

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

Fátima Halcón<sup>1</sup>



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<sup>2</sup>. 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

---

<sup>1</sup> Profesora titular en Departamento de Historia del Arte, en la Universidad de Sevilla.

<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>. 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.

---

<sup>3</sup> Bonet Correa, A., "Retablos del siglo XVII en Puebla", *Archivo Español de Arte*, n° 143 (Madrid, CSIC, 1963), pp. 233-352; Díaz, M., "Retablos salomónicos en Puebla" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 50, (México, UNAM, 1982), pp. 103-110.

<sup>4</sup> 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*, n° 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.

<sup>5</sup> Castro Morales, Efraín, "Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII" en *Nuevo Museo Mexicano*, t. 1, n° 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<sup>6</sup>. 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<sup>7</sup>. 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<sup>8</sup>. 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<sup>9</sup>.

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<sup>10</sup>. 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<sup>11</sup>. Balbás había utilizado este soporte en algunos de

<sup>6</sup> Palm, Erwin W., "Estilo y época en el arte colonial" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 2 (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949), pp. 6-32

<sup>7</sup> Ver: Villegas, Víctor Manuel, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del barroco estípite*, (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956).

<sup>8</sup> Sebastián, Santiago, "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 7 (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1967) pp. 30-68.

<sup>9</sup> Hellendoorn, Fabienne E., *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, (México, UNAM, 1980), pp. 29 y ss.

<sup>10</sup> Moffitt, John F., "El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin and the estípite: observations on manierism and neo plateresque architectural style in the 18<sup>th</sup> century Mexican ecclesiastical facades" en *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, (Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984), pp. 325-345.

<sup>11</sup> 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<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup>.

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<sup>14</sup>. Si bien Churriguera opta por el orden salomónico como soporte principal, comenzó a utilizar también el estípite<sup>15</sup>. 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.

<sup>12</sup> 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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Martín González, Juan José, *El retablo barroco en España*, (Madrid, Ed, Alpuerto, 1993), p. 147; Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *Los Churriguera*, (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971), pp. 10-12.

<sup>15</sup> 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<sup>16</sup>.

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<sup>17</sup>. 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

---

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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<sup>18</sup>.

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<sup>19</sup>. 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 imaginaria 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)

<sup>18</sup> Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña...op. cit.*, pg. 39.

<sup>19</sup> 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<sup>20</sup>, 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 fisonomía geométrica en el retablo mayor y en los del crucero al quedar cubiertos por una exuberante ornamentación que los hace omitir sus formas<sup>21</sup>. 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<sup>22</sup>. Relacionados con los retablos queretanos están los grandiosos retablos del templo agustino de San Juan de Sahagún de la localidad de Salamanca en Guanajuato<sup>23</sup>. 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.

---

<sup>20</sup> Manrique, Jorge Alberto, "El neóstilo: la última carta del barroco mexicano" en *Historia Mexicana*, XX, 79 (México, enero-marzo 1971), pp. 335-367.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Shon Raeber, A. L., "Francisco Martínez Gudiño" *Anales Instituto Investigaciones Estéticas*, n° 65 (México, UNAM, 1994), pp. 179-190.

<sup>23</sup> 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 cuatro 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<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup>.

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<sup>26</sup>. 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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Halcón, F., *Felipe de Ureña...op. cit.*, p. 117.

<sup>26</sup> Hernández Díaz, V., “Los retablos de Aránzazu en Guadalajara” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° (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 apóstoles 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<sup>27</sup>. 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 Atzacapozalco 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.

<sup>27</sup> González Galván, Manuel, "Modalidades del barroco mexicano" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 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<sup>28</sup>. 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<sup>29</sup>. Fue el encargado de finalizar las obras de la catedral de México donde trabajó desde 1793 y 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

<sup>28</sup> Moyssén, Xavier, "La primera Academia de Pintura de México" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 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).

<sup>29</sup> 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 antiguos 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<sup>30</sup>. 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<sup>31</sup>. 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<sup>32</sup>. 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<sup>33</sup>.

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 a 1785 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.

---

<sup>30</sup> 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* n° 1 (México, 1979), pp. 29-30.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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, n° 103, (Zamora (México), 2005), pp. 170-209.

<sup>33</sup> Tovar de Teresa, Guillermo, "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite", *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 10, (México, 1990), pp. 2-23.