

A PUNTES SOBRE EL RETABLO DEL ALTAR DEL PERDON

I
El 18 de enero de 1967 un incendio destruyó gran parte de las obras de arte de la Catedral de México, entre ellas el Altar del Perdón. Para su restauración, a punto de concluirse después de siete años de trabajo, se hizo un estudio meticuloso de los restos y las fotografías que había en los archivos y a partir de ellos se establecieron las diferentes escalas de cada sección y su ornamentación, así como la altura total del retablo, ya que el remate se destruyó totalmente.

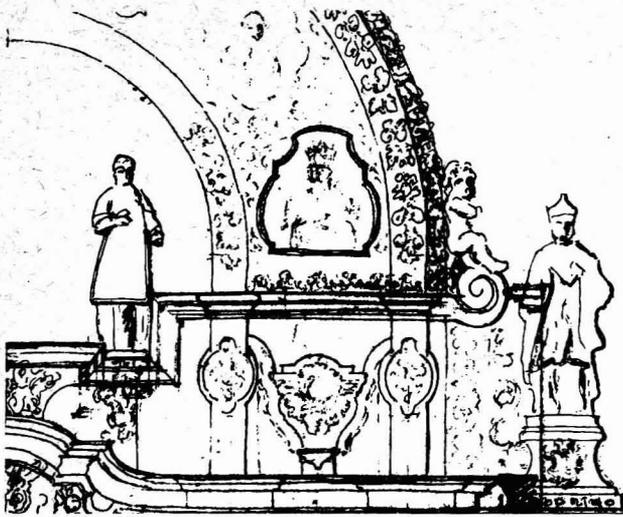
Primero se hizo una estructura para sostener todo el altar, pues las partes que resistieron el incendio no podían soportar el peso de las nuevas y de las que se encontraron entre los escombros y se volvieron a usar. La utilización de los pedazos semicarbonizados del retablo buscó respetar, en la mayor medida posible, la talla original del siglo XVIII, ya que el Altar del Perdón y el Altar de los Reyes tienen la importancia de haber sido los primeros retablos barrocos en la modalidad pilastra estípite de la Nueva España.* Estos dos retablos los construyó el arquitecto y escultor andaluz Jerónimo de Balbás, llegado a México en 1717 después de haber construido en España, entre otros, el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla (destruido), y la sillería y facistol de Marchena, también en Andalucía. El Altar del Perdón se inició en 1725 y se terminó en 1732. Su estreno y dedicación fue hasta 1737.

En cuanto a que se llame *del Perdón*, hay varias opiniones y aun leyendas. Manuel Toussaint opina que ese nombre es, por tradición española, el de todos los altares que se encuentran en el transcoro de las catedrales, enfrente de la puerta principal llamada también del Perdón, ya que por ella entraban los penitenciados del Santo Oficio a reconciliarse con la Iglesia, y tales ceremonias ocurrían en este altar. Francisco de la Maza opina, en cambio, que este tipo de altar es original de América. Ahora bien, entre las leyendas, la más conocida dice que la pintura del altar, "La Virgen con Santa Ana y San José" de Simón Pereyng, había sido pintada en la cárcel sobre la puerta de una celda por un preso para conseguir el perdón de su condena. Al conocerse el proceso de Simón Pereyng (condenado a pintar una Virgen) se unieron la leyenda y la realidad, justificándose para el pueblo su nombre. Pero no se hizo sobre una puerta ni se notaban los clavos, y finalmente la pintura de Pereyng fue la de la Merced.

La antigua pintura del Altar del Perdón se hizo en 1580 para el primer retablo. De éste sólo sabemos que se estrenó el 5 de agosto de 1650 y que se reemplazó por otro más moderno. En el nuevo retablo continuó la pintura de Pereyng: cubrió el tabernáculo una "Santa Faz" que Toussaint atribuye a Alonso López de Herrera (principios del s. XVII), y en el copete se colocó una pintura de San Sebastián, del pincel de Francisco Zumaya. Todas estas pinturas se destruyeron durante el incendio de 1967, y en su lugar se han colocado "La huída a Egipto", anónimo del Renacimiento



* Sabemos que el barroco en México se manifiesta principalmente en dos maneras determinadas por sus apoyos: 1o. la columna salomónica o elíptica, y 2o. la pilastra estípite —pirámide invertida seguida de cubos, cuerpo bulboso y capitel— utilizada por primera vez por Borromini en la segunda mitad del siglo XVII, y de manera completa, por Benito Churriguera en 1689 al construir la pira funeraria de la reina Ma. Luisa de Orleans. Por ello esta modalidad se llama también *churriguera*, y es típica en el México del s. XVIII.



(la Catedral tiene varias de la misma mano), para sustituir la de Pereyng, que por ser de menor tamaño se le rodeó con un marco de terciopelo rojo con el original de plata, y un "Divino rostro" (anónimo también) en el tabernáculo. Todavía no se sabe cuál sustituirá la de San Sebastián.

El retablo combina la pintura con la escultura, y esta última va más con el espíritu barroco y su necesidad de apresar el espacio. De las esculturas están ya restauradas las del cuerpo del retablo que sufrieron menos daño; las que coronaban los lados unidos a las columnas sólo se pegarán, sin piezas nuevas. Para los medallones del remate no se tienen aún piezas apropiadas (sólo quedaron cuatro que no pueden restaurarse). Todas estas figuras son de clérigos a quienes está dedicado el altar, pues el retablo sirve para exaltar o ilustrar la vida de la Iglesia, los santos y, a veces, relatar pasajes de la Historia Sagrada.

II

Los retablos (*retaulus*: del latín *retro*, detrás, y *tabula*, tabla) son un conjunto o colección de figuras pintadas o de talla que representan una serie, una historia o un suceso, colocado detrás del altar como estructura arquitectónica decorativa. Su función es marcar la dedicación del altar y, a la vez, ilustrar o enseñar a los creyentes. Los retablos así entendidos se encuentran ya en la Edad Media, pero son la culminación de costumbres adquiridas desde la Iglesia primitiva, ya que en las catacumbas se tenía la costumbre de colocar el altar en el arcosolio o nicho semicircular bajo el cual se depositaba el cuerpo de algún mártir; es decir, quedaba cerca de algún cuerpo en "olor de santidad". En el año 313, con el Edicto de Milán, Constantino no sólo autorizó la construcción de templos a la luz del día, sino que, diez años más tarde, regaló al pontífice el palacio del cónsul Sixtus Lateranus. La iglesia ahí levantada, que toma el nombre de Letrán, será la cabeza y madre de todas las iglesias cristianas.

La basílica del Imperio Romano sirvió de modelo al templo cristiano, y en éste influye la tradición judaica de la sinagoga. Así, el testero dedicado al magistrado y a su séquito de la basílica pagana romana se convierte en el futuro ábside, donde se coloca el altar no adosado para que el sacerdote celebre los oficios de frente al público. En un principio se coloca la cabecera del templo al occidente, para que el sacerdote que oficia tras el altar, de cara a los fieles, dirija su rostro al levante (lugar donde nació Cristo). Más tarde, se invierte la orientación del templo y la colocación del sacerdote, y tanto éste como los fieles se dirigen hacia el oriente (siglo V). La costumbre de celebrar sobre el cuerpo de un mártir se transformó en la de colocar sobre el altar relicarios que, con el tiempo, se transformaron en pequeños frontales que, al estar de espaldas, no impedían la visibilidad del oficiante y daban un digno marco al lugar más importante del templo. Muchos de éstos

frontales se convirtieron en íconos, debido a la gran popularidad de la influencia bizantina. Los íconos (que tuvieron estadios anteriores al cristianismo, como los retratos imperiales o lauratos) empezaron a pintarse para las cortes y señores que los utilizaban como ofrendas votivas o regalos destinados particularmente a iglesias y monasterios que los conservaban entre sus tesoros. Adquirieron una significación sagrada para poder colocarse en los altares después de la lucha iconoclasta, pues la veneración de imágenes, a excepción de la cruz, aparece hasta el siglo V, en San Agustín y Epifanio de Salamina, y durante la primera mitad del siglo VI se alude por primera vez, en Hepatio de Efeso, a la postración ante un ícono. Después se les atribuyeron milagros, pero la proclamación de la iconoclastia en 726 impone un coto momentáneo a su construcción. Durante este período, el concepto de ícono evoluciona hasta una espiritualización más profunda, elevándose a los altares.

Hacia el siglo X se emplean materiales más ricos (marfil, esmalte alveolado, etc). El ícono más famoso es la Pala d'Oro de San Marcos de Venecia.

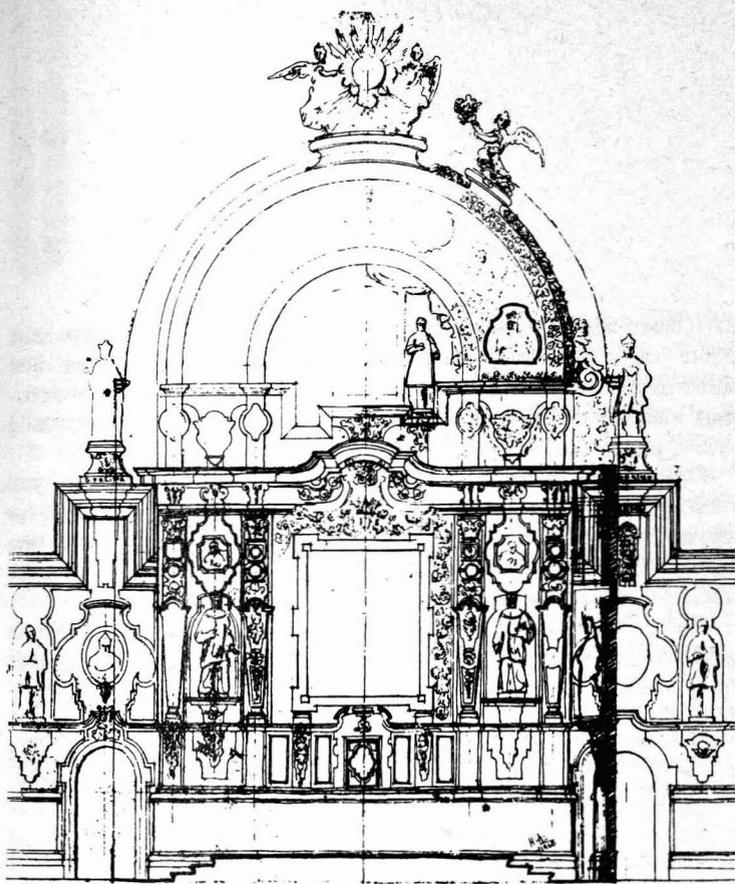
Durante el período románico se hacen pequeños frontales en marfil o metal, de suma importancia para la escultura románica, junto con relicarios y relieves de encuadernación, pues en ellos se dan los primeros pasos para el nuevo estilo. Por lo general, el tema que tratan (guardando rigurosamente las jerarquías) es Cristo en majestad, acompañado de sus apóstoles. Hay también frontales pintados sobre tabla —preparada con una capa de yeso—, que se cree tienen su origen en los frontales de metal. Estos reflejan el estilo de la pintura mural (destacan el del Salvador en el Museo de Barcelona y el de Santa Margarita en el Museo de Vich).

Al siglo XIII pertenece una serie en que la pintura, por el deseo de emular la riqueza de los frontales metálicos, reduce los personajes, que quedan perfilados por el fondo de yeso dorado en relieve y decorados con temas geométricos o vegetales muy esquematizados. Se les pone, además, un arco lobulado sobre columnillas, y generalmente preside el frontal la Virgen sobre los santos.

Los íconos se abren formando trípticos y polípticos, y más adelante crean piezas tan bellas como "La Adoración del Cordero Místico" de los hermanos Van Eyck, en San Bavon, Gante.

Hacia el siglo XIV, ya en pleno gótico, se abren nuevos caminos al escultor y al pintor, pues los retablos pequeños se desarrollan considerablemente y en el siglo XV, sobre todo en España, adquieren proporciones gigantescas. El Calvario es la escena que suele coronar la calle central, y los espacios rectangulares en que se divide el retablo se llenan con escenas de la vida de la Virgen o de Jesús. Aunque hubo retablos de piedra, lo corriente es que fuesen de madera policromada y dorada. Aquí aparece el retablo tal como lo conocemos. La importancia de esta época reside en la incorpora-





ción del retablo a la arquitectura; es ahí donde los mejores escultores y pintores dejaron su obra.

Llegado el Renacimiento, Europa construye retablos en mármol (excepto España, que continúa haciéndolos en su mayor parte de madera), con ricas decoraciones clásicas.

Durante el siglo XVII y XVIII, el Barroco se adueña del retablo y llena con él sus iglesias. Se inicia una nueva libertad que viola todas las leyes de construcción. Durante el Neoclásico se vuelve a la severidad. Después, el retablo desaparece.

III

Los retablos en la Nueva España tuvieron un fin didáctico, el de enseñar al indígena los dogmas, las estructuras de la Iglesia, su historia, etc. Cada figura y cada pintura va en el lugar apropiado, nunca por capricho o simple gusto. Cada santo sigue una jerarquía, como dentro de la Iglesia; todos los símbolos que encierran sus vidas se ligan entre sí para lograr la intención general del retablo (el hecho de que desconozcamos algunos no implica que el artista de la época no creyera en ellos, los estudiara y los dispusiera correctamente). Por lo general, en la calle central (eje vertical) se colocaron los motivos más importantes. Si el retablo se dedica a la Virgen, ella va en el centro y la acompañan sus familiares o alguien cercano a ella —como San Juan— pues existía la costumbre de no dejar sola a ninguna virgen, sino acompañada de algún santo varón. Las pinturas del retablo original, supuesto regalo de la Cofradía del Perdón, se conservaron y ocuparon la parte central; pero, tanto en los medallones como en las esculturas, fue intencional la disposi-

ción de los santos clérigos. En el copete están los medallones de San Cayetano (fundador de los clérigos regulares o teatinos), San Felipe Neri (fundador del Oratorio), San Apolonio, San Dativo, San Saturnino (primer obispo de Tolosa), San Leandro (arzobispo de Sevilla, hermano de San Isidoro), San Valentino, San Cándido, San Delfino (obispo de Burdeos), y San Ananías, para exaltar la labor del clero. En las esculturas están San Rodrigo, San Félix, San Pedro Arbués (inquisidor aragonés, que cobrará gran significación si en este altar los penitenciados se reconciliaban efectivamente con la Iglesia), San Zenón, San Lorenzo (diácono romano muerto en martirio, en aquella época de gran fama), San Esteban (el primero de los siete diáconos elegidos por los apóstoles), San Juan Nepomuceno (defensor de la confesión), San Cayetano. Cada pieza es un símbolo en sí misma y todas forman en el retablo una sola unidad.

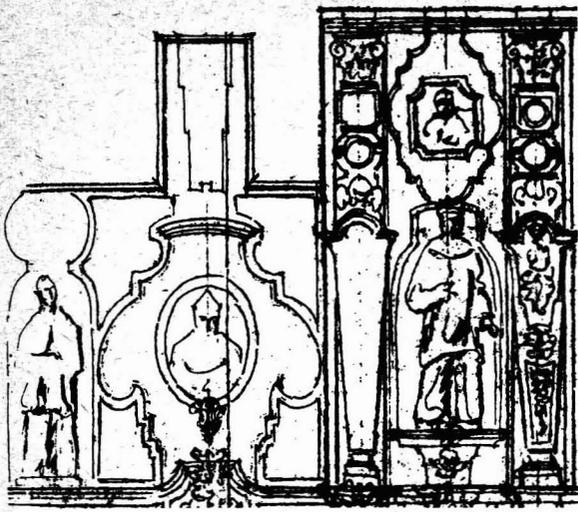
El donante podía ser la Iglesia (en cumplimiento de sus necesidades u obligaciones de culto), un gremio, una cofradía o un acaudalado —lo que era muy común, pues además de asegurar la gracia divina, estas donaciones daban prestigio a quien las hacía. Los donantes exponían la idea al alarife (arquitecto llamado así por la tradición árabe). Luego, para la correcta colocación de los santos, se estudiaban sus símbolos y relaciones. El paso siguiente consistía en hacer los dibujos, que eran muchos y en secciones, para facilitar el trabajo de carpinteros y entalladores. Algunos retablos se pintaban en el lugar donde iban a ser colocados para ver cómo lucían. El Altar del Perdón revistió un problema especial, ya que no está apoyado sobre pared sino de espaldas al coro. Como dice Francisco de la Maza:

“Para el retablo del Perdón tenía Balbás un problema de difícil solución, ya que debería estar bajo uno de los arcos formeros, en el transcoro, alzándose al vacío en su parte superior y en competencia con el mismo arco. Balbás midió el espacio y dio como altura a su retablo las dos terceras partes del arco, ya que, más alto, sería petulante y más bajo mezquino. Dibujó, entonces, un sólo cuerpo, pero con un enorme remate de forma circular, como un abanico abierto, siguiendo la curvatura del arco formero. Pero hay más; quiso subrayar esta curva en el propio retablo, haciendo que el doble arco del abanico sea una continuación de los apoyos estípites, así como el arco formero es la continuación de las medias columnas dóricas de la arquitectura catedralicia.

También tuvo Balbás el cuidado de no dar al retablo la anchura completa del claro del arco estructural, sino que le proporcionó a la altura y ligó los perfiles con las columnas de piedra por medio de dos cuerpos bajos coronados por estatuas. El espacio del arco formero está salvado y no invadido.”*

Después de salvar estas dificultades de proporción, los carpinteros se dedicaban a tallar pieza por pieza, y el entallador hacía las figuras de bulto redondo. Una vez terminadas las piezas, se procedía a ensamblarlas; en algunos retablos fue tan perfecto el trabajo que se dice que no necesitaron clavos. Después, el enyesador cubría hasta el menor detalle con una fina capa de blanco de

* Maza, Francisco de la, *El churrigueresco en la ciudad de México*, Fondo de Cultura Económica. México, 1969. p. 23.



España, y encima la hoja o papelillo de oro con un pegamento rojizo que aparece cuando el oro está desgastado. El dorador de este retablo fue Francisco Martínez. A las figuras, generalmente estofadas y policromadas, se les daba igual tratamiento: sobre el oro colocado en toda la figura (excepto en cara, piernas y brazos) se pintaban los ropajes con diversos colores y después se esgrafiaba sobre ellos para que en ciertos lugares el grabado pareciera encaje o bordado, y para que al raer con el grafo sobre el color, el oro que estaba debajo quedara al descubierto. Esto fue característico de las imágenes de buena factura. No importaba que la figura estuviera recubierta de oro y no se viera sino en las partes esgrafiadas, ya que el artista trabajaba para Dios y Él apreciaba el trabajo. Este tipo de factura dejó de utilizarse en España, pero aquí se siguió empleando en los retablos. Una vez terminado el retablo, se festejaba la dedicación, estrenándose oficialmente, y muchas veces entre una y otra fecha transcurrían varios años, como fue el caso del Altar del Perdón, terminado en 1732 y dedicado junto con el de los Reyes, hasta 1737.

La misma técnica se ha seguido al restaurar el Altar del Perdón, aunque se ha procurado incluir la mayor cantidad de piezas originales, tratadas primeramente con blanco de España y después con bol de Armenia (arcilla rojiza diluida con agua y grenetina que sirve de aparejo al oro, en tonos que van del anaranjado hasta casi el púrpura; éste último ha sido el usado en la restauración como fondo del oro, pues da una tonalidad más oscura que lo hace parecer viejo). La hoja de oro va adherida también con una solución de agua y grenetina, y después se bruñe con ágata. Algunas piezas no tendrán este tratamiento, a fin de dejar huella de la restauración, como es el caso de uno de los estípites, de la decoración que rodea el sagrario y de las figuras que rematan los extremos. También se doró el zócalo que es de piedra, aunque ya estaba así desde hace 15 años; esto no desvirtúa la estructura tradicional de los retablos, compuesta de un zócalo, una faja (predela) y un cuerpo con columnas o pilastras (en este caso estípites) que detienen el entablamento y después el remate o los siguientes cuerpos, si acaso los había.

IV

El retablo llegó a la Nueva España con los conquistadores. El primero lo mandó construir Cortés en el palacio de Axayácatl; Alonso Yáñez, el carpintero de "lo blanco", descubre al hacerlo la puerta del aposento donde se encontraba el tesoro indígena.

Una vez tomada la ciudad de México, se empiezan a construir templos por todo el territorio, y cada uno tendrá retablos ordenados por los frailes, que dirigen también a los indígenas en su confección. La tradición conservó la historia y jerarquías, pues servían para catequizar. El retablo del S. XVI, cuando era obra culta renacentista, usó los apoyos clásicos o las columnas plateres-

cas (Huexotzingo, Xochimilco). La primera catedral, aunque muy pobre en el exterior, tenía magníficos retablos. La actual, aun antes de ser terminada, poseyó retablos magníficos, como suponesmos que fue el primero del Perdón, que se sustituyó, como quedó dicho, por el que actualmente se restaura.

Durante los siglos XVII y XVIII el Barroco irrumpe con gran fuerza, y los temas que ocupan su atención son las historias de los santos modernos: San Ignacio, Santa Teresa, etc. muestra de una Iglesia triunfante y reformada. Por esto, el altar del Perdón se dedica al clero secular y su victoria.

En el siglo XVIII, las formas superan todas las audacias previstas en la confección de retablos, y será, como dice Francisco de la Maza:

"La expresión de su sentimiento nacionalista, de cuando el Nuevo Mundo no es el pasivo recipiente de lo que manda el Viejo sino que impone formas suyas, y el espíritu indígena y el criollo, emancipado ya, dan formas nuevas, únicas y desconocidas en el mundo, que produce un barroco diferente... El mestizo y el indígena adquieren conciencia de una religiosidad especial representada en sus imágenes piadosas y en un afán de patriotismo que comienza."

El retablo del Altar del Perdón es de esta época; su restauración es importante, ya que a partir de ésta y otras obras, México encontró el verdadero sentido de su Barroco.

Bibliografía

- Enciclopedia de la Religión Católica, Dalnau y Jover S. A. 7 vol., Barcelona, 1956.
- Angulo Iniguez, Diego, *Historia del Arte* Distribuidora E. I. S. A. 2 tomos, Madrid, 1971.
- Angulo Iniguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*. Salvat editores, Barcelona, 1945.
- Fernández, Justino, *El Retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México, 1959.
- Maza, Francisco de la, *Los retablos dorados de la Nueva España*, Enciclopedia Mexicana del Arte No. 9. Ediciones Mexicanas, México, 1950.
- Maza, Francisco de la, *El Churrigueresco en la Ciudad de México*. Presencia de México No. 9. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- Maza, Francisco de la, *La Ciudad de México en el siglo XVII*. Presencia de México No. 2. Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- Rojas, Pedro, *Historia General del Arte Mexicano. Epoca Colonial*, 6 t. Hermes, Barcelona, 1969.
- Toussaint, Manuel, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, su historia, su tesoro, su arte*. Porrúa. México, 1973.
- Retablos mexicanos. Artes de México No. 106
- Weitzmann, Kurt, et al, *Iconos*. Ed. Daimon, Barcelona, 1966.
- Grabar, André, *La Edad de Oro de Justiniano*. El Universo de las Formas, Ed. Aguilar, Madrid, 1966.
- Hubert, Jean, et al. *El imperio Carolingio*. El Universo de las Formas, Ed. Aguilar, Madrid, 1968.

