte: Patrimonio Nacional)

Fíg.2 -Tiziano Vecellio, Martirio de San Lorenzo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
(Fonte: Patrimonio Nacional)

En su descripción Sigüenza se extiende ampliamente para ensalzar el valor de los cuadros de Tiziano y no se limita sólo al *Martirio de San Lorenzo*[6] (**Fig. 2**), sino que se detiene con cierto interés y detalle en la *Adoración de los Reyes*[7] que no duda en definir como "obra divina, de la mayor hermosura, y, como dicen los italianos, vagueza que se puede desear"[8]. A una terminología similar recurre para intentar representar con palabras como el *Entierro de Cristo*[9] "quebranta el corazón a quien con atención lo mira"[10]. Si sumamos estos comentarios a los ya muy conocidos relativos al cuadro principal, *El Martirio de San Lorenzo*, entendemos que uno de los objetivos que perseguía el jerónimo era, en consonancia con las estrategias de los escritos post-conciliares de aquellos años[11], conseguir una representación literaria de la capacidad empática consustancial a las pinturas del maestro veneciano. Sin embargo pero, en el párrafo con que cierra sus comentarios consigue proyectar de una forma muy eficaz su verdadero nivel de consideración hacia las tres pinturas, no dudando en señalarlas como "verdaderas reliquias" y que, a razón de esto, deberían de estar expuestas como tales y enseñadas solo "a deseo, y después de quitados muchos velos, porqué con las estima se ponderase la excelencia que pierde mucho de ella cuando se hace vulgar y maneja"[12]. En este sentido cabe señalar el espacio y el protagonismo reservado en el Monasterio de El Escorial a los armarios relicarios[13] que conservan, protegen y ocultan su preciado contenido hasta el momento de su exhibición que siempre se sitúa en un preciso contexto litúrgico y devocional[14]. Se trata de un aspecto significativo para plantearse una correcta valoración de las artes y de su funcionalidad hacía mediados y finales del siglo XVI. No es secundario en ese proceso considerar el hecho que en la decoración de esos armarios participaron algunos de los artistas de mayor relieve de la decoración escurialense y que eran al mismo tiempo entre los protagonistas con más categoría del panorama artístico de ese momento, como Federico Zuccari. Logrando, según ese enfoque, una perfecta integración de los armarios en un entorno tan complejo como el escurialense y así pudiéndose asimilar en términos ideológicos-arquitectónicos al *modelo retablo*, colaborando de forma determinante en la comprensión del contexto devocional al que estamos haciendo referencia y, en términos más generales, a definir con mayor precisión los rasgos de la devoción católica post-conciliar en la continua búsqueda de un equilibrio entre la función pública y la devoción privada; tensión muy presente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial[15].

El padre de los Santos, como ya hemos señalado anteriormente, en la edición de 1657 vuelve a proponer las consideraciones de Sigüenza a las que añade unos párrafos muy significativos para nuestro recorrido contextual, en cuanto en la descripción figurativa de la composición, recupera la distribución en tres altares de la que ya hablaba su antecesor, añadiendo unas pocas líneas para explicar las intervenciones que se llevaron al cabo en tiempos

[6] Sobre esta pintura (Patrimonio Nacional nº 10014834) para su llegada al Monasterio de El Escorial véase Libros de Entrega, Libro primero folio 196; mientras que para la descripción de los avatares del lienzo véase Bassegoda 2002, IV1; García Frías y Rodríguez-Arana 2003; Mancini 2013, pp. 116-125.

[7] Libros de Entrega, Entrega Primera, fol., 196 (P.N., nº 10014835).

[8] Sigüenza 1605.

[9] Libros de Entrega, Entrega Primera, fol., 196 (Museo Nacional del Prado, nº822, cat., P440).

[10] Sigüenza 1605, p.224.

[11] Paleotti 1583.

[12] Sigüenza 1605, p.224.

[13] Mediavilla 2013, pp. 66-70; Mediavilla Martín y Rodríguez Díaz 2004,

[14] Carrero Santamaria 2014, pp. 59-100.

[15] Sobre estos temas véase Checa 2013, pp. 15-33.

de Felipe IV, un *Ecce Homo* y un retrato de la *Virgen*. Obras que, de hecho, convierten la composición en un proto-retablo y por esto el prior jerónimo necesitó utilizar aquella definición tan importante en la historia de la devoción en España, hablando claramente de que "sobre ellos hacen segundo cuerpo a sus Retablos, y frontispicios, otros dos cuadros pequeños que dio el Rey Filipo IV, con los de la Sacristía, de la misma estimación"[16]. Una descripción que quedó sustancialmente inalterada en la edición siguiente de 1667[17] y, en cambio, se cambió de forma significativa en la de 1681. En esta, se incide en las transformaciones atribuibles al reinado de Felipe IV que modificaron la estructura arquitectónico-visual de la *Iglesia Vieja* redefiniendo las dimensiones y el acceso al altar principal y, sobretodo, en lo que nos interesa, empezando a definir la cuadratura de las pintura de Tiziano enmarcándolas en una estructura que el propio Santos no duda en definir como partes de un retablo de las que son piezas "famosas"[18]. Así, en poco menos de un siglo (y, también, para el siguiente), un conjunto de cuadros llegado desde Venecia si ninguna vinculación que no fuera el tema sagrado y la autoría se convirtieron en objeto de práctica devocional en todo asimilable a un retablo concebido como tal desde su origen.

La ejemplaridad de este caso reside en diferentes cuestiones que en su conjunto adquieren el valor suficiente para convertirse en objeto de estudio privilegiado de cómo se pudo resolver un contraste semántico-ideológico importante por medio de contenidos implícitos a la propia naturaleza de las obras. Pero vamos por partes e intentamos comprender y articular nuestro recorrido de la mejor forma posible.

La pintura veneciana, a lo largo del siglo XV, había ido desarrollando un importante recorrido en lo que corresponde a la composición espacial-arquitectónico de sus obras, dibujando una progresión teórica que iba implementando el paisaje al contexto de la pintura, atribuyéndole un indudable valor semántico y devocional[19]. De esta manera fue casi inevitable que la composición de los grandes *altari* donde, personajes, escenas secundarias y predelas, rodeaban la representación principal se vieran paulatinamente superados por un proceso de unificación narrativa en la que los diferentes elementos encontraban su punto de equilibro. Así, fuera la que fuera su función devocional, la representación del concepto visual-narrativo encarnado por la unidad espacial de los episodios[20] adquiría una indudable centralidad en la composición de la *Pala de Altar* veneciana[21] que de esta manera se alejaba definitivamente del modelo del iconostasios griegos[22] con todas las implicaciones devocionales y artísticas que este proceso representaba en un lugar como Venecia[23].

[16] Santos 1657, pp. 55r.

[17] Santos 1667, pp. 55r.

[18] Santos 1681, pp. 48r-49r, el concepto viene repetido sin grandes modificaciones en la edición de Santos 1698, pp. 59v-60v y repetido con la misma tónica por el padre Ximénez 1764, pp. 108-111.

[19] Battisti 1991, pp. 9-25.

[20] Para una definición de la relación entre narración figurativa y pintura religiosa en Venecia entre el siglo XV-XVI Humfrey 1989, pp. 295-338.

[21] Gentili 1994, pp.71-92.

[22] Newall 2013, pp. 101-113.

[23] En este sentido es significativo ver la tensión formal/ideológica presente en la pintura de los "griegos" en Venecia como demuestra la actividad de los cretenses en patria y en la ciudad de la laguna; véase Constantoudaki-Kitromilidis 1999, pp. 85-95

Fíg. 3 - Giovanni Bellini, Pala Pesaro, Pesaro Musei Civici.
(Fonte: Musei Civici Pesaro)

Unos ejemplos significativos los encontramos comparando la llamada *Pala Pesaro* de Giovanni Bellini (**Fig. 3**), donde vemos como la *Coronación de la Virgen*[24], está rodeada por un vistoso marco del que apreciamos la calidad arquitectónica y las alusiones a los motivos clasicistas tan de moda en aquellos años. Sin embargo, este mismo marco es soporte fundamental a la hora de interpretar en términos globales el contenido semántico de la pintura, ya que en sus nichos, en sus pilastras y en sus basas, como si de joyas se tratara, encontramos un conjunto de santos, imposibles de representar todos a la vez en la parte principal de la pintura. Algo similar a lo que se manifestaba en la predela, donde se representan los episodios narrativos relativos a aquellos mismos santos y de algunos de los que aparecen a lado de la Virgen en el panel central. Con este tipo de modelo, ya se manifiesta cierto nivel de alejamiento de lo que se entiende por *retablo* en la actualidad, y, aun con las debidas diferencias, nos encontramos ante la materialización visual del comienzo de un proceso de cierta envergadura que desembocará en la definición de una tensión empático-narrativa capaz de convertir, entre otras cosas, a la pintura veneciana del siglo XVI en uno de los instrumentos fundamentales para la representación de la empatía propia de la *Piedad* cristiana. De hecho, no hay dialogo entre los diferentes elementos semánticos que componen el conjunto; tanto es así que algunos de los santos necesitan diferenciar su condición de entre la parte activa y la contemplativa, ejemplar los casos de Saulo/San Pablo, San Jerónimo y el mismo San Francisco. La santidad se logra y representa en los episodios de las predelas, mientras que su condición icónica se manifiesta asistiendo de forma *ausente* a la *Coronación de la Virgen*. Evidentemente, se trata de una construcción

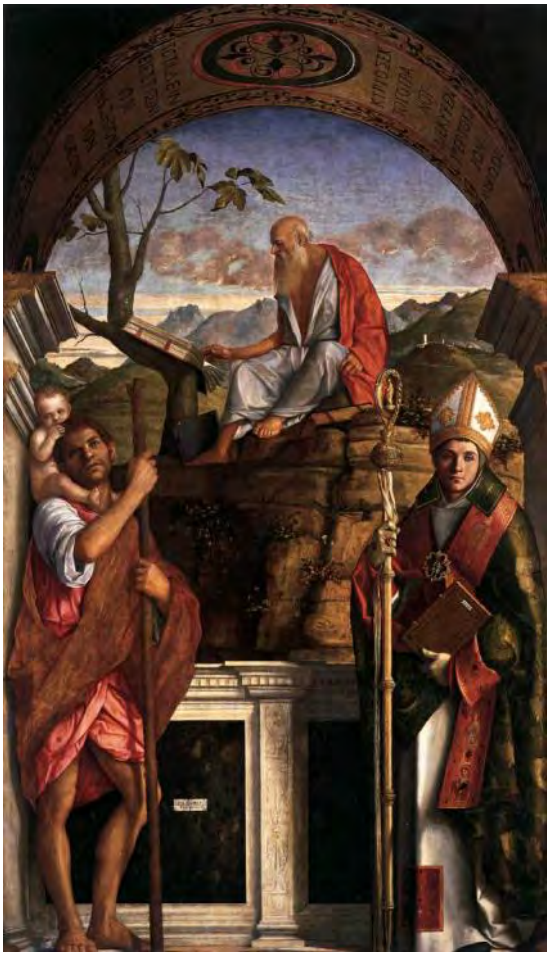
[24] Sobre la interpretación de esta pintura de Giovanni Bellini, véase Goffen 1989, pp. 123-140.

semántica cuyos códices de interrelación con el fiel/devoto son bastante complejos y que, sobre todo, no cumplen con el desarrollo de la devoción que se iba a plasmar a lo largo de la centuria siguiente. Podemos intentar plantear la existencia de una relación implícita que llama directamente en causa por un lado, la complejidad en la distribución de la relación espacial entre la posición de los personajes, de las escenas representadas y del marco arquitectónico donde se encuentran y, por otro, la capacidad empática de la obra en su conjunto de interactuar con el fiel. El propio Giovanni Bellini dio un visible paso en la dirección de intentar reducir este desajuste en algunas de sus obras más tardías. En ellas empieza a renunciar a los elementos complementarios para definir la función de los personajes exclusivamente en la escena principal. Ejemplar en este sentido es la *Pala de San Giobbe*[25]. Los Santos rodean la Virgen entronizada, clara evolución del modelo bizantino de la Theotokos, intentos cada uno de ellos en definir su condición auto-icónica y de suporte semántico a la defensa teológica de la condición *Inmaculada* de María. Sin embargo, aun así, exclusivamente San Francisco de Asís, se asoma hacia los fieles y con gesto claro indica sus llagas en el costado para intentar señalar la necesidad de identificarse hasta los últimos extremos con el martirio de Cristo y enlazando con las atribuciones médicas y taumatúrgicas de Sebastián y Job. Es una primera señal de redefinición empática de la función de la pintura a la que, sin duda, colabora la ausencia de aquellas separaciones arquitectónicas que señalamos anteriormente. Un punto intermedio de este proceso, y en el que empiezan a manifestarse elementos evidentes hacia una búsqueda de la unificación narrativa, lo encontramos en el llamado *Trittico dei Frari*[26] (**Fig. 4**).

Fíg. 4 -Giovanni Bellini, Triptico de Frari, Venecia Santa Maria Gloriosa de Frari.
(Fonte: Sovrintendenza Venezia)

[25] Goffen 1986, pp. 57-70.
[26] Goffen 1991, pp. 23-42.

Una pintura en la que la dimensión arquitectónica del marco y su relación con lo pintado parece no tener solución de continuidad, siendo parte integrante del conjunto. La interrelación entre los espacios, el real del marco arquitectónico-decorativo y el visual, que ocupan los cuatros santos epónimos de la familia Pesaro, flanqueando a los dos lados la Virgen, consiguen definir una dimensión devocional cuya inclusión del devoto es implícita en esta pintura de Bellini. Finalmente en la *Pala de San Giovanni Crisostomo*[27](**Fig. 5**), en ausencia de la Virgen o de Cristo, el espacio central de la pintura lo ocupa san Jerónimo en el desierto, intento en el estudio de las Sagradas Escrituras, y separado visual e ideológicamente de sus acompañantes, San Juan Crisóstomo y San Luis de Toulouse, por una quinta arquitectónica perfectamente definida. De esta manera se evidencia, con una finalidad muy clara el espacio de la devoción activa, dentro de la Iglesia, en la que se sitúa por su continuidad espacial el devoto, frente a la vida contemplativa, visionaria y reservada a unos pocos ermitaños, entre los cuales Jerónimo representa la figura a la que hay que mirar. Pues, con esta tipología de imágenes se entiende que la función propia del Retablo, donde en la autonomía de los diferentes paneles se cristaliza la aportación ideológico-narrativa y de instrucciones visual hacia el devoto, pierde cualquier razón de ser: es suficiente contemplar el lienzo enmarcado dentro de su altar para lograr por parte del pintor los objetivos fundamentales de persuasión y empatía que se requerían a los devotos y que se tenían que lograr por medio de la pintura cristiana.



Fíg. 5 - Giovanni Bellini,
Pala de San Giovanni Crisostomo,
Venezia Iglesia de San Giovanni Crisostomo.
(Fonte: Sovrintendenza Venezia)

[27] Lattanzi 1981, pp. 29-38; Lattanzi, Coltellacci 1985.

Sin embargo, para llegar a lo que hemos visto representado en el Martirio de San Lorenzo de Tiziano, nos faltan todavía algunas referencias esenciales. El lienzo de El Escorial y su antecesor para la Iglesia veneciana de los "Crociferi"[28] responden a una tipología similar a la que hemos visto en la pintura de Bellini para la iglesia de San Juan Crisóstomo, pero a este modelo aportan una variante significativa: la narración visual. El cuadro escurialense representa con todo tipo de detalle la narración con la que Prudencio relata el martirio del Santo español. Es decir, Tiziano no plantea una construcción icónica del martirio sino una pormenorizada narración heredera, esto es, de la larga tradición de los *Teleri* venecianos una tipología pictórica que, destinada a las Escuelas de Venecia[29], priorizaba la capacidad didáctico-educadora de la pintura frente al modelo icónico más propio de una devoción medieval y, en esto, más cercana al modelo Retablo, por lo menos en sus raíces ideológicas. Configurándose, de este modo, como una ulterior contribución al asentamiento de las ideas renacentistas y de la *devotio moderna*. En este contexto, junto a los inevitables intereses propios del artista para acaparar los encargos del Rey Católico, hay que interpretar la proposición del pintor para realizar un verdadero ciclo de seis, ocho u hasta diez pinturas[30] que el mismo Tiziano tuvo que entender bajo el enfoque veneciano de los *Teleri*, hasta el punto de llegar a pedir expresamente al monarca español que le indicara el "lume loro"[31], es decir el correcto punto de visión y de iluminación de los lienzos, para tenerlo en consideración a la hora de ponerse mano a la obra. Como es sabido, la proposición del pintor del César no surtió los efectos esperados y, no solo no hubo respuesta positiva, sino que hasta el propio lienzo del *Martirio de san Lorenzo*, nunca fue colocado en el altar mayor de la Basílica escurialense. Un hecho que, por una parte consistente de la crítica histórico-artística, se suele reconducir a las dimensiones de la pintura de Tiziano y a su marcada caracterización como nocturno, circunstancias que hubieran impedido su correcta recepción. A estos motivos y, gracias a la amplia bibliografía que a lo largo de los últimos años ha ido desarrollando el estudio de la tipología retablo[32], de su especificidad y de su evolución funcional en la práctica devocional desde la Edad Media hasta el Barroco, en la actualidad es posible empezar a dibujar otro conjunto de motivaciones vinculadas de forma más directa a la complejidad en el recorrido propio del proceso de adaptación de las pintura de Tiziano al formato Retablo. El cuadro de Tiziano conjugaba una serie de referencias que como, con acierto comentaba el padre Sigüenza, le convertían, casi en una reliquia, ampliando, además, el alcance de esta condición a los dos que le flanqueaban. La consideración reservada al autor, la importancia del tema en el marco escurialense, el desarrollo figurativo y su originalidad iconográfica, la manera, actual y original, de tratar el tema del nocturno, la referencia al antecedente veneciano, se configuran como esenciales para el proceso de valorización de aquella pintura que no podía ser sacrificada a una función secundaria o, mucho menos, verse reducida por exponer el lienzo en un lugar inadecuado a su mejor y más correcta recepción. De allí, la decisión, casi inmediata, de no proceder a su traslado a la Basílica, donde, además de los impedimentos que ya se han expuesto con anterioridad, el lienzo hubiera determinado la elección entre dos opciones alternativas y ambas ajenas a la dimensión devocional celebrativa propia de un templo como el escurialense. Por un lado, aceptando la propuesta de Tiziano, su

[28] La amplia bibliografía relativa a esta pintura en Puppi 2013.
[29] En relación a las Escuelas de Venecia véase Pullan 1971; Maschio 1981, III, pp. 193-196.
[30] Mancini 1996, pp. 324-343, nº224.
[31] *Ibidem.*
[32] Simposio 1983.

ciclo pintado con las historias de Lorenzo, no hubiera podido tener un desarrollo adecuado, a menos de redefinir los espacios pictóricos de la Basílica hacía, por ejemplo, el modelo de la Capilla Sixtina, donde las historias y narración de las vidas de Cristo y Moisés ocupaban y ocupan las paredes laterales, creando un recorrido visual e ideológico basado en las *vidas paralelas* de Plutarco y reservando el altar mayor a una *Pala* dedicada al culto de la Virgen. Por otro lado, intentar redefinir, utilizando los cuadros de Tiziano en poder del monarca español, un retablo hubiera determinado la necesidad de reformar el modelo de arquitectura gigante adoptado en El Escorial. Ambas, opciones no eran viables en la Basílica, sin embargo, este último proceso, el de creación de un retablo autógrafo del pintor de Pieve di Cadore, tardó aproximadamente cien años en llevarse al cabo en el espacio más limitado y recogido de la *Iglesia Vieja*. Planteando, de esta manera, algunas cuestiones significativas. Cabe señalar que la intervención llevada al cabo bajo el reinado de Felipe IV se planteaba la conjunción de tres factores esenciales para entender su naturaleza ideológica: la homogeneidad en la autografía de las pinturas, la posibilidad de realizar una composición iconográficamente coherente, y finalmente la razonable proporcionalidad entre el espacio arquitectónico y la nueva dimensión *retablo* en la que se inscribían los cinco cuadros de Tiziano. De esta manera, el auspicio de Sigüenza, se materializa y convierte el lienzo, casi en reliquia de sigo mismo, reduciendo en términos significativos su impacto narrativo a favor de los rasgos más bien propios del modelo de devoción icónica que fomenta el modelo retablo. Se trata de un proceso significativo que trata de materializar algunos de los preceptos propios de la tratadística post-conciliar. En particular, la reducción de los elementos narrativos a favor de una visión icónica de la pintura define, claramente, una dimensión devocional en la que los márgenes de interpretación individual se reducen de forma exponencial, sobre todo cuando, se trata de pinturas colocadas en posiciones relevantes, como los altares.

Una prueba indirecta de que el *Retablo* escurialense de Tiziano, pese a su aparente coherencia, no es otra cosa que una extraordinaria invención fruto del primer barroco español y quizás por esto frágil y sujeta de forma implícita a su naturaleza a los vendavales del tiempo, la encontramos en la amplia documentación fotográfica correspondiente a la *Iglesia vieja*. En algunas de aquellas imágenes aparece una curiosa inversión especular en la forma de exponer el *Ecce Homo y la Virgen Dolorosa* que, en lugar de aparecer donde nos las sitúa y describe el padre de los Santos. La *Dolorosa*, va por encima del *Entierro* y el *Ecce Homo* de la *Adoración de los Reyes*, creando una vistosa incoherencia iconográfica que, sin embargo respondía a la necesidad de que la mirada y la perspectiva de las dos pinturas se redefiniera bajo un concepto de proporcionalidad renacentista completamente ajeno a aquel habilidoso mecanismos barroco de construcción de un retablo que no era tal y quiso serlo para exaltar aquella *reliquias sagradas* que eran las pinturas de Tiziano en el Escorial.

Bibliografía

Bassegoda y Hugas B., *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble del monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quillet (1809)*, Barcelona 2002.

Battisti E., "Le origini religiose del paesaggio veneto", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 2 (1991), pp. 9-25

Carrero Santamaría E., "Catedral y liturgia medievales: la definición funcional del espacio y sus usos" en *O clero secular medieval e as suas Caterais. Novas perspectivas aborgagens*, De Sousa Saraiva, A., M. Barbosa Morujao, Lisboa 2014, pp. 59-100.

Castelli E., *Simboli e immagini. Studi di Filosofía del Arte Sacra*, Roma 1966.
Checa F., "Arte, poder y religión en el siglo XVI. Las ideas de Felipe II en el Monasterio de El Escorial" en *De El Bosco a Tiziano, Arte y maravilla en El Escorial*, catálogo de la exposición, Checa, F., com., Madrid 2013, pp. 15-35.
Constantoudaki-Kitromilidis M., "La pintura en Creta durante los siglos XV-XVI. El largo camino hacia Doménikos Thetokópulos y su producción temprana" en *El Greco. Identidad y transformación*, catálogo exposición, Álvarez Lopera J., com. Madrid 1999, pp. 85-95.
De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1657.
De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1667.
De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1681.
De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1698.
García Frías Checa C., Rodríguez-Arana Muñoz E., *El Martirio del San Lorenzo*, Madrid 2003.
Gentili A., "Smontando e rimontando le costruzioni simboliche delle pale d'altare" en *Venezia* Cinquecento, IV, 8, 1994, pp. 71-92.
Goffen R., "Bellini, S. Giobbe and Altar Egos" en *Artibus en Historiae*, VII, 14, 1986, pp. 57-70.
Goffen R., *Giovanni Bellini*, Yale 1989, pp. 123-140.
Goffen, R., *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari*, Venecia 1991
Lattanzi M., "La pala di San Giovanni Crisostomo di Giovanni Bellini: il soggetto, la committenza, il significato" en *Artibus en Historiae*, II,/4, 1981, pp. 29-38.
Lattanzi M., Coltellacci S., *Giovanni Bellini. La pala dei Santi Girolamo, Ludovico e Cristoforo*, Venezia 1986.
Le Pogam, Pierre-Yves (dir.): *Les premiers retables (XIIe-début du XVe siècle). Une mise en scène su sacré*, catálogo de la exposición (París, 2009), con la colaboración de Christine, Vivet-Peclet, Musée du Louvre y Officina Libraria, París y Milán, 2009.
Mancini M., *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venecia 1996.
Maschio R., "Le scuole Grandi di Venezia" en *Storia della Cultura Veneta*, Arnaldi G., e Pastore Stocchi (dir.), Vicenza 1981, III, pp. 193-206.
Mediavilla, B., "El relicario de El Escorial" en *De El Bosco a Tiziano, Arte y maravilla en El Escorial*, catálogo de la exposición, Checa, F., com., Madrid 2013, pp. 65-69.
Mediavilla Martín, B., Rodríguez Díaz, J., *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial: documentación hagiográfica*, San Lorenzo de El Escorial 2004, 2 vols.
Newall D., "Candia and Post-Byzantine Icons in Late Fifteenth-century Europe" en *Byzantine Art an Reinassance Europe*, Lymberopolou A., Duits R., eds. 2013, pp. 101-133.
Puppi L., *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, cat. exp., Crocetta di Montello 2013.
Pullan B. *Rich and Poor in Reinassance Venice*, Oxford 1971.
Sigüenza J., *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1605 (1986).
Simposio sobre el Barroco. Urbanismo. El Retablo. Murcia, 1983. Comité Español de Historia del Arte.

El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII

Ramón Pérez de Castro[1]

La retablística es una de las facetas más fecundas e interesantes del patrimonio barroco de Castilla y León y como tal ha sido ampliamente analizada en un ritmo creciente desde el pasado siglo. Sin embargo aún deben completarse algunas lagunas, como ocurre con los retablos fingidos, arquitecturas pintadas de las que subsisten varios ejemplares de calidad muy diversa. Aún falta mucho por saber sobre sus autores, verdadero significado, motivaciones que provocaron su realización o las relaciones de simbiosis y permeabilidad estética con las piezas ejecutadas en madera. Pretendemos ahora abordar el tema reflexionando sobre los casos vallisoletanos más conocidos, arropándolos en un contexto histórico y estético más amplio con nuevas obras y datos documentales que señalan la difusión de esta vertiente tipológica. Por ello nos centraremos especialmente en las obras pintadas sobre lienzo en el siglo XVII, dejando para más adelante las muchas pinturas murales de este tipo que se conservan, una tradición arraigada desde la Edad Media y con especial difusión en el siglo XVI[2], que se renueva en el seiscientos con el auge de lo pictórico.

Para entender realmente la difusión de estos retablos fingidos en lienzo es necesario remitirse también a otra tipología aún poco explorada: los velos o cortinas de Pasión. Bajo este nombre podemos agrupar tanto los paños que cubrían los retablos para cumplir el mandato de luto litúrgico en Semana Santa como los que formaban el monumento de reserva eucarística, provisto muchas veces de una gran fachada arquitectónico-retablística. En ambos casos, dotados de un especial simbolismo, generalmente se representaban escenas de la Pasión en grisalla insertas en un marco perspectivo que hacía las veces de retablo o capilla provisional y desmontable[3]. De esa forma, el templo se redecoraba para el Triduo Pascual, permitiendo a las

Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto *La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (ss. XVI-XIX)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2013-44403-9).

[1] Profesor del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid.

[2] Remitimos para un estado de la cuestión a Herrera García 2008.

[3] Para algunos de los principales ejemplos castellanos ver, específicamente: VVAA 1991; De Antonio Sáez 1993; Pérez de Castro 2010; Collar de Cáceres 2010.

parroquias un *aggiornamento* circunstancial que debió de influir en la difusión y asimilación de determinadas innovaciones formales y perspectivas. Poco a poco vamos conociendo más datos y restos (algunos de una calidad nada desdeñable) de estos anjeos que se sumarían a otras manifestaciones propias del arte efímero como los arcos monumentales y las decoraciones teatrales[4] conformando una amplia actividad controlada por los pintores-decoradores locales (aunque no fue infrecuente la participación de ensambladores y escultores, lo que marcaría un punto de encuentro bien sugerente). La renovación sistemática de este tipo de mobiliario en las últimas décadas del XVI, potenciada por las reformas postridentinas, hubo de consolidad y marcar el rumbo de los retablos pintados del XVII que estudiamos, antes de la llegada de los *quadraturistas* italianos[5].

Siempre se ha señalado el carácter provisional de este tipo de retablos fingidos, en función de una situación económica poco boyante[6]. Siendo cierto en líneas generales, hay casos en los que no ocurre así o al menos no es esta la única motivación, como veremos.

Un sugerente y desconocido ejemplo de esta tipología se conserva en la iglesia parroquial de Vidayanes (Zamora), encastrado en el muro del Evangelio, por lo que es el primer elemento que el fiel observa al acceder el templo. Lleva en el marco una inscripción con la fecha de 1791[7], pero tanto su decoración de piedras y gallones, como las formas del retablo que contiene señalan una cronología muy anterior. Un detenido análisis de esta gran tela (3,5x2,27 m) nos ha permitido leer una inscripción en la parte superior que indica que fue mandada pintar en 1639 por los patronos de la memoria de misas que dejó Simón Fernández, clérigo y vecino de Vidayanes[8]. La pintura representa un retablo compuesto por banco y un cuerpo único con cuatro columnas de capitel toscano con el primer tercio estriado y entorchado. Posee un ático provisto de su propio banco, con caja central rematada en frontón triangular, pirámides y bolas, sustentado por columnas corintias entorchadas en todo su fuste y articulado lateralmente por sendos aletones. Este retablo acoge una amplia iconografía impuesta por los promotores, donde no faltan sus respectivos santos patronos[9].

A pesar de la ausencia de fuentes documentales y del escaso conocimiento que aún tenemos sobre la pintura zamorana de esta centuria, podemos concluir que se concibió como un retablo definitivo para poder celebrar las misas fundadas por el clérigo Simón Fernández, y que fue pintado por un maestro local, posiblemente benaventano[10] de no demasiados vuelos. Éste utilizó en parte varias estampas de Wierix, creando una estructura fingida que repite los modelos más difundidos de la retablística clasicista castellana del momento.

---

[4] En ocasiones algunas partes del monumento se utilizaron para componer arcos triunfales como ocurrió en Palencia en 1608 (Pérez de Castro 2010, 396).

[5] Por eso no extraña que Palomino en su *Museo pictórico* se refiera en un mismo capítulo a las decoraciones para teatro, monumentos y altares fingidos.

[6] Bonet Blanco 2001, 626.

[7] "*Dorose este marco a devocyon del Sr. Dn. F. Jvan Calzada Pr. desta parroquia A. 1791*". Ha de hacer referencia a Juan Calzada de Ledesma Marbán y Fernández, presbítero que ingresó como religioso de la Orden de San Juan, AHN, OM S. Juan de Jerusalén, exp. 25505, 1784. Juan Calzada fue prior de esta parroquia entre 1775 y 1802 (Trancón Pérez 2008, 67).

[8] Dividida en dos partes en la zona superior: "*Esta obra mandaron hacer Francisco de San Migvel Carrillo Barme.* (Bartolomé) *Labra y Andrés Marbán como patronos qve al pre / sente son de la memoria que dexo Simon Fernandez clérigo vecino qve fve de esta villa acabose año de 1639*". No se conservan cuentas de fábrica o visitas de estos años en el ADZa.

[9] En el banco los bustos emparejados de las santas Juana, Catalina, Inés y Brígida; en la hornacina principal una escultura fingida de San Antonio con su iconografía habitual mientras que en las cajas laterales aparecen Santo Domingo y San Francisco, San Lorenzo y San Simón; por último, un calvario en el ático, flanqueado por San Andrés y San Bartolomé.

[10] Encontramos ciertas similitudes con obras conservadas en esa próxima localidad, como algunas de las pinturas del antiguo retablo mayor de Santa María de Renueva. Además, Vidayanes y su parroquia pertenecían a la orden sanjuanista y dependían de San Juan del Mercado de Benavente.

Fig. 1 - Vidayanes (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo fingido de San Antonio (1639). (Fotografía del autor)

Si este ejemplo parece ser la consecuencia de un encargo de escasa entidad propiciado por un bajo presupuesto, fue bastante frecuente que las parroquias recurrieran a esa misma solución provisional para salvar alguna contingencia como ocurrió en Meneses de Campos (Palencia), obra de gran interés para el estudio de este tipo de estructuras en perspectiva, aunque sólo la conocemos por una serie de documentos. En 1649 se pagó el diseño de un nuevo retablo mayor a un ensamblador vallisoletano llamado Juan del Castillo que no llegó a realizarse[11], de modo que veinte años más tarde, el Visitador volvió a insistir en las malas condiciones de su retablo "*muy antiguo, viejo y de poca veneración*", ordenando la construcción de uno nuevo siempre que fuera en breve plazo y con un coste moderado[12]. Ese mismo mes se contrató la ejecución de un retablo fingido, un trampantojo arquitectónico, con el casi desconocido pintor vallisoletano Andrés Ortiz[13]. Por ello cobra protagonismo el que en la citada escritura aparezca como testigo un Pedro de Calabria que se puede identificar con el pintor vallisoletano activo en

[11] ADPa, Meneses de Campos, nº 30, 1º fábrica, fol. 152 (1649): se pagaron 72 reales a "*Juan del Castillo ensamblador vecino de Valladolid por la traza y planta que hizo para hacer el retablo del altar mayor de la iglesia*". Pudiera hacer referencia a José de Castilla (+1653). Sobre él ver García Chico 1941, 310-311; Valdivieso 1975, 216; Martín González y Urrea Fernández 1985, 202; Fernández del Hoyo 1985, 423; Ídem 1998, 77; Amigo Vázquez 2010, 53.

[12] ADPa, Meneses de Campos, nº 29, Libro de mandatos y visitas, fol. 52v (5-IV-1669). El Visitador D. Matías de León señaló que se hiciese "*en el mejor modo o manera que los curas desta iglesia y beneficiados de preste vieren conviene y con la mayor brevedad que se pueda con moderación de gastos*".

[13] AHPPa, Prot. 3994, Mateo Revilla, 25-IV-1669, fols. 83-86. Su nombre no aparece apenas registrado en los estudios sobre la pintura vallisoletana del siglo XVII (Valdivieso González, Urrea Fernández, Fernández del Hoyo) ni en los repertorios documentales clásicos; tan sólo en Urrea (1982, 159) al hacer una nómina de los pintores activos en la ciudad en ese siglo. Sabemos que perteneció a la cofradía vallisoletana de San Lucas de pintores y escultores (1687) (Martí y Monsó 1898-1901, 15).

el tercer cuarto del siglo XVII y que probablemente también intervino en su ejecución[14]. De este último conocemos un puñado de datos que lo sitúan como un modesto pintor, relacionado con los ensambladores vallisoletanos protagonistas del cambio estético hacia un mayor barroquismo en la retablística[15], e intervino en algunas obras efímeras[16].

El retablo provisional de Meneses tenía casi 33 pies de alto y poco más de 24 de ancho (9,17 x 6,67 m) y se realizó a partir de piezas de anjeo cosidas por los orillos para "*que en ningún tiempo fallen por la costura*" fijadas a bastidores de madera. Tras preparar el soporte con varias imprimaciones de cola, almagre y aceite de linaza, se dibujaron las líneas generales "*todo en perspectiva que parezca de bulto*", dorándose las partes principales con oro mate[17]. También se indicó cómo los bastidores se tenían que armar y clavar a unos modillones de madera para fijar el conjunto a la pared. Por su trabajo se pagaron al pintor los 5.300 reales que indica el contrato más alguna cantidad por otras menudencias[18], ejecutándose en el plazo fijado de poco más de tres meses.

Hay que subrayar la importancia que se prestó en las cláusulas a los elementos más innovadores y que comenzaban a asentarse definitivamente en la retablística castellana. Nos encontramos en un momento avanzado del tránsito desde el tradicional retablo clasicista, hacia unas máquinas puramente barrocas: el retablo denominado prechurrigueresco[19], que viene caracterizado por la resurrección de lo ornamental (especialmente de lo vegetal), el orden gigante y la incorporación de la columna salomónica.

En este sentido, en el retablo de Meneses tenían gran protagonismo las cuatro columnas salomónicas del cuerpo principal "*bien terziadas revestidas de ojas de parra banadas sobre oro que imiten su color y entre ellas unos razimos de ubas negras*".

[14] Calabria habrá de ser el hijo de uno de los más importantes pintores del primer tercio del siglo en Valladolid, Jerónimo de Calabria (al respecto, Marcos Villán 2013). El que no se le cite en el testamento de Jerónimo de Calabria podría indicar otro grado de parentesco, pero también podría deberse a su condición de hijo natural. Así Urrea (1982, 161) ya señaló que Jerónimo de Calabria tuvo dos hijos "*habidos en madre soltera*" llamados Jerónimo y, precisamente, Pedro. Tampoco hay que confundirle con su hijo homónimo (h. 1679-1738) que desarrolló su actividad como pintor y grabador en Valladolid y Madrid, llegando a ser pintor del rey (Pérez Núñez 1998; Barrio Moya 1999; Arias Martínez 2013).

[15] Es el caso de Pablo de Freiria (o Freria) o Cristóbal Ruiz de Andino. Por ejemplo, fue testigo en la escritura de traspaso parcial de éste último al sugerente ensamblador riosecano Juan Fernández del retablo del Rosario de San Cebrián de Campos (1667) (García Chico 1941, 340).

[16] Como el gran "*arco triunfal portátil (…) de perspectiva*" que en 1679 los gremios de Valladolid le encargaron junto a Cristóbal Ruiz de Andino con motivo de la visita de Carlos II y Mª Luisa de Orleans. Se realizaría en lienzo con bastidores y diversas figuras y columnas de tabla recortada y pintada, siguiendo una técnica que se usará profusamente en este tipo de retablos fingidos. La visita de los monarcas finalmente no se realizó, de forma que en diciembre de 1679 el Regimiento abonó a Calabria 3.250 reales según la tasación de Diego Díaz Ferreras, García Chico 1946, II, 161-162; Ferrero Maeso 1999, 89-90 y 94; AHPVa, Prot. 2320, M. Álvarez, fols. 780-782 y 936; 12-X y 19-XII-1679.

[17] Debían dorarse al menos las cornisas, el pedestal, los machones, capiteles y basas de las columnas.

[18] En las cuentas de ese año (1669) se señala un pago de 6.245 reales "*que tuvo de costa el retablo nuevo que se puso en el altar mayor*" y que incluía los 5.300 reales para Ortiz. El resto era por "*madera para fijarle y de lucir los demás altares de la iglesia y otras cosas que fueron necesarias*". Aún en 1671 aparece Ortiz cobrando una pequeña cantidad por pintar de azul la frontalera del altar mayor; ADPa, Meneses de Campos, nº 30, 1º fábrica, fol. 311v (1669), 320 (1670) y 328v (1671). Otra fuente más detallada ADPa, Ídem, nº 34, Libro de caja, fols. 5v-7. Además, conocemos la carta de pago y finiquito (AHPPa, Prot. 3994, Mateo Revilla, fol. 131, 19-VIII) faltando aún la revisión de los peritos, de modo que Ortiz se comprometió a hacer lo que faltase según traza y condiciones, saliendo por fiador el clérigo Lorenzo Fernández Blanco. No parece que se realizara tal peritaje pues no constan gastos asociados.

[19] Martín González 1958, I, 68.

Fig. 2 - Retablo de Nª Sª de San Lorenzo.
Grabado de José Pórtoles (h. 1671).
(Fotografía del autor)

Igualmente, resulta interesante la mención expresa de que "*la tarjeta de la cornisa a de ser según la traza que ha enseñado del altar de Nuestra Señora de San Lorenzo de la ciudad de Valladolid*", lo que implicaba la incorporación del gran tarjetón cactiforme o canesco. Andrés Ortiz hubo de conocer directamente el diseño de ese retablo gracias a su vecindad vallisoletana, pero también pudo haberlo conseguido gracias a Pedro de Calabria, colaborador en varios proyectos de Cristóbal Ruiz de Andino, que fue su tracista. El retablo de la Virgen de San Lorenzo, al ser esta una de las principales devociones de Valladolid[20], sería un conjunto significativo para la ciudad y hubo de consolidar un rumbo en la retablística vallisoletana. Poseía cuatro columnas salomónicas "*imitadas al natural con sus racimos y pájaros*", que sin duda también fueron el modelo para las fingidas de Meneses. Igualmente presentaba el repertorio ya habitual del retablo prechurrigueresco como tarjetas, festones y otros elementos vegetales "*al modo que ahora se practica, limpia, calada, muy jarifa y de mucho relieve*". La cornisa que se puso como modelo para nuestro retablo fingido iba jalonada por modillones y cogollos de talla, rompiéndose en el centro, sobre el arco con grandes orejeras talladas que alojaba a la Virgen, para dejar espacio a ese gran tarjetón cactifolio. El remate tenía su propio pedestal con dos puertas fingidas para permitir el tránsito a la hora de limpiarlo y decorarlo y llevaba machones, culminando en una gran tarjeta con arbotantes laterales. Este retablo mariano, proyectado en 1664 por Cristóbal Ruiz de Andino[21] no se comenzó a ejecutar hasta

[20] Sobre la Virgen de San Lorenzo: Sánchez 1988; Martín González y Urrea Fernández 1985, 82-97; Amigo Vázquez 2002; Burrieza Sánchez 2007.

[21] Martín González y Urrea Fernández 1985, 84 y 93-97 dieron a conocer el contrato con Ruiz de Andino. Sustituía a otro anterior clasicista de columnas estriadas. Para el retablo presentaron posturas en 1664 Pedro de Cea, Pablo de Freiria, Juan de Medina Argüelles y el propio Ruiz de Andino, quedando la obra rematada en Pedro de Cea finalmente por 27.000 reales (desde los 40.000 de su primera puja) con un plazo de ejecución de año y medio. Fue testigo de la escritura de Cea el dorador Pedro de Guillerón y entre los fiadores aparece Juan de Medina. En definitiva, aparecen vinculados a él los maestros difusores del retablo prechurrigueresco en el entorno vallisoletano. Hay que señalar el alto coste de la traza, que se evaluó en unos 1.000 reales hasta que fuera tasada por maestros, pagaderos a Ruiz de Andino.

tres años después, por lo que en el momento de escriturarse el pintado de Meneses la obra se acabaría de concluir o estaría en sus últimas fases. En todo caso, los trabajos no finalizaron hasta 1671, cuando se policromó[22], tras lo cual se entronizó solemnemente a la Virgen en el marco de unas fiestas de las que se conserva una descripción que alaba este "*nuevo dorado nido*"[23]. Desaparecidos tanto el modelo vallisoletano[24] como su réplica fingida palentina, podemos hacernos una idea aproximada de su fisonomía gracias a los grabados devocionales que se abrieron del primero de ellos, como el de Juan de Perea (1724)[25] o el editado por José Pórtoles, que hubo de realizarse en fechas muy próximas a la realización del retablo[26] y que aunque sólo presenta un fragmento, consideramos que seguramente lo muestra con más fidelidad[27].

Volviendo al retablo de Meneses, el resto de condiciones confirman esa senda barroquizante: cornisa con repisas revestidas de hojas estofadas en diversos colores, pedestal con tarjetas vegetales y marcos de hojas de talla coloreada, zócalo del segundo cuerpo haciendo juego con el pedestal, etc. El cuerpo superior se componía, como en San Lorenzo de Valladolid, con machones decorados con festones, un remate a modo de tarjeta cartilaginosa y sendos "*arbotantes o festones según la traza que e mostrado*" en los laterales. Se añadió además un pedestal inferior en tabla donde se fingían jaspes de diversos colores "*buscando los mazizos conforme el de arriba*", mientras que el respaldo del conjunto se pintaría al temple de carmesí con alcachofas de oro.

El contrato con Andrés Ortiz detalla también el repertorio iconográfíco: en la caja central una *Asunción* con su trono de ángeles "*enzima de una urna y por respaldo un pabellón de la color que más convenga*"; en las calles laterales las escenas del *Nacimiento, Anunciación, Circuncisión* y *Adoración de los Reyes;* en los intercolumnios del pedestal *San Isidro* y *San Roque* y en los netos de las columnas los cuatro doctores; y, por último, un calvario en la caja del remate[28].

El conjunto pictórico de Meneses cumplió su función como retablo provisional durante casi veinte años. En octubre de 1687 el obispo Laurencio Pedraza dio orden de realizar una máquina lígnea definitiva pues había caudal suficiente, encargando su traza a Santiago Carnicero, maestro de la diócesis palentina[29]. Al año siguiente comenzaron los trabajos por ese maestro de Villada y, fundamentalmente, por el riosecano Juan Fernández (que definitivamente

[22] En 1671 aún no estaba concluido, encontrándose "*Nuestra Señora fuera de su trono y capilla reducida a una muy corta sin la decencia debida y que sus festividades no se han podido ni pueden celebrar con tan indecente culto*" por falta de caudales. Para atajar el problema en febrero de 1671 Francisco de la Reguera y Serna ofreció una limosna "*para ayuda de acabarle y adornarle*".

[23] Serrano, 1671. "*A todas las maravillas/ del Mundo excede en pintura, / que en ella pulió el pincel/ del pavimento, a la cúpula (…) salomónico retablo, / de primorosa excultura, / en follajes de oro, el oro cambiantes reflexos surca (…) Del oro puro, que el Sol/ crió en las minas profundas, / se doran sus pedestales, / capiteles, y columnas*". Las fiestas han sido abordadas por Amigo Vázquez 2002, 30. El retablo no se libró de la crítica de Antonio Ponz por su ridícula y "*confusa extravagancia, propio más de un villorrio que de una ciudad donde había tantas cosas buenas que imitar*" Ponz 1788, XI, 77.

[24] El retablo existiría hasta 1826, en que fue sustituido por otro neoclásico. La iglesia sufrió un derrumbe parcial en 1967 que desembocará en su total demolición y la construcción de un nuevo templo.

[25] García Vega 1985, 395-397.

[26] Un ejemplar se conserva como portada del libro de fábrica de la parroquia de San Lorenzo que se inicia en 1681 (AGDVa, San Lorenzo, 1681 fábrica, fol. 1; Burrieza Sánchez 2007, 155). Pórtoles ya había fallecido en 1680; al respecto, sobre su papel como editor y grabador, Rodríguez Pelaz 1993.

[27] El afán más descriptivo de la estampa, el tipo de cartela y la aparición de columnas salomónicas de seis espiras, propias de estos primeros momentos, indicarían junto a otros elementos su mayor proximidad al retablo original y a los que por entonces realizaba Pedro de Cea.

[28] Se hizo referencia a que los colores fuesen "*ultramar para los mantos de las imaxines y otras cosas que tobieren menester y carmín fino de Indias y de Florenzia y demás colores que rrequieren ser finos*".

[29] ADPa, Meneses de Campos, nº 29, Libro de mandatos y visitas, fol. 63 (8-X-1687).

hay que distinguir del homónimo que realizó el retablo mayor de la Clerecía de Salamanca[30]), si bien en lo proyectual se tuvieron en cuenta finalmente unos diseños de Alonso del Manzano, al que se abonaron 300 reales por ese concepto. De todo el conjunto escultórico se ocupó Tomás de Sierra (1691). Una vez asentado y revisado por Blas Martínez de Obregón, se decidió sustituir la custodia por otra más conveniente, iniciando las labores el mismo Juan Fernández si bien, por su fallecimiento en 1692 se transfirió el encargo a Martínez de Obregón. Con la colocación de esa pieza y el dorado de todo el conjunto por Antonio Barreda, se dieron por terminados los trabajos en 1694[31].

Es probable que el retablo provisional influyera en el diseño de la obra lígnea, aunque ambos corresponden a una tipología muy difundida, eso sí, en dos momentos muy distintos. De hecho el repertorio iconográfico definitivo se mantuvo, convenientemente aminorado para dar primacía a lo decorativo[32].

La realización de un retablo pintado en perspectiva debió de ser la respuesta rápida a un problema urgente y a la ausencia de fondos inmediatos con que emprender una empresa de mayores vuelos. Aunque la parroquia contaba con significativos ingresos anuales, se decidió posponer la realización del retablo en madera unos años, mientras hacía acopio de dinero, lo archivaba y ponía en censos, lo que a la postre permitió una rápida ejecución y poder contar con los maestros más destacados de los principales focos del momento: el de Medina de Rioseco y el de Valladolid. Aunque los casi 6.300 reales que finalmente costó la operación del pintado resulta una cantidad importante, ésta queda bien lejos del importe total del retablo definitivo[33].

También es evidente que desde los años 60 la parroquia buscaba reamueblar el presbiterio conforme a una moda que comenzaba a afianzarse a través del retablo madrileño y salomónico. Muy cerca disponían del más importante ejemplo en toda la comarca: el retablo mayor de Santa Cruz de Medina de Rioseco, obra de Juan de Medina Argüelles (1663) pero con diseños directamente relacionados con la Villa y Corte y los de la Torre[34]. La novedad de sus líneas arquitectónicas, la disposición de la caja central y remate y, especialmente, las imponentes columnas salomónicas de su frente, se convertirían en un referente inexcusable. En lo concerniente a la capital vallisoletana, es bien conocido cómo fue el retablo de la Pasión el

[30] Es conveniente aclarar que ensamblador activo en Medina de Rioseco es distinto del artista homónimo que levantó ese otro fundamental retablo salmantino. Ya Martín González (1958, 358) y Marcos Vallaure, (1975, 28) apuntaron a esa posibilidad, que fue recogida por Llamazares Rodríguez (1991, 214), mientras que buena parte de la historiografía ha mantenido la identificación entre ambos por la coincidencia de estilo, nombre y fechas en las que trabajaron (incluido el propio Martín González 1993, 101). Sin embargo, el cotejo de las firmas de los contratos salmantinos y terracampinos no ofrecen dudas de que se tratan de personalidades distintas, como tampoco el hecho inopinable de la existencia de dos viudas cobrando los encargos: María Martínez para el riosecano y Francisca Rodríguez para el salmantino. Por cierto, que el salmantino firma como Juan Hernández. El testamento del riosecano Juan Fernández en AHPVa, Prot. 9095, Juan Díez, fols. 605-606, 27-II-1692 (García Chico 1941, 342-343 lo extractó confundiendo la fecha de otorgamiento) Sobre él ver además Pérez de Castro 2000. Para el salmantino, Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca 1986, 337-340.

[31] Algunos de estos datos fueron avanzados en Urrea Fernández 1977, 201, que ahora se completan con la consulta de ADPa, Meneses: 29, mandatos y visitas; 30, 1º fábrica; 34, libro de caja, vv. fols.

[32] Se mantuvieron las iconografías del *Calvario* y la *Asunción*. *San Roque* y *San Isidro*, que en el fingido ocupaban un secundario lugar en el banco, cobraron importancia y pasaron a ocupar las calles laterales, eliminándose el resto de representaciones marianas.

[33] Las cantidades entregadas a los distintos maestros ascendieron a 33.800 reales: 8.250 rs a los ensambladores, 3.100 rs al escultor, 17.520 rs de la policromía (aunque los pagos sobrepasaron los 22.00 reales) y 4.930 rs de la nueva custodia. Esta cantidad se aumentó considerablemente al añadir otros gastos que ascendieron a casi 2.000 reales más (realización del pedestal, derechos de escribano, tasaciones, gastos en el montaje, etc.). No obstante para obtener una apreciación más precisa, hay que tener en cuenta otros aspectos circunstanciales como la baja de moneda, la inflación y la fluctuación de precios en las décadas que separan ambos retablos.

[34] Pérez de Castro 2000, 273; idea recogida y desarrollada más recientemente por Cruz Yábar 2014, 104.

primero (al menos documentado) que utilizó ese orden, siguiendo el modelo del madrileño del Buen Suceso, obra igualmente de Pedro de la Torre[35]. El de la Pasión fue trazado también por Cristóbal Ruiz de Andino[36], por lo que supone el antecedente directo del retablo de San Lorenzo, origen a su vez del pintado de Meneses. Ambos jugaron pues un papel determinante en la introducción del orden salomónico en Valladolid que cristalizaría años después en el mayor de San Martín. El uso del orden salomónico en retablos de características ya claramente madrileñas o prechurriguerescas fue intermitente y fluctuante en los años 60 y 70. Ello no se debe al desconocimiento ni a la falta de interés de comitentes y ensambladores sino a una doble problemática directamente relacionada entre sí[37]: la incapacidad o falta de destreza para ejecutarlas y, sobre todo, el encarecimiento del producto final. En el primer caso, los ensambladores echaron mano de los escultores para completar su labor. Es lo que seguramente ocurrió con Francisco Díez de Tudanca en la Pasión[38] y, más explícitamente, en un subcontrato entre Juan de Medina Argüelles y Andrés de Olivares[39], por citar sólo algunos. Por otro lado, la elección del soporte salomónico llevaba consigo un considerable aumento de la ornamentación y del precio, como lo comprobamos al analizar algunos contratos[40]. De modo que en esos años fue muy frecuente que los ensambladores ofrecieran al comitente la posibilidad de elegir entre ejecutar bien columnas clásicas de fustes estriados o bien salomónicas. Así parece haber ocurrido en Santa Cruz de Rioseco[41], en Pesquera de Duero[42], más alejado, en Burgos[43], en San Francisco de Zamora[44] y, más gráficamente, en el retablo de la Soledad del

[35] García Chico 1941, 300-301; Martín González 1959, 58. Unos años antes, en 1651, Pedro de la Torre se obligó a hacer el sepulcro de mármol de D. Antonio de Camporredondo y Río para el Carmen Descalzo de Valladolid (Barrio Moya 1983, 484-6; Fernández del Hoyo, 1998, 396-397). A ellos hay que añadir, como hitos de la introducción del retablo madrileño, obras como el mayor de Santa María de Tordesillas, que dejó una notable huella, como observamos en Cevico de la Torre (Palencia) y en los retablos de Arroyo o Medina Argüelles, el retablo del convento vallisoletano de Jesús y María (1658, con trazas de Sebastián de Benavente) o, más lejanos, el de la Fuencisla de Segovia. La emulación del retablo del Buen Suceso también llevó a la introducción del salomónico en Salamanca, en el convento de carmelitas calzados de San Andrés (h. 1650), orden que tendrá una temprana repercusión en esa tierra (retablos de San Julián, 1651, y de la Concepción en la catedral, 1665), Rodríguez G. de Ceballos 1987-1989, 238.

[36] Fernández del Hoyo 1984, 380.

[37] Ello ya ha sido insinuado en algunas ocasiones, como Marías Franco 1999, 308.

[38] El contrato fue firmado por Alonso y Antonio Billota y el propio Tudanca, sin que hubiera más trabajo escultórico que dos ángeles sobre las columnas, una historia en el remate y la peana de ángeles de la Virgen, lo que podría avalar esta sospecha.

[39] En 1679 Medina Argüelles subcontrató al escultor Andrés de Olivares la realización de los fustes de doce columnas salomónicas. El ensamblador los daría aparejados con las vueltas necesarias para que "*las ponga con toda perfeción conforme arte fabricándolas en casa y taller de del dicho Juan de Medina*". Se destinarían a los retablos laterales de Santa Cruz de Medina de Rioseco, García Chico 1941, 324-325.

[40] Por ejemplo, Juan de Medina Argüelles contrató el retablo de la capilla de Santiago de Fuentes de Nava en 1668 (4,8x5 m) por 9.500 reales sin contar la parte escultórica, añadidos y mejoras. Poco después, en 1674, Manuel de Salceda junto a Juan y Miguel de la Vega y Mateo de Lago (o Delgado), en una confluencia de talleres riosecanos-carrioneses contrataron los dos colaterales del mismo templo (4,5x3 m) con traza de Juan Sedano Enríquez por 2.375 reales cada uno. Esta abultada diferencia de precio se debe no sólo al prestigio de Argüelles sino también a la diferencia de lo obrado, pues los colaterales prescinden del orden salomónico. El propio Argüelles contrató en 1675 el retablo de San Miguel para su ermita de Frechilla con una traza y dimensiones muy semejantes a la de Santiago (5x4,5m), algo más sencilla en lo ornamental pero, sobre todo, utilizando columnas estriadas clásicas por 4.600 reales, menos de la mitad que el retablo de Fuentes (Herreros Estébanez 1984, 315).

[41] En las condiciones se señaló que "*aunque no están en la traza las lleva la dicha obra* (las columnas salomónicas) *conforme una que tengo echa*". Al describir la custodia indicó que llevaría columnas corintias pero justo al final se añadió que "*las colunas de la custodia an de ser salomónicas sin envargo de lo que estaba pactado*", García Chico, 1941, 319-320.

[42] Cuando en 1671 se contrató su retablo mayor con Juan Fernández y Pedro de Fuentes se advirtió "*que en la condición de que las columnas estriadas se han de entender que han de ser salomónicas y vestidas de talla entera*" AHPVa, Prot. 14.732, 1-VI-1671.

[43] En 1663, al contratarse el retablo mayor de San Cosme y San Damián de Burgos por Policarpo de Nestosa, las condiciones hablaban de columnas "*estriadas derechas de orden corintio*" si bien, por primera vez en aquellas tierras burgalesas, se optó finalmente por lo salomónico.

[44] En fecha tan avanzada como 1677 se decidió hacer un cambio en el retablo mayor de este convento franciscano que estaba labrando Pedro García para dotarle de cuatro grandes columnas salomónicas más otras seis en la custodia, seguramente por influencia riosecana, Lorenzo Pinar y Vasallo Toranzo 1990, 36; también Vasallo, Almaraz y Blanco 2005, 220.

convento de la Victoria de Villalón[45]. Incluso llegó a difundirse un tipo de columna mixto, a modo de tentativa intermedia que eliminaba la complicación de lo helicoidal, al presentar fustes lisos decorados con tallos en espiral y pámpanos. Por ello, a la hora de estudiar la evolución del retablo en estos años deberemos ser prudentes en las valoraciones sobre la capacidad de innovación de los maestros ya que en buena medida dependen de una serie de necesidades y condicionantes económicos que, en general, no suelen tenerse en cuenta y señalan hacia una evolución no siempre lineal en lo ornamental.

Evidentemente, estos condicionantes desaparecían en el caso del retablo pintado de Meneses, donde lo salomónico se inserta sin titubear, por lo que esta tipología de trampantojos deben valorarse convenientemente. Además, nos encontramos en unos años de clara decadencia del foco escultórico vallisoletano, y ante la prácticamente total desaparición del palentino. Por el contrario, la pintura había ido ganado discretamente un terreno que venía sancionado también desde lo madrileño: lo vemos en el retablo mayor de Santa Cruz de Medina de Rioseco, y los vecinos de Meneses lo comprobaban en el retablo mayor de la vecina parroquia de Palacios de Campos. En esta coyuntura se explica el curioso retablo de Meneses.

Como precedente directo del trampantojo de Meneses es inexcusable referirse al conocido ejemplar del Colegio de Niñas Huérfanas (h.1651-1653) de Valladolid que es sin duda el más destacado de los conservados en esta región y la obra más ambiciosa de su autor, el prolífico Diego Valentín Díaz (1586-1660)[46]. Como tal ha sido valorado a lo largo del tiempo[47].

Su deplorable estado de conservación y las pretensiones de este texto impiden ahora una extensa valoración de su significado, mutilado por la desaparición del templo que lo albergaba y en cuyos muros el pintor desarrolló una serie de pinturas e inscripciones en honor de la Virgen que completaban su programa[48]. Por el contrario, conocemos de su propia mano un bosquejo sobre el simbolismo profundo que encerraba el gran lienzo (ca. 7,5x5,9 m.). En él se representa un grandioso retablo flanqueado lateralmente por una bordura de de festones y ángeles en cuya parte inferior aparecen los supuestos retratos de Díaz y de sus mujeres, hoy casi invisibles. El retablo en sí se levanta sobre un banco con dos curiosos netos dorados que en sus frentes llevan los medallones de San Pedro y San Pablo y, en los laterales, cuatro cabezas que representan los cuatro continentes con sus marcadas características fisonómicas (descritas igualmente en un texto manuscrito), subrayando la universalidad de la Fe y del culto a María. El cuerpo único lo ocupa el tema de la Virgen niña (nuevo templo) en el templo de Jerusalén, sentada en la escalinata de quince peldaños y bordando en rojo de encarnación el nombre de Jesús (IHS, con

[45] Este resulta interesante por plantearse una circunstancia contraria a la que venimos indicando. El ensamblador Francisco Rodríguez (que anteriormente estuvo asentado en Rioseco), presentó una traza y firmó el contrato para la realización en 1677 del retablo de la capilla de la Soledad de Villalón por 200 ducados. El diseño, que se conserva unido al protocolo, propone en fecha tan avanzada el uso de columnas salomónicas de seis vueltas, a la manera del riosecano de Santa Cruz. Sin embargo, en el contrato se indica que " *no an de ser de aquella forma sino sólo corintias estriadas derechas con sus capiteles corintios de buena talla*"; AHPVa, Prot. 12.273, fols. 179-182v, 29-VII-1677, dado a conocer por Duque Herrero 2005, 91-93 y 103.

[46] Martí y Monsó 1898-1901(1992), 1-9; Agapito y Revilla 1914a y 1914b, 83-88; García Chico 1958, 81-84; Valdivieso González 1971, 114-116; Fernández del Hoyo 1981, 326-330; Martín González y Urrea Fernández 1985, 25-27.

[47] "*Retablo de arquitectura bravamente pintada, que engaña á la vista(…) se puede asegurar por ella sola, que fue un Pintor de mucho mérito*" (Ponz 1788, 104); "*obra que le hace más memorable(…) parece verdadero, con buena perspectiva en la arquitectura y con estatuas que tienen ayrosas actitudes*" (Ceán Bermúdez 1800, II, 12-13); "*benemérito profesor de pintura(…) excelente perspectivo lineal*" (Bosarte 1804 (2006), 147); "*valiente prueba de sus conocimientos en composición, en perspectiva y en dibujo arquitectónico*" (Martí y Monsó 1898-1901 (1992),6).

[48] De algunas de ellas se conservan los dibujos preparatorios, publicados por García Chico. Anteriormente el pintor se había ocupado de decorar la capilla mayor de la iglesia vallisoletana de Santiago junto a Pedro de Fuentes fingiendo arquitecturas, mármoles y escenas historiadas de apariencia marmórea, Agapito y Revilla 1914b, 70-73; Urrea 1982, 180.

las tres letras símbolo de la Trinidad) sobre un paño blanco. A sus pies dos ángeles sostienen los lirios y un espejo en honor a la concepción virginal. En la parte inferior aparecen San Joaquín y Santa Ana, mientras que en lo alto la Trinidad, representada por tres figuras masculinas "*que es la más propia*", contempla la escena dentro de un corazón formado por serafines "*abrasados en amor*" y representantes de las distintas jerarquías angélicas[49]. Una de las personas de la Trinidad se dispone a lanzar un venablo. En lo alto de la escena, que ocupa parte del entablamento, aparece el interesante escudo del Colegio compuesto por las *arma Christi* que diseñara el propio pintor. A los lados de las columnas corintias con el primer tercio tallado, Valentín Díaz pintó cuatro santos (San Ildefonso[50], San Juan Bautista[51], Santiago blandiendo su espada y lanza y Santo Domingo) de forma muy teatral y escultórica[52]. Estas columnas también poseen su propio significado, pues en ellas se compone la frase "NON PLVS VLTRA / NOMEN MARIA SHSS", remendando el conocido emblema de Hércules.

Fig. 3 - Valladolid. Dulce Nombre e María. Retablo fingido por Diego Valentín Díaz. (Fotografía del autor)

[49] Muy deteriorados. Ponz señaló que uno de ellos era Gabriel, la figura que mejor se distingue, en el lateral izquierdo y que recuerda una estampa de Raphael Sadeler II (según Pieter de Witte, 1604).

[50] Aunque se ha identificado como San Basilio, realmente se trata de San Ildefonso, pues lleva abierto el libro de sus sermones con su alabanza a la Virgen recogido en el *De perpetua virginitate S. Mariae*, mientras que al pie un niño lleva la leyenda "*O Idelfonse per te vivit domina*". Además de su directa relación con el culto a la Virgen, la presencia de este santo se justifica por el hecho de que el Colegio dependía de la parroquia vecina que estaba bajo esa advocación.

[51] Su composición parece proceder del diseño de Pompeo Cesura, grabada por Sadeler.

[52] Ya se ha señalado el interés por el volumen escultórico que se aprecia en las obras de Valentín Díaz, que además actuó como policromador de tallas, algunas de Gregorio Fernández. De su habilidad e interés por representar lo escultórico dan cuenta el temprano retablo de Santa Catalina de Valladolid (1608), a través de las siluetas de santos dispuestas en el ático, o el mayor de Laguna de Duero, donde se imitan esculturas dispuestas en hornacinas fingidas (Urrea y Valdivieso 1971, 363-364). Un resultado semejante en sus lienzos de Santa Eulalia y Santa Bárbara en Oviedo.

El complejo remate ocupa la calle central, articulándose a ambos lados con volutas[53] que forman un frontón partido y en las que descansan dos virtudes: la Fe con la custodia y, tal vez, la Templanza[54]. En su caja aparece una figura femenina que se ha interpretado como la *Virgen con el Niño y San Juan*, si bien parece ser más bien la Caridad, mostrando un pecho, vestida de rojo por "*el fuego y el color de la sangre*" rodeada de infantes sin atributos que juegan alrededor. Dos ángeles aparecen descorriendo un teatral pabellón para que se contemple la escena mientras que otros dos grupos de ellos, de ecos rubenianos, despliegan guirnaldas de flores. Este mensaje se subraya en el remate con un medallón en el que aparece el pelícano abriendo su pecho para alimentar a sus polluelos.

Se trata de un conjunto abigarrado, algo retardatario en lo arquitectónico por el uso de elementos como las columnas de tercio tallado, o las decoraciones de entrelazos geométricos y cartelas de inspiración nórdica, que en todo caso subrayan su afán ornamental. El resultado dista bastante de los esquemas desarrollados por los ensambladores vallisoletanos de esos años, dejando claro que la fuente de inspiración está en la tratadística y en su formación pictórica libresca e intelectual[55], y aunque se ha señalado básicamente la importancia del juego geométrico, buena parte de su eficacia se debe al tratamiento de la luz y el color. Valentín Díaz conservó hasta el final de sus días el diseño original del mismo, que fue tasado en 40 reales[56].

A diferencia del de Meneses, este retablo vallisoletano se confeccionaría desde el principio como una obra definitiva dada la personalidad del pintor/patrono y su acabado final. Además, justo en el momento de su realización, el templo pasó a ser la sede de la cofradía de pintores y escultores de San Lucas (1652), lo que dota a la obra de una especial significación, más si cabe conociendo el debate abierto por entonces sobre la liberalidad de la pintura en el que participó el propio Díaz en esta ciudad. Junto a este retablo mayor se realizaron otros dos laterales, igualmente fingidos y conservados[57] que convertirían el templo en todo un símbolo de la independencia del oficio y noble arte de la pintura, como a buen seguro quiso Valentín Díaz. Otro más, un armario relicario conservado en la catedral vallisoletana, insiste en la idea de integración (y dominio) de las artes con una finalidad religiosa y simbólica. En él se funden las partes labradas y pintadas dando como solución un nuevo trampantojo, muy teatral, lleno de significaciones sobre la divinidad, sobre el origen y representación de la imagen sagrada y sobre el "*papel trascendente del pintor como mediador y del propio aprecio de la pintura en*

[53] A las volutas arquitectónicas se añaden otras dos por la parte exterior formadas por sendas ramas curvadas de palma y olivo que incrementan el significado simbólico del triunfo y virtudes de María.

[54] Aunque se ha señalado que en el retablo aparecen las siete virtudes, únicamente rastreamos la presencia de estas tres en el ático. Las otras cuatro, reseñadas en el autógrafo "*como sean de pintar las 7 virtudes*" (García Chico 1946, II, 51-53) se localizaban en las pechinas de la cúpula. Como destaca la hagiografía de la Virgen, de San Epifanio y San Ambrosio a la M. Mª Jesús de Ágreda, María ya destacó en el templo por cultivar todas estas virtudes, siendo así un modelo de vida para las niñas recogidas en esta institución.

[55] Frente a la individualización clasicista de figuras y escenas en sus correspondientes marcos arquitectónicos, Valentín Díaz optó por darlas una cierta libertad, dotándolas de un mayor naturalismo. Baste fijarse en las animadas y teatrales acciones de los ángeles, pero sobre todo en los cuatro santos ubicados junto a las columnas. Quizá el único precedente destacable sea el retablo de las Angustias. Tal vez las líneas generales del retablo procedan de la portada del tratado de Paladio, seguramente a través de la edición de Praves (Valladolid, 1625) o, más, lejano, la de Fr. Lorenzo de S. Nicolás (Madrid, 1639). Poseedor de una amplísima colección de estampas (entre ellas bastantes de perspectiva, como unos "*pasillos flamencos en perspectiva*" que tal vez se refieran a Vries) y una nutrida biblioteca, en la que destaca la tratadística arquitectónica y perspectiva (Euclides, Vitrubio, Serlio, Vignola, Durero, Palladio, Arfe, Barbaro, Cataneo, Besson, García de Céspedes, Rojas, Fr. Lorenzo de San Nicolás, etc.), a lo que se une su relación epistolar y personal con los Ricci no suficientemente valorada.

[56] García Chico 1946, II, 74.

[57] Desde los años 60 los tres retablos se conservan en la moderna iglesia del Dulce Nombre de María. Estos laterales, donde la parte arquitectónica prácticamente desaparece, están dedicados a San Luis (antigua advocación del Colegio y de su anterior patrono) y San Nicolás de Bari, patrono de los niños.

un instante de reivindicación de la nobleza de las artes" [58]. Y, como no, Valentín Díaz pintó el monumento de Semana Santa, donde volvió a aplicar, de forma más sencilla, sus conocimientos perspectivos[59] y, por ello, dibujísticos e intelectuales[60], cimientos para el reconocimiento del arte como disciplina elevada.

Fig. 4 - Valladolid. San Miguel. Sacristía. Retablo fingido. Felipe Gil de Mena (atrib.). (Fotografía del autor)

Por ello, no es extraño que se le haya atribuido tradicionalmente el otro gran conjunto fingido, el de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Valladolid (antigua casa profesa-colegio de San Ignacio), que desde hace tiempo se consigna como obra de su discípulo Felipe Gil de Mena (1603-1673)[61]. Desgraciadamente aún no contamos con datos ciertos sobre la realización de esta obra (10,1x11.3 m), que se ha fechado hacia los años hacia los 60 del siglo XVII[62].

[58] Sobre esta obra ver recientemente Arias Martínez 2015, de quien procede la cita. Está dedicado a Santa Teresa, con un busto escultórico atribuido a Mateo de Prado que llevaba en sus manos una carta autógrafa de la abulense, inserto en un retablo fingido junto a otras reliquias. En las portezuelas se desarrollan varias escenas sobre el tema de la representación pictórica de la divinidad: San Lucas pintando a la Virgen, el *Mandylion* de Edesa y las imágenes sagradas del Pópolo y Santa María la Mayor.

[59] Lo llegó a ver Agapito y Revilla (1914a, 488), valorándolo como "*trabajo de perspectiva muy razonable y de buen efecto*" que representaba una larga galería columnada sobre la que volaban arcos transversalmente, al fondo del cual estaba una gloria para la reserva.

[60] Como así subraya insistentemente la tratadística, incluida los españoles Antonio de Torreblanca, Salvador Muñoz o el propio Palomino.

[61] Agapito y Revilla 1914a, 488-489; Valdivieso 1971, 116 y 221; Martín y Urrea Fernández 1985, 124.

[62] Rebollar Antúnez 2014, 40-41. La sacristía ya estaba concluida en 1648 y en 1653 se pintaba su capilla relicario. La autora cree que el retablo se realizó al calor del fervor inmaculista que siguió a la bula de la Inmaculada Concepción de Clemente VII (8-XII-1661). Por entonces se redecoraría el muro testero de la sacristía con esta obra, que en todo caso sería anterior a 1666, por otra serie de datos indirectos.

Realmente la mayor parte de él es una gran pintura mural en la que, a modo de arco triunfal, se imitan mármoles claros y rojizos. Se dispone sobre la cajonera de madera y un banco pintado con cabezas de leones y guirnaldas. El cuerpo único se anima por dos pares de pilastras toscanas cajeadas entre las que se abren arquillos ocupados teatralmente por floreros. En su centro se dispone un gran arco de medio punto con bóveda casetonada que termina en un fondo celeste. Un sencillo entablamento corrido da paso al remate, que parece partir de una simplificación de los diseños grabados por De Vries, con aletones mixtilíneos y jarrones que dejan espacio para un ventanal real donde se ubica una escultura de San Miguel, a modo de trasparente. Bajo el arco central se aloja una estructura independiente, plana y ligeramente separada del muro, compuesta por lienzos de tafetán clavados en bastidores que se complementa con varias siluetas de madera donde se fingen ángeles, remates o fustes de columnas. En ella se pintó un complicado tabernáculo cupulado que cobija la representación casi escultórica de la Inmaculada Concepción con una doble aureola de rayos sobre la media luna. La reciente restauración[63] permite apreciar mejor la efectista acción de dos ángeles que, a los pies de María (y portando un lirio y una rosa), descorren un leve velo para permitir al fiel su contemplación. En la parte inferior se finge un suelo de mármoles como continuación del real que posee la sacristía.

Si la ejecución se atribuye a Gil de Mena, asunto más complejo es saber si fue el diseñador de la traza original, que nada tiene que ver con la retablística vallisoletana. A diferencia del de las Niñas Huérfanas, el gran marco mural de San Miguel se acerca más a los arcos triunfales de las arquitecturas efímeras: la arquitectura fingida que cobija a la Inmaculada muestra ciertos elementos relacionables con los túmulos funerarios[64] pero también a los tabernáculos madrileños de los de la Torre, esencialmente en su planta y cuerpo bajo[65]. Dada su ubicación en un colegio jesuítico no sería de extrañar que, como ocurrió en varias ocasiones, la obra tuviera en cuenta unos diseños o una dirección foránea, como parece haber ocurrido en la Clerecía se Salamanca. En todo caso sorprende su carácter arquitectónico, el control de lo ornamental y la ausencia del orden salomónico, que tal vez se deba al uso no litúrgico de este espacio.

Por los datos que conocemos, el retablo provisional más importante levantado en la comunidad fue el de la Clerecía de Salamanca[66]. Avanzadas las obras del templo, en 1664 el ensamblador Cristóbal de Honorato contrató una "*perspectiva para el altar mayor de la iglesia nueva de la dicha Compañía*". La escritura señala ya una división en tres cuerpos que abarcaba la práctica totalidad del presbiterio con sus 66 pies de altura. También incorporaba el uso de columnas salomónicas de fuste plateado, con hojas de parra, flores y racimos y capiteles y basas dorados, por lo que siempre se ha señalado la influencia que hubo de tener esta obra efímera en el retablo definitivo, o al menos la voluntad expresa de utilizar ese orden. Además, dejaba en el centro un espacio sobre el altar para colocar un dosel y una custodia de bulto donde aparecía el Espíritu Santo y una escultura de la Concepción, con una invención para descubrir el Santísimo. Llama la atención que el conjunto se encargara a un ensamblador como Honorato y no a un pintor, lo que se justifica por las grandes dimensiones de la obra y el amplio uso de la madera (bastidores, piezas silueteadas, piezas de bulto, etc.). Todo se obraría a contento del arquitecto

[63] Ejecutada en el año 2014 por Cristina Villar (Pátina).
[64] Por ejemplo, la parte cupulada recuerda a los catafalcos levantados en 1665 en Florencia y Palermo.
[65] Tabernáculo de San Plácido de Madrid, Santa María Magdalena de Alcalá, etc.
[66] González 1942, 347-348; Rodríguez G. de Ceballos 2005, 91 y 99-100.

encargado del templo, el P. Pedro Mato, siguiendo una traza que firmaron los otorgantes. Desgraciadamente, aún desconocemos los nombres de los pintores que trabajaron en esta fabulosa perspectiva. Igualmente, la traza en la que se basaría la obra siempre se ha considerado como un diseño de Honorato "el joven". Es cierto que el ensamblador tendría un conocimiento directo de los ambientes madrileños y toledanos, y que en Salamanca ya se habían tallado algunas columnas salomónicas, pero también pudo pesar la directa intervención del P. Mato y del Hermano Francisco Bautista, ligado a las obras del templo, y al que recientemente se ha señalado como posible autor de las trazas del retablo definitivo[67].

Aún conserva la comunidad algunos otros ejemplos que añadir a esta nómina provisional. Entre ellos merece la pena destacar la representación del retablo mayor de la catedral de León que se conserva en el convento de clarisas de Villalpando (Zamora), una *vera effigies* dieciochesca que excede el marco temporal y tipológico marcado al inicio de este trabajo.

Bibliografía

Agapito y Revilla, Juan 1914a. "Valladolid. Diego Valentín Díaz y sus retablos fingidos". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VI, 141, 483- 489

Agapito y Revilla, Juan 1914b. *De Arte en Valladolid. Notas sueltas.* Valladolid

Amigo Vázquez, Lourdes 2002. "Una patrona para Valladolid: devoción y poder en torno a Nuestra Señora de San Lorenzo durante el Setecientos". *Investigaciones históricas*, 22, 23-46

Amigo Vázquez, Lourdes 2010. "El espectáculo de las postrimerías. Exequias reales en Valladolid durante los siglos XVII y XVIII". *BRAC*, 45, 43-59

De Antonio Sáez, Trinidad 1993. "Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia". *Boletín del Museo del Prado*, 32, 33-40

Aramburu-Zabala Higuera, M. Ángel 2000. "Arquitectura y arte en el Colegio". *El Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca. Arqueología e Historia*, 331-398. Salamanca

Arias Martínez, Manuel 2013. "De imágenes ultrajadas: la Virgen del Amparo de Villacé (León) y el pintor vallisoletano Pedro Calabria". *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, 147-150. Valladolid

Arias Martínez, Manuel 2015. "Armario relicario. Diego Valentín Díaz y Mateo de Prado". *Teresa de Jesús y Valladolid. La Santa, la Orden y el Convento*, Jesús Urrea (dir.), 75-77. Valladolid

Barrio Moya, José L. 1999. "Pedro Calabria, un pintor vallisoletano en el Madrid de Felipe V", *BSAA*, 65, 343-370

Bonet Blanco, Mª Concepción 2001. "El retablo barroco, escenografía e imagen". *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, 623-642. Madrid: E.S. El Escorial,

Bosarte 1804 (2006). *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen*. Madrid: Imprenta real (ed. 2006, Valladolid: ed. Maxtor)

Burrieza Sánchez, Javier 2007. *Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad*. Valladolid

Ceán Bermúdez, Juan Agustín 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid: viuda de Ibarra

Collar de Cáceres, Fernando 2010. "Diego de Urbina (1516-1595). Pintura y mecenazgo antes de 1570". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, 103-136

Cruz Yábar, Juan M. 2014. "Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León". *De arte: revista de historia del arte*, 13, 94-109

Duque Herrero, Carlos 2005. *Villalón de Campos. Historia y patrimonio artístico. Del siglo XVII hasta nuestros días*. Valladolid: Cultura & Comunicación

Fernández del Hoyo, Mª Antonia 1981. *Desarrollo urbanístico y proceso constructivo del Campo Grande de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento

Fernández del Hoyo, Mª Antonia 1984. "El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)". *BSAA*, 50, 371-390

[67] Cruz Yabar 2014, 106-108; anteriormente ya se señaló el papel indirecto que hubo de jugar el Hno. Bautista en Aramburu-Zabala 2000, 371

Fernández del Hoyo, Mª Antonia 1985. "El convento de San Francisco de Valladolid: nuevos datos para su historia". *BSAA*, t. 51, 411-439
Fernández del Hoyo, Mª Antonia 1998. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento
Ferrero Maeso, Concepción 1999. "Visita frustrada de Carlos II a Valladolid en 1679". *Valladolid. Historia de una ciudad*, t. I, 85-95. Valladolid: Ayuntamiento
García Chico, Esteban 1941. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid
García Chico, Esteban 1946. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores*, t. I y II. Valladolid
García Chico, Esteban 1958. *Valladolid. Papeletas de Historia y Arte*. Valladolid: Ayuntamiento
García Chico, Esteban 1959 (1979). *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*. (3ª ed. 1979). Valladolid: Diputación
García Vega, Blanca 1985. "Estampas de imágenes vallisoletanas", *BSAA*, 51, 1985, 393-410
González, Julio 1942. "El retablo del altar mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca". *AEA*, 54, 1942, 346-350
Herrera García, Francisco J. 2008. "Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Oriental". *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-americano*, 100-120. Minas Gerais
Herreros Estébanez, Francisco 1984. *Historia de Frechilla*. Palencia: Diputación Provincial
Llamazares Rodríguez, Fernando 1991. *El retablo barroco en la provincia de León*. León
Lorenzo Pinar, Francisco J. y Vasallo Toranzo, Luis 1990. *Diario de Antonio Moreno de la Torre. Zamora 1673-79. Vida cotidiana en una ciudad española durante el siglo XVII*. Zamora
Marcos Vallaure, Emilio 1975. "Dos retablos de Juan Fernández en la iglesia de Santa María del Azogue, de Valderas". *Tierras de León*, 21, 23-28
Marcos Villán, M. Ángel 2013. "El testamento del pintor Jerónimo de Calabria (h. 1581-1634). *BRAC*, 48, 71-80
Marías Franco, Fernando 1999. "Alonso Cano y la columna salomónica". *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, 291-321. Madrid
Martí y Monsó, José 1898-1901 (1992). *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Ámbito (ed. facs)
Martín González, Juan J. 1958. *Escultura barroca castellana*. T I y II, Madrid
Martín González, Juan J. 1993. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto
Martín González, Juan J. y Urrea Fernández, Jesús 1985. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos Religiosos de la ciudad de Valladolid* (t. XIV-I). Valladolid
Merino de Cáceres, Maruja 1975. "Velos litúrgicos penitenciales, sargas de los siglos XV y XVI en Segovia". *Revista de Estudios Segovianos*, 28, 49-99
Payo Hernanz, René-J. 1997. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos
Pérez de Castro, Ramón 2000. "Actividad artística y talleres de ensamblaje en Medina de Rioseco (1650-1675). Lucas González". *BSAA*, 66, 269-290
Pérez de Castro, Ramón 2010. "«Et posuit eum in monumento exciso». Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)". *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*, 387-402. Valladolid: Ayuntamiento
Pérez Núñez, Ana Mª 1998. "Pedro Calabria Escudero, pintor de Felipe V". *I Congreso Internacional de pintura española del siglo XVIII*, 343-370. Marbella
Ponz, Antonio 1788. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Joachin Ibarra
Rebollar Antúnez, Alba 2014. "La sacristía del colegio jesuítico de San Ignacio de Valladolid. Espacio, ornato y contenido artístico". *BRAC*, 49, 34-52
Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso y Casaseca Casaseca, Antonio 1986. "Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII". *BSAA*, 52, 321-342
Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso 1987-1989. "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías". *Imafronte*, 3-5, 225-258
Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso 2005. *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779).* 3ª ed., 1995. Salamanca: Centro de Estudios salmantinos
Rodríguez Pelaz, Celia 1993. "Vía vallisoletana en la creación de un grabado guipuzcoano". *Kobie*, 9, 159-166
Sánchez, David 1988. *Historia de la Virgen Santísima de San Lorenzo*. (3ª ed.), Valladolid
Serrano, Diego 1671. *Descripción de las fiestas que consagraron a la celebridad de la Reyna de los Ángeles, Nuestra Señora de San Lorenço.*… Valladolid: por Ioseph Portoles García
Trancón Pérez, Francisco 2008. *Estudio de las cofradías de Vidayanes: 1609-1993, y visitas pastorales efectuadas en la parroquia: 1680-1897*. Zamora: Monte Casino
Urrea Fernández, Jesús 1977. "Antiguo Partido Judicial de Frechilla". *Inventario artístico de Palencia y su provincia* (Juan José Martín González, dir.). T. I. Madrid: MEC
Urrea, Jesús 1982. "La pintura en Valladolid en el siglo XVII". *Valladolid en el siglo XVII* (*Historia de Valladolid*, t. IV), 155-192. Valladolid: Ateneo de Valladolid

Urrea, Jesús y Valdivieso, Enrique 1971. "Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana". *BSAA*, 37, 353-384
Valdivieso, Enrique 1971. *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid: Diputación
Valdivieso, Enrique 1975. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Peñafiel.* Valladolid: Diputación
Vasallo, Luis; Almaraz, Mª de las Mercedes y Blanco, José 2005. "Antonio Tomé en el retablo de los Trinitarios de Zamora". *BSAA arte*, 71, 215-240
VV. AA. 1991. *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid

Retablos fingidos en la azulejería talaverana

Fernando González Moreno[1]

El origen del retablo cerámico en España debe remontarse a 1504, cuando el pintor y ceramista italiano Francesco –españolizado como Francisco– Niculoso el Pisano elaboró los retablos de la *Visitación* y de la *Coronación de la Virgen*[2] para los Reales Alcázares de Sevilla. Y también a Niculoso, aunque ya con una estructura mucho más compleja, corresponde el retablo del Monasterio de Tentudía (Calera de León, Badajoz, 1518). Al igual que en la anterior obra citada, destaca el abundante repertorio de decoración renacentista, mientras que la estructura general del retablo resulta arcaizante.

Con Niculoso comprobamos cómo el azulejo, más allá de utilizarse únicamente con motivos repetitivos o de emplearse para paneles ornamentales de pequeñas dimensiones, se convierte por primera vez en un soporte de infinitas posibilidades, un espacio en el que la imaginación y la invención del artista no encuentran límites, llegándose a producir obras tan complejas como son los retablos. Sin embargo, y teniendo en cuenta el objeto concreto de nuestro estudio, las obras de Niculoso sólo pueden ser vistas como un experimento aislado. En Talavera de la Reina no se inició la producción de azulejos pintados "a la italiana" hasta la segunda mitad del siglo XVI y su desarrollo no vino impulsado por la obra de Francisco Niculoso el Pisano, sino por la de posteriores artistas flamencos que llegaron a España –y a Talavera de la Reina– a mediados del siglo XVI.

La adopción definitiva del azulejo pintado a la mayólica con todas las consecuencias técnicas, estilísticas y productivas que ello conllevaba se produjo a mediados del siglo XVI de la mano del pintor y ceramista de origen flamenco Jan Floris. Nacido entre 1520 y 1524, Floris permaneció en Amberes aproximadamente hasta 1550, donde se formó como pintor y como ceramista en el taller del casteldurantino Guido Andrea de Savino (asentado en Amberes como Guido Andríes el Viejo)[3]. A mediados de siglo Floris se trasladó a España, asentándose en un primer momento en Plasencia (Cáceres). El 3 de septiembre de 1563 supuso el inicio de una nueva etapa para Juan Floris. En esta fecha, en el Palacio de Valsaín de Segovia, Felipe II le

[1] Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha.

[2] Este segundo retablo no se conserva.

[3] Véase Alfonso Pleguezuelo, "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIV (1998): 290.

nombró por Cédula Real "su criado y maestro de azulejos", recibiendo por ello un sueldo diario que comenzó a cobrar con carácter retroactivo desde junio de 1562. Este año nos indica, quizás, el momento en el que Floris abandonó Plasencia para instalarse en Talavera de la Reina, ya que una de las condiciones de su nuevo cargo era establecer en esta ciudad los hornos y talleres necesarios para producir los azulejos demandados por los Reales Sitios[4].

A Floris, españolizado como Juan Flores, se debe la adopción definitiva por parte de los alfareros talaveranos de la mayólica bajo influencias italianas y flamencas, así como el desarrollo de Talavera de la Reina como el gran centro alfarero de Castilla; centro del que se abasteció la corte de Madrid y un amplio sector de la sociedad. Sin embargo, entre su producción aún no encontramos retablos. Para ello debemos esperar a su discípulo y sucesor como azulejero del rey, Juan Fernández, a cuyo taller pueden atribuirse algunos de los más notables y posiblemente el primero.

Cerrada al culto en la actualidad, la Iglesia de San Vicente Ferrer de Plasencia (Cáceres) formaba parte del Convento de Santo Domingo[5], adosado a su vez al palacio de los Zúñiga, condes de Plasencia. En la sacristía de dicha iglesia encontramos uno de los más valiosos conjuntos de azulejería talaverana de finales del siglo XVI: el retablo de la *Crucifixión* y los zócalos dispuestos sobre la cajonería. Alice W. Frothingham[6], alegando el carácter flamenco de la decoración del retablo (máscaras, *ferroneries*, grutescos, etcétera), atribuyó esta pieza a Juan Flores. Sin embargo, creo que es mayor el predominio de la tradición italiana, patente en la arquitectura de rasgos clasicistas que predomina en la estructura del retablo. Confirmo así la hipótesis de Alfonso Pleguezuelo al plantear que esta obra no debe atribuirse a Flores, sino a alguno de sus discípulos; posiblemente aquél que, al morir Flores en 1567, le sucedió como proveedor de azulejos de Felipe II: Juan Fernández[7].

La estructura de este retablo-cuadro[8] cuenta, en primer lugar, con predela cuyos extremos se adelantan formando dos pedestales en cada lateral. Sobre los pedestales descritos se disponen sendos pares de columnas de orden corintio. En cuanto al entablamento, todos los elementos que lo componen aparecen bien recreados en este retablo, resultando de gran calidad. El entablamento se quiebra y adelanta en dos ocasiones en cada extremo para "apoyar" sobre las columnas, fingiéndose así la tridimensionalidad de esta arquitectura. Otros recursos que potencian este efecto son, a falta de un auténtico diseño en perspectiva, el sombreado de los fustes y del resto de elementos arquitectónicos, que aparecen remarcados por una pincelada excesivamente gruesa, y la curvatura del ábaco del capitel. Sobre la estructura descrita se dispone un segundo cuerpo en el que se repite el mismo modelo de columna y de entablamento, que, en este caso, es completo y se decora con moldura de dentículos.

Corona el retablo un interesante frontón partido cuyos extremos se curvan al interior formando sendas volutas de gran desarrollo. En el centro, sobre una estructura a modo de

[4] Alfonso Pleguezuelo, "Juan Flores (*ca.* 1520 – 1567), azulejero de Felipe II," *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 146, 4° trimestre, año XXXVII (2000): 19.

[5] Actualmente Parador Nacional de Turismo de Plasencia (Cáceres). La iglesia permanece cerrada.

[6] Alice W. Frothingham, *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)* (New York: The Hispanic Society, 1969), 50-51.

[7] Alfonso Pleguezuelo sí atribuye a Flores otro conjunto de azulejos situado en el refectorio del mismo Convento de Santo Domingo. Pleguezuelo, "Juan Flores," 22-23.

[8] Debo señalar que Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna describen este retablo como un tríptico, pues incorporan al panel central los paneles de *San Pedro* y *San Pablo* que lo flanquean. Sin embargo, estos paneles forman parte de un zócalo indivisible y no están diseñados como calles laterales del retablo. Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo* (Madrid: Editora Nacional, 1943), 296.

pedestal decorado con una máscara monstruosa, se disponía una cartela de *ferroneries* con el escudo de los dominicos; dicha cartela, actualmente desaparecida, aparecía coronada y sustentada por dos ángeles[9]. Es notable el hecho de que en fecha tan temprana (h. 1570) ya encontremos en un retablo el uso del frontón curvo partido. El empleo de este elemento arquitectónico se difunde en la retablística española a inicios del siglo XVII; recordemos, por ejemplo, el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe (1614) o el de la Catedral de Plasencia (h. 1624), por citar dos ejemplos del ámbito extremeño. Ante esta situación, el retablo de azulejos que analizo se convierte en un digno precedente en cuanto al empleo de esta estructura.

Los tratados de Serlio y de Sagredo fueron utilizados habitualmente para copiar los elementos arquitectónicos en la azulejería talaverana; sin embargo, ni uno ni otro contemplan el diseño de este tipo de frontón curvo partido. El origen de estas trazas se halla en la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola y, en concreto, en el frontispicio de la primera (1562) y posteriores ediciones italianas. El retablo de la *Crucifixión* de Plasencia reproduce fielmente el frontón que remata dicho frontispicio, eliminándose las referencias iconográficas del original (emblemas y escudo del cardenal Farnese) y sustituyéndolas por el escudo de la Orden de los Dominicos. El hecho de haber podido establecer esta correspondencia resulta especialmente significativo, ya que me permite asegurar que los pintores de azulejos no sólo conocían los diseños arquitectónicos italianos a través de las ediciones españolas, sino que también tenían un conocimiento directo de las fuentes italianas. Tal afirmación se justifica porque la primera edición española del tratado de Vignola (Madrid, 1593), además de resultar tardía para haber servido como modelo en la elaboración de esta pieza, no incluyó el frontispicio que a nosotros nos interesa. La edición española muestra un frontispicio diseñado por el pintor florentino Patritio Caxesi que en absoluto guarda relación alguna con el frontispicio italiano, por lo que la inspiración para el retablo de Plasencia sólo pudo llegar a través del frontispicio italiano original.

El retablo descrito se acompaña de un zócalo que se extiende por ambos laterales. De esta forma, queda justificado el doble cuerpo de columnas del retablo, ya que el inferior se corresponde con la altura del zócalo, y el superior marca la altura total del retablo. En el lateral izquierdo se disponen san Pedro, san Vicente Ferrer, santo Tomás de Aquino y santa Catalina de Siena. En el derecho, san Pablo[10], santo Domingo de Guzmán, san Pedro Mártir[11] y santa Catalina de Alejandría. Todos estos paneles cuentan con marcos de *ferroneries* según un modelo con amplia presencia en la azulejería talaverana.

La producción de retablos y frontales de altar fingidos sobre azulejo plano se consolidó con gran rapidez, dando lugar a una variada tipología en la que se constata cómo los pintores de azulejos talaveranos trataron de "romper" la superficie plana del azulejo y fingir el volumen de las estructuras arquitectónicas. En unos casos, resultando piezas en las que los estudios perspectívicos para producir el trampantojo son de una estimable calidad; en otros, sin embargo, esta simulación del volumen se limita a recursos más rudimentarios como el empleo de trazos más gruesos, que sugieren sombras, o a la duplicación de las líneas del dibujo, lo cual genera cierta idea de profundidad.

[9] Véase en Vaca y Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica*, lámina 10, s/p.; y Juan Ainaud de Lasarte, *Ars Hispaniae. Cerámica y vidrio* (X) (Madrid: Ed. Plus Ultra, 1952), fig. 673, 253.

[10] Idéntica representación encontramos en el panel de *San Pablo* del Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

[11] Las imágenes de san Pedro mártir y santo Domingo de Guzmán deben ser puestas en relación con las que se conservan en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo).

Ya hemos citado una de las tipologías con mayor presencia en la producción azulejera talaverana: el retablo-cuadro. En estos casos, nos encontramos con una única pintura principal, o panel principal de azulejos, enmarcada por una estructura arquitectónica (fingida sobre azulejo plano) a la que se puede incorporar una mesa de altar con frontal (igualmente fingido sobre azulejos). Ésta era, por ejemplo, la imagen que presentaba el retablo de *San Juan Bautista* (último tercio del siglo XVI) antes de su traslado desde la Parroquia de Marrupe (Toledo) al Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (**Fig. 1**). El panel de *San Juan* se asienta sobre un banco de extremos adelantados para generar los plintos en los que apoyan las columnas corintias serlianas de los laterales; rematan el conjunto un friso, decorado con cabezas de querubines según modelos de Sagredo, y un frontón en cuyo tímpano aparece una cartela entre cintas con el anagrama "IHS". El retablo se completaba con un frontal con imitación de frontalera y caídas, y un espacio central en el que, sobre un fondo de azulejos de repetición de "florón principal", se disponía la imagen de *San Sebastián*.

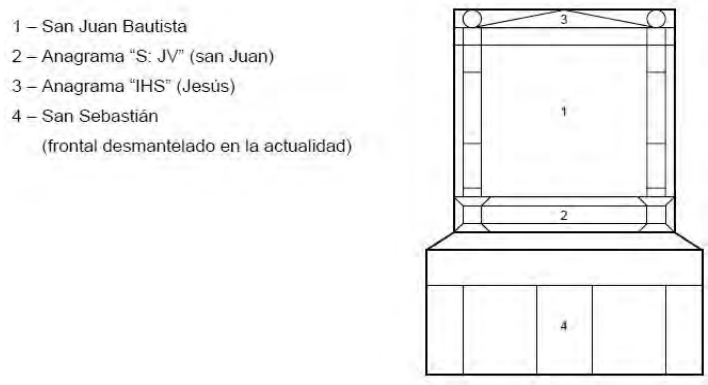


Fig. 1 - Esquema del retablo de *San Juan Bautista*. Museo de Cerámica *Ruiz de Luna*, Talavera de la Reina, último tercio del siglo XVI.
(Dibujo del autor)

A este mismo modelo de retablo responden los retablos de *San Juan Bautista* y de *Santo Domingo de Guzmán* (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, último tercio del siglo XVI), en estos casos sin frontal de altar; los retablos de la *Flagelación* o del *Cristo atado a la columna*, de *San Cristóbal* y de la *Encarnación* (Iglesia de la Purísima Concepción de El Casar de Talavera, Toledo, último tercio del siglo XVI); el retablo de la *Anunciación* (Museo de Cerámica *Ruiz de Luna*, Talavera de la Reina, Toledo, finales del siglo XVI-inicios del siglo XVII), aunque resulta difícil hablar de retablo en este caso en tanto que el panel principal no cuenta con más marco arquitectónico que una cinta de gruesos aliceres moldurados[12]; y los

[12] Juan Ruiz de Luna se encargó de recrear la imagen de un retablo al disponerlo en el Museo de Cerámica Antigua de su fábrica junto con un frontal de altar del siglo XVII (incluyendo la *Crucifixión* y escudos de Valdespina), pero originariamente dicho frontal no formaba un conjunto unitario con este panel. Juan Ruiz de Luna Arroyo (1889-1980) pintó hacia 1950 una réplica casi exacta de este panel para la capilla de la finca *La Pililla* en Piedralaves (Ávila); la altura del panel se redujo en un azulejo y se varió la posición de la paloma del Espíritu Santo. También se reprodujo el frontal de la *Crucifixión* tal y como se encontraba montado en el Museo de Cerámica Antigua de los Ruiz de Luna, aunque los escudos laterales fueron sustituidos por sendos jarrones con tres lirios y la inscripción "AVE".

destruidos retablos de la *Adoración de los Pastores* y de la *Crucifixión* (desaparecida Iglesia Parroquial de Piornal, Cáceres, 1574).

Mención aparte merece, como culminación de esta tipología, el retablo de *Santiago* ejecutado por la fábrica "Nuestra Señora del Prado" de Juan Ruiz de Luna en 1917. En realidad, esta pieza no puede considerarse como retablo fingido en tanto que no sigue la tradición descrita hasta ahora, pues no finge pictóricamente el volumen de su estructura arquitectónica y escultórica sobre azulejos planos, sino que dicha estructura, para la que se copió la del sepulcro de Catalina de Mendoza (Iglesia de Santo Domingo, Talavera de la Reina, siglo XVI), es real. Los moldes empleados por la fábrica para elaborar este retablo se emplearon una vez más para el retablo de *Santa Leocadia* (Pabellón de Castilla-La Nueva de la Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929), posteriormente re-diseñado como retablo del *Cristo del Mar* (Colegiata de Santa María la Mayor, Talavera de la Reina, Toledo, 1942).

Otra de las tipologías con presencia en la retablística cerámica talaverana es el tríptico; básicamente una evolución del modelo anterior al que se le han añadido sendos paneles laterales. Sirva como ejemplo el tríptico de la *Inmaculada Concepción, San Francisco y San Antonio de Padua* (Museo de Cerámica *Ruiz de Luna*, Talavera de la Reina, Toledo, h. 1570-80 y primera mitad del siglo XVIII). Una pieza que, en origen, era un retablo-cuadro al que con posterioridad se añadieron los dos santos franciscanos. En el panel central observamos la representación de la Virgen *Tota Pulchra* o Inmaculada Concepción rodeada por dieciocho de las letanías lauretanas[13]. Se enmarca por una arquitectura de columnas de capitel corintio serliano en cuyo fuste se enrolla el cordón franciscano, un entablamento –reducido al friso con la inscripción "TOTA PVLCHRA EST MARIA"–, y un frontón triangular en cuyo tímpano se representa el emblema franciscano (sobre la imagen del Calvario se cruzan el brazo de Cristo y el de san Francisco, ambos con los estigmas). En los vértices del frontón, a modo de acroteras, se sitúan remates de bola sobre pedestal entre los cuales aparecen grutescos. Ya en la primera mitad del siglo XVIII, el retablo-cuadro fue transformado en tríptico al añadírsele dos paneles laterales con las imágenes de *San Francisco de Asís* y de *San Antonio de Padua*.

Mención especial merece la imagen de la Virgen. Se trata de una muy cuidada representación de la *Tota Pulchra* cuya iconografía, teniendo en cuenta que el panel fue realizado para el Convento de Monjas Franciscanas Concepcionistas de la Madre de Dios, debió de ser dirigida desde el propio convento. Esto dota a la pieza de un especial interés, ya que podemos considerarla como una de las representaciones más antiguas (h. 1570-80) dentro del proceso de consolidación de la iconografía de la Inmaculada Concepción que en España tuvo lugar a finales del siglo XVI e inicios del XVII.

Concebido como una fachada o frontispicio para el coro de la Iglesia del Real Monasterio de Santa Clara (Carrión de los Condes, Palencia, segundo cuarto del siglo XVII), el tríptico de *San Francisco y Santa Clara* presenta una muy elaborada arquitectura fingida en la que se integran la reja del coro bajo (centro), la puerta de acceso al mismo (izquierda) y la puerta del confesionario de las monjas (derecha) (**Fig. 2**). Sobre la reja del coro, unido a ésta por sendos aletones de corte vignolesco, se levanta el segundo cuerpo central del frontispicio. Dicho cuerpo, en el que destaca la representación de *San Francisco y Santa Clara*, se articula mediante una estructura-tabernáculo de corte manierista. En cuanto a la estructura de las calles

[13] Siguiendo como modelo la estampa de Cornelis Cort.

laterales, que en su parte inferior cuentan con puertas reales, presenta columnas corintias ricamente ornamentadas con grutescos y frontón triangular partido en el que se encaja el cuerpo superior; éste, unido al inferior por aletones curvilíneos, está presidido por un panel rectangular con marco de ovas en el que se disponen dos ángeles arrodillados sosteniendo un rico ostensorio con la sagrada forma. Corona un frontón semicircular rebajado rematado por una cruz central y dos bolas jaspeadas sobre pedestales laterales. Los modelos de estas estructuras arquitectónicas deben situarse en *Arte y uso de la arquitectura* (1633) de fray Lorenzo de San Nicolás –en concreto en una de las fachadas que ilustran el capítulo LVI, "Trata de las Fachadas y Frontispicios su ornato y disposición"–, y *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola, en cuya edición española de 1593 aparecen dos diseños de portadas (láminas XXXXIIII y XXXXII) de cuya combinación surge el diseño de las portadas laterales de Carrión de los Condes.

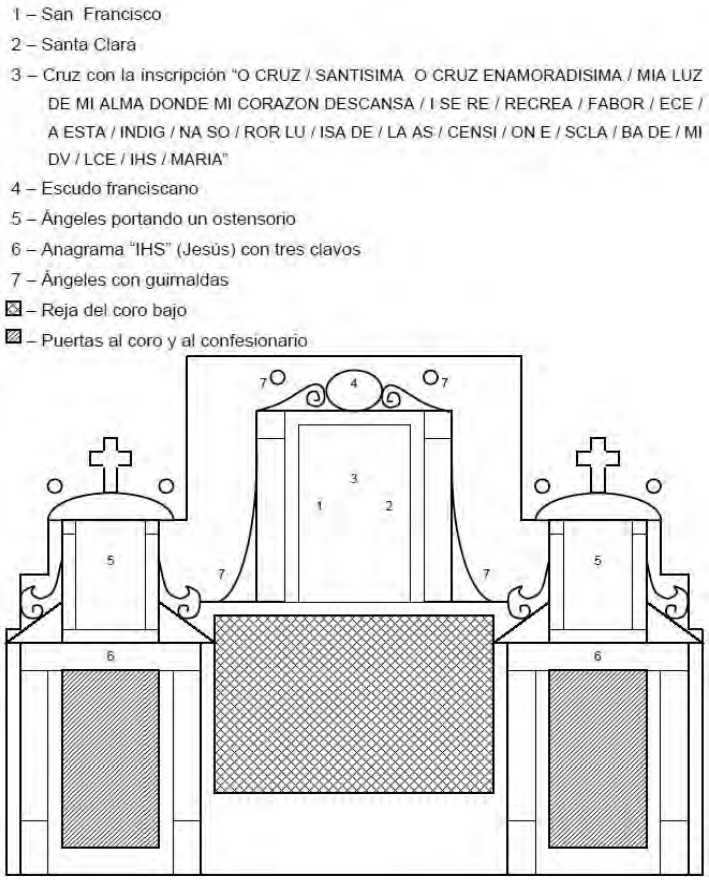


Fig. 2 - Esquema del retablo de *San Francisco y Santa Clara*. Iglesia del Real Monasterio de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia, segundo cuarto del siglo XVII.
(Dibujo del autor)

Pertenece a la misma tipología el tríptico de la *Virgen del Socorro* (Nuevo Convento de Madres Agustinas, Talavera de la Reina, Toledo, 1733). Ubicada en un principio en el hueco de la escalera del antiguo Convento de Madres Agustinas de Talavera de la Reina (Toledo), esta obra, que se debe al alfar del maestro José Mansilla del Pino[14], nos interesa muy especialmente porque es una de las pocas que aún en el siglo XVIII, cuando la azulejería talaverana comienza a afrontar un grave periodo de crisis que pondrá fin a la producción de grandes retablos, se articula siguiendo la estructura de un retablo al igual que las composiciones de siglos anteriores. Destaca la muy lograda consecución del espacio fingido, existiendo un tratamiento bien diferenciado entre las calles laterales y la central. En las laterales, dedicadas a *San Agustín* y a *Fray Alonso Orozco ante la Virgen*, la arquitectura finge ser un pórtico que enmarca un espacio real. En el caso de la calle central, el pintor simula la hornacina de un retablo en la que se dispone la imagen de la *Virgen del Socorro*; ésta, a modo de fingida escultura de bulto redondo, se coloca sobre una falsa peana.

El retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) supuso una nueva era en la retablística española[15]. Realizado entre 1579 y 1588, el diseño de Juan de Herrera planteó un retablo puramente clasicista en el que los elementos arquitectónicos, al eliminarse toda la ornamentación superflua, cobraron un protagonismo absoluto. Pero además, era una arquitectura esbelta y sometida al lógico y riguroso orden. Las trazas herrerianas se convirtieron en un modelo a seguir, en un punto de referencia para el diseño de numerosos retablos de finales del siglo XVI y de inicios del XVII; retablos entre los que también encontramos algunos producidos por la azulejería talaverana. Destacan así los retablos de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y de *Santa Catalina de Alejandría* que se encuentran en la Ermita de la Virgen de Gracia de Velada (Toledo) (**Fig. 3**). Estas dos piezas deben de ser anteriores a 1616, año en el que se produjo la muerte del donante de esta ermita, el marqués de Velada.

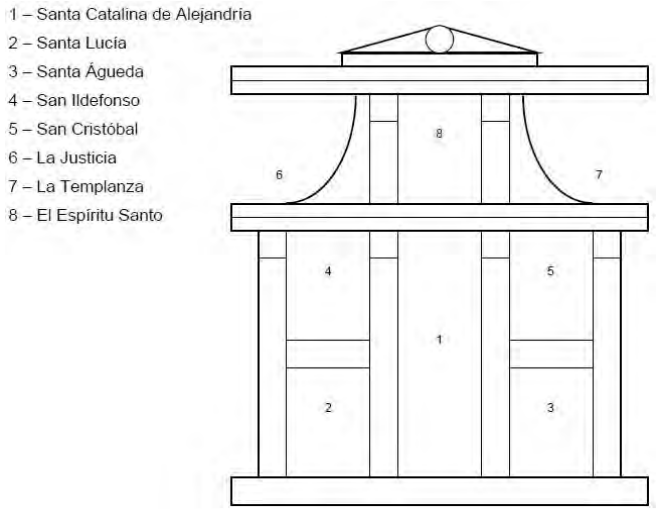


Fig. 3 - Esquema del retablo de *Santa Catalina de Alejandría* (sin corregir). Ermita de la Virgen de Gracia de Velada, Toledo, inicios del siglo XVII. (Dibujo del autor)

[14] Recordemos que José Mansilla del Pino fue maestro del alfar que en 1716 había heredado de su padre, Ignacio Mansilla del Pino, y fue también uno de los propietarios que solicitaron al monarca las exenciones comerciales de 1731. Véase Vaca y Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica*, 237-248.

[15] Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 30-33.

Por desgracia, ambos retablos presentan en la actualidad una imagen tremendamente alterada con respecto a su concepción original. Tras diferentes procesos de traslado y reforma, los retablos han perdido sus frontales de altar, y la estructura arquitectónica –en especial con respecto a los elementos horizontales: banco-pedestal y entablamentos– se ha trastocado de manera ilógica. Tras un profundo estudio se puede deducir que los retablos, que en un primer momento se levantaban sobre bancos-pedestal fingidos que con posterioridad fueron sustituidos por altares reales con frontales de azulejos, tendrían la siguiente composición. Se organizan en dos cuerpos: el inferior dividido en tres calles y el superior limitado a una. La división en calles del cuerpo inferior se realiza mediante columnas de orden corintio gigante con las que se unifica la división en dos cuerpos de las calles laterales. En la calle lateral izquierda se disponen, en el primer retablo, *San Francisco* (arriba) y *Santa Apolonia* (abajo), mientras que en la derecha aparecen *San Antonio de Padua* (arriba) y *Santa Clara* (abajo); en el segundo retablo encontramos, siguiendo el mismo orden, a *San Ildefonso*, *Santa Lucía*, *San Cristóbal* y *Santa Águeda*. La calle central, de un único cuerpo, se reserva para la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en el primer caso y para *Santa Catalina* en el segundo. El cuerpo superior o ático, que aparece unido al entablamento del cuerpo inferior mediante aletones, cuenta con un único panel en el que, flanqueado por dos columnas de orden compuesto, se representa en ambos retablos al *Espíritu Santo* en un rompimiento de gloria. Para el diseño del capitel se ha seguido la propuesta que encontramos tanto en Vignola[16] como en Palladio[17]. Sobre los extremos inferiores de los aletones se disponen, a modo de fingidas esculturas, las alegorías de la *Fortaleza* y la *Prudencia*, y de la *Justicia* y la *Templanza*. Remata el conjunto un frontón triangular decorado según las trazas herrerianas (tímpano triangular partido por un círculo).

Especialmente monumentales resultan los retablos que responden a la categoría de "arcos de triunfo", caracterizados por reproducir estructuras similares a las de dichos monumentos conmemorativos romanos. Uno de los casos más significativos es el retablo de la *Pasión de Cristo* que, realizado originariamente para la iglesia del Hospital de los Hermanos Hospitalarios de San Antón de Talavera de la Reina, se conserva en la Basílica de Nuestra Señora del Prado de la misma ciudad. En 1867, cuando la iglesia del mencionado hospital iba a ser demolida por ruina, unos 16.000 azulejos fueron arrancados y trasladados a la actual basílica bajo la dirección de Luis Jiménez de la Llave, quien de manera funesta se encargó de recolocar, reorganizar y recombinar todos estos azulejos con los que ya se habían trasladado también desde la parroquia de San Clemente. El resultado fue lo que hoy se conoce como retablo de *San Antonio Abad*; una pieza que en realidad es la combinación de dos diferentes retablos. Uno de ellos, el dedicado a la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*[18], es fácilmente identificable y "extraíble"; bastaría con retirar las escenas pasionales que lo rodean y las estructuras arquitectónicas que enmarcan a éstas. El segundo retablo, obviamente de temática pasional, requiere un mayor esfuerzo de reconstrucción, pero aún contamos con casi todos sus componentes. Debía de constar de tres calles y de dos cuerpos. En el cuerpo inferior, las calles quedaban separadas por cuatro columnas de orden corintio gigante asentadas sobre sus respectivos pedestales, disponiéndose en las laterales de manera superpuesta las escenas de la

[16] Iacomo Barozzio da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma: s/ed., 16--?), lámina XXVIIII.

[17] Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura* (Madrid: Akal, 1988), 114.

[18] La hornacina del primer cuerpo con la escultura de *San Antón* posiblemente sea también un añadido/invención de Jiménez de la Llave, por lo que cabe pensar que este retablo no procedía de la Ermita de San Antón, sino de la Parroquia de San Clemente.

Entrada en Jerusalén y *Última Cena* (izquierda), y de la *Flagelación de Cristo* y *Coronación de espinas* (derecha). El segundo cuerpo, continuando la articulación en tres calles de la parte inferior, aparecía dividido mediante cuatro estípites antropomórficos con capiteles jónicos e incluía las escenas del *Lavatorio,* la *Oración en el huerto,* el *Prendimiento* y el *Sanedrín*. Al describir esta estructura arquitectónica podemos comprobar que el retablo de la *Pasión de Cristo* respondía a un modelo cuyo diseño rememoraba los arcos de triunfo romanos (pilares laterales, vano central y ático) y, de manera más precisa, el Arco de Constantino en Roma. Ambos coinciden en el empleo de cuatro columnas corintias gigantes que, adelantadas con respecto al muro y dispuestas sobre pedestales, articulan las tres calles; así como en la disposición de un ático dividido mediante la aparición de esculturas-atlantes que continúan la verticalidad de las columnas inferiores y de los fragmentos de entablamento "quebrados".

Queda por resolver cómo se completaba este retablo-arco de triunfo en su espacio central, el que ahora mismo ocupa el retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Podemos suponer que algunas de las escenas que hoy aparecen desperdigadas por el templo pero que completan a la perfección el programa iconográfico de nuestro retablo, además de tener claras relaciones estilísticas, debían de disponerse en tres calles y tres cuerpos ocupando todo el espacio central del retablo[19]. Delimitando las calles aparecían columnas de orden compuesto, cuyo fuste se decoraba con guirnaldas en la parte superior y mascarones monstruosos en el imoscapo. Algunas de estas columnas todavía flanquean hoy en día varios de estos paneles en el atrio de la basílica.

También en esta iglesia se conserva otro retablo que reproduce la estructura de un arco de triunfo, el retablo de *San Cristóbal*. Aunque muy modificado en la actualidad por las mismas razones comentadas en el caso anterior, su imagen original ha podido ser reconstruida (**Fig. 4**). Los referentes para su diseño se encuentran en los arcos de triunfo de Tito (Roma, h. 82) y de Cayo Gavio (Verona, S. I d. C.); ambos recogidos en las ilustraciones de la edición española del *Tercer y cuarto libro de arquitectura* de Serlio[20]. El retablo comparte con dichos arcos de triunfo la estructura de único vano central con arco de medio punto; los pilares laterales divididos en dos cuerpos y flanqueados por columnas (en los arcos de triunfo la altura de las columnas equivale al total del pilar, mientras que en el retablo se superponen dos columnas); y el basamento, que pasa a hacer las veces de predela. Se ha eliminado el ático superior, pero se incorpora un frontón triangular que sí aparece también en el arco de triunfo de Cayo Gavio. Serlio plantea incluso una fachada de orden dórico cuya estructura responde a la de los arcos de triunfo descritos[21], estableciendo una serie de modificaciones que la acercan aún más a la del retablo de *San Cristóbal*: clara separación de los dos cuerpos en las calles laterales, marcada línea de imposta sobre la que apoya el arco central, frontón triangular que unifica las tres calles y pedestales rematando los ángulos del frontón. Sobre estos pedestales, además, en el retablo se han incluido bolas-incensario de inspiración serliana.

La tipología de "arco de triunfo" volvería a ser empleada por la fábrica de Ruiz de Luna para el diseño de su retablo de *Santa Bárbara* (Academia de Artillería de Segovia, 1939). Se distingue éste de los retablos-cuadro de la misma fábrica ya comentados en que ahora los

[19] *Adoración de los Magos*, *Bautismo de Cristo*, *Tentaciones de Cristo en el desierto*, *Cristo camino del Calvario*, *Crucifixión*, *Descendimiento*, *La Piedad*, *Entierro de Cristo*, y *Resurrección*.

[20] Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y qvarto libro de architectura* (Madrid: Casa de Alonso Gómez, 1552), libro III, LV y LXVIII.

[21] Serlio, *Tercero y qvarto libro*, Libro IV, XXIX.

laterales se han desarrollado a modo de pilares que albergan hornacinas. La imagen que preside el retablo recrea la imagen de santa Bárbara perteneciente al políptico que Palma il Vecchio realizó hacia 1510 para la Iglesia de Santa Maria Formosa en Venecia. No nos extenderemos más en el comentario de un retablo que, como aquellos de *Santiago* y de *Santa Leocadia*, no pueden considerarse fingidos, pues emplean piezas de bulto.

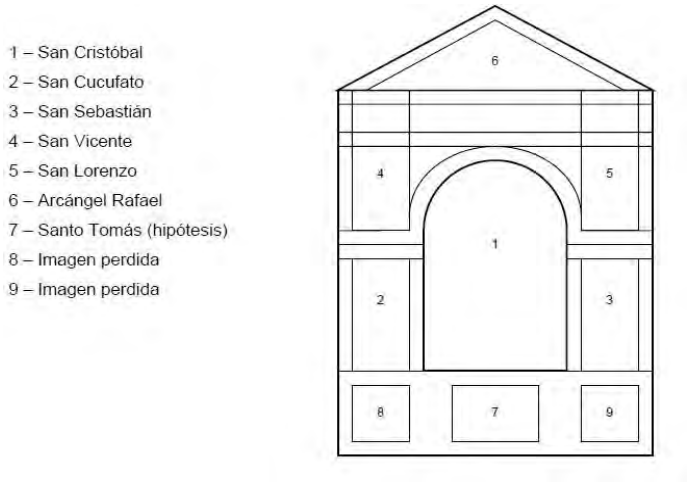


Fig. 4 - Esquema del retablo de *San Cristóbal* (corregido). Basílica de Nuestra Señora del Prado, Talavera de la Reina, Toledo, finales del siglo XVI. (Dibujo del autor)

Un último grupo de retablos lo conforman aquellos que pueden ser definidos como "soporte de pinturas". Los pintores de azulejos talaveranos supieron desarrollar una tipología de retablo fingido cuya elaboración estaba estrechamente vinculada con la jerárquica división gremial del trabajo. Son retablos de amplias dimensiones, concebidos como retablos didácticos o catequéticos en los que se multiplican las representaciones de las historias sagradas como respaldo visual de la catequesis o del sermón y que, en apariencia, presentan una estructura unitaria. Sin embargo, esta aparente unidad es el resultado de la suma de diversas partes independientes entre sí.

Esta evolución la comprobamos si comparamos dos retablos como el de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) y el de los *Santos Juanes* de la Iglesia de la Virgen de Chilla en Candeleda (Ávila, último tercio del siglo XVI). La primera de estas obras fue pintada como una unidad en sí misma, como pieza única en las que todas sus partes, tanto elementos estructurales como paneles figurativos e historiados, forman un continuo; de ahí que sea evidente cuándo un azulejo ha sido movido de su posición originaria (**Fig. 5**). Las trazas arquitectónicas, resueltas con uno de los mejores estudios de perspectiva de toda la azulejería talaverana, no se limitan al llagueado de los azulejos, sino que la superficie pictórica cerámica se entiende como un continuo.

La estructura finge un primer cuerpo dividido en tres calles; la central con una hornacina en la que se aloja una escultura real de cerámica de *San Antón* realizada por Juan de Alburquerque en 1571 y las laterales con las imágenes de *San Miguel* derrotando al diablo (izquierda) y *San Bartolomé* con el diablo encadenado (derecha). Estas representaciones se flanquean con sendas entrecalles que cobijan las simuladas esculturas sobre peanas de *San Andrés*, *San Pedro*, *San Pablo* y un pequeño ángel. En el segundo cuerpo, la calle central la

ocupa la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y las laterales *San Francisco recibiendo los estigmas* (izquierda) y *Santa Lucía* (derecha). Finalmente, el tercer cuerpo o ático se reduce a un único templete que acoge la *Crucifixión de Cristo*. Para este último cuerpo se ha optado por el orden compuesto, apareciendo pilastras al fondo y columnas imitando jaspes en primer plano. El ático se une al cuerpo inferior mediante una serie de grutescos, a modo de aletones, que se levantan sobre galerías fingidas en los laterales; en ellas aparecen diversos angelillos tocando instrumentos musicales mientras danzan y parecen asomarse por las balaustradas de ambas galerías. El conjunto se corona con un frontón triangular en cuyo interior se recoge la figura de Dios Padre bendiciendo.

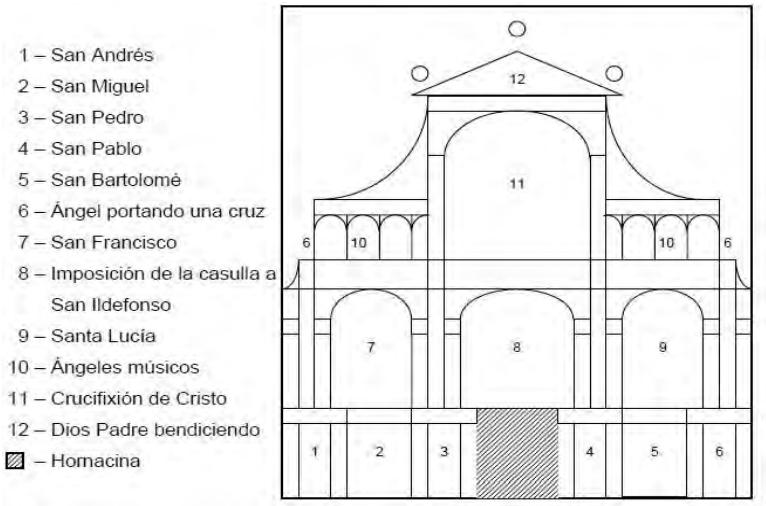


Fig. 5 - Esquema del retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Basílica de Nuestra Señora del Prado, Talavera de la Reina, Toledo, finales del siglo XVI. (Dibujo del autor)

Por su parte, el retablo de los *Santos Juanes* se ha resuelto de una manera muy diferente. En este caso, cada elemento estructural (predela, columnas, entablamentos y frontón) y cada panel figurado o historiado se ha ejecutado de forma aislada atendiendo al llagueado de los azulejos como si se tratase de un módulo independiente. No obstante, esta pieza sigue resultando excepcional porque en él la imagen de unidad del conjunto aún prevalece sobre las de las distintas partes que lo componen. Cuenta el retablo con predela a la que se han adosado cuatro pedestales que marcan la división en tres calles del primer cuerpo. En la de la izquierda, bajo arco conopial sostenido por ménsulas, se dispone la figura de *San Juan Evangelista*; en la central, bajo arco carpanel peraltado, *San Juan Bautista Niño junto a san Zacarías*; y en la lateral derecha, nuevamente bajo arco conopial sobre ménsulas, *San Lucas*. Columnas abalaustradas de tradición sagrediana separan la calle central de las laterales, y un friso con cabezas de querubines, igualmente cercano a los diseños de Sagredo, el primer cuerpo del segundo. Éste se limita a un único cuerpo con un panel que representa la *Última cena*; ambos cuerpos quedan unificados por la presencia de columnas abalaustradas gigantes en los extremos. El tercer cuerpo, separado del inferior por otro friso con cabezas de querubines, cuenta con tres calles en las que se representa la *Crucifixión de Cristo* (centro), a *San Bernardino de Siena* (izquierda) y a *San Antonio de Padua* (derecha). Cada panel se cubre con arco de medio punto rebajado, siendo el de la calle central de mayor luz y flecha, conformándose una arquería sustentada por balaustres. El retablo se completa con un frontón triangular en el que, como

resulta habitual en otras composiciones, se representa la figura de *Dios Padre* bendiciendo entre nubes y querubines. El elemento de mayor interés lo encontramos en los extremos laterales del frontón, en cada uno de los cuales, a modo de acroteras, aparece un querubín sentado sobre una caracola y sosteniendo un cáliz.

La elaboración de este tipo de retablos viene respaldada por la división especializada del trabajo en el alfar, donde, a partir de las trazas generales dadas por el maestro pintor de azulejos, un oficial podría encargarse de pintar sólo columnas, otro sólo entablamentos, etcétera. Así lo podemos comprobar en retablos elaborados de una manera completamente modular como son el retablo de la *Pasión de Cristo* (Iglesia de Santa María de Gracia, Valdastillas, Cáceres, h. 1570-90)[22], el de *San Crispín y San Crispiniano* (Ermita de San Lázaro, Plasencia, Cáceres, 159?), el desaparecido de la *Pasión de Cristo* (desaparecida Ermita del Santísimo Cristo Extramuros, La Iglesuela, Toledo, último tercio del siglo XVI), el de la *Pasión de Cristo* (Iglesia de Santa María de Piedraescrita, Piedraescrita, Toledo, h. 1590), el de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Iglesia de Santa María de los Alcázares Reales, Maqueda, Toledo, 1568), y el de *San Illán y de Santa María de la Antigua* (Ermita de San Illán y de Santa María de la Antigua, Cebolla, Toledo, último tercio del siglo XVI-primera década del siglo XVII). Una vez más, la fábrica de Ruiz de Luna también produjo su propia versión de retablo "soporte de pinturas": el Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Andrés en Castillo de Bayuela (Toledo, 1930-1934). Sin embargo, volvemos a encontrarnos aquí con la misma circunstancia ya vista en casos anteriores; el paso de un modelo de retablo fingido a un retablo en el que las estructuras arquitectónicas son reales. Un ejemplo más de la reelaboración que esta fábrica llevo a cabo de la tradición cerámica talaverana como parte de su proceso de *revival*.

Completamos el panorama de la retablística cerámica talaverana haciendo referencia a dos casos que en propiedad no pueden ser considerados como retablos fingidos. Los retablos de *Santa Ana* y de *San Francisco* (Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, Mombeltrán, Ávila, 1573) conforman un grupo aparte que puede ser denominado como "retablos cerámicos sobre estructura arquitectónica". Los retablos analizados hasta el momento contaban con una estructura arquitectónica propia que, aunque fingida sobre el azulejo plano, pretendía generar sobre el muro una apariencia de tridimensionalidad. Sin embargo, estas piezas presentan una estructura arquitectónica real que se combina con paneles de azulejos adaptados a la arquitectura que los enmarca. Sólo algunas estructuras se siguen fingiendo, como la predela o el entablamento, pero el azulejo queda reservado básicamente para conformar los "lienzos" que soporta la arquitectura real.

En el primer caso, la azulejería conforma el frontal de altar –con las imágenes de *San Joaquín* (izquierda), la *Virgen con el Niño* (centro) y *Santa Ana* (derecha)–, el banco –con una inscripción fundacional, ángeles músicos, y las representaciones de *San Pedro* y *San Ildefonso*–, los paneles laterales con *San Joaquín acompañado por los pastores* (izquierda) y *Santa Ana junto con una sirvienta* (derecha), y un remate con el *Juicio final*[23]. En cuanto al retablo de *San*

[22] En la misma iglesia, a modo de gemelo, se conserva el retablo de la *Virgen*. Si bien éste también responde a la tipología de "soporte de pinturas", no puede decirse que siga el mismo modelo de producción modular que su compañero, pues en el de la *Virgen* las líneas arquitectónicas fingidas superan el llagueado de los azulejos, dando continuidad y unidad a todo el conjunto.

[23] Completa el conjunto un arrimadero con paneles alusivos a la *Conversión de San Pablo* (izquierda) y a *Cristo en casa de Simón el fariseo* (derecha).

Francisco, la azulejería se limita a la predela del retablo, a los paneles de *San Antonio de Padua* (izquierda) y *San Bernardino de Siena* (derecha), al entablamento jónico palladiano, y al panel superior con *San Francisco recibiendo los estigmas* adaptado a la curvatura del arco que cobija todo el retablo-capilla.

Bibliografía

Ainaud de Lasarte, Juan. *Ars Hispaniae. Cerámica y vidrio* (X). Madrid: Ed. Plus Ultra, 1952.
Frothingham, Alice W. *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)*. New York: The Hispanic Society, 1969.
González Moreno, Fernando, "Retablo de San Antón de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina: propuesta de estudio y de reinterpretación," *Ensayos. Revista de Estudios de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete* 16 (2001): 55-67.
González Moreno, Fernando. *Decadencia y Revival en la azulejería talaverana: retablos, altares y paneles del "Renacimiento Ruiz de Luna"*. Talavera de la Reina: Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2002.
González Moreno, Fernando, "La fragilidad del patrimonio: azulejería talaverana en Castilla-La Mancha." En *Vaivenes de un patrimonio. Arte y memoria en Castilla-La Mancha*, editado por Miguel Cortés Arrese, 53-95. Toledo: Almud, Biblioteca Añil, 2015.
Martín González, Juan José. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, 1993.
Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid: Akal, 1988.
Pleguezuelo, Alfonso. "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIV (1998): 298-308.
Pleguezuelo, Alfonso. "Juan Flores (*ca.* 1520 – 1567), azulejero de Felipe II." *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 146, 4° trimestre, año XXXVII (2000): 15-25.
Boloñés, Sebastián Serlio. *Tercero y qvarto libro de architectura.* Madrid: Casa de Alonso Gómez, 1552.
Vaca, Diodoro y Juan Ruiz de Luna. *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo.* Madrid: Editora Nacional, 1943.
Vignola, Iacomo Barozzio da. *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma: s/ed., [16--?].

Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa

Joaquim Inácio Caetano[1]

Introdução

Desde tempos remotos que a cal, enquanto material associado à construção tradicional e à sua decoração, tem permitido ao homem soluções diversas para resolver os problemas construtivos, utilizando-a como ligante de argamassas com diferentes características conforme os fins a que se destina, assim como em relação à decoração dessas construções em simples casas de habitação ou em edifícios civis e religiosos.

No caso dos revestimentos exteriores, a escolha de diferentes tipos de agregados na composição das argamassas de cal pode ser feita em função da leitura que se pretende obter, podendo imitar-se o próprio aparelho construtivo, de pedra ou de tijolo, ou fingindo outro género de revestimento como placas de mármore, revestimento de azulejos ou de madeira onde, nestes casos, se utiliza também a cor, sob a forma de pigmentos inorgânicos, para se conseguir o resultado pretendido.

Os revestimentos de cal são também o suporte imprescindível para um género específico de pintura mural que é a *pintura a fresco*. Esta técnica que, tal como as anteriores, podemos incluir nas chamadas *artes da cal*, foi longamente utilizada, enquanto recurso técnico, na decoração de interiores em edifícios civis e religiosos, com intenções variadas. Naqueles, vamos encontrar, com frequência, programas decorativos relacionados com questões de poder e de propaganda, seja esse poder decorrente de uma aristocracia ligada à política ou, tão simplesmente, ao poder do dinheiro. São frequentes, no primeiro caso, as representações de alegorias inspiradas na mitologia greco-romana. Já no que diz respeito ao poder do dinheiro este manifesta-se, sobretudo, pela exuberância decorativa.

Nos edifícios religiosos há uma intenção predominantemente catequética, com a representação maioritária de figuras de santos, mas também de ciclos temáticos com episódios da vida de Cristo ou de Nossa Senhora. Estas composições são muitas vezes acompanhadas de composições decorativas, umas vezes sem outra intenção além do preenchimento dos espaços adjacentes, outras pretendendo substituir, imitando-os, outro género de materiais decorativos

[1] ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Bolseiro FCT SFRH/BPD/98000/2013.

como os tecidos lavrados e panos de armar. É neste contexto, de imitação de equipamentos litúrgicos, que vamos encontrar os retábulos fingidos.

Em Portugal, a pintura a fresco aparece tardiamente quando comparamos com outros países da Europa, não existindo exemplares de expressão românica, como se encontram em Espanha, França e Itália, por exemplo, não significando isto que a cor e a decoração não estivessem presentes nos edifícios. Vamos encontrar as pinturas mais antigas em igrejas românicas, não coetâneas da construção do edifício, não fazendo parte, portanto, de um programa construtivo onde a decoração pintada estivesse prevista *ab initio*. Os exemplares mais recuados datam de finais do século XV, sendo no século seguinte que este género pictórico atinge a sua melhor expressão qualitativa e quantitativamente.

Uma das características da pintura a fresco portuguesa desta época, é a sua notória dificuldade em adaptar um programa pictórico ao espaço murário disponível. Podemos observar que na maioria dos exemplares pintados na parede fundeira da capela-mor, onde existe uma fresta central, que esta foi entaipada para se poder transpor para aquela superfície, um programa previamente pensado sem ter em conta a existência da fresta. A difusão da pintura a fresco no início do século XVI poderá ter contribuído para a alteração existente nas igrejas tardo românicas, já com arcos apontados, que corresponde à supressão da fresta da cabeceira. Deste modo já não havia necessidade de fechar a fresta para afrescar aquela parede.

Os pseudo-retábulos

Na pintura a fresco desta época, podemos encontrar duas situações distintas. A representação de santos como resultado da devoção de confrarias ou de particulares, encontrando-se, sobretudo, ao longo das paredes da nave ou no arco triunfal junto das paredes laterais. Nestes casos, as figuras são emolduradas, na maior parte das vezes, por barras monocromáticas ou então com decorações muito simples, frequentemente executadas com recurso a estampilhas. Quando se trata de um programa relacionado com um tema cristológico ou mariano, ou ainda com a representação do orago, muitas vezes acompanhado por outros santos taumaturgos[2], como São Sebastião que é de longe o mais representado, ou por São Pedro e São Paulo, como símbolos da Igreja Católica que habitualmente ladeiam o orago, as composições são organizadas como se estivessem integradas num retábulo, frequentemente com mais que um registo.

Nas composições mais recuadas, da transição do século XV para o XVI, e todas elas localizadas na região Norte do país, não encontramos ainda os elementos formais de um retábulo, no entanto, as figuras ou cenas, estão organizadas num esquema retabular, recorrendo também a outros elementos decorativos que, de algum modo, pretendem imitar uma decoração de tecidos onde os padrões aparecem muito estilizados, mas tendo uma notória referência a verdadeiros tecidos da época.

Vamos encontrar este esquema na Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, Vila Real onde, na primeira campanha da parede fundeira da capela-mor, está representada *Santa*

[2] Sobre este assunto consultem-se os seguintes trabalhos, onde os autores fizeram o recenseamento dos santos representados: AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2 Vols, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, Novembro 2009; BESSA, Paula Virgínia Azevedo, *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, (3 Vols), Dissertação de Doutoramento em História, Área de Conhecimento de História da Arte, Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Setembro 2007.

Marinha em posição central ladeada por *São Bento* e *São Bernardo*. Em cima desta composição observa-se uma cena de caça e a restante área desta parede é preenchida por "panos" decorativos com um padrão em forma de quadrifólio, sendo as várias composições, rematadas por uma barra espiralada.

Podemos observar outra pintura com uma organização semelhante na Igreja de São Martinho de Penacova, Felgueiras onde, em vez dos "panos" decorativos laterais, existem duas composições vegetalistas povoadas de pequenos animais, muito influenciadas pelas decorações dos livros iluminados. Nesta pintura temos já um elemento que pode indicar a intenção de imitação de um retábulo e que corresponde ao remate da composição central, *São Martinho*, vendo-se um arco contracurvado apoiado em duas colunas simples.

Outra pintura que segue este tipo de organização espacial é a da Igreja de São Salvador de Tabuado, Marcos de Canavezes. Na composição estão representados *Deus Salvador do Mundo* sentado num trono ao centro com *São João Batista* à sua direita e *São Tiago Peregrino* no lado oposto. Pretende-se dar una noção de tridimensionalidade do espaço onde as figuras estão inseridas, através da representação de uma abóbada de nervuras, que segue um modelo manuelino, e que arranca de duas colunas simples, sendo o segundo plano da composição resolvido pela representação de um tecido com padrões de quadrifólios e de flores de lis. Esta situação cria uma certa ambiguidade do espaço, não se podendo concluir se o pintor pretendeu representar um espaço arquitectónico ou um retábulo de pedra. Outra curiosidade desta pintura diz respeito às decorações laterais que são únicas na pintura portuguesa. Os elementos decorativos são constituídos por uma espécie de enfiada de pequenas placas quadrangulares, como as bóias das redes de pesca. Encontrámos uma decoração semelhante em molduras de duas gravuras florentinas de 1495[3] que poderão ter servido de fonte.

Seguindo este esquema de organização, existe outra pintura na Igreja do Salvador de Bravães, Ponte da Barca onde, correspondendo à primeira campanha pictórica do arco triunfal do lado da Epístola, se observa uma *Nossa Senhora com o Menino* inserida num espaço ambíguo como o da pintura de Tabuado, com um arco contracurvado apoiado em duas colunas e, neste caso, o "pano" decorativo prolonga-se pela parede lateral da nave. De cada lado da composição figurativa existe uma faixa vertical decorativa com elementos vegetalistas em tons de cinzento sobre fundo vermelho que lembra as decorações de grotescos do tipo candelabro. Parece-nos que também aqui há o recurso a uma fonte gravada.

Temos outro tipo de organização da representação das figuras onde transparece a tentativa de imitação de um retábulo de pedra com as figuras inseridas em nichos fingidos. Na Igreja de São Tiago de Valadares, Baião, numa pintura datada do século XV que ocupa toda a parede fundeira da capela-mor, as representações estão organizadas em três registos vendo-se, no primeiro, vários santos nos referidos nichos fingidos, no intermédio uma composição a toda a largura da parede com figuras de anjos em meio corpo sobre fundo vermelho com padrões estilizados e, no registo superior, um "pano" de faixas verticais com a alternância do branco e do vermelho. Na Igreja de São João Batista de Gatão, Amarante, temos o mesmo tipo de solução com as figuras em nichos fingidos, na pintura que se encontra no arco triunfal do lado da Epístola onde estão representados *Santa Luzia*, *São Sebastião* e *Santa Catarina*.

[3] KRISTELLER, Paul, *Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine*, L'Aventurine, Paris, 1996, pp. 31, 32.

O mesmo esquema de compartimentação e de organização espacial pode ser observado na pintura da Igreja de São Pedro de Vile, Caminha, que reveste todo o arco triunfal. A pintura está organizada em três registos, com cada uma das representações emoldurada por barras simples sem qualquer referência formal a elementos retabulares a não ser no registo intermédio, em que as figuras de santos, *Santo António* (?) do lado da Epístola e outro santo não identificável do lado contrário, estão inseridas em nichos fingidos. Este caso é interessante porque está também próximo da representação de um retábulo de pedra. Tem também outra particularidade que tem que ver com a sua monumentalidade pois não é muito habitual encontrar em Portugal grandes áreas, correspondentes à totalidade de uma de uma parede, pintadas a fresco, pois os modelos deste tipo de retábulo, com vários registos, são escassos. Em estudos anteriores[4] identificámos uma *oficina* de pintura mural nesta região com trabalhos executados na Galiza, perto de Vigo e de Ourense tratando-se, portanto, de uma oficina que teria conhecimento das estruturas retabulares das grandes catedrais galegas que poderão ter servido de modelo para a organização espacial da pintura.

A influência da Europa do Norte da génese dos primeiros retábulos fingidos

Os primeiros retábulos com uma nítida intenção ilusionista aparecem quase contemporaneamente com as estruturas referidas anteriormente, ainda no primeiro quartel do século XVI, sem estarem ainda enquadrados na estética renascentista, quando esta se manifestava já noutros campos artísticos como na arquitectura e artes decorativas associadas. As estruturas representadas estão nitidamente filiadas nos retábulos tardo góticos cujos modelos deverão provir do Norte da Europa. No entanto, isto não significa que, quase simultaneamente, não tenham surgido também as primeiras estruturas renascentistas fingidas e que as figuras representadas nesse enquadramento retabular, não tenham já um tratamento da figura com os cánones renascentistas como em dois exemplares de que falaremos de seguida. Esta situação pode explicar-se pelo percurso formativo das diversas oficinas actuantes na época, sem grande relação entre si, cujas fontes iconográficas seriam necessariamente diferentes.

São poucas as pinturas a fresco existentes em Portugal onde está representada este tipo de estrutura, e destas apontaremos quatro por nos parecerem exemplares significativos: no Absidíolo da Sé de Braga, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso, na de Santa Maria de Cárquere, Resende e na Matriz de Alvito.

A pintura de Braga está bastante danificada podendo, no entanto, identificar-se que é dedicado a *Nossa Senhora do Loreto* pela legenda existente. É uma estrutura de dois registos onde no primeiro se identifica, do lado esquerdo do observador, entre as várias personagens que existiriam, um santo franciscano e lado oposto já não é possível identificar qualquer figura devido à perda do reboco. Estas figuras estão inseridas em nichos de abóbadas de nervuras, assim como no nicho central, já sem figuração mas onde se vê em segundo plano algumas arquitecturas que parecem corresponder a um castelo ou grande catedral cujas paredes são rematadas por ameias. Estes nichos estão divididos entre si por decorações vegetalistas e rematados por colunas estreitas. No segundo registo encontra-se *Nossa Senhora com o Menino* sentada num trono inserido num espaço definido por quatro colunas das quais arranca outra

[4] CAETANO, Joaquim Inácio, "Novas achegas para a compreensão da actividade oficinal nos séculos XV e XVI. As pinturas murais das Igrejas de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Bembrive, Vigo e de S. Pedro de Xuenzás, Boborás na Galiza", in *Ciências e Técnicas do Património* Revista da FL-UP, I Série vol. V-VI, Porto 2006-2007, pp. 57-68.

abóbada de nervuras sendo todos estes elementos rematados por pináculos. Quatro anjos abraçam as colunas numa representação da lenda da *Transladação da Casa da Virgem para Loreto*. A zona correspondente ao lambrim era decorada com padrões de gosto mudéjar da qual já só existem alguns vestígios. Este tipo de decoração mudéjar, assim como a decoração da barra que remata a pintura na abóbada do absidíolo, feita com estampilhas, enquadra esta pintura numa tipologia manuelina podendo, segundo Luís Afonso[5], ter sido realizada entre 1510 e 1530.

A pintura da Igreja de Aldeia Nova, que reveste a parede fundeira da capela-mor, apresenta uma estrutura mais simples e organizada apenas em um registo. A zona central é ocupada pela representação de *Nossa Senhora com o Menino* ao colo sentada num trono, ladeada por um anjo músico e por outro que oferece uma taça com fruta e na área superior dois anjos coroam a Virgem. O espaço da cena é definido, em segundo plano, por uma imitação de um aparelho construtivo de cor vermelha, e em baixo por um pavimento perspectivado que dá uma certa noção de profundidade do espaço. Este conjunto tem como primeiro plano um retábulo, muito semelhante ao do tríptico de Santa Clara existente no Museu Machado de Castro em Coimbra, com elementos decorativos vasados, da gramática decorativa gótica, e três arcos contracurvados que arrancam de cada um dos lados de colunas de base poligonal. Esta composição central é rematada, nas partes laterais e superior, por um friso de grotescos de grande qualidade, de fundo vermelho e com os elementos decorativos em tons de cinzento com apontamentos de luz dados por finas pinceladas de cal. Completa o conjunto, nas partes laterais, uma decoração de imitação de tecidos lavrados com um padrão estilizado em forma de palmeta, em faixas verticais com diferentes cores do fundo liso e, na zona superior, uma decoração de elementos vegetalistas estilizados numa organização ondulante. Percebe-se que esta pintura foi executada num período de transição entre o fim de uma estética tardo gótica, evidente no retábulo fingido e nos panejamentos dos anjos e o gosto pelas novidades do renascimento que se reflecte na utilização dos grotescos e no tratamento dos rostos, podendo ser datada da década de trinta do século XVI. Na mesma região, mais precisamente na Igreja de Nossa Senhora da Fresta em Trancoso[6], podemos observar um conjunto pictórico da mesma oficina mas que, infelizmente, está bastante fragmentado não sendo fácil perceber se seguiria a mesma organização retabular.

A pintura de Cárquere está situada no arco triunfal do lado da Epístola representando *Santo António* e *Santa Luzia* com um muro baixo em segundo plano e alguns apontamentos de paisagem, enquadrados por um retábulo fingido. Esta estrutura é composta por duas colunas laterais e por um entablamento superior com decorações vegetalistas vasadas num esquema que nos remete para o retábulo anteriormente descrito. Apesar disso, o tratamento cromático e das figuras remete-nos já para uma linguagem mais tardia, por volta de meados de quinhentos.

O quarto exemplar trata-se de uma pintura na Igreja Matriz de Alvito situada na parede do transepto do lado do Evangelho, primitivamente uma capela tumular mandada construir por D. Maria de Sousa Lobo em 1481[7], tendo a pintura sido feita entre esta data e finais do século,

[5] AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2º Volume, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, Novembro 2009, pp. 122-143.

[6] CAETANO, Joaquim Inácio "Um novo exemplar de pintura renascentista. A pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso", *INVENIRE*, Nº 10, Jan.-Junho 2015, pp. 24-28.

[7] GONÇALVES, Catarina Valença, *A pintura mural no Concelho do Alvito – Séculos XVI a XVIII*, C. M. de Alvito, 1999, pp. 57-64.

a julgar pelo tratamento formal das figuras e pela nítida influência da pintura da Flandres. A pintura representa um tríptico com a *São Tiago* em posição central, *Santo André* à sua direita e *São Sebastião* do lado contrário. O espaço é definido por dois estreitos colunelos de cada lado da composição, sendo a composição fechada em cima por três arcos de volta perfeita com pendentes cónicos no seu arranque. No segundo plano está representada uma paisagem com algumas arquitecturas e, acima dos arcos, funcionando como um entablamento, pode ver-se uma barra de grotescos acrescentada posteriormente, possivelmente já na segunda década do século seguinte, facto que foi perceptível aquando do restauro da pintura, tendo-se observado também a existência de vestígios de ouro nos nimbos das figuras e na fímbria da veste de *São Tiago*. Estamos, portanto, perante o exemplar mais antigo deste conjunto de pinturas que filiámos numa estética tardo gótica.

Se no primeiro exemplar descrito parece evidente a sua filiação a uma estética tardo gótica, quer nos elementos retabulares representados quer no tratamento das figuras e das suas vestes, nos outros dois casos seguintes isso não é evidente. Podemos dizer que há alguma incoerência temporal entre a representação da estrutura e das figuras. Enquanto aquelas tem uma evidente filiação tardo gótica, as figuras são já tratadas segundo um cânone renascentista ou mesmo maneirista como em Cárquere. Isto pode significar a chegada tardia de novos modelos retabulares, ou a resistência a novas soluções de maior complexidade formal.

Vamos encontrar um outro exemplar, na Igreja de São Tiago de Folhadela, Vila Real, datável da terceira década de quinhentos e de notável execução, que não podendo ser considerado um retábulo gótico, também não tem os elementos clássicos de uma estrutura renascentista. É uma pintura situada na parede fundeira da capela-mor com a representação de *São Tiago* ao centro ladeado por *São Pedro*, à sua direita e por *São Paulo* do lado contrário. A estrutura é constituída por quatro colunas decoradas com elementos vegetalistas, que criam os três espaços individualizados das figuras com um pavimento de mosaicos de desenho preto e branco, tendo como segundo plano a imitação de um tecido lavrado. O remate superior do retábulo é o que mais o aproxima dos modelos goticizantes. Não se trata de qualquer entablamento mas de uma espécie de baldaquino ondulado que acompanha os pináculos que encimam as colunas e, por cima, um escudo com as Chagas de Cristo. Curiosamente a decoração de grotescos que habitualmente decora as estruturas renascentistas aparece lateralmente nas zonas adjacentes ao retábulo, que não ocupa a totalidade da parede fundeira.

Exemplares renascentistas e maneiristas

Como referimos anteriormente, é difícil estabelecer uma data a partir da qual os retábulos fingidos seguem uma estética renascentista. É notório que, no período correspondente ao segundo quartel do século XVI, a pintura mural não acompanhou a produção escultórica, quer retabular quer de pórticos exteriores de igrejas e palácios, sendo em reduzido número os exemplares que seguem uma evidente linguagem renascentista. Passa-se muito rapidamente dos modelos tardo góticos, que perduram até bastante tarde, para uma estética maneirista ou, dizendo de outro modo, a maioria dos retábulos que, eventualmente, seguem modelos renascentistas do ponto de vista da composição estrutural, despem-se da sua característica linguagem ornamental de grotescos e elementos fantástico associados, para representar apenas os elementos estruturais do retábulo - pilastras, entablamentos e frontões.

Dos espécimes conhecidos, a pintura da Igreja de Santo Aleixo, Montemor-o-Novo, é a que melhor ilustra a tipologia dos retábulos renascentistas fingidos. Este templo rural, isolado no campo a cerca de oito quilómetros de Montemor-o-Novo, foi construído em 1525 por iniciativa do Cardeal-infante D. Afonso, numa altura em que dirigia a arquidiocese de Évora, segundo Joaquim Oliveira Caetano[8].

A pintura situa-se na parede fundeira da capela-mor representando três episódios da vida do orago e, como descrevem Vitor Serrão e Luís Afonso[9], «*Estes episódios são enquadrados por um belíssimo pórtico renascentista em arquitectura virtual imaginizada pelo pintor, constituído por quatro pilastras estreitas, acinzentadas, lavradas com grotescos de rótulos e pendurados e rematadas por um entablamento com grinaldas, incluindo um brucânio e um instrumento musical (viola de arco), além de bustos "all'antico" nas bases. O segundo registo do pórtico é constituído, na zona central, por um pequeno nicho quadrangular apoiado em aletas com uma imagem central do Calvário, enquanto que, lateralmente, se erguem duas grandes vieiras contra um fundo negro*». Completam a composição, já inseridos fora do pórtico, do lado do Evangelho um *Santo Bispo* e do lado contrário *São Sebastião*. É evidente que fazem parte da mesma campanha pois a paisagem de segundo plano continua por trás destas figuras.
É uma pintura onde, conjuntamente com a grande qualidade da arquitectura fingida, as figuras tem um excelente tratamento formal ao nível das carnações e panejamentos que não se encontra na região, na pintura mural desta época e, apesar de até ao momento não ter sido encontrada documentação sobre a sua autoria, a pintura está datada. Numa pequena cartela da primeira pilastra da esquerda está inscrita a data de 1531.

Com uma organização semelhante e com o mesmo tipo de decoração podemos referir a pintura da Igreja de Santo Isidoro, Marco de Canaveses. Trata-se também de uma pintura situada na parede fundeira da capela-mor, organizada à maneira de um tríptico fingido, sendo as três figuras representadas, *Santo Isidoro* ao centro, já desaparecido devido ao desentaipamento da fresta, *Nossa Senhora com o Menino* do lado do Evangelho e do lado contrário *Santa Catarina*, separadas por colunelos. Neste caso, a decoração de grotescos não está inserida no retábulo fingido mas em faixas verticais da cada lado da composição, que se prolongam pelas paredes laterais e onde restam duas figuras do conjunto que deveria revestir a totalidade das paredes da capela-mor, *São Miguel Arcanjo*, do lado do Evangelho e *São Tiago Peregrino* do lado da Epístola. Esta pintura também tem inscrita a data da sua execução numa cartela semelhante à da pintura anteriormente referida - 1536 - e o nome do pintor - MORAES - numa outra cartela simétrica.

Ainda dentro deste período, segundo quartel do século XVI, podemos referir uma outra pintura, totalmente repintada, na Igreja de São Paio de Vila Verde, Braga, onde as figuras representadas, o orago *São Paio* em posição central com *São Pedro* à sua direita e *São Paulo* do lado contrário, estão inseridas num pórtico com quatro colunas de estilo indefinível e assentes em bases quadrangulares. A zona central é rematada superiormente por uma vieira e as laterais por abóbadas de cruzamento de arcos. O segundo plano da composição, à semelhança

[8] CAETANO, Joaquim Oliveira, "Garcia Fernandes. Uma exposição à procura de um puntor", in J. O. Caetano (cord.), *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de S. Roque, 1998, pp. 11-77.

[9] SERRÃO, Vítor e AFONSO, Luís Urbano, "Os frescos da igreja de Santo Aleixo (1531), uma obra prima do Renascimento português", in *Almansor*, nº 4, 2ª Série, 2005, pp. 149-166.

da pintura de Santo Aleixo, é resolvido com uma paisagem única que liga entre si os três santos representados.

Não podemos deixar de referir outros retábulos que, apesar de não terem a decoração típica renascentista, como referimos anteriormente, apresentam uma estrutura deste tipo.

Na Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Belmonte, deparamo-nos com um retábulo em forma tríptico com a representação do *Pentecostes* no primeiro registo do painel central e a *Santíssima Trindade*, em forma de *Trono da Graça* no registo superior (**Fig. 1**). Nos volantes estão representados *Santa Catarina* do lado do Evangelho e do outro lado um santo de difícil identificação, possivelmente um santo diácono tendo em conta as suas vestes[10]. Nesta capela conserva-se ainda o primitivo altar de pedra adossado à parede onde se representa, também pintado a fresco, o seu frontal de tecido lavrado com padrões em forma de palmeta com alternância de cores nas faixas verticais e com a representação da franja usual deste ornamento. É uma pintura datável de meados do século XVI.

Temos, da mesma autoria, outras duas pinturas organizadas em tríptico fingido em tudo semelhante à anteriormente descrita, incluindo o frontal de altar nas Capelas de Santo António de Ariola e de São Pedro de Casteição, ambas do concelho de Mêda.

Fig. 1 - Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Belmonte.
(Fotografia do autor)

[10] Veja-se SOUSA, Catarina Valença Gonçalves de, *As Pinturas Murais Tardo-Medievais do Concelho de Belmonte*, C. M. De Belmonte, Belmonte, 2003.

Na capela de Santa Madalena de Santa Valha, Valpaços, onde na parede fundeira da pequena capela-mor estão representadas três paços da vida da santa, inseridos num pórtico e divididas entre si por duas colunas quadrangulares que sustentam um frontão triangular[11]. A pintura está datada no remate das colunas de 1555 e, numa legenda abaixo da composição está também identificado o pintor «E PIMTOU . A TRISTAÕ COR(REI)A ME CHAVES».

Durante último quartel do século XVI e na primeira metade do XVII continuamos a encontrar estruturas simples constituídas por pilastras e entablamentos sem elementos decorativos, mas grande número dos retábulos fingidos datáveis deste período tem, inequivocamente, uma linguagem maneirista com todos os seus elementos clássicos como as colunas estriadas em dois terços, entablamentos rectos encimados por frontões triangulares ou com um segundo registo de representação, aletas e volutas, frisos decorativos com ornatos em forma de canais, óvulos e dardos, denteados, querubins e restantes elementos da gramática maneirista.

Com o tipo de estrutura mais simples enumeramos alguns exemplares nas seguintes igrejas sem que, contudo, a listagem seja completa: Capela de Nossa Senhora das Neves em Vilar de Perdizes, Montalegre, datada de 1571; Igreja de São Bartolomeu de Vilares da Torre, Mirandela (a pintura está atrás do retábulo-mor); Igreja de São Bartolomeu de Chamoínha, Valpaços (a pintura está tapada por um retábulo); Igreja de São Tiago de Folhadela na nave por cima do arco de passagem para a capela-mor; Igreja de Santo André de Lufrei, Amarante com dois retábulos na nave, um na parede do lado de Evangelho, datado de 1608 e o outro por cima do arco de passagem para a capela-mor; Ermida de Santo António de Pavia; Igreja de São Pedro de Rubiães, Paredes de Coura na parede da nave do lado do Evangelho; Capela de Nossa Senhora do Rosário de Sanjurge, Chaves; Igreja de Nossa Senhora das Candeias, Alvito.

Fig. 2 - Igreja de Santa Luzía de Campos, Vila Nova de Cerveira. (Fotografia do autor)

[11] Para uma descrição mais detalhada da pintura consulte-se AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2º Volume, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, Novembro 2009, pp. 905-911.

Correspondente ao outro tipo de retábulos podemos referir as seguintes pinturas: Ermida de Santo António de Arronches; Igreja de Santa Luzia de Campos, Vila Nova de Cerveira (**Fig. 2**); Igreja de São Sebastião de Castro Marim; Capela de Santa Marta no antigo Recolhimento de Santa Marta em Évora; Convento do Carmo em Figueiró dos Vinhos com dois retábulos fingidos; Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe em Guadalupe, Évora (**Fig. 3**); Igreja de Santa Maria Madalena de Monforte e na Ermida de São Brás em Vila de Frades, Vidigueira.

Fig. 3 - Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe em Guadalupe, Évora.
(Fotografia do autor)

O declínio dos retábulos fingidos com o advento do Barroco

Até meados do século XVII, a existência de retábulos fingidos não está, necessariamente, associada à falta de recursos financeiros mas, provavelmente, à importância que a pintura mural teve desde finais do século XV até então, enquanto opção decorativa nos espaços religiosos com todas as suas possibilidades de encontrar soluções e de substituir todos os materiais, de tal modo que se essa capacidade de imitar materiais e objectos se torna numa espécie de moda, num gosto generalizado e transversal.

Com o avento da talha barroca, a pintura mural perde o protagonismo na sua função catequética, passando a ser, essencialmente, decoração associada aos retábulos e, inclusivamente, mudando de espaço, passando das paredes para os tectos e abóbadas. Simultaneamente, grande parte da figuração de santos e de cenas narrativas das suas vidas, assim como a representação de ciclos cristológicos e marianos, passa a ser tridimensional, em esculturas de vulto e em baixo relevos que, conjuntamente com a pintura sobre tela, são integrados nas máquinas retabulares.

Por estes motivos é natural que o número de exemplares de retábulos fingidos, pintados a partir da segunda metade do século XVII, seja cada vez menor. Dos exemplares que

conhecemos, apenas três - Igreja de Santa Catarina de Soutilha, Mirandela **(Fig. 4)** e Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Safara, Moura, com dois retábulos - se enquadram na produção barroca, com os seus elementos clássicos onde estão presentes as colunas torsas que criam o espaço central para a cena principal, remate com figuras de anjos, atlantes, cariátides a suportar o entablamento e a utilização de folhas de acanto e enrolamentos de voluta na decoração, entre outros. Curiosamente dois destes, o de Soutilha e um de Safara são altares dedicados ao culto das Almas.

Referenciámos também alguns exemplares de produção mais tardia, de expressão rocócó como o existente na Igreja de São Jorge em Caldas de São Jorge, Santa Maria da Feira (**Fig. 5**), e neoclássico como os existentes na Igreja da Misericórdia de Arez, Nisa.

Figs. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Igreja de Santa Catarina de Soutilha, Mirandela e
Igreja de São Jorge em Caldas de São Jorge, Santa Maria da Feira, respectivamente.
(Fotografias do autor)

Notas finais

Este artigo é o resultado de um convite feito pelo Professor Francisco Lameira para apresentar um trabalho sobre os retábulos fingidos na pintura mural portuguesa, num colóquio sobre o retábulo de expressão portuguesa, que deveria ter ocorrido em Maio do presente ano, mas que por razões várias não se realizou. Ficou-nos, no entanto, o interesse pelo assunto e, assim, apresentámos uma comunicação ao presente Simpósio, que foi aceite. E esse interesse tem que ver com a novidade do tema, e também com a ligação existente entre o tema e as

decorações que frequentemente acompanham o fingimento dos retábulos, sobretudo a representação de tecidos lavrados que muitas vezes são utilizadas em segundos planos de figuras, em frontais de altar e como panos de armar que revestiriam a totalidade da restante área disponível das paredes da capela-mor.

Cremos que se trata da primeira abordagem ao tema dos retábulos fingidos na pintura mural portuguesa com um universo temporal e geográfico alargado e, como tal, sem preocupações de fazer a sua inventariação e estudo comparativos entre os vários exemplares referidos, a não ser os que resultam do conhecimento de uma autoria comum, ou seja, que façam parte do *corpus* de uma *oficina* anteriormente identificada como é o caso das pinturas de Maçainhas, Ariola e Casteição ou, ainda de procurar fontes iconográficas que, em alguns casos, é evidente que as haverá.

E a primeira pergunta que surge é porque razão se fingem este tipo de estruturas arquitectónicas. Sem pretender obter uma resposta definitiva, cremos que o fingimento de retábulos, e não só, pois devemos incluir também nesta capacidade de imitar, os tecidos, os materiais construtivos e de acabamento, está relacionado com o baixo custo da obra relativamente à utilização dos materiais que imita, podendo ser uma solução provisória até se poder equipar a igreja com um verdadeiro retábulo de madeira, mas também devido a uma questão de gosto, de moda, onde mais importante que o material em si mesmo era a capacidade de o imitar, como é exemplo demonstrativo desta situação o pequeno templo de planta circular existente nos terrenos anexos ao Paço Ducal de Vila Viçosa onde, não por falta de material nem de recursos financeiros, o seu interior é revestido por um reboco a imitar a estereotomia de um aparelho construtivo[12].

Procurámos, com base no universo de pinturas que conhecemos, perceber a estrutura organizativa de determinadas pinturas de finais do século XV e inícios do seguinte, que poderão ser consideradas como os primeiros esboços de retábulos fingidos. Fizemos também uma tentativa de encaixar em determinados modelos - tardo góticos, renascentistas e maneiristas - as outras pinturas mais tardias partindo da análise dos seus elementos formais e da datação atribuível a essas pinturas, constatando que nem sempre é fácil dar um "rótulo", seja porque se continuaram a utilizar modelos retabulares tardo góticos com tratamento das figuras com cânones renascentistas ou, também, porque os pintores não dominavam completamente a gramática decorativa de determinado estilo.

Como referimos anteriormente, percebemos que o período de grande produção corresponde ao século XVI havendo um decréscimo de produção muito acentuado com o advento do Barroco. Demos maior relevância aos exemplares mais recuados, não só por serem em maior número e porque, cremos, terem maior interesse nesta tentativa de análise da evolução do retábulo fingido em território português, mas também porque os conhecemos melhor, pois tem sido esse o espaço temporal privilegiado dos nossos estudos de pintura mural.

Como reconhecemos os nossos limites no tema abordado, uma vez que a retabulística não é a nossa área privilegiada de investigação, não referimos outras pinturas de mais difícil identificação. Não só por esse motivo mas também porque devido ao mau estado de conservação em que se encontram, escondidas atrás dos retábulos e, ou, parcialmente cobertas

[12] CAETANO, Joaquim Inácio, “400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI” in *Artis* – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 5, Lisboa, 2006, pp. 125-144.

com cal, não permitem uma análise detalhada. Fica, no entanto, uma listagem de edifícios com pinturas com figuração de retábulos fingidos, que não é exaustiva, e que numa próxima abordagem poderão ser incluídas: Igreja Matriz de Aldeia Velha, Trancoso; Igreja de São Tiago de Belmonte; Igreja do Salvador de Bravães, Ponte da Barca (foram destacadas e encontram-se no Museu de Alberto Sampaio de Guimarães); Igreja Matriz de Caminha; Igreja de Santa Maria de Corvite, Guimarães; Capela da Santíssima Trindade de Fonte d'Aldeia, Miranda do Douro; Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós, Vila Real; Igreja de São Martinho de Ranhados, Meda; Igreja de Nossa Senhora dos Anjos, Valença; Capela de São Brás, Vila Real (no antigo cemitério); Igreja de Nossa Senhora da Encarnação de Vila Ruiva, Cuba; Capela de São Pedro de Vila Soeiro, Guarda; Capela de São Pedro de Campo Maior; Capela de Nossa Senhora do Rosário de Candoso, Vila Flor; Convento da Esperança de Castelo de Vide; Ermida de Nossa Senhora da Ajuda de Elvas; Igreja de Santa Maria de Ermelo, Arcos de Valdevez; Ermida do Rei Santo em Esperança, Arronches; Igreja de Santo Antão de Évora; Capela de Nossa Senhora do Rosário de Outeiro Seco, Chaves; Igreja de São Francisco de Portalegre; Igreja de Nossa Senhora das Neves de Sortelha, Sabugal; Igreja de Nossa Senhora da Orada de Sousel; Igreja paroquial de Souto de Lafões, Oliveira de Frades; Igreja de São Jordão de Torre de Coelheiros, Évora; Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Travanca, Mogadouro; Convento da Esperança de Vila Viçosa; Basílica das Ruínas de São Cucufate, Vidigueira; Igreja de São Paio Midões, Barcelos.

Agradecimentos

Agradecemos reconhecidamente a Francisco Lameira, Sílvia Ferreira e Patrícia Monteiro pelos desafios, esclarecimentos e imagens cedidas.

Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro[1]

Introdução

A região do Alentejo preserva, ainda hoje, um considerável património artístico no qual a cal foi sempre um elemento-chave. Na verdade, a utilização deste material através dos séculos é o melhor testemunho de antigas técnicas decorativas, profundamente enraizadas na Península Ibérica.

A grande versatilidade da cal quando combinada com diferentes agregados (areia, pigmentos, pó de mármore) possibilitou o desenvolvimento de diferentes técnicas que chegaram até aos nossos dias, desde a pintura mural, o esgrafito, as caiações e barramentos e, também, os trabalhos ornamentais em massas de cal e areia ou gesso (estuques).

Estado da Arte

O tema das argamassas (de cal e areia, ou de cal e gesso) tem sido explorado do ponto de vista técnico e material por profissionais ligados à arquitectura e à engenharia sendo importante, também, apresentar a perspectiva do historiador da Arte, até ao momento pouco sensível para um património em risco eminente de desaparecimento.

Este tema foi já abordado em antigos tratados de arte tanto nacionais como estrangeiros. Distinguimos o *Pintura Simples*[2], ou a *Arte de hacer el estuco jaspeado*[3]. A primeira obra é essencial para a questão das técnicas decorativas, sem esquecer as que envolvem a utilização de argamassas. Já a segunda, um século anterior, ensina qual o modo de construção de um retábulo de alvenaria, antes de ser estucado e pintado. Na actualidade encontramos trabalhos que abordaram exaustivamente os métodos de produção artística através do gesso e da cal[4], embora permaneçam lacunas, em concreto para a questão dos retábulos.

---

[1] Doutora em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente desenvolve um projecto de pós-doutoramento subordinado ao tema *A engenhosa arte do engano: argamassas decorativas com policromias no Alentejo*, séculos XVI-XVIII, financiado pela FCT (SFRH/BPD/103550/2014). É investigadora do CLEPUL e ARTIS-Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

[2] Liberato Telles, *Pintura Simples. A decoração na construção Civil* (t: I, Lisboa: Typografia do Commercio,1898).

[3] Ramon Pasqual Diez, *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propiedad* (Madrid: Imprenta Real, 1785).

[4] Ignacio Gárate Rojas, *Arte de los yesos. Yeserías y estucos* (Madrid: Editorial Munilla –Lería, 1999); Ignacio Gárate Rojas, *Artes de la cal* (Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2002).

Em Portugal os estudos sobre as argamassas tradicionais incidem na sua função e comportamento enquanto revestimento dos edifícios históricos[5] e, em menor grau, enquanto matéria *per si* do objecto artístico, salvo alguns casos de decorações na arquitectura popular algarvia[6].

O Alentejo foi, também, objecto de estudo de investigadores de distintas áreas que não só refutaram a imagem de uma região dominada pela brancura da cal[7], como a distinguiram enquanto repositório de uma longa tradição de técnicas decorativas que valorizam o edificado[8]. Dentro desta lógica integra-se a pintura mural e o esgrafito, cuja diversidade em fachadas e interiores de edifícios foi analisada do ponto de vista técnico e estilístico[9].

O primeiro levantamento sistemático sobre argamassas decorativas foi realizado por Mónica Braga e Alexandra Charrua[10] que inventariaram todos os ornamentos assinaláveis ao nível das fachadas nos distritos de Évora e de Portalegre. O inventário refere-se a esgrafitos e estuques, faltando clarificar conceitos, dada a especificidade de cada técnica.

Os estudos relacionados com trabalhos ornamentais em coberturas ou em retábulos de alvenaria são muito mais escassos. Uma das obras a destacar é o retábulo da capela de Gaspar Fragoso (Portalegre), recuperado em 2008[11] e que deu origem a um estudo histórico, analítico e descritivo[12]. A raridade destas obras torna necessária a comparação com casos fora do país, como na Catalunha onde foi identificada a produção de altares em argamassas de estuque para o período medieval[13] ou a Inglaterra onde, ainda hoje, esta tradição se preserva[14].

Em Portugal os estudos centraram-se quase em exclusivo no estuque e na sua evolução, com destaque para a região do Porto[15] e, numa perspectiva de âmbito mais cronológico, para o período da segunda metade do século XVIII[16].

Argamassas decorativas com policromias

A tradição de trabalhos ornamentais em argamassas à base de misturas de cal é muito forte no Alentejo. A sua presença é extensível a outras áreas dentro e fora dos edifícios, quer religiosos, como civis, na maioria das vezes associados a conjuntos murais. A vastidão dos trabalhos de argamassas ornamentais permite enquadrá-los em distintas categorias:

---

[5] Maria do Rosário Veiga, "As argamassas na conservação" (actas das 1ªs Jornadas de Engenharia Civil da Universidade de Aveiro. Avaliação e Reabilitação das Construções existentes, Aveiro, 26 de Novembro, 2003.

[6] Marta Santos, "Argamassas e Revestimentos", *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional: Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da Serra do Caldeirão* (CCDRAlg: Edições Afrontamento, 2008).

[7] Milene Gil Duarte Casal, "A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor" (Dissertação de Doutoramento, FCT, Universidade Nova de Lisboa, 2009).

[8] José Manuel Aguiar Portela da Costa, "Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa" (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora, 1999).

[9] Sofia Salema, "O Corpus do Esgrafito no Alentejo e a sua Conservação: uma leitura sobre o ornamento na arquitectura" (Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, 2012).

[10] Mónica Braga e Alexandra Charrua, "Argamassas decorativas nos distritos de Évora e de Portalegre, no Alentejo", *A Cidade de Évora:* Boletim de Cultura da Câmara Municipal, 8 (2009): 501-71.

[11] *Igreja de S. Francisco de Portalegre, Valorização e estabilização do retábulo em massa da Capela Gaspar Fragoso*, Relatório de intervenção realizada pela empresa *In Situ*, Conservação de Bens Culturais (Maio 2011).

[12] Patrícia Monteiro "Polychrome coatings on a lime plaster altarpiece (1571): the Gaspar Fragoso chapel in Portalegre" (artigo apresentado nas jornadas do ICOM-CC, Tomar, Maio 2013).

[13] Walter W. S. Cook, "A Stucco Altar Frontal from Betesa" *Speculum*, A Journal of Mediaeval Studies, XXXV, 3, Cambridge, Massachusetts, The Medieval Academy of America (1960), 394-00.

[14] Trevor Proudfoot, "Decorative Lime Plaster", *The Building Conservation Directory* http://www.buildingconservation.com/articles/limeplast/limeplast.htm, (2001), consultado 28 de Março, 2013.

[15] Flórido de Vasconcelos, *Os Estuques do Porto* (Porto: Câmara Municipal, 1997).

[16] Isabel Mayer Godinho Mendonça, *Estuques Decorativos. A evolução das formas (séculos XVI a XIX)*, (Lisboa: Nova Terra, Principia, 2009).

a) Coberturas, arcos triunfais e alçados

Na grande maioria dos casos, os trabalhos de massa ou de estuque encontram-se ao nível das cimalhas, frisos, ou abóbadas com motivos em alto relevo com formas geométricas ou vegetalistas ou ainda descrevendo painéis que albergam depois pinturas murais. Estes trabalhos podem, também, ser pintados ou dourados.

b) Ornamentos de exterior (fachadas e jardins)

Os elementos decorativos presentes no exterior dos edifícios são parte integrante da própria arquitectura, seja no caso da arquitectura civil, como da religiosa, com programas e soluções decorativas muito diversificadas. Uma das situações em que os trabalhos de massas encontraram maior expressividade artística foi, precisamente, enquanto parte integrante dos equipamentos decorativos dos jardins particulares de solares ou palácios, muitas vezes associados a pinturas murais, embrechados ou azulejaria.

c) Retábulos

Por último, existe ainda hoje um número considerável de retábulos em argamassa sobre uma estrutura de tijolo ou mista, datáveis desde o século XVI até ao XIX.

Estas obras apresentam-se enquanto dupla simulação: as argamassas modeladas reproduzem elementos arquitectónicos ou escultóricos; as policromias finais imitam materiais mais ricos (marmoreados, embutidos, talha dourada). Esta simbiose é particularmente conseguida no caso dos retábulos construídos com uma estrutura de tijolo e depois revestidos com este tipo de materiais e, finalmente, concluídos com camadas de revestimento polícromo.

Retábulos com argamassas de cal e areia

Para além da pintura mural remanescente em muitos dos seus concelhos, o Norte Alentejo conta também com um património considerável de trabalhos de massa e que devem ser integrados no conjunto mais amplo das designadas “artes da cal”.

O gosto por este tipo de composições, de carácter essencialmente ornamental, foi transversal a diferentes épocas, existindo ainda hoje registos datáveis de finais do século XVI até finais do XVIII. A cidade de Portalegre é um excelente caso de estudo para a análise deste tipo de trabalhos, presentes na maioria dos grandes palácios espalhados pela cidade, não só em emolduramentos *rocaille*, mas em soluções mais modestas ao nível dos cunhais dos edifícios, das janelas ou das cornijas. Levado ao extremo, este trabalho da argamassa pode revelar casos de grande apuramento técnico e inegável efeito estético, de que é exemploo caso paradigmático da Casa do Governador, na pequena localidade de Ouguela, concelho de Campo Maior.

Estudos recentes têm vindo a refutar a ideia do Alentejo enquanto região dominada pelo branco absoluto da cal[17]. O Norte e Nordeste Alentejano não fogem, também, à mesma lógica, considerando a variedade de soluções decorativas (com ou sem policromia) ainda existentes no exterior e no interior dos edifícios.

[17] Costa, “Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa”. Para um aprofundamento desta temática na sua vertente material veja-se Casal, “A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor”.

O Norte do Alentejo conta ainda com uma outra categoria de trabalhos em argamassa de cal e areia, desta feita os retábulos com revestimentos polícromos de acabamento frequentemente executados sobre as alvenarias de cal e areia ou estuque.

Não dispomos de nenhum documento que esclareça a questão da mão-de-obra envolvida na execução de retábulos de argamassa de cal e areia ou estuque, mas a sua multiplicação desde, pelo menos, o século XVI, dá conta de um gosto muito particular nesta região, porventura mais forte ainda que a pintura mural no sentido mais estrito do termo. Os revestimentos polícromos de alvenarias, na sua vertente de suporte tridimensional, foram, na realidade, uma técnica com grande expressão ao nível da região em causa, factor a ter em conta para a sua especificidade, com testemunhos onde esta técnica chegou a atingir altos níveis de refinamento.

Sujeitos a caiações sistemáticas ou a repintes de má qualidade, este património permanece actualmente muito alterado, com perdas graves das suas características formais. Como exemplo, lembramos a igreja matriz de Fronteira, cujos altares laterais da nave, em estuque, se encontram hoje completamente caiados de branco quando, a avaliar por outros casos no mesmo edifício, deveriam ter decorações de marmoreados fingidos. Também a igreja de S. João Baptista, em Monforte, sofreu uma intervenção em período não especificado, durante o qual os seus altares foram caiados e repintados.

Apesar de todas as vicissitudes sofridas, muitas destas peças sobreviveram até aos nossos dias, dando provas da grande qualidade e mestria da mão-se-obra presente na região do Norte Alentejo durante os séculos XVI-XVIII, fosse ela local ou não.

A história dos retábulos em alvenaria de cal e areia com revestimentos polícromos acompanhou, naturalmente, a própria evolução da retabulística nacional, nas suas modalidades de talha ou mármore, reproduzindo ambas. O primeiro capítulo desta longa fortuna histórica inicia-se, em Portalegre, com o extraordinário retábulo quinhentista, dito de Gaspar Fragoso, e terá a sua conclusão com os retábulos já de inspiração neo-clássica, presentes em vários concelhos como o Crato (igreja do convento de Santo António), Monforte (igreja de S. João Baptista), Arronches (ermida de S. Bartolomeu) e, também, Fronteira (igreja matriz de Nossa Senhora da Atalaia), estes já do século XIX.

O retábulo da capela de Gaspar Fragoso

Um dos pontos de maior interesse na igreja do convento de S. Francisco de Portalegre é a chamada "capela de Gaspar Fragoso". A qualidade do retábulo que se encontra nesta capela, bem como a sua raridade em contexto local, tornam-no digno de registo.

De acordo com o *Tombo do Convento de S. Francisco de Portalegre* (1721), existia na igreja do convento uma capela dedicada a Santa Catarina instituída pelo Padre Domingos Fernandes Fragoso, ainda no reinado de D. Dinis[18]. A capela, assim como outros bens e propriedades, fazia parte do Morgado dos Fragoso, o mais antigo da cidade de Portalegre. Nela viria a ser construído, já na segunda metade do século XVI, o túmulo do cavaleiro fidalgo Gaspar Fragoso, juiz dos órfãos da cidade de Portalegre (1560)[19], associado a um retábulo de argamassa outrora também pintado (**Fig. 1**).

[18] A.D.P., *Convento de S. Francisco*, Tombo das Capelas do Convento (1721-1820), Cx.02, CVSFPTG/Lv.01., fl. 99.

[19] Patrícia Monteiro, "A pintura mural no Norte Alentejo (séculos XVI-XVIII). Núcleos temáticos da Serra de S. Mamede" (Dissertação de Doutoramento apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008) 57-58.

Fig. 1 – Retábulo da capela de Gaspar Fragoso, convento de S. Francisco de Portalegre, 1571. (Fotografia da autora)

Fragoso encontra-se retratado através do seu jacente, sobre a arca tumular em mármore branco, trajando uma armadura, com a espada colocada do seu lado esquerdo, as mãos em posição orante e tendo, aos pés, um leão. A pose do sepultado, associada à sua indumentária, deve ser considerada como um arcaísmo, uma associação à tumulária medieval, uma vez que Gaspar Fragoso morreu já em 1571 e não se conhecem outros túmulos semelhantes existentes na região.

Luís Keil chamou a atenção para o interesse desta capela, lamentando o péssimo estado de conservação em que a encontrou, ainda nos anos 40 do século XX. Parte do seu interesse devia-se ao facto de ser possível encontrar neste mesmo local alguns elementos pertencentes ainda à fundação primitiva do convento, como o arco quebrado da entrada e os dois arcossólios geminados da parede do lado direito. O outro motivo foi a presença do retábulo da parede fundeira e que Keil confundiu com um retábulo construído em pedra calcária, de inspiração directa em exemplares do Renascimento coimbrão[20].

[20] Luís Keil, *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre* (Lisboa: Academia de Belas Artes, 1943), 130.

O retábulo desenvolve-se a toda a altura da parede fundeira da capela, exceptuando cerca de 160cm de altura a partir do chão, espaço ocupado pela bancada de altar, fruto de um acrescento posterior.

Durante as intervenções de conservação e restauro levadas a cabo pela empresa *In Situ* (2008) realizaram-se diversas medições quer ao retábulo, quer à arca tumular, concluindo-se ser bastante provável que, originalmente, esta se encontrasse sob o retábulo, onde hoje está a bancada de altar. Essa disposição estaria, aliás, mais conforme com outros túmulos com jacentes associados a retábulos, de entre os quais o exemplo mais próximo (e também o mais celebrado pela sua qualidade artística) é o do bispo D. Jorge de Melo, situado no convento de S. Bernardo da cidade e atribuído ao famoso mestre escultor e imaginário de origem francesa, Nicolau de Chanterene, que permaneceu em Portugal entre 1517-1551[21]. O jacente de Gaspar Fragoso está, no entanto, muito distante do léxico ornamental de Chanterene e do túmulo de D. Jorge de Melo, quer pelas claras diferenças ao nível do trabalho escultórico, quer pelo enquadramento mental associado ao mesmo e que reflecte divergentes níveis de erudição. A existir algum paralelo entre as duas obras será, exclusivamente, de natureza evocativa da memória do sepultado, uma vez que, no caso da capela de S. Francisco, não se lhe conhece outra função para além do uso funerário, restrito aos Fragoso.

Os trabalhos de conservação permitiram, também, concluir que a edícula que alberga hoje a arca tumular está apenas encostada às paredes esquerda e fundeira da capela, cobrindo uma das pilastras do retábulo. O próprio túmulo foi parcialmente truncado nas extremidades para melhor se poder adaptar ao espaço onde hoje se encontra. Desconhece-se em que altura terá sido realizada esta deslocação da arca tumular, mas é possível que tenha ocorrido após uma alteração de natureza litúrgica dentro da capela.

Seguindo a tipologia dos retábulos em talha do primeiro Maneirismo, esta peça apresenta uma grande linearidade, desenvolvendo-se em três registos de painéis rectangulares, intercalados por pilastras e frisos salientes decorados com motivos de grotesco e querubins. O retábulo foi construído numa argamassa de cal e areia, com um acabamento mais fino, ao qual foi aplicado um polimento final que uniformizou toda superfície. Não foram encontradas marcas de moldes ao longo da peça, pelo que ainda não é claro qual o método utilizado para a sua construcção. Por outro lado, é possível que algumas áreas (nomeadamente as figuras de maiores dimensões e em alto-relevo) possam ter sido modeladas directamente na parede, sobre uma estrutura mista. No decurso dos trabalhos de conservação e restauro foi descoberta uma data – "*1571*" – gravada numa das pilastras e coincidente com a morte do encomendante. Em vários pontos desta peça são ainda hoje observáveis vestígios de, pelo menos, dois revestimentos polícromos os quais, de acordo com o relatório da intervenção aqui realizada, serão posteriores à execução do retábulo[22]. Um dos indícios que confirma esta tese é o facto da pintura se encontrar sobre a data incisa, cobrindo-a totalmente.

Caiações sucessivas e intervenções ulteriores, realizadas em época indeterminada, contribuíram para desvirtuar as formas primitivas deste retábulo, cujas imagens foram perdendo a definição. Ao mesmo tempo, os revestimentos polícromos foram-se perdendo, restando hoje

[21] Luís Keil refere que o túmulo do D. Jorge de Melo (morto em 1548) podia ser de Nicolau Chanterene, um avez que esteve em Évora entre 1535 e 1540, executando os túmulos de D. Francisco de Melo (1536), D. Álvaro da Costa e D. Afonso de Portugal (1540).

[22] Cf. *Igreja de S. Francisco de Portalegre, Valorização e estabilização do retábulo em massa da Capela Gaspar Fragoso*, Relatório Final apresentado pela empresa *In Situ*, Conservação de Bens Culturais, Lda, Maio de 2011.

em dia apenas vestígios que não nos permitem uma leitura definitiva do aspecto original desta peça. Sabemos que mesmo as composições construídas com pedra de ançã e mármore também foram alvo de intervenções de policromia e de douramentos, muitas delas removidas durante campanhas de restauro já no século XX.

Ainda permanecem, no entanto, exemplares quinhentistas em pedra de ançã que permitem compreender qual o aspecto destas peças quando integralmente policromadas e douradas. As peças remanescentes situam-se, sobretudo, na região de Coimbra (onde esta tradição foi mais forte), mas também em Travanca (retábulo da capela do Espírito Santo atribuído ao escultor João de Ruão), Leiria (retábulo da capela dos Santos Brancos, na igreja de Nossa Senhora da Luz de cerca 1570[23]), Tentúgal (retábulo da igreja da Misericórdia, do mestre coimbrão Tomé Velho, realizado entre 1595 e 1596[24]), ou ainda Abrantes (igrejas de S. João Baptista ou S. Vicente[25]).

Ao simular o trabalho da pedra de ançã, o retábulo da capela de Gaspar Fragoso seguiu, também, o mesmo gosto pelos revestimentos polícromos que lhe estiveram, tantas vezes, associados. O facto de este retábulo ter sido confundido com esculturas em pedra calcária, comprova o potencial ilusório do trabalho em massa continuando a cumprir com a sua função passados séculos.

Em termos formais temos um retábulo dividido em três registos, definidos por pilastras, com grandes painéis de figuras em alto-relevo, com algumas subtilezas de cariz mais realista na modelação dos volumes que não se perderam totalmente, apesar do excesso de caiações. Começando de baixo para cima, vemos, do lado esquerdo um santo bispo, muito provavelmente Santo Agostinho e, do lado direito, S. Jerónimo, penitente no deserto, acompanhado por um leão. As duas imagens ladeiam um nicho central onde se destaca uma carranca envolta em *ferroneries*, evocação do formulário decorativo dos *grottesche*.

O segundo registo é marcado, ao centro, por uma *Pietá*. A composição é em tudo semelhante a uma outra, em mármore pintado e dourado, que se encontra hoje na igreja do convento de S. Bernardo de Portalegre, mas que pertenceu originalmente à capela colateral do lado do Evangelho, da igreja de S. Francisco, outrora dedicada a Nossa Senhora da Piedade, renovada em 1567, por André de Sousa Tavares, seu filho[26]. A escultura em mármore datará, muito provavelmente, das campanhas de renovação da capela sendo, portanto, contemporânea do retábulo da capela de Gaspar Fragoso, e servindo-lhe, ao mesmo tempo, de modelo de inspiração.

A *Pietá* está integrada entre o painel com a Virgem Maria (à esquerda) e o Anjo Gabriel (à direita) que compõe a cena da *Anunciação*. No segundo registo estão, assim, representados, o primeiro e o último momento da vida terrena de Cristo.

[23] Saul António Gomes, "Oficinas artísticas no Bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII" (Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, 1996) 269.

[24] Pedro Dias, "A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão" (Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, 1996), 27.

[25] Ana Cristina Paredes Cardoso, "Contributos para o estudo do retábulo de Abrantes, Constância e Sardoal, séculos XVI e XVIII" (Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Algarve, 2008) 50-61.

[26] Luís Keil, *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre*, 130. Domingos Bucho, "Domingos, Igreja do Convento de São Francisco/Fábrica Robinson", *Monumentos*, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), n.º IPA PT041214090011, consultado a 11 de Maio de 2009, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6564.

No frontão do retábulo vemos, ao centro, um painel que integra a única fenestração da capela, em arco quebrado, ladeada por volutas onde se apoiam atalantes tocando trombetas. Por cima, inserido num painel semicircular, está Deus Pai, presidindo a toda a composição, enquanto é ladeado, também, por dois anjos músicos.

A relevância histórica e artística deste retábulo em argamassa tem passado quase desapercebida e apenas em 2011 conseguiu alguma revalorização, após a recuperação da igreja de S. Francisco promovida pela Fundação Robinson.

Retábulos barrocos e neo-clássicos

Enquanto o retábulo da capela de Gaspar Fragoso permanece como caso absolutamente ímpar em toda a região do Norte Alentejo, multiplicam-se os exemplares do século XVIII, não só com acabamentos polícromos, mas também com douramentos. O número de exemplares dispersos por igrejas e capelas constitui uma categoria de difícil caracterização do ponto de vista autoral. Ao longo da documentação consultada não foi encontrado, até ao momento, qualquer dado que nos elucide quanto a autorias, datações ou modos de construção dos retábulos que chegaram até aos nossos dias. As características técnicas que estas peças apresentam, e respectivos acabamentos, sugerem um trabalho realizado num meio colectivo, em primeiro lugar por alvanéis (classe profissional muito heterogénea), escultores e, posteriormente, por pintores-douradores, tal como sucedia para os retábulos em talha.

Recordamos aqui um exemplo de uma parceria para um retábulo de talha dourada entre o pintor António Soeiro da Silva e o escultor André Ferreira no retábulo-mor da igreja de S. João Baptista, em Castelo de Vide, a 2 de Setembro de 1681[27]. Nesta obra foi pedido ao pintor que dourasse o retábulo e pintasse os painéis com os temas que lhe ordenassem "(…) *e somente os pedrestais da altura do altar da dita capella serão pintados de pedraria falsa* (…)". Aos pintores-douradores estava, assim, atribuída a tarefa dos fingimentos de pedra que executavam consoante a sua habilidade, tal como o faziam para a pintura de tectos. No contrato assinado em 1748 entre o dourador portalegrense José da Silva e os irmãos da igreja da Ordem Terceira de Monforte a especificidade do fingimento a executar é ainda mais evidente. A escritura estabelece que o retábulo da igreja deveria ser dourado e "(…) *fingido de Pedra com a cor de Madre perola* (…)"[28] o que sugere um tratamento preferencial dado a determinados materiais na valorização global da obra a executar.

Um dos exemplares mais impressionantes, não só pelas suas dimensões, mas também pela qualidade dos revestimentos pictóricos é o retábulo-mor da igreja do convento da Conceição, em Olivença. O retábulo datará ainda das primeiras décadas do século XVIII, em pleno período do barroco joanino, de sentido italianizante, obra mais arquitectónica que escultórica. As colunas torsas que ladeiam a boca da tribuna assentam em grandes mísulas envolutadas e as policromias simulam, ainda hoje, com grande eficácia, trabalhos em mármore negro (nas colunas, simalhas, frontão e molduras dos alçados), branco (no arco do retábulo e

[27] A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de contrato de douramento do altar-mor da Igreja de São João Baptista de Castelo de Vide com o pintor António Soeiro da Silva e o escultor André Ferreira, CNCVD01/001, Cx. 19, Liv. 70, 2 de Setembro de 1681, fls. 40-41v.

[28] A.D.P., *Cartórios Notariais de Monforte*, Escritura de contrato entre os irmãos da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, de Monforte, e o dourador José da Silva, morador em Portalegre, CNMFT02/001/Cx 9, Liv. 13, 29 de Outubro de 1748, fls. 96v.-98. (Inédito)

em elementos decorativos do frontão) e rosa (mísulas e capitéis). O frontão contracurvado exibe, ao centro, o brasão de armas de Portugal, também com policromia (**Fig. 2**).

O caso oliventino contrasta com outros retábulos que, estando construídos com os mesmos materiais, apresentam já uma linguagem estética marcadamente mais popular. O conjunto de retábulos da igreja de S. João Baptista, em Monforte, e a ermida de S. Mamede (**Fig. 3**), em Portalegre, são bons exemplos do que acabamos de referir, muito embora os repintes a que foram sujeitos não contribuam em nada para a sua valorização. Em ambos edifícios, a arquitectura retabular data já da segunda metade do século XVIII, possivelmente do reinado de D. José I (1750-1777). Para além dos retábulos propriamente ditos, nota-se, também, um crescendo na decoração de flores e ramagens em estuques pintados. A pintura associada a este tipo de retábulos e alçados onde estão integrados também é distinta. Os marmoreados são agora representados recorrendo técnicas mais expeditas, como os "esponjados", frequentemente acompanhados por "estampilhados" com motivos florais. A paleta cromática torna-se mais variada mas, ao mesmo tempo, menos realista.

Fig. 2 (esq.) e 3 (dir.) – Retábulo do convento de N.ª Sr.ª da Conceição (pormenor), Olivença, 1.ª metade do século XVIII; Retábulo da ermida de S. Mamede, Reguengo, Portalegre, 2.ª metade do século XVIII.
(Fotografias da autora)

Ainda em Monforte, o exemplo mais perfeito da simulação de elementos pétreos através da pintura mural encontra-se na igreja de Nossa Senhora da Conceição, nos dois retábulos colaterais, em ângulo, ladeando o arco triunfal. Os retábulos executados na década de 1760-1770 reproduzem fielmente o retábulo do altar-mor, este sim, em mármore branco e negro, e a simulação seria perfeita, não fossem algumas lacunas e fissuras a denunciar a sua estrutura mais pobre.

Conclusão

O grande número de retábulos dos séculos XVII e XVIII dispersos pelo Norte Alentejo constitui um vasto património digno de registo, embora bastante heterogéneo, não só do ponto de vista artístico, mas também pelo facto de a sua mão-de-obra se manter anónima.

Apesar disso é inegável o extraordinário potencial ilusório das pastas moldáveis usadas para simular outros materiais (como a pedra calcária, o mármore, ou a talha). Neste contexto, o retábulo de Gaspar Fragoso destaca-se como exemplar único, com relevância histórica e artística em todo o Norte Alentejo. Este poderá bem ser o primeiro capítulo de um longo historial de obras semelhantes e que terminaria já no século XIX. No entanto, mesmo com distintos níveis de erudição todos estes retábulos partilhavam o mesmo propósito: dignificar a memória dos seus encomendantes por toda a eternidade.

Muito embora a nossa perspectiva seja, acima de tudo, a da História da Arte, devemos sublinhar que o avanço do conhecimento sobre os retábulos de argamassa só será possível através da colaboração de outras áreas do conhecimento científico, no sentido de alcançar conclusões sólidas sobre este património e os seus materiais constituintes.

O estudo da ornamentação retabular na igreja setecentista de São Francisco de Assis, em São João del-Rei

Patricía Urias[1]

1. O universo dos empreendimentos arquitetônicos e artísticos em Minas Gerais setecentista

Ao abordar os trabalhos artísticos realizados na Capitania de Minas Gerais, mais precisamente sobre a ornamentação retabular da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei, tema desse trabalho, torna-se importante tratar sobre como eram o universo arquitetônico e o artístico do Setecentos. O panorama encontrava-se da seguinte forma: as profissões que mais se destacavam nas empreitadas eram de juízes de ofícios, ou presidente, escrivães, também chamados de secretários, pedreiros, entalhadores, canteiros, carpinteiros, rebocadores (em pedra e gesso) que poderiam atuar como louvados[2], dependendo da obra que fosse analisada. Os profissionais que se destacavam nas construções, como pedreiros, canteiros, carpinteiros poderiam chegar a chefes de construção, podendo, dessa forma, serem responsáveis pelos ofícios na qualidade de mestres de obras, como foi o caso do português Francisco de Lima Cerqueira[3]. Havia também os homens de fábrica, serventes e escravos.

No que tange a ascensão de Lima Cerqueira pode-se dizer que foi gradativa. Conforme observado por Dangelo:

> "sua inserção no seleto mercado das grandes obras de construção também foi lenta, fato também verificado na carreira de outros imigrantes. Para conseguir reconhecimento, utilizou a mesma estratégia já verificada na carreira artística de outros mestres-de-obras conhecidos

[1] Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013/2017). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Teve sua viagem financiada pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) e pela CAPES.

[2] Pessoa designada, por autoridades ou partes contratantes, para examinar e avaliar o exato cumprimento das condições estipuladas para uma obra de construção ou trabalho similar a respectiva execução. No período colonial mineiro, os louvados eram sempre escolhidos entre mestres ou oficiais especializados no ramo relativo à obra em exame. Verbete presente em: Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo, Reinaldo Guedes Machado, *Barroco Mineiro - Glossário de arquitetura e ornamentação* (Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho,1979), 60.

[3] Patrícia Urias, "Um mestre de obras português na Comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei", IX Colóquio luso-brasileiro de História da Arte – homenagem aos 200 anos de morte de Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho, (novembro 2014): 1-17, http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf (Acesso em 01 de agosto de 2015).

> do período o deslocamento para mercados menos concorridos para conseguir trabalho e reconhecimento profissional com mais facilidade”[4].

Neste período ainda não havia um ofício reservado exclusivamente aos arquitetos, isto é, “aqueles que forneciam a planta (risco) e o desenho (traça) de uma construção”[5].

Em Portugal havia uma cultura de primazia da fábrica sobre a parte intelectual e os riscos não eram muito valorizados. Devido a isso poderiam ser feitos por “pessoas das mais variadas condições, sendo eles arquitetos, pedreiros, entalhadores, artistas dos mais diversos ofícios, ou simples curiosos”[6].

Na Capitania de Minas Gerais pode-se dizer que era bastante semelhante a Portugal, pois os riscos eram propostos por qualquer pessoa que tivesse algum conhecimento na área de arquitetura, quer pela prática em algum ofício ligado à construção, como pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores, dentre outros, quer intelectualmente como os padres ou ainda tecnicamente, como no caso dos engenheiros militares, que pela habilidade com a geometria e por serem construtores de fortalezas, eram contratados para projetarem as igrejas. Sendo especialistas na arte de construir e projetar estavam a par das técnicas utilizadas na Metrópole, recorrendo-se a elas sempre que possível. Como foi o caso do engenheiro militar Pedro Gomes Chaves, a quem foi atribuído o projeto da matriz do Pilar, em Vila Rica, Minas Gerais.

Diante disso percebe-se que tanto no universo arquitetônico, quanto no artístico luso-brasileiro setecentista a parte intelectual do ofício de arquiteto era notadamente dissociada da parte material. O mestre de obras, quando executava o seu ofício poderia ser baseado em uma planta que era feita por outro profissional, ou ainda arrematava uma determinada obra e esta por sua vez era repassada a outro profissional, para que ele pudesse executar o serviço. Como foi o caso do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, na Vila de São João del-Rei. Obra arrematada por Francisco de Lima Cerqueira e repassada a Luís Pinheiro, para a sua execução.

O referido exemplo por ser observado também, com maior clareza na documentação analisada principalmente no caso da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Vila Nova da Rainha de Caeté, onde o mestre pedreiro, Antônio da Silva Herdeiro, responsável pela construção da capela recebeu inúmeras recomendações para executar a obra[7], tendo sempre que observar o que estava estabelecido na planta que não havia sido riscada por ele.

No caso da igreja de Nossa Senhora do Carmo pode-se observar um fato parecido com a do Bom Sucesso, a diferença é que neste caso existe o registro do autor do risco da capela-mor que foi Manoel Francisco Lisboa[8], mas quem a arrematou e encabeçou a construção foi João Alves Vianna[9], sendo também obrigado, da mesma forma que Silva Herdeiro, a executar

---

[4] André Dangelo, “Francisco de Lima Cerqueira um arquiteto e construtor minhoto nas Minas Gerais.” *Revista Mínia*, Braga: Associação para a defesa, estudo e divulgação do patrimônio cultural e natural – ASPA, núm 13 (2014): 249-272.

[5] Germain Bazin, *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Editora Record,1956), 43.

[6] Eduardo Pires de Oliveira, *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios* (Braga: APPACDM, 2001), 33.

[7] Cf. Arquivo Público Mineiro - Casa dos Contos, códice 1101, fl. 41. “As mais paredes fará o mestre aquilo que a planta mostrar (...) Fará o mestre o presbitério na capela – mor com os degraus que a planta mostrar e com a perfeição que permitir a arte (...).

[8] Cf. 1º Livro de Termos e deliberações, fl. 107 “(...) ahi apareceu presente Manoel Francisco Lisboa, com o risco para a nova obra da capela que esta determinado fazerse, e sendo apresentado, e visto por todos uniformemente o aceitarão, e aprovarão, ordenando se pagasse ao dito Lisboa cincoenta oitavas de ouro (09 de agosto de 1766) Publicação: Francisco Antonio Lopes. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21

[9] Cf. 1º Livro de Termos e Deliberações, fl. 109 (...) será o rematante obrigado a fazer todas as paredes na forma da planta e seus perfiles, que estas serão feitas de pedra, cal e area com toda a segurança como se costuma fazer semelhantes obras

o que estava determinado na planta. No tocante a igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica o projeto é atribuído a Antônio Francisco Lisboa, mas quem foi o arrematante da obra e a executou foi Domingos Moreira de Oliveira e no que respeita aos trabalhos realizados na igreja de São Francisco de Assis, de São João del-Rei pode-se dizer que possivelmente, o Aleijadinho tenha dividido a empreitada com o mestre de obras Francisco de Lima Cerqueira. Uma parceria entre os dois durou em torno de 20 anos[10].

Importante ressaltar que o risco era mencionado pela primeira vez no termo pelo qual decidiam "por em praça" algum trabalho. Quem iria executar a obra assinava o contrato de acordo com o risco que era aprovado, ou ainda segundo o risco que lhe era apresentado. Como no caso do risco da capela-mor do Carmo, onde:

> "apareceu presente Manoel Francisco Lisboa com o risco para a nova obra da Capella que esta determinado fazerse, e sendo apresentado, e visto por todos uniformemente o aceitarão, e aprovarão, ordenando se pagasse ao dito Lisboa, cincoenta oitavas de ouro." [11]

É importante observar que o fato de o autor do risco não ser o arrematante da obra acarretava inúmeras alterações no risco original. Essa prática era considerada comum no período e era o que dava às construções o caráter de obras coletivas. Esse detalhe é percebido na citação seguinte, onde o mestre pedreiro João Alves Vianna sugere modificações no projeto primitivo da capela-mor da igreja do Carmo. Pedindo que:

> "se visse e examinasse o risco, da mesma obra, e se ponderasse que a parede que fica por detraz da escada que vai para o camarim, mostrava no risco três palmos, e meio de grossura, e para segurar a obra que se ouvesse de fazer hera muito poulas (sic) larguras, e que de nececidade devia ter quatro palmos e meio de grossura, em toda a sua altura".

Essas modificações são entendidas melhor a partir da análise do documento, datado de 23 de julho de 1799, relativo às alterações realizadas no risco original da igreja de São Francisco de São João Del Rei. Somente após o risco posto em execução percebia-se a necessidade de ser modificado. O mestre Francisco de Lima Cerqueira foi chamado para dar explicações sobre as inúmeras alterações feitas no risco original e na ocasião disse o seguinte:

> "Não que o risco tenha defeitos, porém algumas coisas só quando se fazem se vê a impossibilidade de as por conforme o sentido do emanuense. E como se acha ser conveniente fazer a capela – mor mais comprida do que trata o mesmo risco, para melhor comodidade do altar – mor, e escada para o camarim, e também se achou ser conveniente não se abrirem duas portas na capela – mor que o dito risco trata e se acham nesta. Também se achou ser conveniente que as frestas da mesma capela-mor não fossem feitas pelo feitio e tamanho que traz o risco e sim por outro feitio e maiores para por elas se receber, mais luz na dita capela-mor, e para assim ficarem com mais graça"[12].

---

toda a pedra (...) deviam ser feitas também todas as portadas que mostra a planta e perfiles, assim de portas e janelas e fretas do coro, das tribunas e do consistório e todas hão de ser de cantaria lavrada a escoda com toda a perfeição. (12 de outubro de 1766) – Publicação: Francisco Antonio Lopes. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21.

[10] André Dangelo e Vanessa Brasileiro, *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios sobre o tema* (Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG 2008), 197.

[11] Cf. 1º Livro de Termos e Deliberações – fl. 107 (9 de agosto de 1766) Publicação: Francisco Antônio Lopes. *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto.* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21.

[12] Cf. 2º Livro de Termos e Deliberações, f. 114 v. Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del Rei. Termo que se faz a respeito de algumas declarações tendentes ao curso da obra da nova igreja de São Francisco de

No fragmento documental acima pode ser notada a preocupação por parte do arquiteto e mestre de obras Francisco de Lima Cerqueira em corrigir o risco realizado por Antônio Francisco Lisboa, já que percebeu que seria impossível colocar em prática o que havia sido pensado por seu colega de profissão.

Dessa forma no que tange os empreendimentos arquitetônicos e artísticos no período setecentista, conforme salientado anteriormente na maioria das vezes eram atribuídos por adjudicação e o profissional que desejasse assumir as obras que eram "postas em praça" deveria estar disposto a seguir uma série de etapas até conseguir arrematar e levar a empreitada à diante. Esta forma de assumir uma determinada obra também era praticada, conforme abordado, nas oficinas de Portugal. A etapa de apresentação do risco, citada acima, feita por algum profissional ligado ao universo da construção, ou ao universo artístico era seguida por um edital de arrematação.

Em Portugal, mais precisamente na cidade de Porto, quando aconteciam os pregões das obras, principalmente as que eram consideradas as mais importantes, o processo era iniciado com "a colocação de editais nas partes públicas da cidade e fora dela"[13]. O processo, de arrematação de obras, tal qual acontecia em Porto[14], Lisboa e naturalmente em outras partes de Portugal, pode ser percebido nas documentações relativas às concorrências e arremates das obras da igreja do Bom Sucesso[15], do Carmo[16] e São Francisco de Assis, tanto de Vila Rica, quanto de São João del-Rei.

Todo profissional que pertencesse ao universo construtivo e artístico que estivesse disposto levar a cabo alguma obra deveria estar no dia e local determinados pelo edital. É importante observar que um dos critérios que fazia com que o profissional tivesse boas chances de arrematar as obras era o valor do lance que ele dava no momento das arrematações. Os locais de arrematação das obras geralmente eram a Casa dos Contos da Real Fazenda[17] em Vila Rica, ou na própria casa do Provedor da Real Fazenda[18] ou ainda na sede onde se reuniam os Irmãos da Ordem Terceira que estivesse interesse na contratação de profissionais para a construção e ornamentação das igrejas[19].

Assis – São João Del Rei – 1779. Publicação: Luis Alvarenga, "Francisco de Lima Cerqueira: o artista e suas obras." *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. São João del Rei*, núm. 2 (Janeiro 1975): 43-71.

[13] Cf. 1º Livro de Termos e deliberações, fl. 249 (4 de abril de 1784) – (...) fazendose lavrar Iditaes e fichalos nas partes, ou lugares mais públicos desta vila, cidades Mariana, Caethe, Sabará, Congonhas do Campo e Vila de São João Del Rei." Publicação: Francisco Antônio Lopes. *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 67-68.

[14] Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, "O Porto na época dos Almadas. Arquitectura. Obras Públicas." (Tese de doutoramento em História da Arte Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1990).

[15] Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fls. 91 v. "Os dias dos editaos (*sic*) que nesse passaram para efeito de se alcançar a obra da sobredita Capela-mor na forma que determina a Ordem de Sua Magestade (...).

[16] Cf. 1º Livro de Termos e deliberações, fl. 107 "(...) e se fixassem Editaes para se por em praça a obra pelo mesmo risco, e na forma das condições que para isso se havião feyto." (9 de agosto de 1766) – Publicação: Francisco Antônio Lopes. *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto.* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21.

[17] Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 93. "Aos vinte e três dias do mês de Março de mil setecentos e cincoenta e seis nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto em a Caza dos Contos da Fazenda Real. (...)".

[18] Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 91. "Anno do nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil setecentos e sincoenta e seis aos vinte dias do mês de Abril do dito anno, nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto, em caza de rezidencia do Doutor Provedor da Fazenda Real Domingos Pinheiro, Cavaleiro Profeço na Ordem de Christo".

[19] "Anno do nassimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil sete centos sessenta e seis aos vinte e sete dias do mês de Dezembro nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto, em a freguesia de Nossa Senhora da Conceição da dita vila sendo na caza da Venerável Ordem Terceira de São Francisco desta mesma vila (...)". Publicação: Raimundo Trindade. *São Francisco de Assis de Ouro Preto (*Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Sáude, 1951), 293.

O profissional que desejasse arrematar a obra deveria estar disposto, além de dar o menor lance, como foi dito fazer a edificação de acordo com "a forma da planta, suas condiçoins e apontamentos, conforme detremina a Ordem de Sua Magestade" [20].

Nos documentos analisados fica evidente que havia uma norma para se realizar os pregões de arrematação. Estes eram feitos seguindo os ritos oficiais que eram utilizados pelo Senado da Câmara. No rito da arrematação o porteiro do auditório afrontava os arrematantes [21]. Punha um ramo verde na mão de quem desse o melhor lance e assim ganhasse a concorrência. Francisco Lopes publicou um documento minucioso alusivo ao momento da arrematação para a construção da igreja do Carmo e é a partir deste documento pode ser entendido como se dava o procedimento de arrematação das obras:

> "A certa altura, com voz alta e inteligível e bem percebida dos presentes, apregoou o Porteiro dos Auditórios: que coatro mil cruzados trezentos e sincoenta mil reis querião pela dita obra na forma dos riscos, e condiçõens, e azolejos com pagamentos na forma nelas declarados, se havia quem por menos o fizesse se chegasse a ele receberia seu lanço afronta fazia por que menos não acharia, se menos achava, menos tomara, e lhe dava húa, duas, e outra piquenina. Apregoou novamente, terminando por dizer que lhe dava húa, duas, e por não haver menor haver chegandose a pessoa do sobredito lançador Manoel Francisco de Araújo, disse dou lhe três, pois se menos me não dão fassa lhe muito bom proveito, e com as coaes solenidades, observadas as mais de Direito ouve a meza a rematação por feita com todas as cláuzulas, condiçõens, e obrigações expressas neste auto"[22].

É importante ressaltar que para se conquistar a confiança por parte dos especialistas da área, era importante além de ser competente ser também dono de uma estrutura material e física, que propiciasse ao arrematante levar a diante a empreitada e, além disso, assumir todas as dificuldades e riscos que inevitavelmente apareceriam no decurso das obras arrematadas quer fossem elas públicas ou privadas. A esta estrutura, conforme já visto, recebeu o nome de "fábrica".

Diante disso é notável a importância para o universo da arquitetura e artístico de personagens como Antônio da Silva Herdeiro, Domingos Moreira de Oliveira, João Alves Vianna, Francisco de Lima Cerqueira, dentre outros, que de acordo com o que foi analisado arremataram as construções das igrejas de Nossa Senhora do Bom Sucesso, São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Carmo, ambas em Vila Rica e São Francisco de Assis, em São João del-Rei respectivamente. Contratando, com a anuência das irmandades, profissionais tanto do campo construtivo, quanto artístico para levarem as obras até o fim de sua execução atestando, assim, a sua competência.

2. A ornamentação retabular da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei

A vida religiosa das Minas Gerais setecentista tinha uma feição marcadamente urbana, envolvendo a construção de igrejas, com interiores ornados, contendo ricos cerimoniais,

[20] Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 91 v.

[21] Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 91 v. e 92. "O dito porteiro afrontando as pessoas que ali se achavam e passavam e por não achar quem menos lanço lhe desse fez pregunta se rematava e visto pelo dito Doutor Provedor e que com efeito não havia quem menos lanço desse mandou ao dito porteiro fizesse mais deligências e que entam afrontasse e rematasse (...).

[22] Francisco Lopes, *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 68.

procissões apoteóticas, como as descritas por Ávila[23], festividades carregadas de brilhantismo, sendo tudo isto fruto do gerenciamento das associações leigas, conforme salienta Boschi "a história das confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras se confunde com a própria história social das Minas Gerais do Setecentos"[24].

Ficava a cargo tanto das confrarias quanto das irmandades a construção dos templos e capelas, assim como as licitações para a escolha dos profissionais, que executariam os ofícios de ornamentação retabular presente no interior das edificações.

As irmandades possuíam relevância religiosa, social e também cultural, pois essas faziam o papel de mecenas e incentivadoras dos artistas, financiando as construções de inúmeros, riscos e decorados templos ornados tanto em sua parte externa, quanto em sua parte interna, como foi o caso da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei, edificada e ornada com o patrocínio da Irmandade de São Francisco de Assis na contratação dos profissionais responsáveis tanto pela construção, quanto pela execução do retábulo-mor.

De 1781 a 1784, dilingenciou-se a feitura do retábulo[25]. Conforme documentação pertencente à referida irmandade foi deliberado em 08 de janeiro de 1781, em Mesa que se fizesse o risco para o retábulo da capela-mor e juntamente com ele fossem encomendadas também as guarnições, o arremate das frestas, o óculo e também o barrete, que comporia o retábulo-mor. Constam também no documento as condições, impostas pela Ordem, que deveriam estar presentes na fatura do retábulo.

A arrematação do retábulo ficou a cargo de Francisco de Lima Cerqueira que repassou-a aos mestres entalhadores Luís Pinheiro de Souza e José Maria da Silva. Por ser um profissional com experiência comprovada o entalhador José Maria da Silva foi convidado a ser louvado na obra do retábulo[26]. Ficando decidido, posteriormente, que Luís Pinheiro seria o único mestre que conduziria a obra até o final[27]. E é provável que Luis Pinheiro tenha executado juntamente com Antônio Martins a talha do retábulo conforme relata Joaquim José da Silva, o segundo vereador de Mariana, no Registro de Fatos Notáveis.[28]

No que diz respeito à parte ornamental do retábulo da igreja de São Francisco de Assis, objeto desse estudo, pode-se dizer que o coroamento é feito pela composição escultórica da Santíssima Trindade (**Fig. 1**), grupo que logo chama a atenção do espectador pelas cores vibrantes com as quais foram pintadas. A Santíssima Trindade é adorada por dois anjos adultos posicionados em volutas esculpidas e assentadas sobre o entablamento. As figuras de Deus Pai, Filho e Espírito Santo estão circundadas por cabeças de querubins que se interligam aos ornamentos do barrete que adorna o teto.

Na parte inferior da estrutura retabular ainda estão presentes colunas salomônicas simetricamente dispostas em pares em cada lado. Característica ainda dos retábulos joaninos, mas que receberam um aspecto leve e despojado, que nesse caso já são característicos ao estilo

[23]Affonso Ávila, *Circularidade da ilusão e outros textos* (São Paulo: Perspectiva, 2004), 11-38.

[24] Caio Boschi, *Os leigos e o poder – irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais* (São Paulo: Ática, 1986), 3-11.

[25]Geraldo Guimarães, *São João del-Rei: século XVIII – História Sumária* (São João del-Rei: Edição do autor, 1996), 57-60.

[26] Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais (*Rio de Janeiro: MEC, 1974), 235.

[27] Livro 2º de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, fls. 133.

[28] Cássio Lanari, "Registro da Ordem Régia de 20 de julho de 1782 no Livro da Câmara de Mariana - prova da existência do Livro de Registros de Fatos Notáveis da Câmara de Mariana e da memória escrita pelo Vereador Segundo em 1790." *Revista do Anuário do Museu da Inconfidência,* núm. 6 (outubro 1978): 233-239.

rococó. Dotadas de capitéis compósitos, elas possuem o terço inferior estriado e grinaldas que envolvem todo o fuste, acompanhando o movimento helicoidal da coluna, que já possui nesse momento uma policromia, composta pelo branco e o dourado, onde o fundo branco ganha evidência, sem a sobrecarga de ornamentos, formando um conjunto harmonioso.

Fig. 1 - Coroamento do retábulo da igreja de São Francisco de Assis.
(Fotografia da autora, 2015)

No intercolúnio estão presentes nichos que abrigam as imagens de Santa Rosa de Viterbo e de Santa Isabel. Santas que fizeram parte da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Localizados na peanha dos nichos e dispostos ao redor do sacrário pode-se perceber a presença de anjos que esboçam um leve sorriso nos lábios, denominados anjos sorridentes (**Fig. 2**) e conforme Oliveira:

> "Esses anjos, sorridentes, que constituem uma característica específica do rococó religioso de São João del-Rei, aparecem tanto na talha do retábulo quanto nos revestimentos laterais da capela-mor e na marcação das arestas do forro. Apresentam-se às vezes em posições curiosas, que acentuam seu espírito lúdico"[29].

Conforme já observado e ressaltado no fragmento acima elementos rococó se fazem presentes na talha do retábulo da igreja de São Francisco de Assis. Mesmo com a presença das já citadas colunas salomônicas, que serão substituídas, nos novos templos por colunas retas, o estilo rococó já se impõe no referido retábulo.

[29] Myriam A. Ribeiro de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos, *Igreja de São Francisco de Assis in Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* (Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010), 45-66.

Fig. 2 - Anjos sorridentes.
Detalhe da base do sacrário.
(Fotografia da autora, 2015)

No ápice do trono, em posição de destaque está o orago. São Francisco de Assis é representado de joelhos e com as mãos elevadas diante do Cristo crucificado. A cena retrata São Francisco de Assis, no Monte Alverne recebendo os estigmas. O trono é escalonado e em sua base encontra-se posicionada a virgem Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (**Fig. 3**).

Fig. 3 - Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei/MG.
(Fotografia da autora, 2015)

Importante observar que as gravuras (**Fig. 4**) encontradas em bibliotecas e arquivos portugueses e que circularam na Capitania de Minas Gerais guardam semelhanças com os elementos decorativos presentes tanto na base do retábulo, quanto nos degraus do trono (**Fig. 5**). Os elementos decorativos, nesse caso específico, remetem às gravuras de Carl Pier. Estas gravuras receberam atenção da historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira[30] e graças a intensa circularidade cultural praticada no Setecentos, elas chegaram à Capitania de Minas Gerais, através principalmente dos tratados de arquitetura, circulando no meio cultural e possivelmente tenham passado pelas mãos de artistas da Vila de São João del-Rei, sendo reproduzidas nos retábulos da referida vila, conforme observa-se abaixo.

As referidas gravuras foram importantes veículos de divulgação internacional do rococó religioso, não só em grandes centros, conforme lembra Oliveira[31], mas também em pequenos povoados. Ratificando, assim, o caráter popular do estilo.

Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Motivo r*ocaille.* Fonte: Gravura de Carl Pier publicada por Marie-Thérèse Madroux França, 1973; Elemento decorativo. (Fotografia da autora, 2015)

3. Considerações finais

Ao tratar o tema alusivo à ornamentação retabular da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei tornou-se importante analisar como era o universo arquitetônico e artístico no qual os mestres de obras e artistas estavam inseridos.

Para tanto foi necessário também analisar e discorrer acerca dos trâmites para a construção e ornamentação de quatro edificações religiosas: a de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Vila Nova da Rainha de Caeté, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis, ambas em Vila Rica, chegando a igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei. Sendo importante entender como se davam as normas que regiam os empreendimentos relativos tanto à parte arquitetônica, quanto a parte artística.

[30] Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 91-97.

[31] Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 91-97.

Dessa forma foi relevante abordar também o papel notável que as irmandades tiveram no contexto cultural do Setecentos mineiro e seu importante patrocínio, tanto para edificar, quanto para ornamentar as igrejas da Capitania de Minas Gerais, não sendo diferente com a igreja de São Francisco de Assis que foi edificada contando com o apoio irrestrito da irmandade de São Francisco de Assis.

A ornamentação retabular que a igreja de São Francisco de Assis recebeu, quando do término de sua edificação foi analisada nesse trabalho e pode ser considerada um dos marcos do estilo rococó em Minas Gerais, mesmo contendo resquícios do estilo joanino, como por exemplo, as citadas colunas salomônicas, presente de forma harmônica no retábulo, o estilo rococó se impõe abrindo caminho ao despojamento ornamental e à simplificação das estruturas.

Fontes Manuscritas

Arquivo Público Mineiro (APM) - Casa dos Contos - Códice 1101, fl. 41.
Arquivo Público Mineiro (APM) - Casa dos Contos - Códice 1075, fls. 91 v, 92, 93.
Livro de Pastorais e Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del-Rei, fls. 133, 1751-1832.

Bibliografia

Alvarenga, Luís de Melo. “Francisco de Lima Cerqueira: o artista e suas obras.” *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. São João del Rei*, núm. 2 (Janeiro 1975): 43-71.
Ávila, Affonso. “O salto atlântico do Barroco,” in Circularidade da ilusão e outros textos. 11-38. São Paulo: Perspectiva, 2004.
Ávila, Affonso. Barroco Mineiro: Glossário de ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/ Fundação Roberto Marinho, 1979. Verbete: 60.
Bazin, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Record, 1983.
Boschi, Caio César. *Os leigos e o poder – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais.* São Paulo: Ática, 1987.
Dangelo, André Guilherme Dornelles, e Vanessa Brasileiro. “O Aleijadinho em São João del-Rei”. In: *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios sobre o tema.* Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.
Dangelo, André Guilherme Dornelles, “Francisco de Lima Cerqueira um arquiteto e construtor minhoto nas Minas Gerais.” *Revista Mínia*, Braga: Associação para a defesa, estudo e divulgação do patrimônio cultural e natural – ASPA, núm. 13 (2014): 249-272.
Ferreira-Alves, Joaquim Jaime B. “O Porto na época dos Almadas. Arquitectura. Obras Públicas.” Tese de doutoramento em História da Arte Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1990.
Guimarães, Geraldo. *São João del-Rei: século XVIII – História Sumária.* São João del-Rei: Edição do autor, 1996.
Lanari, Cássio. “Registro da Ordem Régia de 20 de julho de 1782 no Livro da Câmara de Mariana - prova da existência do Livro de Registros de Fatos Notáveis da Câmara de Mariana e da memória escrita pelo Vereador Segundo em 1790.” *Revista do Anuário do Museu da Inconfidência*, núm. 6 (outubro 1978): 233-239.
Lopes, Francisco Antonio. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.
Martins, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: MEC, 1974.
Oliveira, Eduardo Pires de. *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios.* Braga: APPACDM, 2001.
Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro., e Olinto Filho de. *Igreja de São Francisco de Assis in Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.
Urias, Patrícia. “Um mestre de obras português na Comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei.” in *IX Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte em homenagem aos 200 anos da morte de Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho*, núm. 1 (Novembro 2014): 1-17. http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf (Acesso em 01 de agosto de 2015).

Fé e espetáculo:
o retábulo franciscano no Nordeste do Brasil Colonial

Ivan Cavalcanti Filho[1], **Maria Berthilde Moura Filha**[2]

Introdução

No interior do templo católico, o retábulo constitui um expressivo componente formal, na medida em que se funde com a estrutura mais importante e mais sagrada daquele espaço – o altar – emoldurando o mesmo e compondo o seu cenário. Sob o ponto de vista estético e material, a estrutura que apresenta e as proporções que assume no espaço eclesiástico contribuem para ser o retábulo um eficaz indicador do estilo arquitetônico ao qual o edifício religioso está filiado. O estágio de elaboração a que chegou na Igreja pós-tridentina, calcada no uso da arte como veículo pedagógico para atrair os fiéis, consolidou de forma definitiva sua hegemonia diante dos outros componentes formais e simbólicos do espaço religioso cristão.

O presente trabalho se propõe a estudar o retábulo produzido pelos franciscanos no Nordeste do Brasil colonial, destacando as versões que incorporou durante quase dois séculos e meio, quando compôs os cenários dos altares de igrejas e capelas da Ordem através de elementos formais e decorativos diversificados, característicos de cada fase que representou. Para tanto, o ensaio trata da origem da palavra retábulo, historia a gênese da estrutura e faz uma rápida incursão no processo evolutivo porque passou, com vistas a dar suporte à referência que faz sobre os modelos que guarneceram o espaço sagrado franciscano como propaganda da doutrina católica, inclusive quando transfere seu efeito simbólico e monumental para a frontaria da igreja. Os dados textuais e iconográficos apresentados procuram refletir, em termos de arte e arquitetura, o grau de sofisticação formal a que chegou o retábulo enquanto promotor da fé através da espetacularização da arte, numa retórica uníssona com o Concílio de Trento e as prerrogativas contra-reformistas.

[1] Arquiteto e professor Associado III da Universidade Federal da Paraíba (Brasil), vinculado à Graduação em Arquitetura e Urbanismo, onde coordena a área de Teoria e História e leciona disciplinas correlatas. Integra o corpo docente do Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LPPM).

[2] Arquiteta e professora Associada I da Universidade Federal da Paraíba, com atuação na graduação e na pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, onde coordena o Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LPPM) e ministra disciplinas relativas a intervenções em áreas históricas.

Etimologia e antecedentes

Segundo Corona e Lemos, o retábulo consiste numa estrutura de madeira entalhada ou de pedra lavrada "que guarnece uma parede em que se encosta um altar possuindo nichos e pranchas para imagens ou caixilhos para quadros ou baixos relevos"[3]. O dicionário temático *Thesaurus* o define como uma "estrutura colocada atrás do altar e que emoldura uma ou várias representações de cenas ou figuras religiosas pintadas ou em relevo...", podendo variar desde um políptico até uma composição arquitetônica construída na parede de fundo do altar[4]. Considerando tais definições, a palavra retábulo expressa seu próprio significado, já que vem do latim *retro tabula*, termo originário da gênese da estrutura, quando o altar cristão primitivo, originalmente concebido como uma peça livre – uma mesa – colocada diante da abside da igreja paleocristã, é recuado em direção ao leste litúrgico do templo, e adossado à respectiva parede, formando com a estrutura vertical supracitada um só corpo[5].

Nesses termos, para um melhor entendimento sobre o retábulo, é imprescindível que se teça algumas considerações sobre sua evolução no interior do templo cristão, principalmente no tocante à estreita relação que possui com o altar, ponto focal e objeto mais sagrado do culto católico, em cuja superfície se celebra através do ato litúrgico da missa, o sacrifício de Cristo – quando o pão se transforma em Seu corpo e o vinho se torna o Seu sangue na Eucaristia. A hegemonia do altar no templo cristão é reiterada por duas características básicas inerentes ao mesmo: sua localização privilegiada no arranjo físico do espaço sagrado, e sua posição elevada "em relação a tudo o que o rodeia"[6]. Por analogia, tal *status* se estende ao retábulo que, ao ser incorporado ao altar, intensifica a sacralidade deste através da iconografia e dos recursos simbólicos nele empregados.

Sobre o altar isolado, é oportuno destacar sua morfologia inicial, que remetia àquela de um sarcófago, simbolizando a antiga prática adotada pelos cristãos primitivos de celebrarem as cerimônias religiosas nas catacumbas, sobre os túmulos dos mártires. A exigência do Concílio de Paris (ano 509), que a peça fosse em pedra devia igualmente contemplar as regras para sua construção, que, caso fosse executada em material inferior, como a madeira, por exemplo, teria de incluir no meio do altar uma pedra benta pelo bispo – a pedra *ara*[7].

A fusão do altar com o retábulo foi um processo gradativo, resultante de uma série de transformações porque passaram as práticas litúrgicas do culto cristão, desde as catacumbas, passando pelos domicílios, até alcançarem os templos religiosos propriamente ditos. Estes eram inicialmente construídos próximos a um *martyrium*, de modo a poder incluí-lo como centro de convergência sobre o qual ficaria o altar. Entre os séculos IV e IX, essa mesa, ainda isolada, porém fixa no centro litúrgico do templo, o *presbyterium*, era pequena, devendo adequar suas dimensões apenas aos objetos de culto – o livro dos Evangelhos e os vasos sagrados do pão e do vinho[8].

---

[3] Eduardo Corona e Carlos A. C. Lemos, *Dicionário da Arquitetura Brasileira* (São Paulo: São Paulo Livraria Editora Ltda, 1972), 409.

[4] Natália Correia Guedes, org., *Thesaurus: Vocabulário de Objetos do Culto Católico* (Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004), 23-24.

[5] Maria Isabel Rocha Roque. *Altar Cristão*: *evolução até a Reforma Católica* (Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004), 41-42.

[6] Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995), 40.

[7] Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura. Esculptura, Architectura e Gravura* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1875).

[8] Roque, *Altar Cristão*: *evolução até a Reforma Católica*, 31, 35.

Nos locais onde não havia *confessium*, por ali não estar sepultado nenhum mártir da Igreja, foi comum o recurso às relíquias dos santos, que foram incorporados ao altar ao longo de sua evolução, servindo como fonte de inspiração, de devoção, e sobretudo de sacralização da mesa. É importante destacar que o altar, localizado na zona da abside do templo, podia ser provido (e promovido) por zimbório – grande coberta cupuliforme ou piramidal montada sobre quatro colunas que protegia a mesa sagrada e a dignificava – conforme podem atestar os altares de S. Paulo, em Roma, e S. Ambrósio, em Milão[9].

Mais tarde, já na virada do milênio, o culto às relíquias tomou nova dimensão, introduzindo a *capsa*, pequena urna com a relíquia, sobre o altar, junto com os outros objetos de culto referidos acima. A carência de relíquias suficientes para prover todos os altares induziu ao recurso, no final do século XI, de painéis móveis pintados ou esculpidos com motivos da religião. Essas peças móveis – trípticos e polípticos – eram colocadas na extremidade posterior do altar (defronte ao celebrante), gerando a chamada *retro tabula*[10], ou simplesmente retábulo, a estrutura volumétrica, e por que não dizer arquitetônica, adossada à superfície parietal atrás do altar, quando já se consolidava sua transferência e fixação à parede de fundo da abside – o leste litúrgico da igreja.

Nesse contexto são emblemáticos os retábulos góticos construídos a partir do século XIII, quando a verticalização própria do estilo alavancava a monumentalidade dessas megaestruturas, induzindo os fiéis à contemplação das pinturas ou esculturas ali apresentadas, e, desviando do ponto focal da igreja traduzido no altar-mor. Ao mesmo tempo, as múltiplas capelas existentes nas naves laterais que compunham o interior do templo constituíam pólos paralelos que desviavam o foco da mesa sagrada. Essas naves foram igualmente recorrentes durante a Renascença, quando a iconografia das grandes obras artísticas dos retábulos exaltava a natureza humana de Cristo e de Maria assim como o cotidiano dos santos, empreendimentos esses que contribuíam para desvios de interpretação da fé católica, além de alimentarem, face aos custos envolvidos, a prática da venda de indulgências, um dos vetores para a formação do Protestantismo.

O retorno à exaltação do leste litúrgico só foi consolidado através do Concílio de Trento (1545-1563), que estimulou a construção da igreja com nave única, livre de obstruções que impedissem a visibilidade do seu ponto focal – o altar-mor conjugado com o retábulo e todo o aparato devocional ali disposto.Nesse sentido, as igrejas jesuítas *Il Gesú*, em Roma, e São Roque, em Lisboa, tornaram-se exemplares eficazes dessa recomendação tridentina, cujo objetivo principal era restaurar a hegemonia do ato litúrgico celebrado no altar, então valorizado pelos elementos simbólicos do retábulo.

Foi segundo tal retórica contra-reformista que a Igreja foi instituída no Brasil a partir de meados do século XVI, quando o apelo à arte sob a égide do Padroado Régio constituiu sua propaganda mais eficaz, inclusive no contexto dos franciscanos, cuja prática basilar era a pobreza. No âmbito da arquitetura religiosa produzida no período colonial, os frades menores realizaram obras com interiores totalmente recobertos na talha dourada, os quais se tornaram ícones do patrimônio histórico e artístico brasileiro, como a igreja franciscana de Salvador (BA) e a Capela Dourada do Recife (PE). Dentro desse valioso repertório arquitetônico se destacam

[9] *Ibid*, 37.
[10] *Ibid*. 40-46.

os retábulos que, como foi defendido acima, constituem imponentes, e simbólicos, expositores da arte sacra católica romana.

O retábulo franciscano no Nordeste colonial

Como se pôde perceber através do breve histórico acima, a escala de proporção e grandeza assumida pelos retábulos nos interiores dos templos católicos, os potencializou como indicadores morfológicos basilares para a identificação do estilo arquitetônico que caracterizava o edifício. Assim, a natureza românica, gótica, renascentista ou barroca de uma igreja (para não citar outras linguagens do repertório estilístico religioso), era revelada com propriedade através das características gerais dos elementos estruturais e decorativos de seus retábulos, haja vista a hegemonia destes em termos de dimensões e de plasticidade se comparados com outros componentes do interior eclesiástico. A estrutura em tela ainda podia servir como veículo para a identificação de variações formais de um mesmo estilo arquitetônico (caso existissem), igualmente se valendo da diversidade de elementos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos que a compunham.

Nesses termos, para efeito de estudo dos retábulos franciscanos, que constitui o verdadeiro objetivo deste trabalho, foi tomada como parâmetro a classificação feita em 1951 pelo estudioso Paulo Santos, quando publicou o resultado de suas investigações acerca da arquitetura eclesiástica produzida no Brasil colonial. Nela foram identificados quatro grupos principais, e cronologicamente subseqüentes, de retábulos: o primeiro grupo, por ele denominado proto-barroco, se verificou no final do século XVI e princípio do XVII; o segundo, chamado barroco seiscentista, abrangeu o período entre a segunda metade do século XVII e início do XVIII; o terceiro, barroco setecentista, compreendeu o intervalo entre o início e meados do século XVIII, e o quarto grupo, barroco-rococó, se estendeu de meados do século XVIII a início do XIX[11]. Ao adotar tal classificação, o próprio autor admitiu a mesma ter estreita relação com aquela proposta dez anos antes pelo arquiteto Lúcio Costa, quando discorreu sobre a arquitetura produzida pelos jesuítas no Brasil durante o período colonial[12].

É importante ressaltar que, a exemplo de outras instalações religiosas católicas do clero regular, os treze conventos construídos pelos frades de São Francisco no Nordeste do Brasil, fundados entre 1585 e 1660[13], eram guarnecidos de retábulos não apenas na capela-mor da igreja conventual, mas também nos altares colaterais ao arco cruzeiro, nas capelas laterais da nave da igreja (caso existissem), na sacristia, na capela do capítulo e na sala da portaria. No âmbito das instalações da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência existentes na cerca conventual, os retábulos se fizeram presentes principalmente no altar-mor e altares laterais da capela da irmandade, e na respectiva sacristia, consistório e casa dos exercícios (caso houvesse). Tais estruturas retabulares, independentemente dos espaços onde eram construídas, obedeciam à ordem arquitetônica (e cronológica) vigente, ordem essa que lhes conferia unidade formal e atendia às prerrogativas plásticas próprias a cada um dos quatro grupos mencionados acima, os quais são apresentados a seguir.

[11] Paulo F. Santos, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil* (Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951), 168-173.

[12] Lúcio Costa, "A Arquitetura Jesuítica no Brasil," in *Arquitetura Religiosa*, ed. Ayrton Carvalho et al. (São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978), 53-57.

[13] Ivan Cavalcanti Filho. "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context" (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009).

O retábulo proto-barroco

Tal estrutura retabular foi assim denominada por apresentar na sua morfologia traços que já prenunciavam a liberdade das linhas barrocas, porém ainda estava arraigada a paradigmas do Renascimento. A regularidade geométrica e a sobriedade da composição ditavam o partido adotado, que se baseava nos três princípios clássicos da arquitetura – embasamento, colunas e entablamento. A parte central do retábulo era, via de regra, contemplada com camarim em arco pleno dentro do qual ficava entronada a imagem da devoção titular. A estrutura era flanqueada por colunas com fuste canelado cuja parte inferior, sobreposta a pedestais, era guarnecida de figuras fitomorfas ou antropomorfas. As colunas eram arrematadas por capitéis coríntios sobre os quais ficava assentada arquitrave, friso recheado com relevos florais e cornija com dentículos.

A madeira entalhada foi indubitavelmente o material mais empregado no Brasil para a confecção desses retábulos, sendo depois policromada ou recoberta com folhas ou filetes de ouro. Os retábulos colaterais do arco cruzeiro da igreja do convento de Santo Antônio de Igarassu, em Pernambuco – N. S. das Dores, do lado do Evangelho e São José, do lado da Epístola – apresentam estrutura próxima dessa gramática, que foi mais recorrente nos santuários jesuítas devido à prevalência dos padres da Companhia em solo brasileiro durante o primeiro século da colonização. Os trabalhos de prospecção nos citados retábulos, desenvolvidos durante o processo de restauro do convento entre 1997 e 1999, sugerem que tais peças teriam sofrido intervenção, possivelmente no final do Seiscentos, quando as pilastras separadas por painéis verticais côncavos flanqueando o camarim, que eram anteriormente retas com fuste canelado[14], foram recobertas por talha retorcida para se adequar ao gosto da época. Outra evidência da natureza protobarroca dos retábulos reside na composição dos mesmos – envasamento, coluna e entablamento. Este último, apesar de apresentar curvatura na porção superior ao camarim, devia ser originalmente retilíneo, pousando sobre o mesmo o coroamento com frontão entalhado de "escassa profundidade", arte final própria do barroco primitivo, que igualmente caracteriza os frontais dos respectivos altares[15].

Mas é o convento de Olinda que apresenta na sua sala capitular, o retábulo franciscano em talha mais aproximado da gramática proto-barroca empregada nas casas jesuítas anteriormente ao barroco propriamente dito. Tal evidência pode ser confirmada na clássica composição de envasamento, coluna e entablamento da peça, que é 'quebrada' apenas pela presença de colunas retorcidas e coroamento delineado por contornos de folhagens e encimado por concha estilizada (**Fig. 1**). A antiguidade do espaço, e conseqüente atribuição da fábrica do retábulo à época de construção de estruturas do tipo, podem ser comprovadas inclusive por evidências relativas à 'cessão' do cômodo para sepultura de D. Archangela da Silveira e herdeiros em troca da família "paramentar perpetuamente o dito Capítulo", conforme atesta Frei Jaboatão em 1761[16].

[14] Maria João Espírito Santo Bustorff Silva, org., *Igreja de Santo Antônio de Igarassu* (Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2000), 33, 79.

[15] *Ibid*, 91-92.

[16] Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão, OFM, *Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*, I, ii (Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858).

Fig. 1 - Convento de N. S. das Neves, Olinda, PE.
Retábulo da Capela do Capítulo.
[Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context" (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 22]

O retábulo barroco seiscentista

Arrematado por arquivoltas concêntricas que partem do entablamento e definem o coroamento do camarim, onde está entronada a imagem da devoção do altar, o retábulo barroco seiscentista constitui a versão mais recorrente nos interiores das casas franciscanas do nordeste colonial, a ponto de ser considerado modelo típico da Ordem. A estrutura era sempre flanqueada por colunas torsas ou 'salomônicas' impregnadas de elementos fitomorfos ou zoomorfos, que davam o toque oriental e bizantino à natureza românica da composição, que no contexto lusitano era chamada Estilo Nacional[17]. Como tradicionalmente estava sob a incumbência dos frades menores a guarda do Santo Sepulcro em Jerusalém, acredita-se ser essa a razão para utilizarem tal tipo de colunas[18], além da sua emblemática adoção por Bernini no Baldaquino de São Pedro, em Roma.

O retábulo da capela de Santa Rosa de Viterbo, situado na igreja conventual do complexo franciscano de Cairu, na Bahia, representa com fidelidade um desses exemplares do modelo barroco de raízes seiscentistas. Com 6,52m de altura e 4,80m de largura, a peça foi entalhada e dourada por volta de 1720[19], e ocupa integralmente a parede de fundo da capela da

[17] Mozart Alberto Bonazzi da Costa, *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010), 72.
[18] Santos, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*, 189.
[19] José Dirson Argolo, *O Convento Franciscano de Cairu* (Salvador: IPHAN, 2009), 107.

Ordem Terceira da Penitência do referido convento, se destacando como uma de suas importantes 'relíquias'. A riqueza ornamental do retábulo é traduzida nos elementos fitomorfos entalhados nos pés-direitos e nas arquivoltas concêntricas – são folhas de acanto, cachos de uva, flores e frutas silvestres compondo uma verdadeira sinfonia de formas vegetais que emolduram o camarim onde está entronada a devoção jovem dos franciscanos seculares. Santa Rosa viveu no século XIII e faleceu aos dezoito anos, tendo lutado pela liberdade da Igreja e da sua Comuna – Viterbo – onde pregou o Evangelho e se manifestou nas ruas e praças da cidade contra as perseguições do imperador Frederico II da Germânia[20].

Outro espaço onde o retábulo barroco seiscentista se configura como principal recurso devocional franciscano no âmbito da arquitetura de interiores é a Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Convento de Santo Antônio do Recife, Pernambuco. Iniciada em 15 de setembro de 1696, a capela executada pelo construtor Antonio Fernandes de Matos levou cerca de trinta anos para ser concluída[21]. Com suas superfícies parietais totalmente recobertas por obras de arte, notadamente em madeira entalhada e folheada a ouro, além dos painéis azulejares e dos óleos sobre madeira, a casa de oração conhecida como Capela Dourada – a emblemática *Golden Chapel* festejada pelo historiador de arte Robert Smith[22] – se tornou um dos maiores ícones da arquitetura eclesiástica do Brasil colonial. Além do retábulo do altar-mor, mais seis estruturas parietais congêneres, todas guarnecidas dos elementos morfológicos característicos do segundo grupo na classificação aqui adotada, compõem o interior da capela marcada por dois pavimentos: o térreo, onde estão os seis retábulos dispostos três a três nas paredes leste e oeste, e o superior, onde ficam as tribunas alternadas com grandes painéis de óleo sobre madeira.

Todos os retábulos laterais da casa de oração têm exatamente as mesmas dimensões, formas e elementos decorativos. Analogamente ao exemplar de Cairu acima descrito, os retábulos da Capela Dourada enaltecem a devoção entronada no camarim flanqueado por colunas salomônicas cujos fustes são adossados com acantos espiralados, ramos de videira e cachos de uva pendentes, mantendo a mesma decoração nas arquivoltas igualmente reentrantes da sua porção superior. Situado na parede oeste da capela, entre os altares dedicados a Nossa Senhora da Soledade e São Roque, o retábulo de Santa Isabel da Hungria constitui um dos exemplares do modelo em questão onde o douramento recobre toda a modinatura da obra, cujo coroamento atende aos requisitos do Estilo Nacional Português mencionado acima (**Fig. 2**). Santa Isabel, padroeira da Ordem Terceira de São Francisco, viveu no século XIII (1217-1231) e, por ter santificado com as virtudes franciscanas o matrimônio, a maternidade, a viuvez e o trono[23], foi canonizada pelo Papa Gregório IX quatro anos após a sua morte.

[20] Frei Agostinho Gemelli, OFM, *O Franciscanismo* (Petrópolis, Editora Vozes, 1944), 103.

[21] Marcílio Reinaux, *A Capela Dourada do Recife* (Recife: Comunigraf, 2006), 125.

[22] Robert Smith, "A Capela Dourada do Recife", in *Igrejas, Casas e Móveis: Aspectos da Arte Colonial Brasileira*, ed. Robert Smith (Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979), 101.

[23] Gemelli, *O Franciscanismo*, 103.

Fig. 2 - Convento de Santo Antônio, Recife, PE. Retábulo de Sta. Isabel, Capela da Ordem III. [(Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context" (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 125]

É importante registrar que esse grupo de retábulos de final do século XVII e início do XVIII, aqui considerado como 'barroco seiscentista', corresponde ao Tipo 7 da classificação de Bazin para a estrutura retabular portuguesa, por ele denominada de 'barroco românico com moldura de arquivolta', cujo modelo pode ser contemplado nos altares laterais da Igreja do Santíssimo Sacramento dos Paulistas, em Lisboa[24]. A referida tipologia foi amplamente empregada no contexto franciscano brasileiro; os retábulos da capela-mor e da capela lateral da igreja conventual de Marechal Deodoro, em Alagoas, são filiados a esse grupo, assim como todas as estruturas retabulares das capelas laterais da igreja franciscana de Salvador, na Bahia.

O retábulo barroco setecentista

Analogamente ao modelo anterior, o retábulo produzido entre o início e meados do século XVIII estava pautado no arco pleno, que perfazia o contorno superior do camarim onde ficava a imagem do titular do altar. O arco romano continuava sendo a matriz a partir da qual todos os outros componentes morfológicos da estrutura retabular orbitavam, porém nesse grupo, novos elementos plásticos foram introduzidos na composição 'românica' dos coroamentos, rompendo com a rigidez das arquivoltas. A introdução do dossel, mísulas, volutas

[24] Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, vol I (Rio de Janeiro: Record, 1983), 258-259, 265. *Idem*, vol II, p. 100.

e arquitraves interrompidas conferia outra dinâmica ao retábulo, que podia ser arrematado com coroa suspensa por querubins, como aconteceu nos dois monumentais retábulos do transepto da igreja franciscana de Salvador, cuja parte inferior do arco, acima da cornija movimentada pelo jogo reentrante das colunas salomônicas, foi guarnecido de óculo para iluminação do templo.

Com relação aos retábulos supracitados, a documentação atesta que ambos foram executados no segundo quartel do século XVIII: aquele dedicado a São Luís Bispo, situado na extremidade sul do transepto, no triênio 1738-1741, enquanto que o outro do lado oposto, dedicado à Nossa Senhora da Glória, foi assentado "em sua perfeição" no biênio 1741-1743[25]. É importante registrar que as duas estruturas retabulares se notabilizam no interior do templo sobretudo por sua escala monumental. Nelas, as colunas salomônicas, com fustes estriados diagonalmente no terço inferior e "adornados com grinaldas de flores nos dois terços superiores"[26], estão assentes sobre grande estilóbato suspenso por quatro vigorosos atlantes. Coroando o camarim, o dossel provido de sanefas que protege a devoção titular do altar contribui para o rompimento com os 'cânones românicos' que regiam os retábulos do período anterior (**Fig. 3**).

Fig. 3 - Convento de São Francisco, Salvador, BA. Retábulo de N. S. da Glória.
[Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context" (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 48]

[25] Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ed., *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862* (Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978), 19.

[26] Da Costa, *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*, 83.

Tal prática de 'decomposição da forma' pode ser igualmente constatada no retábulo dedicado a Nossa Senhora da Saúde na Capela do Capítulo do mesmo convento, cujas arquivoltas dispostas sobre o entablamento são incrustadas com volutas, conchas e folhagens, gerando um coroamento saliente com contorno superior destacado por grandes "escudos em forma de coração"[27]. As pilastras que flanqueiam a estrutura são igualmente trabalhadas na talha dourada, de onde afloram anjinhos envoltos por ramagens e folhas de acanto. As colunas retorcidas que emolduram o camarim são recobertas por relevos fitomorfos, notadamente girassóis, que escondem totalmente seu corpo espiralado, gerando uma nova morfologia para os respectivos fustes.

O retábulo barroco-rococó

Produzido entre meados do século XVIII e início do XIX, o retábulo barroco- rococó consolidou algumas práticas que na verdade tinham sido introduzidas, embora de forma muito sutil, em estruturas congêneres do terceiro grupo. O tratamento cromático final da talha, com o ouro no fundo branco, por exemplo, já acontecia nos retábulos citados na seção anterior, porém na peça rococó, o branco passou a prevalecer, acompanhando o próprio desenho do retábulo, onde a dinâmica decorativa assumiu uma linguagem mais suave no tocante aos recortes e contornos.

O retábulo de Santo Antônio de Lisboa da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, em Olinda, ilustra com propriedade o grupo em questão. Apesar de ainda apresentar colunas retorcidas, o acabamento cromático das mesmas não mais evidencia seu aspecto helicoidal; os pés-direitos a elas adjacentes recebem incrustações de palmas, concheados, relevos florais emoldurados com volutas estilizadas, penachos tríplices e plumas, numa clara alusão à decoração joanina na sua segunda fase, conforme atesta Santos na sua obra sobre arquitetura barroca no Brasil[28]. Com relação à porção superior ao entablamento do retábulo, emergem arquivoltas lisas ornadas com folhagens em relevo, sendo estas separadas por arquivolta côncava igualmente provida de ornatos vegetais dourados. A peça é coroada por sanefa provida de lambrequins.

Outra tipologia filiada à linguagem rococó foi aquela onde o entablamento, ao invés de ser interrompido para a sobreposição das arquivoltas que outrora davam continuidade às colunas e pés-direitos, contorna de forma sinuosa a porção superior do camarim através de frisos e cornija saliente. As colunas que flanqueiam o nicho aos poucos reassumem seu caráter clássico – com base, fuste linear e capitel – porém com tratamento canelado no terço inferior, e liso com folhagens espiraladas nos dois terços superiores das mesmas. O dossel que coroava o camarim é substituído por sanefa sobreposta ao frontão recortado e inscrito em arco pleno que arremata o entablamento, sanefa esta levemente saliente em relação à estrutura retabular e provida de lambrequins com desenho elaborado. O retábulo de Nossa Senhora da Conceição, situado no lado do Evangelho da igreja conventual de Olinda, em Pernambuco, constitui expressivo exemplar da tipologia em tela (**Fig. 4**), em simetria com seu congênere do lado da Epístola, dedicado a Santo Antônio.

[27] Frei Pedro Sinzig, OFM, Maravilhas da Religião e da Arte na Egreja e no Convento de São Francisco da Baía, *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933), 273.

[28] Santos, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*, 198.

A fachada retábulo

No repertório das estruturas retabulares produzidas no contexto franciscano do Nordeste do Brasil colonial não se pode omitir um de seus mais emblemáticos, e *sui generis*, exemplares – o frontispício da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Salvador – que, por seus atributos tipológicos, pode ser comparado a um monumental retábulo a céu aberto. Totalmente esculpido em arenito português no século anterior à grande reforma interna porque passou o templo no segundo quartel do século XIX,[29] o retábulo foi concebido em três andares horizontalmente demarcados por cornijas recortadas conforme as saliências e reentrâncias que permeiam o plano geral da frontaria: o térreo abriga as portas; o primeiro pavimento, o nicho centralizado com a imagem de São Francisco; e o superior, o frontão de coroamento marcado pela cruz central flanqueada por volutas e pináculos nas suas extremidades (**Fig. 5**).

Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Convento de N. S. das Neves, Olinda, PE. Retábulo de N. S. da Conceição; Convento de São Francisco, Salvador, BA - Frontispício da Igreja da Ordem III.
[Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context" (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 17, 58]

[29] Maria Helena Oxi Flexor e Frei Hugo Fragoso, OFM, *Igreja e Convento de São Frâncico da Bahia* (Rio de Janeiro: Versal, 2009), 381-386.

Verticalmente, o frontispício se configura segundo três tramos separados por pilastras com tratamento decorativo diferenciado de andar para andar. Recheada de alegorias com comprovado teor formal, semântico e estético[30], a fachada é atribuída ao mestre carpinteiro portuense Gabriel Ribeiro[31], verdadeiro autor da planta da igreja[32]. A probabilidade de sua autoria com relação ao desenho do frontispício reside no fato de o partido geral do mesmo remeter às estruturas retabulares tripartidas em largura, "e pela divisão em dois andares e remate, semelhantes às de diversos retábulos arquitetônicos de talha dourada", típicos do Norte de Portugal, região de origem do mestre Gabriel[33].

Considerações finais

À luz das informações registradas no presente trabalho, pode-se perceber a dupla função do retábulo no interior do templo católico, especificamente do franciscano no Nordeste do Brasil colonial. Por um lado funcionava como indicador formal da linguagem arquitetônica que caracterizava o espaço sagrado e do seu grau de requinte. Por outro, servia de cenário e instrumento para a celebração litúrgica que era ali representada com toda a pompa e circunstância. Nesse sentido, é importante esclarecer que a confecção de magistrais retábulos entalhados e folheados a ouro, mesmo no contexto franciscano, que a rigor era regido pelo espírito de pobreza e de simplicidade, não contrariava a doutrina seráfica, já que os frades menores justificavam a exuberância e o rigor artístico dos seus espaços de culto – interior da igreja, capela-mor, capelas laterais, sacristia e capela do capítulo – embasados na retórica da "sublimidade da religião" através da qual "para o culto divino todo o ornato seria pouco"[34].

Como a partir do Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja Católica utilizou a arte como instrumento didático e pedagógico para a veiculação da sua doutrina[35], a pujança decorativa e a extravagância ornamental dos interiores eclesiásticos se tornaram procedimentos basilares para atrair fiéis. O retábulo, como foi defendido no decorrer do trabalho, constituiu assim o instrumento de maior impacto para a espetacularização da fé. A erudição de sua composição arquitetônica, o simbolismo dos elementos formais adotados, o requinte dos utensílios nele expostos, e o protocolo necessário para a cerimônia litúrgica ali celebrada conclamavam os fiéis para a comemoração de uma Igreja una, verdadeira, triunfante, como o próprio arco pleno, presente na sua porção central, historicamente sugeria desde sua longínqua, e por que não dizer espetacular utilização enquanto marco comemorativo das vitórias do antigo império romano.

[30] Ana Palmira Bittencourt Casimiro, *Mentalidade e Estética na Bahia Colonial: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis* (Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1996), 143-154.

[31] Silva, *Igreja de Santo Antônio de Igarassu*, 34.

[32] Flexor e Fragoso, *Igreja e Convento de São Frâncico da Bahia*, 379.

[33] Maria João Espírito Santo Bustorff Silva, org., *Festa Barroca a Azul e Branco* (Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002), 21-24.

[34] Frei Hugo Fragoso, OFM, *São Francisco de Paraguaçu: uma história sepultada sob ruínas* (Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2007), 36-37; Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, prefácio do *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862*, por Frei Venâncio Willeke, OFM (Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978), iv.

[35] Joseph Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 2ª ed., trad. Jana Almeida Olsansky (Prior Velho: Paulinas, 2006), 95.

Bibliografia

Argolo, José Dirson, *O Convento Franciscano de Cairu*. Salvador: IPHAN, 2009.
Bazin, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1983.
Cavalcanti Filho, Ivan. "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context". Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009.
Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio: José Olympio Ed., 1995.
Corona, Eduardo; Lemos, Carlos A. C. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: São Paulo Livraria Editora Ltda, 1972.
Costa, Lúcio. "A Arquitetura Jesuítica no Brasil." In *Arquitetura Religiosa*, editado por Ayrton Carvalho et al. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.
Da Costa, Mozart Alberto Bonazzi. *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. São Paulo: EDUSP, 2010.
Flexor, Maria Helena Oxi e Frei Hugo Fragoso, OFM. *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009.
Fragoso, Frei Hugo, OFM. *São Francisco de Paraguaçu: uma história sepultada sob ruínas*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2007.
Guedes, Natália Correia, org. *Thesaurus: vocabulário de objetos de culto católico*. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.
Jaboatão, Frei Antonio de Santa Maria, OFM. *Novo Orbe Seráfico Brasílico*, 5 vols. Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858-1862.
Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ed. *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978.
Ratzinger, Joseph. *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 2ª ed. Prior Velho: Paulinas, 2006.
Reinaux, Marcílio. *A Capela Dourada do Recife*. Comunigraf Editora, 2006.
Rodrigues, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico da Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
Roque, Maria Isabel Rocha. *Altar Cristão*: evolução até a Reforma Católica. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.
Santos, Paulo F. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio: Kosmos Editora, 1951.
Sinzig, Frei Pedro, OFM. "Maravilhas da Religião e da Arte na Egreja e no Convento de São Francisco da Baía". *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.
Silva, Maria João Espírito Santo Bustorff , org. *Festa Barroca a Azul e Branco*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.
_____, org. *Igreja de Santo Antônio de Igarassu*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2000.
Smith, Robert C. "A Capela Dourada do Recife". In *Igrejas, Casas e Móveis: Aspectos da Arte Colonial Brasileira*. Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979, pp. 99-107.

Índice de autores

Volume 1

Bertolucci, Silva …….. 163
Bohrer, Alex Fernandes ……... 79
Caetano, Joaquim Inácio ……. 353
Castro Brunetto, Carlos Javier …… 247
Castro, Maria Ângela Pereira de ……. 163
Coelho, Beatriz …… 113
Costa, Isabel Dias …… 65
Costa, Maria João Dias …… 65
Dangelo, André Guilherme Dorneles …….. 89
Domínguez Gómez, Benjamín …… 287
Fernández Flores, Ligia ……... 101
Filha, Maria Berthilde Moura …….. 387
Flores Flores, Oscar ……. 217
Fonseca, Gustavo Oliveira ……... 149
González Moreno, Fernando ……... 339
González-Román, Carmen ……... 51
Guerra-Librero, Fernando ...……. 261
Halcon, Fátima ……. 135
Hamoy, Idanise Sant'Ana Azevedo ……. 177
Herrera García, Francisco Javier ……. 27
Huidobro, Salas Luis ……... 277
Filho, Ivan Cavalcanti ……. 387
L. Maldonado Dorantes, Yunuen …… 277
Laguna Paúl, Teresa ...…….……. 261
Lameira, Francisco …….. 15
Le Gac, Agnès ……..…….. 65
Mancini, Matteo ……... 313
Martínez Oliver, Bartolomé ……. 41
Mendonça, Isabel ……. 189
Molina Bergas, Francisco …… 41
Monteiro, Patrícia Alexandra Rodrigues ……. 367
Oliveira, Eduardo Pires de ……... 123
Oliveira, Paulo ……. 65
Pedrosa, Aziz José de Oliveira …… 89
Pérez de Castro, Ramón …….. 323
Queirós, Carla Sofia …… 299
Rodriguez Trobajo, Eduardo ……... 261
Rosada, Mateus …… 163
Tuzi, Stefania …….. 231
Urias, Patrícia …….. 377
Zorrozua Santisteban, Julen ……. 203

"A eleição de três vertentes de análise – forma, função e iconografia – constituiu o mote para a abordagem histórico-artística da retabulística no vasto território ibero-americano e veio a traduzir-se no livro que seguidamente se apresenta. Nele, o leitor poderá encontrar ampla reflexão sobre os artistas e respectivas oficinas, capazes de conceber as "máquinas" retabulares de pequeno ou grande porte; a construção e a definição do perfil dos mecenas e agentes do mercado artístico na execução dessas obras; a identificação e a análise da dimensão material dos retábulos; as leituras multifacetadas dos complexos programas iconográficos e ornamentais dos mesmos. Em todos os textos agora publicados, (...) os autores procuraram salientar a importância plástica e simbólica dos inúmeros exemplos analisados, salientando, sempre que possível, as especificidades autóctones e as interações artísticas estabelecidas com os contributos exógenos."

9 789899 919266

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

FCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR