

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba, UCOPress, 2020.

María Constanza Villalobos Acosta
ORCID: 0000-0003-1076-2239

Dentro de un amplio período que abarca doscientos cincuenta años, se presentan antecedentes, origen y desarrollo de uno de los muebles más importantes empleados por la iglesia para la evangelización y catequización en la Nueva Granada, territorio español en América. El recorrido propuesto en la tabla de contenido desarrolla en los primeros cuatro capítulos, a través de un eje ordenador cronológico, desde los antecedentes del retablo neogranadino, la importación tanto de estos muebles como de ensambladores, la planeación de la construcción con la identificación de tratados utilizados, las trazas y los bocetos y la fabricación a escala con maquetas, dentro del proceso de planeación de construcción de los retablos. Las coordenadas bajo las cuales se enmarca la caracterización del retablo granadino son, la realización por una persona dedicada al oficio de carpintero y ensamblador que diseñaba y fabricaba este tipo de muebles en soporte de madera tallada y dorada, trasladando su saber técnico y conocimientos, aprendido en Europa y difundido en la Nueva Granada. Cronológicamente, se ubica a comienzos del siglo XVII el “verdadero nacimiento de la disciplina en Nueva Granada”, el arte de la carpintería y el modelo implantado por Ignacio García de Ascucha y Pedro Caballero, presente hasta finales del siglo XVIII.

A partir de ahí el autor organiza y ubica, a partir de una abundante y relevante documentación y bibliografía, sumadas al valioso registro fotográfico, los diferentes tipos de retablos encontrados en las iglesias colombianas. A partir de la delimitación de lo que sería el retablo neogranadino, es que identifica en la clasificación, bajo el encabezado de antecedentes, a aquellos que no presentan las características técnicas referidas. Aquellas fueron otro tipo de soluciones dadas por la dificultad de fabricar los retablos de madera tallados y dorados propiamente dichos, a pesar de las disposiciones dictadas por la jerarquía eclesiástica, determinados por las carencias económicas del Nuevo Reino de Granada. Así, a esta línea pertenecen las soluciones utilizadas en un comienzo para suplir las necesidades

de este tipo de muebles para las iglesias y capillas doctrineras, denominadas como “Soluciones alternativas a la madera dorada”, enunciándolos en consonancia, como retablos de “Retablos de humildad”, los que se identifican y relacionan de manera detallada ofreciendo ejemplos de opciones como los “toldos pintados”, “el fingimiento de retablos pintados” y los realizados en pintura mural.

Dentro de los clasificados como antecedentes es en donde encontramos la primera fecha, 1550, que es la extrema presentada en el título del libro, como la primera en la historia del retablo neogranadino. Se trata de un retablo –perdido– para la Catedral de Cartagena, no fabricado en tierras americanas, sino contratado en España “con el entallador Bartolomé de Ortega y el dorador Hernando de Esturnio” y que llegaría a la ciudad dos años después. Es importante además la identificación de retablos portátiles que llegaron también en la siguiente década, ubicado uno en la Catedral de Tunja (1560) y otro en la iglesia de Monserrate de Bogotá, de los que ha sido subrayada su importancia dentro de la evolución de los retablos. La fecha extrema de 1800, siglo XIX, sirve de frontera para ubicar el cambio de lenguajes estilísticos en el retablo que imperó desde el siglo XVI, el del Barroco y su transición hacia el Neoclásico a través de casos concretos que señalan la necesidad de continuar con las investigaciones respecto al tema.

Enseguida se ofrece una cronología de la importación de retablos y de sagrarios desde España, identificándolos y ubicándolos respectivamente por autores a partir de la documentación y las características estilísticas y constructivas. La última solución identificada que se presenta, son los retablos en adobe realizados entre “un sin fin de posibilidades”, con ejemplos de los fabricados en este material desde finales del siglo XVI, en 1594, en el que se ordena la fábrica de los altares de la iglesia de Cáqueza, que debían ser “fijos de piedra o de ladrillos y adoves” debido a los riesgos que presentaban los fabricados en palo. Como queda patente en el libro, estas construcciones están documentadas hasta finales del siglo XVIII en diferentes zonas del reino, como en Sutatausa, en el altiplano cundiboyacense, o el fabricado en Cali para el hospital de San Juan de Dios, descrito en una visita hecha el 9 de enero de 1775, cuando en el altar mayor “se hallo con un aseado retablo de barro cosido, y pasta dorado, y matisado de colores, con siete nichos”, retablos en adobe, barro y argamasa que, de acuerdo con la investigación del autor, “se perpetuaría hasta los albores de la Independencia y así en los primeros años del

siglo XIX”. Es de anotar como a través de la descripción formal y estilística quedan claramente señaladas las características de los retablos en las diferentes zonas geográficas.

La pregunta que cabría plantearse es si los retablos de adobe, ubicados de acuerdo con el autor, en las zonas geográficas periféricas con similares fechas de producción como las del retablo de madera tallada y dorada (1594-1810), se podrían considerar dentro de la historia del retablo en Nueva Granada no como antecedentes, sino como un tipo de retablo neogranadino específico, porque son soluciones propias de acuerdo a las características de un contexto particular fabricadas para iglesias de zonas de “carácter periférico”, y diferentes en su técnica que bien valen un estudio en particular.

La elaboración del catálogo de los retablos neogranadinos en el capítulo cinco tiene como base primera la consideración de los más destacados, presentados por regiones y siguiendo su cronología, categoría que le sirve para establecer además una evolución visual, identificando estilos que caracterizaron cada región de la geografía colombiana: Santafé, Tunja y el área boyacense, costa caribeña, Popayán, Antioquia y el Valle del Cauca y Santander y Norte del Santander. Es de resaltar el registro fotográfico reunido que permite apreciarlos y que deriva de la documentación e identificación de numerosos retablos, realizados a través de los viajes y visitas a iglesias por diferentes ciudades de Colombia.

Con los criterios empleados para realizar el catálogo del retablo neogranadino, cronológico y geográfico, se ubica al asturiano Ignacio García de Ascucha, ensamblador-escultor, como iniciador del retablo santafereño a partir de la segunda década del siglo XVII, constituyendo sus pautas estilísticas “verdaderos paradigmas de la retablística local”. Además, este trabajo fue consolidado por su hijo Francisco de Ascucha y Marcos Suárez, cuyas influencias llegarían hasta el siglo XVIII con la participación de otros autores como Pedro Caballero y sus destacados retablos de la iglesia de la Orden Tercera, con influencias del Rococó y quiteñas del siglo XVIII.

Cronología en la que se identifican algunos artífices que aportaron los patrones estilísticos que se diseminaron en las diversas regiones y que presentaron variaciones que modificaron los estilos en las diferentes zonas geográficas, generándose otro tipo subyacente dentro de la categorización de los retablos que podrá estudiarse y ampliarse en un futuro de forma más detallada, pues se demuestra la importancia de la variable de los cambios en una clasificación estilística que seguramente mostrará variantes como

soluciones a condicionamientos del espacio, gustos formales, influencias, desarrollos y continuidades enriqueciendo el conocimiento acerca de modelos y soluciones propias que circularon en el contexto propio de cada región.

De acuerdo con el ordenamiento a partir de zonas geográficas, si bien encabezadas por dos de las ciudades coloniales importantes, Santafé y Tunja, el autor pasa a presentar otras zonas denominadas de acuerdo a la división política actual. En el título del libro se presenta una categoría cronológica que al interior del catálogo es la segunda entrada y en la introducción de ese numeral afirma el autor que cada zona cuenta con su “propia entidad estilística”, asunto que necesitaría una concreción mayor. La ubicación cronológica de acuerdo a su fecha de fabricación de los retablos es una información valiosa, y es una categoría que se impone, a falta en varios casos, de mayor información documental que contemple otros aspectos.

La relación de estos muebles por iglesias, de acuerdo con la fecha, sugiere también relaciones sincrónicas con lo identificado en otros templos para apreciar las variantes y su evolución. Opción que sugiere el estudio transversal en cuanto a estilos por períodos en iglesias, ciudades y zonas geográficas, que incluiría los artífices que participaron en su diseño y construcción, dejando su impronta y la identificación de introducción de cambios relacionados con nuevos estilos y gustos combinatorios y su expansión en las diferentes zonas identificadas. Es el caso de la producción retablística de la denominada zona de Tunja, que presenta tanto influencias santafereñas como desarrollos propios o, concretamente, diseños que fueron tendencia en la retablística, como los de las columnas y fustes y las volutas laterales del retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús en Santafé, posteriormente transferidos a Quito y a la retablística boyacense popular.

Finalmente, queda clara la consideración de que el retablo es un objeto complejo, fabricado para albergar imágenes en diferentes soportes -que pueden determinar a su vez características del mismo-, y que son contenedores de discursos y mensajes devocionales. Sugiere también el libro de A. Contreras una visión de general del retablo como mueble, cuyas características han sido reveladas en su conjunto, lo que debe dar paso en el futuro a identificar con mayor profundidad tanto los desarrollos estilísticos neogranadinos como los devocionales, entre otros muchos aspectos a considerar.

En definitiva, la investigación de A. Contreras es un gran aporte para el conocimiento de la producción de retablos neogranadinos que reúne una gran cantidad de referencias documentales y fuentes primarias, conformando un corpus de valiosa información. La documentación fotográfica es, a su vez, una importante fuente para continuar con la investigación de muchos otros aspectos componentes de los retablos, como por ejemplo, solo por mencionar uno, el uso de la literatura artística española e italiana que circulaba entre artistas y conventos identificados en la investigación.