



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

SISTEMA CONSTRUCTIVO, POLICROMÍA E ILUMINACIÓN  
EN EL RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN,  
SANTA PRISCA, TAXCO

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
FANNY UNIKEL SANTONCINI

TUTORA PRINCIPAL:  
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:  
DRA. MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
DRA. PATRICIA DÍAZ CAYEROS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., NOVIEMBRE DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SISTEMA CONSTRUCTIVO, POLICROMÍA E ILUMINACIÓN  
EN EL RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN,  
SANTA PRISCA, TAXCO



TESIS DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Noviembre 2013  
Fanny Unikel Santoncini

**SISTEMA CONSTRUCTIVO, POLICROMÍA E ILUMINACIÓN  
EN EL RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN,  
SANTA PRISCA, TAXCO**

ÍNDICE	PÁGINA
AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
1. DIFERENTES LECTURAS DEL RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN	14
1.1. Historiografía	14
1.2. Santa Prisca como conjunto	18
1.3. Iconografía del retablo mayor	20
2. SISTEMA CONSTRUCTIVO	26
2.1. Sistema constructivo	26
2.2. El armado	34
2.3. Infinidad de planos	40
2.4. El ornamento	45
2.5. La luz y otros efectos	48
3. POLICROMÍA EN EL RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN	60
3.1. Aparejos	63
Base de preparación	63
Bol	68
3.2. Colores	72
3.3. Técnicas de policromado y materiales para efectos	78
<i>Pentimento</i>	88
3.4. Aglutinantes	89
3.5. Metales	91
3.6. Pigmentos	94
CONCLUSIONES	105
REFERENCIAS IMPRESAS Y ELECTRÓNICAS	109
LISTADO DE IMÁGENES Y ESQUEMAS	115
LISTADO DE TABLAS Y GRÁFICAS	118
FOTÓGRAFOS	119
ABREVIATURAS	119

## AGRADECIMIENTOS

Cuando el Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada (STREP) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), aceptó llevar a cabo la restauración del retablo principal de Santa Prisca, no imaginaba el reto que implicaría tomarlo como tema de tesis. A partir de la realización del trabajo de restauración y posteriormente con la sistematización y análisis de la información que ha implicado, he aprendido a admirar y sorprenderme cada vez más con los retablos, Santa Prisca es para mí un lugar entrañable.

Esta investigación ha sido posible gracias a varias instituciones y personas, profesores, compañeros, amigos y familia, que me han alentado, motivado y apoyado.

En primer lugar agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que me ha hecho madurar y crecer desde la historia del arte, un campo del conocimiento hermano a la restauración, mi formación de origen.

En segundo lugar está mi agradecimiento al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y a la ENCRyM, que me apoyaron en todo momento.

Debo mencionar al Grupo Yoli, S.A. de C.V., empresa que tuvo la visión de la importancia del retablo y que sufragó los gastos del proyecto en convenio con el INAH, asumiendo que se trataba no sólo de un proyecto de restauración sino también de investigación.

Respecto a mis maestros debo mencionar a la Dra. Clara Bargellini, directora de la tesis, por su disposición, interés permanente y profesionalismo. Sin embargo, no puedo decir menos de todos mis demás maestros y asesores. Quiero agradecer especialmente las observaciones y concienzuda lectura de la Dra. María del Consuelo Maquívar, de la Dra. Patricia Díaz Cayeros, del Dr. Pablo Amador Marrero y del Mtro. Fernando González Dávila. Aunque en contadas ocasiones he tenido la oportunidad de platicar brevemente con la Dra. Vargaslugo, quiero mencionar su enorme aportación al conocimiento de Santa Prisca, sin su meticuloso trabajo no me habría sido posible comprender el templo de modo unitario, como intento hacerlo.

Este trabajo es producto del compromiso y profesionalismo de varios profesores de la ENCRyM, quiero hacer especial mención de Mercedes Murguía Meca y Luis Amaro

Cavada, con quienes asumí este reto de trabajo y aprendizaje. Al Arq. José Antonio Jurado Luna debo agradecerle además, su disposición para escuchar mis dudas e ideas en aras de ir comprendiendo mejor los retablos. Al Mtro. Fernando González Dávila, siempre con una mirada clínica sobre los documentos y detalles. Debo mencionar también en los mismos términos a la Mtra. María de la Gracia Ledezma y al Mtro. Víctor Santos Vázquez, incansables analizadores de pigmentos, con quienes también tuve la oportunidad de aprender y discutir acerca de los misterios de los materiales.

A mis compañeros y amigos Guillermo Arce, Paula Mues Orts, les agradezco su atento oído y su consejo. Al Mtro. Arturo de la Serna Estrada su apoyo y disposición a compartir información.

Por último quiero mencionar a mi familia, siempre dispuesta a apoyar para que las cosas salgan adelante: Jorge Mancera e Iris Santoncini, mil gracias, pero particularmente a mi hija Olivia, quien a lo largo de estos años no chistó y se acopló a lo que fuera necesario.

## INTRODUCCIÓN

La retablistica encarna por excelencia el moderno concepto de *integración de las artes*.

Herrera, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, p. 17.

Con frecuencia se identifican los retablos barrocos como retablos dorados: efectivamente muchos de ellos lo son, sin embargo, esta ha sido una mirada general que ha dejado de lado que, el dorado, es sólo una parte del conjunto de efectos policromos. En este texto queremos mostrar que la policromía del retablo debe verse como parte del plan general, que requiere de efectos lumínicos, formales y estructurales que sólo en conjunto logran la transmisión del mensaje religioso y social. Abundaremos en los aspectos técnicos y materiales del sistema constructivo, la iluminación y las policromías del retablo principal de la Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián de la población de Taxco, Guerrero, con la expectativa de que esta aproximación será de utilidad para comprender desde otro punto de vista y con mayor profundidad al retablo.<sup>1</sup>

En el ámbito de la escultura y los retablos, el concepto de policromía va mucho más allá de la “cualidad de lo que tiene varios colores” o del “arte de pintar o decorar con colores ciertas partes de los edificios, estatuas, bajorrelieves, etcétera.”<sup>2</sup> La policromía en la escultura y los retablos es la aplicación de aparejos, colores y texturas sobre volúmenes para provocar efectos, crear la ilusión, o la imagen de un material o forma, por lo que se aprovechan todos los recursos ópticos, técnicos y ambientales disponibles para lograrlo. Esto implica el uso de diversas herramientas particulares de la escultura, para imitar la suavidad de las carnes, la edad del personaje; la sangre y las heridas; detalles como el nacimiento del pelo o la piel recién afeitada; el brillo y transparencia de los ojos; la textura y riqueza de la tela, entre otros ejemplos. Además, los colores son utilizados para aprovechar las sensaciones que producen como la calidez de los tonos rojos, el brillo del

---

<sup>1</sup> Este trabajo es uno de los productos del proyecto de restauración e investigación realizado por la ENCRyM-INAH en 2007, financiado por el Grupo Yoli, S.A. de C.V. como se explica más adelante.

<sup>2</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 21ª ed., t. II, 1992, p. 1632.

dorado o la luminosidad del blanco, el contraste es un recurso sabiamente explotado para generar o ayudar a percibir volúmenes, ya sea por zonas claras y oscuras o por yuxtaposición.

Los colores utilizados para policromar cumplen con varias funciones, como propone Georges Roque: la clasificatoria, la de distinción y la simbólica.<sup>3</sup> La primera nos permite discriminar, diferenciar una cosa de otra. En el caso del retablo, gracias a los distintos colores, apreciamos un gran fondo dorado concentrado en lo arquitectónico y elementos de distintos colores salpicados sobre su superficie en figuras humanas. La función de distinción, aunque “se parece mucho a la de diferenciar, los fines difieren: la función de distinción que revisten los colores es una función eminentemente social, que implica mandar señales, es decir, comunicar a los demás esa distinción, en todos sus sentidos, [...] y cumplen un doble papel, son signo de reconocimiento como pertenencia a un grupo, y manera de diferenciarse de los demás”. Para el caso del retablo, la función de distinción es aquí que los personajes vestidos de rojo y blanco pertenecen a un grupo, otros personajes semidesnudos y de carnes blancas pertenecen a otro.

La distinción simbólica de los colores es diferente según la cultura y la época. Adquiere un sentido en el contexto en el cual es utilizado, por lo tanto habrá que evaluar los colores empleados en las policromías del retablo principal de Santa Prisca, inscritos en las asociaciones de la cultura occidental dentro del rito católico para la Nueva España en el siglo XVIII. En esta función simbólica queda claro el factor determinante que juega el material en sí mismo, como es el caso del oro<sup>4</sup> o de algunos de los pigmentos empleados, como queda subrayado en la siguiente cita:

[...] en la policromía de los retablos lignarios cabe analizar un horizonte técnico-formal, que armoniza con las estructuras arquitectónicas y los programas plásticos [...], y que fundamentalmente acredita un contenido simbólico y ritual que amplifica el carácter didáctico y parlante de estas obras. En este sentido, el color en los retablos subraya el carácter de “máquina” apoteósica y persuasiva que éstos poseen, mediante el discurso retórico e hiperbólico de lo cromático, singularmente el dorado, y de sus efectos en la sensibilidad o en el inconsciente del espectador. Apelando a la eficacia visual y al contenido simbólico intrínseco del oro o el mármol y al impacto de los tonos vivos, los retablos

---

<sup>3</sup> Georges Roque, “Discriminación: funciones visuales y culturales” en *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, IIE, 2003, p. 270.

<sup>4</sup> Como se pudo comprobar para este retablo (3.5 Metales, en esta tesis) tanto en la manufactura original como en las intervenciones, siempre se empleó oro de buena calidad. El uso de oro verdadero se ha verificado en todas las esculturas y retablos restaurados por la ENCRyM desde 1995 a la fecha; el oro falso se ha encontrado en algunos casos del siglo XIX y en intervenciones del siglo XX.



construyen también un discurso cromático paralelo al arquitectónico o plástico en plena comunidad de intereses.<sup>5</sup>

Para redondear la idea de color y su importancia en el retablo hace falta enfatizar el tema de la luz. “El color se puede definir como una sensación, una impresión sensorial que nace de la acción de la luz sobre los conos de la retina. En este sentido, el color no es propiedad de las cosas, sino que se produce dentro del sistema ojo-cerebro, por una serie de transformaciones”.<sup>6</sup> Así como la luz es generadora del color en nuestro cerebro, la luz transforma nuestra apreciación de los colores, su saturación y brillo, que por lo tanto, será distinta dependiendo de la iluminación ambiental, de la distancia del observador, de los colores adyacentes entre los factores más importantes.

Llegamos aquí a un componente determinante para lograr una apreciación completa del retablo: su sistema constructivo. Es decir, las partes que definen la forma del retablo y que permiten que esta obra de grandes dimensiones y volumen, saturada de figuras, se mantenga en su sitio y logre que la luz, los colores, las esculturas y sus policromías transmitan los significados del ritual católico. Esta investigación concibe al retablo como una unidad conformada por una serie de elementos de carácter religioso, formal y tecnológico, por lo que enmarcaremos el estudio técnico y material relacionado con su sistema constructivo, policromía e iluminación dentro de esta dimensión unitaria. En otras palabras se trata de un sistema de comunicación “[...] un conjunto de elementos dirigidos a transmitir una construcción de significados por diferentes medios integrados unitariamente”.<sup>7</sup>

Los retablos son manifestaciones culturales complejas, su significado religioso y de prestigio social, hicieron de ellos grandes obras que movieron enormes sumas de dinero para su diseño y manufactura, generaron empleos, permitieron la aplicación de lo mejor de los avances técnicos del momento y requirieron en muchas ocasiones a los mejores artistas y materiales para su manufactura. El altar con su retablo es el sitio nodal del templo católico pues cumple una función eucarística y en aras de sustentar y subrayar su

---

<sup>5</sup> Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. “Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos” en *III Congreso Internacional del Barroco Latinoamericano, "Territorio, Arte, Espacio y Sociedad"*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, p. 713.

<sup>6</sup> Roque, *op. cit.*, p. 278-279.

<sup>7</sup> Ricardo González. “Los retablos barrocos y la retórica cristiana” en *III Congreso Internacional del Barroco Latinoamericano, "Territorio, Arte, Espacio y Sociedad"*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, octubre 8-12, 2001, p. 669.

importancia se han empleado siempre los mejores recursos humanos, técnicos, plásticos, ornamentales e iconográficos de cada época.

	
<p><b>1. Evangelista lado extremo derecho.</b> Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH</p>	<p><b>2. Papa del remate lado izquierdo de san Pedro.</b> Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH</p>
<p>Ejemplos de esculturas en las que el color juega un papel multifuncional: aporta el decoro necesario a las imágenes, las separa e individualiza del fondo dorado y funciona como elemento organizador del discurso llamando la atención del espectador. Foto 1. Escultura plena en color y diseños para la zona inferior del retablo. Foto 2. Alto contraste entre el rojo, el dorado y el blanco que aporta luz para el remate, el área más oscura.</p>	

Hemos mencionado hasta ahora características comunes a la mayoría de los retablos, sin embargo, nos concentraremos en el estudio de un caso particular, un retablo barroco estípite, cuyo sistema constructivo permite jugar con los elementos arquitectónicos<sup>8</sup> para generar diversos efectos escenográficos que se acentúan gracias a la abundancia de elementos ornamentales,<sup>9</sup> el uso de cortinajes, a los efectos de las policromías y de la luz.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Los elementos arquitectónicos son las partes estructurales (dintel, arco, columna, etcétera), funcionales (escalera, puertas, ventanas, etcétera) o decorativas (molduras, acanaladuras, golpes de talla, etcétera) de una obra arquitectónica. Se trata de un concepto tan común y entendido en el lenguaje arquitectónico que no lo encontramos en ningún diccionario especializado para poder citarlo.

<sup>9</sup> Por ornamento entendemos la acepción que marca la RAE como término vinculado a la arquitectura y la escultura: “ciertas piezas que se ponen para acompañar a las obras principales.” Sabemos que es común que se entienda por ornamento al conjunto de las “vestiduras sagradas que usan los sacerdotes

El trabajo se divide en dos grandes apartados. En el primero, *Diferentes lecturas del retablo de la Inmaculada Concepción*, se exponen los temas que consideramos permitirán comprender este retablo desde los distintos puntos de vista que conforman el carácter unitario del que se ha hablado y son: historiografía; Santa Prisca como conjunto; iconografía; sistema constructivo y ornamento y luz y otros efectos. Es importante decir que de manera obligada se retomó el estudio de la Dra. Elisa Vargalugo;<sup>11</sup> sin embargo en este trabajo se aborda el tema desde la óptica material y constructiva que ella no contempla.

En el segundo apartado denominado *Policromía*, se hace un estudio de los materiales y técnicas utilizados en la manufactura del retablo, esculturas y elementos ornamentales, con base en el análisis de las muestras estratigráficas.<sup>12</sup> Está dividido en varias secciones a partir de la estratigrafía de las capas de preparación y de policromía de un retablo: aparejos; colores; técnicas de policromado y materiales para efectos; aglutinantes; metales y pigmentos. Los resultados permitieron proponer un cercamiento al modo de empleo de los materiales, a su disponibilidad y a los criterios de selección con base en jerarquías definidas por su papel en el discurso del conjunto. Conocer qué técnicas y materiales fueron usados en los retablos novohispanos es una labor que han emprendido algunos estudiosos en México,<sup>13</sup> sin embargo no se había presentado un caso de estudio

---

cuando celebran” y también a los “adornos del altar, que son de lino o seda.” De referirnos a ellos especificaremos que se trata de elementos ornamentales litúrgicos.

<sup>10</sup> Fanny Unikel Santoncini. “El sistema constructivo del Retablo de San Cayetano, Guanajuato, México: investigación y docencia”, en *Metodología para la conservación de retablos en Madera policromada*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y The Getty Conservation Institute, mayo 2002, p. 198-209.

<sup>11</sup> Elisa Vargalugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 3ª edición, 1999.

<sup>12</sup> Se llevó a cabo la identificación de la madera y las fibras que conforman el retablo, sin embargo dicha información se expondrá en otro texto en proceso de elaboración.

<sup>13</sup> Anoto algunos de los textos vinculados directamente con el estudio de técnicas de manufactura y materiales para retablos y esculturas policromadas (incluidas las últimas por la similitud entre sus técnicas): Armida Alonso. *Estudio de la tecnología de los retablos dorados españoles y su comparación con el retablo de San Bernardino en Xochimilco*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 1979; María del Carmen Esquitín Lastiri y Eduardo Silva. *Escultura policromada: aspectos histórico, tecnológico, científico y su relación con la restauración*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 1983; María del Consuelo Maquívar. *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1995; Rubén Rocha Martínez “Análisis estructural del retablo lateral de Santa Rosalía en el Templo de Santuario Mapethé, Estado de Hidalgo” en *Imprimatura. Revista de restauración*, México, Imprimatura, S.C., diciembre, 1995, núm. 11, pp. 7-12; Noval Villar, Blanca y Francisco Javier Salazar Herrera. *Metodología para la restauración de un retablo. Caso: Retablo de Nuestro Señor Jesús, Yanhuatlán, Oaxaca*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 1999; Unikel. “El sistema constructivo...”, *op.cit.*; Pablo Torres Soria. “Consideraciones biológicas de la madera en los retablos”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, 8vo. Coloquio del Seminario de

exhaustivo en el que se vinculara la información obtenida del trabajo de restauración y de laboratorio, con la percepción<sup>14</sup> de un retablo novohispano del siglo XVIII.

Como este trabajo es parte de un proyecto institucional, se utilizaron los medios disponibles en la ENCRyM del INAH para la identificación de los materiales, es decir análisis microquímicos<sup>15</sup> y para las muestras que lo requirieron se usó también el MEB.<sup>16</sup> Estamos conscientes de las limitaciones de los análisis microquímicos, sin embargo la cantidad de muestras permitió acercarnos a resultados bastante certeros sobre todo para la identificación de cargas y aglutinantes en aparejos y bol, y de metales para las hojas metálicas. Por lo que toca a los pigmentos se trabajaron con la misma técnica analítica, sin embargo se complementaron y confirmaron los resultados con base en la información obtenida con el MEB, por lo que estamos seguros de que podemos ofrecer datos fieles a la realidad.

---

Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, México, UNAM, IIE, 2003, 375-380; Roxana Romero Castro. *Las corladuras como técnica decorativa en la escultura sobre madera policromada novohispana: usos, materiales y recetas*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 2003; Fernando González Dávila. “Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de la herramienta con que se fabricaron sus retablos” en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, El Colegio de Michoacán, vol. 26, n. 103, 2005, pp. 171-209; Pablo Vidal Tapia. *El retablo poblano, 1555-1646: carpintería, talla y ensamblaje*, tesis de licenciatura en restauración, México, ENCRyM, INAH, SEP, 2005; Luis Huidobro Salas, “Estructura material de los retablos. Una historia contada desde adentro”, en *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., 2005, pp. 47-72; p. 47-72; Pablo Francisco Amador Marrero. “Del beneficio de la plata y sobre el refulgente oro. Apuntes acerca del color y su lectura en la escultura de la parroquia de Taxco” en *Diario de Campo*, México, INAH, marzo-abril, 2009, n. 103, pp. 61-69; y Gabriela Cruz Chagoyán, Lilia Patricia Olvera Coronel e Irais Velasco Figueroa. “Los soportes de madera en esculturas policromadas mexicanas, restauradas en la ENCRyM”, *Intervención*, revista internacional de conservación, restauración y museología, ENCRyM, INAH, Año 1, Núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 34-45.

<sup>14</sup> Entiendo el término percepción a la manera en que Ernest Gombrich lo describe, una nueva realidad surgida de la interacción del hombre y su observación del mundo que lo rodea.

<sup>15</sup> Los análisis microquímicos son un medio poco costoso, rápido y eficaz para identificar algunos materiales constitutivos de los bienes culturales. Sin embargo los resultados que se obtienen pueden tener imprecisiones por la interacción de los elementos a identificar con otros aniones o cationes de los materiales adyacentes. Se consideran para muchos materiales una prueba absolutamente determinante de la presencia de un material, pero para otros lo ideal es emplear métodos instrumentales más precisos como el MEB.

<sup>16</sup> Microscopio Electrónico de Barrido (MEB o SEM por sus siglas en inglés Scanning Electron Microscope) utiliza electrones para formar una imagen. Permite la obtención de aumentos muy superiores a los de la microscopía óptica con imágenes en escala de grises y, gracias a que tiene un detector de dispersión de energías de Rayos X, se obtiene también un análisis cuantitativo y semicuantitativo de los elementos constitutivos de la muestra. <http://www.uco.es/servicios/scai/barrido.html> y María Luisa Gómez. *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Cuadernos Arte Cátedra, 2000, pp. 191-192.

Antes de entrar de lleno en el tema quisiéramos anotar unas palabras acerca del origen de este trabajo. Esta investigación fue posible gracias al proyecto de restauración e investigación realizado entre noviembre y diciembre de 2007 por el Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, financiado por el Grupo Yoli, S.A de C.V. El Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada es un equipo interdisciplinario de especialistas en restauración, arquitectura, historia, química y biología, dedicado a la docencia e investigación acerca de las técnicas de manufactura, deterioro y restauración de la escultura novohispana y sobre los sistemas constructivos de los retablos en madera. En tal virtud, la propuesta de estudio y análisis del retablo principal de Santa Prisca no sólo persiguió el objetivo de reducir los factores de deterioro y mantenerlo en óptimas condiciones, sino también el de obtener valiosa información que complementará el exhaustivo trabajo desarrollado hasta la fecha por otros especialistas en dicho retablo. La información que se propuso obtener con el proyecto es la relacionada con la técnica de manufactura, pues a pesar de ser uno de los templos más conocidos y estudiados del país, no se contaba con un registro puntual del sistema constructivo, policromía, materiales constitutivos e intervenciones anteriores de restauración.

Las gestiones para llevar a cabo el proyecto comienzan desde 2004, y la firma del convenio se realiza a principios de 2007; la primera parte del proyecto, que consistió en el registro, toma de muestras y restauración se lleva a cabo a fines del mismo año. La segunda, abarca la organización, sistematización, análisis y publicación de los resultados, que está llevándose a cabo, y de la cual esta investigación forma parte.

El proyecto general de la ENCRyM para el retablo principal de Santa Prisca considera el estudio total de los materiales constitutivos del retablo, es decir el registro e identificación de toda la obra y sus materiales. Este extenso trabajo fue posible gracias a la participación de las siguientes personas: **Diseño, ejecución y supervisión del proyecto:** Lic. Fanny Unikel Santoncini, Lic. Mercedes Murguía Meca, Rest. Luis Amaro Cavada, Arq. José Antonio Jurado Luna y el Mtro. Fernando González Dávila.

**Residente:** Rest. Alejandra Bourillón Moreno.

**Programa de conservación y mantenimiento del inmueble:** Lic. María Sabrina Ruiz Freeman.

**Restauración, registro y toma de muestras:** Olga Daniela Acevedo Carrión, Rosa Liliana Alfaro Martínez, Vanesa del Rocío Amenyro, Patricia Cabrera Rodríguez, Nathael Cano Baca, Andrea Cordero Zorrilla, Daniel Díaz González, Vicente González Olvera, Pablo Iván Marfán Cabezas, Mtra. María de Montserrat Martínez Alanís, Enrique Partida Torres, Martha Patricia Solórzano Barrios y Lucía Vera Urquiza.

**Ayudantes:** Raymundo López Zúñiga, Rafael Rebolledo Peralta y Luis Bernabé Rivera.

**Contabilidad:** Lic. Carime Pineda Cuevas.

**Identificación de cargas, pigmentos, aglutinantes y hojas metálicas:** realizadas por la Quím. María de la Gracia Ledezma y por el QFB. Víctor Santos Vázquez en los laboratorios de la ENCRyM utilizando un microscopio óptico Leica DMLM, microscopio estereoscópico Leica MZ6, un microscopio estereoscópico Olympus SZX12 y una cámara fotográfica Leica DFC280.

Espectrometría por fluorescencia de rayos “X” a cargo de Javier Vázquez Negrete en hojas metálicas y capa pictórica.

I.Q. Gerardo Villa Sánchez, Investigador del Departamento de Microscopio de Barrido Electrónico y el QFB. Víctor Santos Vázquez realizaron los análisis con el microscopio electrónico de barrido marca JEOL JSM-6460LV del INAH, en el laboratorio de la Subdirección de Laboratorios y Apoyo Académico del INAH.

**Identificación maderas y fibras:** Mtra. Gabriela Cruz Chagoyán y Biol. Iraís Velasco Figueroa.

**Autoridades y apoyo técnico de la ENCRyM:** Directora, Lic. Liliana Giorguli Chávez; Jefa Académica de Licenciatura, Lic. Ilse Cimadevilla Cervera (2007 y 2008) y Rest. Lourdes González; Erick Gaona Reyes y Sarahí García Cervantes (área de cómputo).

## 1. DIFERENTES LECTURAS DEL RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

### 1.1. Historiografía

*fabricó el suntuoso templo que todos saben, [...] en el que se erogó como un millón de pesos lo que no parecerá excesivo a los que lo vieron fabricar, como el que declara y palparon que no se reparó en gasto: que no se trataba de ajuste con los maestros: que a todos decía lo mejor para Dios; y a los que saben que dos y tres veces se solía hacer una misma cosa para que saliera con toda perfección, como sucedió con el cimborrio, las pilastras y otras cosas.*

*Testimonio de la información, La iglesia de Santa Prisca de Taxco, p. 75.*

Los doce retablos de Santa Prisca contratados por Isidoro Vicente Balbás y elaborados entre 1752-1758,<sup>17</sup> han tenido la enorme fortuna de conservarse completos, con algunas intervenciones, pero no con transformaciones importantes,<sup>18</sup> permitiéndonos apreciar un conjunto ejemplar como unidad programática, en el que sus autores “hicieron derroche de imaginación al planearla, pues los retablos están colocados gradual y significativamente por tamaños, por riqueza ornamental y por jerarquía eclesiástica”.<sup>19</sup>

Un aspecto fundamental para comprender la concepción general de la obra que nos ocupa es que se materializó la idea de un templo armonioso y unitario, porque hubo la voluntad pía, las posibilidades económicas y un largo proceso de planeación que debió

---

<sup>17</sup> Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, p. 75, 77.

<sup>18</sup> Hay incorporaciones documentadas como la del nicho y la escultura de la Inmaculada Concepción, colocada en su sitio en 1782. *Testimonio de la Información dada por el Dr. Manuel de la Borda Presbítero de este Arzobispado Vezino de la Villa de Cuernabaca sobre los particulares que se expresan*, México, 1783, MSS. Col. Porrúa Turanzas, México, D.F., en Vargaslugo, *op. cit.*, p. 286-287. Pero vale la pena mencionar que, durante la reciente restauración de los retablos realizada entre 2008-2011 por el Mtro. Arturo de la Serna, fue localizada en la parte posterior de dos de las esculturas del retablo de la virgen del Pilar y en dos del retablo de santa Lucía el nombre Marcos Núñez y el año 1798, y en dos sitios sobre el dorado del retablo de san Isidro Labrador sólo la fecha 1798. Esta noticia se ha dado a conocer en el *III Congreso Internacional de Escultura Virreinal, Encrucijada*, realizado en noviembre de 2012 en Cádiz, España y será publicado en las actas del evento. En dicho trabajo se explica que, aún no ha sido posible definir quién era este personaje ni qué acontecimiento está señalando esta fecha. Podría tratarse de una marca del final de los procesos de dorado y policromado de los retablos o de alguna reparación. Sin embargo, se sabe con certeza que no se trata de un repolicromado pues no se encontraron capas superpuestas y la homogeneidad técnica, de materiales y diseños ha sido comprobada como se explica en el texto, por lo menos para las esculturas principales.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 213.

comenzar antes de la construcción. La intención litúrgica (los dogmas de fe, las jerarquías eclesiásticas, la historia sagrada y la glorificación del martirio<sup>20</sup>); y la intención estética (orientación, iluminación, retablos y pinturas, techos, piso, etcétera) son parte de un plan estructurado.

No cabe la menor duda de que el arquitecto que elaboró el plano del templo trabajó “en equipo” con el autor de los retablos. Prueba de ello es que los dos aspectos del edificio —estructural y ornamental— se complementan y resultan inseparables cuando queremos penetrar en el conocimiento de las motivaciones estéticas que le dieron forma.<sup>21</sup>

Este plan e intención se debe a Don José de la Borda (1699-1778), joven natural de Olorón, Francia, que llegó a Veracruz en 1716 a los 17 años, para encontrarse con su hermano Francisco, quien ya estaba casado y establecido en el mineral de Taxco en 1708. Los hermanos ocultan un evento ocurrido a Francisco en la ciudad de Zaragoza, España, por el cual llegaron al Nuevo Mundo haciéndose pasar por españoles y transformando sus apellidos: su padre era Jean Gouaux y su madre Jeanne Laborde. Es probable que dominaran el español, incluso sin acento pues habían vivido también en Jaca, pueblo español cercano a su ciudad natal.

Aprendió el oficio de la minería en Taxco en la mina de Tehuilotepec, propiedad de su hermano. Para 1720 estaba casado con doña Teresa Verdugo Aragonés, hermana de su cuñada, hija de una importante familia de mineros de la región. Enviudó en 1727, habiendo procreado dos hijos: Ana María y Manuel José Antonio Vicente. Ella tomó el hábito en el convento de Jesús María de la ciudad de México y él la carrera eclesiástica, graduándose también como Licenciado en Artes y Doctor en Filosofía.

Las minas taxqueñas son famosas por su bonanza, como lo reportaban las *Gacetas de México* ya para 1728. Sin embargo, la riqueza de Borda se va acumulando también como producto de su trabajo y habilidades reconocidas en su tiempo para el manejo de malacates, trazado de tiros y desaguado de minas.<sup>22</sup> En 1744 falleció su hermano Francisco y José heredó algunas de sus haciendas mineras y su cuñada le encarga las que ella había

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>22</sup> Francisco Xavier Gamboa, *Comentarios a las Ordenanzas de Minas dedicados al católico Rey nuestro señor Carlos III*, Madrid, 1761, citado por Jorge F. Hernández “José de la Borda Fénix de los mineros de América y mecenas novohispano” en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, p. 122.



heredado.<sup>23</sup> Cercano a estas fechas encontró la veta de San Ignacio en la mina de la Lajueta, que produjo nueve años de grandes beneficios, entre otros le permitió pagar la construcción del templo de Santa Prisca y San Sebastián.

La población de Taxco tenía entonces una parroquia dedicada a la Inmaculada Concepción, construida en el siglo XVI, de sencilla arquitectura, techada con tejamanil. En 1728 fue reparada con aportaciones de los feligreses, entre los que estuvieron los hermanos de la Borda. Su estado era ruinoso como se argumentó en la solicitud de José de la Borda para su reconstrucción, permiso que le fue otorgado el 12 y 23 de febrero de 1751, por el virrey y el arzobispo de México respectivamente. Lo especial de esta obra pía y del permiso otorgado es que se estableció el compromiso de no interferir por parte de las autoridades, civiles y eclesiásticas. Por su parte, Borda tomó la obligación de pagar la obra hasta que del todo estuviera acabada y dedicada.<sup>24</sup>

Es muy probable, como afirma Vargaslugo, que ya se tuviera un buen adelanto en la planeación de los trabajos a realizar, pues estos comenzaron de inmediato. Es muy probable que por lo menos de la Borda tuviera identificados a los artistas que consideraba los adecuados para realizar el trabajo. El 22 en marzo de 1751, José de la Borda contrató al arquitecto novohispano Cayetano de Sigüenza para “maestrear, dirigir y gobernar” la fábrica de la parroquia que se reconstruiría en el Real de Taxco, según expresa el documento publicado por Efraín Castro Morales.<sup>25</sup>

Isidoro Vicente Balbás se comprometió con José de la Borda probablemente entre febrero y junio de 1752 y se trasladó a Taxco “a mediados de noviembre de 1752, llevándose con él a su mujer embarazada, a su hermano soltero y por lo menos al matrimonio Reynoso Cabrera miembros de su equipo de trabajo.”<sup>26</sup> Se sabe que los hermanos Balbás permanecieron varios años en Taxco. Isidoro bautizó a cuatro niñas entre 1753 y 1756. No se vuelve a tener noticia de él hasta el 21 de julio de 1759, en la Ciudad de México cuando se inscribió un documento sobre una deuda que tenía el batihogas Juan

---

<sup>23</sup> Jorge F. Hernández, *ibid.*, p. 113. Testamento de don Francisco de la Borda, hecho por don José de la Borda, según poder del primero, protocolo del escribano Juan Antonio de Arroyo, Archivo General de Notarías, año 1774, p. 415.

<sup>24</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, p. 73.

<sup>25</sup> Efraín Castro Morales. “Cayetano de Sigüenza, un arquitecto novohispano del siglo XVIII” en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, p. 127-149.

<sup>26</sup> Gabriel Loera Silva. “Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos”, en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, p. 171. Silvestre Reynoso había trabajado anteriormente con Balbás y vivían en la misma casa por lo menos en 1751: *ibid.*, p. 166.

Ignacio de Aguilera con Balbás. Aunque se supone que estaría en la Ciudad de México desde 1757.<sup>27</sup> De Luis de Balbás sabemos que se casó en Taxco con Prisca Álvarez Coria,<sup>28</sup> natural del lugar, el 2 de diciembre de 1754 y bautiza en Taxco a cuatro hijos en 1755, 1757, 1758 y 1764. No se vuelve a tener noticia de él.

Sólo se ha encontrado mención de cuatro personajes más relacionados con la construcción del templo: don Juan Caballero, maestro de obra; los maestros Alba y don Silvestre, todos citados por Manuel Toussaint,<sup>29</sup> e identificados posteriormente por Vargaslugo y Loera como el arquitecto Joseph de Alba, quien construyó la Casa Borda,<sup>30</sup> y como don Silvestre Reynoso, pintor ya mencionado, llevado por Balbás a Taxco. El cuarto personaje que queremos mencionar es Marcos Nuñez [*sic*], probablemente pintor o dorador, cuyo nombre aparece escrito en la parte posterior de dos esculturas del retablo de la Virgen del Pilar y dos del retablo de Santa Lucía, con la fecha 1798; la misma fecha se encontró en dos lugares sobre el dorado del retablo de San Isidro Labrador. Esta noticia se dio a conocer en noviembre de 2012, como ya se mencionó en la nota 18. (Se está haciendo la búsqueda en archivo para tratar de entender el papel de este personaje, pues no sabemos con qué actividad está relacionada tan tardía fecha).

Respecto a las pinturas de caballete se han identificado unas y atribuido otras a Miguel Cabrera:<sup>31</sup> las pinturas de los retablos del crucero, las de la nave, y algunas en la capilla de Indios; sin embargo, no se ha encontrado mención de las fechas en las que permaneció el pintor y su taller en Taxco. Sabemos, gracias a la información proporcionada por el Mtro. Arturo de la Serna, responsable de la restauración de los retablos de la Virgen de Guadalupe y del Rosario en 2008, que por lo menos estaba vinculado con el proyecto desde 1755, pues en la parte baja de la pintura de la Guadalupana dice: “setocó a la Original el día 6 de Junio, de 1755 años”.<sup>32</sup> Suponemos que siguió trabajando hasta 1759, por menciones que hace Vargaslugo a pinturas terminadas en ese año.<sup>33</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 171-173.

<sup>28</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, anota el nombre de la esposa de Luis de Balbás como Prisca Álvarez Coria y Gabriel Loera, *op. cit.*, la cita como Prisca de Ayala: pp. 78 y 171.

<sup>29</sup> Manuel Toussaint, *Tasco*, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, Editorial Cultura, 1931.

<sup>30</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, Apéndice II, pp. 461-475.

<sup>31</sup> Vargaslugo, *ibid.*, pp. 387-436.

<sup>32</sup> Información proporcionada por el Mtro. Arturo de la Serna Estrada.

<sup>33</sup> Vargaslugo, *ibid.*, p. 415.

No se conoce más respecto a los años que duró la construcción. No se han encontrado nóminas, listas de compras, ni otros contratos. Esta falta de documentación ha sido interpretada por Vargaslugo como parte de la personalidad y objetivo de Borda con la construcción del templo. Estaba empleando dinero que había recibido, gracias a un suceso providencial, y era para devolverse a Dios, sin que hubiera necesidad de hacer alarde de la cantidad.

Si nos guiamos por la fecha del lavabo de la Sacristía, donde dice que el templo fue dedicado 1759,<sup>34</sup> se tuvieron que llevar a cabo las obras con un número muy nutrido de trabajadores y con una organización impecable, para proveer de los materiales necesarios y para planear cada paso de tal manera que nadie se estorbase. Aunque mucho del trabajo para la construcción de los retablos se va haciendo en un taller, se requiere forzosamente de ir construyendo un andamio frente al lugar donde quedará asentado. Además, por las características que describiremos adelante acerca del sistema constructivo de los retablos, se requería necesariamente de elevar grandes secciones pre-armadas, para lo que hacía falta mucha gente o animales y el empleo de malacates.

## 1.2. Santa Prisca como conjunto

Una iglesia como Santa Prisca de Taxco no pudo haber sido nunca fruto de una improvisación.

Vargaslugo, *Santa Prisca restaurada*, p. 79.

El poco terreno del que se disponía para la iglesia fue bien aprovechado por una planta de cruz latina muy alargada y poco ancha, con una capilla paralela. Hay sacristía, sala capitular, bautisterio, osario y casa cural, que ingeniosamente se construyó en otro edificio paralelo que se comunica con el templo por escaleras y desniveles. En el conjunto se cuidó cada detalle. El mensaje religioso está bien estructurado y la calidad de los artífices se refleja en el edificio, sus portadas, torres y cúpula. La arquitectura interior, la luz y el espacio creado, los retablos, las pinturas de caballete, la pintura mural, el mobiliario, los espejos y hasta el piso, son parte de un plan perfectamente integrado.

---

<sup>34</sup> Vargaslugo, *ibid.*, p. 88.

Vale la pena hacer hincapié en cómo se resolvió en Santa Prisca la relación entre la portada principal y el retablo; en otros términos, la vinculación que se presenta en muchos templos hispanoamericanos entre dos de sus elementos esenciales: la portada, que pertenece al ámbito de lo urbano, y el retablo destinado a la ceremonia religiosa y el recogimiento. La portada tiene una función intermedia de manera que la contemplación tiene lugar en los dos espacios. La fachada debe manifestar las características del edificio e infundir con su aspecto veneración; por lo que toca al presbiterio, debe ser el lugar de mayor magnificencia al acoger las imágenes de devoción en ocasiones las reliquias.

En la fachada preocupa más la monumentalidad y los valores propios de la arquitectura, por lo que se emplean sillares de piedra, que establecen además una relación con el ambiente, el sol, el ruido y la gente. En el retablo cuentan más los efectos teatrales, la decencia y el mayor adorno para realzar el culto, una atmósfera cerrada, sin bullicio, adecuada para la palabra y la música, para el incienso y el misterio.<sup>35</sup>

En Santa Prisca la portada es claramente de dos cuerpos y con particular énfasis en los ejes verticales gracias a la monumentalidad de los apoyos: columnas tritóstilas en el primer cuerpo y salomónicas en el segundo, sobre altos zócalos. Sin embargo, aunque todo parece tradicional, cambia radicalmente porque no tenemos una cornisa corrida, sino sólo secciones de entablamento en ambos cuerpos. Fue agregado además un nuevo elemento: la denominada “pilastra-peana” colocada en los intercolumnios del primer cuerpo, más altos que las columnas mismas y que atraviesan la zona entre los cuerpos, incrementando el efecto ascensional.<sup>36</sup> Estos elementos novedosos nos están preparando para el retablo mayor, en el que, como describiremos a lo largo de este trabajo, se emplean todo tipo de efectos ópticos y arquitectónicos, estípites de orden gigante y pilastras-peana, entre otros, para reforzar la experiencia religiosa.

El templo tiene doce retablos: el principal, dedicado a la Inmaculada Concepción, y los dos del crucero, dedicados del lado de la Epístola a la Virgen del Rosario, y del lado del Evangelio a la Virgen de Guadalupe. Éstos son los de mayores dimensiones y con pilastras estípite de orden gigante. Siguen en tamaño, similares en su diseño anástilo, los cuatro de la nave, del lado de la Epístola están los dedicados a Nuestra Señora de los Dolores y a la

---

<sup>35</sup> Concepción de la Peña Velasco y Elias Hernández Albaladejo. “De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII”, en *Imafronte*, No. 10, 1994 (1996), pp. 70-72.

<sup>36</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, pp. 133-137.

virgen del Pilar; enfrente del lado del Evangelio el de san José y el de san Juan Nepomuceno. Para terminar, están los dos retablos de menores dimensiones del sotocoro, también anástilos, dedicados a santa Lucía y a san Isidro Labrador. La capilla del Padre Jesús tiene tres retablos: los de las cabeceras son anástilos, dedicados a Nuestro Padre Jesús y a la Virgen María y el central, estípite, dedicado a las Ánimas del Purgatorio. En todos los retablos se emplean juegos polícromos similares: un fondo dorado con esculturas policromadas y en algunos de ellos, pinturas. Sin embargo, el sistema constructivo en el retablo del ábside y los del crucero permite generar juegos lumínicos distintos. Dedicaremos a partir de este momento nuestra atención al retablo principal, en el que, por su posición en el templo e importancia litúrgica, se hizo gala de todos los elementos religiosos, formales y tecnológicos con los que se contaba en el momento.

### 1.3. Iconografía del retablo mayor

Dios me ha de dar porque sabe  
que no lo quiero para mí  
sino para su Magestad y sus pobres.  
No son estas hipérboles de la  
adulación sino testimonio  
ingenuo de la verdad.

*Testimonio de la información,  
La iglesia de Santa Prisca de Taxco, p. 57.*

Siguiendo el planteamiento de Vargaslugo, vemos que el retablo principal fue concebido para exaltar la devoción de la Purísima Concepción, la heroicidad del martirio representado en los patronos santa Prisca y san Sebastián, y para honrar la suma autoridad eclesiástica del papado. Reúne, además, varios temas religiosos colocados estratégicamente que siguen lecturas cruzadas, tanto transversales como longitudinales:<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 291.

Se puede resumir el conjunto de la siguiente manera:

1. Sobre los cuatro zócalos ubicados en la predela, base de los estípites, están los doctores de la Iglesia: de izquierda a derecha, san Ambrosio, san Gregorio Magno, san Jerónimo y san Agustín.
2. Al frente de los cuatro estípites, están de cuerpo entero los cuatro evangelistas: Mateo, Juan (el único claramente identificable), Marcos y Lucas.
3. En los cubos de los estípites están los doce apóstoles, tres en cada cubo; por la pérdida de atributos sólo pueden identificarse cinco: Tomás, Andrés, Juan, Mateo y Felipe.



4. En los interestípites, están las figuras de cuerpo entero de santa Prisca y san Sebastián, patronos del templo. Estas imágenes son personajes que enmarcan la imagen principal, y dan importancia al único cuerpo del retablo.

**3. Medallón de san Gregorio Magno.**  
Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH. Elementos ornamentales del retablo: colgaduras con cenefas de flores, roleos, hojas de acanto.

Claramente en sentido longitudinal, el área “central de la composición del retablo encierra las más altas representaciones simbólico-religiosas. Cinco dogmas de la Fe se encuentran aquí simbolizados a la vez que constituyen toda una estructura teológica alrededor de la cual se acomodan los demás motivos y temas religiosos”.<sup>38</sup> Descritos de abajo hacia arriba observamos:

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 295.

1. La Eucaristía, el más alto misterio del catolicismo, localizada en el sagrario del altar, y en la custodia para la hostia consagrada, en el manifestador, el conjunto coronado por las tres virtudes teologales: la Esperanza, la Fe y la Caridad.
2. En el nicho central está la imagen de la Inmaculada Concepción, que aunque cuando se construyó este retablo no era un dogma de fe oficialmente, lo era “por la fe y el entusiasmo devotísimo que despertaba en la mayor parte de los teólogos y fieles del mundo católico”.<sup>39</sup>
3. Inmediatamente arriba de la Inmaculada Concepción, aunque no se trata de dogmas de fe, hay que mencionar dos representaciones que son muy importantes en la composición de la calle central: la figura de san Miguel, príncipe de los arcángeles, e inmediatamente arriba, el Sagrado Corazón de Jesús.
4. Sobre éstos, vemos la representación de dos dogmas, concentrados en la figura de san Pedro: la jurisdicción del Papa, pues su designación es de origen divino, y el de su infalibilidad,<sup>40</sup> pues cuando habla *ex cátedra* está inspirado por la Divinidad.<sup>41</sup>
5. Rematando el retablo, vemos al “Padre Eterno, Primera Persona de la Santísima Trinidad, cuya función trinitaria es la Creación del Universo: inefable misterio de la religión que constituye el dogma de la Fe católica”.<sup>42</sup>
6. Como bien menciona Elisa Vargaslugo, el “último dogma no está localizado en un punto fijo, sino que invade todo el retablo”. Se trata de la institución del pontificado, representado por innumerables figuras de santos papas, grandes y pequeños, de cuerpo entero, medias talla, relieves, sentados y parados. Es muy probable, como ella afirma, que no representan a ningún papa en particular, lo mismo que sucede en los retablos del crucero cubiertos en las representaciones de obispos, que adquieren un carácter decorativo y de exaltación del tema religioso.
7. El resto de las figuras representadas son numerosos ángeles de distintas jerarquías y funciones, que completan la metáfora del cielo, junto con figuras de flores,

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>40</sup> Dogma establecido en el Concilio Vaticano I, por el Papa Pío IX el 18 de julio de 1870. Tiene antecedentes en los Concilios de Constantinopla IV (869), de Lyon II (1274) y el de Florencia (1439) que sostuvieron la doctrina de la primacía del papa como sucesor de Pedro, también en su función de mostrar la verdad cristiana, y confesaron por tanto su creencia en la infalibilidad del romano pontífice. <http://ec.aciprensa.com> (*Enciclopedia Católica Online*), consultado diciembre de 2012.

<sup>41</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, p. 296.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 295.

frutas, hojas, conchas y representaciones geométricas, con una carga simbólica, cuya importancia no es decorativa en sentido subsidiario, ya que aportan al decoro.

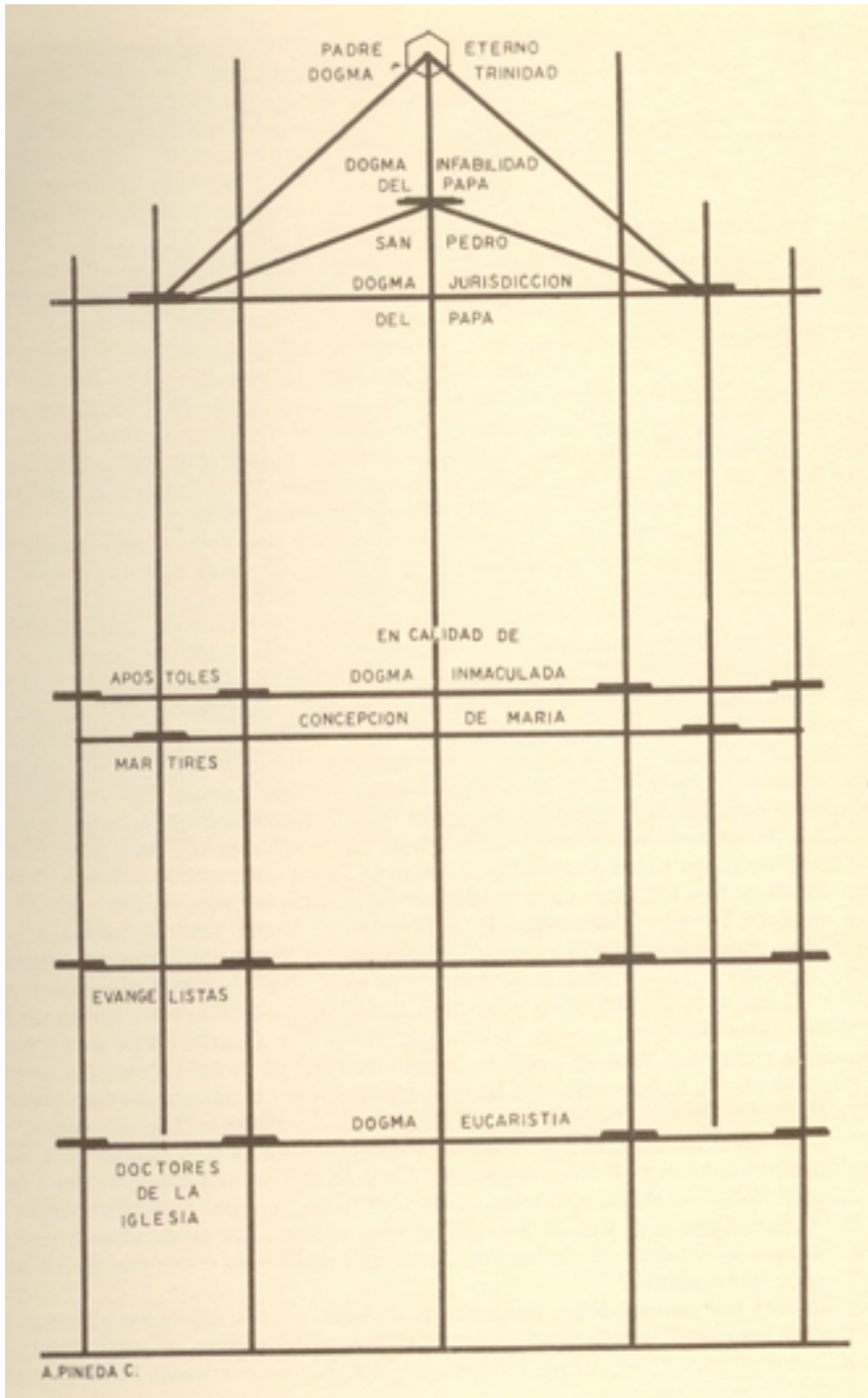
El decoro está fundamentalmente referido a la decencia, corrección e iconografía y canónico cumplimiento de los distintos actos religiosos, pero también existió una manifiesta preocupación, por garantizar el equilibrio y adecuación del ornato a los gustos vigentes y a la propia peculiaridad de cada templo.<sup>43</sup>

En el siguiente apartado explicaremos el papel que guarda el sistema constructivo en el conjunto retablístico, el cual permitió jugar con los elementos polícromos, arquitectónicos, figuras y elementos ornamentales, aprovechando recursos ópticos y de la geometría.

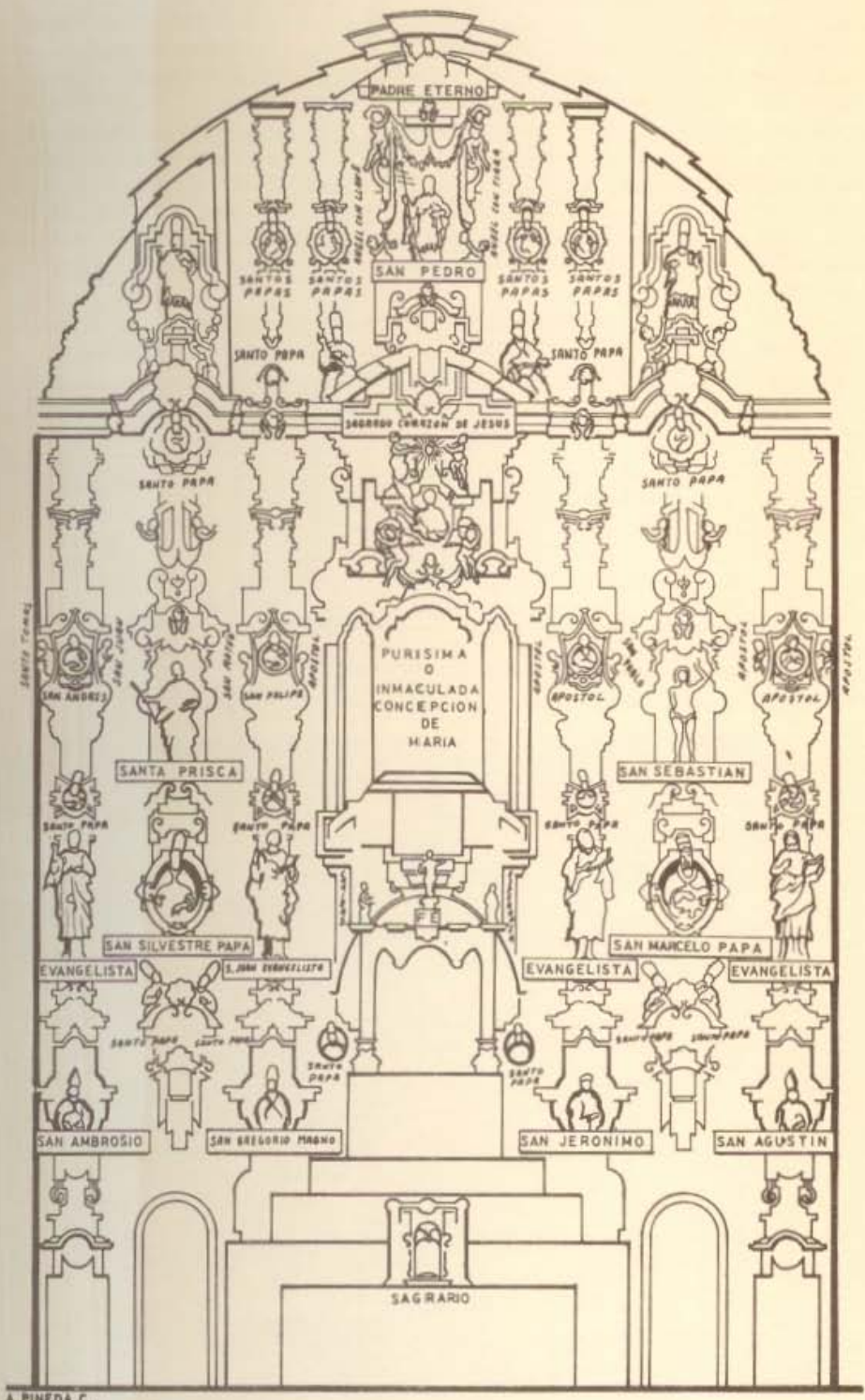
---

<sup>43</sup> 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, p. 36.





4. Esquema de la composición iconológica del retablo mayor. Vargaslugo



A. PINEDA C.

Esquema iconográfico del Retablo mayor. Dibujó Alfonso Pineda.

5. Esquema iconográfico del retablo mayor. Vargaslugo

## 2. SISTEMA CONSTRUCTIVO

### 2.1. Sistema constructivo

“El retablo cumple la función de *laboratorio de ideas*.”

Herrera, *El retablo sevillano en la primera ...*, p. 329.

Siguiendo con la idea de la unidad de elementos para formar el retablo, describiremos la función y características del sistema constructivo que determinará las posibilidades del ornamento y la policromía. El sistema constructivo de este retablo sigue el modelo propuesto por Jerónimo Balbás, como hicieron notar Baird, Vargaslugo y Tovar, refiriéndose a las formas generales.<sup>44</sup> Suponemos que se trató del aprendizaje práctico junto al padre y seguramente de la transmisión de una experiencia de vida a través del gusto por ciertos modelos que pudo apreciar en los libros de su biblioteca.<sup>45</sup> Esto no resta mérito a Isidoro Vicente que evidentemente hizo aportaciones suyas, como se puede constatar en los dibujos que se han encontrado de su mano: el proyecto para la fachada de la Catedral de la Ciudad de México,<sup>46</sup> el dibujo de la lámpara para la capilla del Santo Cristo de Burgos,<sup>47</sup> y en particular, los retablos de Santa Prisca.

Sin embargo aquí queremos hacer hincapié y profundizar, no sólo en la apariencia del retablo, sino en que, esa similitud en la apariencia, viene del empleo de un mismo concepto en su construcción que definitivamente fue una novedad introducida en la Nueva España por Jerónimo de Balbás en el retablo de los Reyes de la Ciudad de México. Se trata del dinamismo del conjunto gracias a que los soportes, básicamente estípites de orden

---

<sup>44</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, p. 288, 322-339; Joseph Baird. *Los retablos barrocos en el sur de España, Portugal y México*, México, IIE, UNAM, 1987, (tesis doctoral 1951), pp. 194-197; y Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco*, México, SAHOP, 1981, p. 88.

<sup>45</sup> Balbás tenía en su biblioteca varios textos sobre arquitectura, magia natural, medicina, matemáticas, trigonometría y perspectiva. Nos hablan de un personaje interesado en las nuevas tendencias del conocimiento y en la aplicación de elementos teóricos en su práctica cotidiana: Confrontar Herrera, *op. cit.*, “Inventario de la biblioteca de Jerónimo Balbás, efectuado en México por sus herederos, el 22 de Marzo de 1749”, pp. 589-594; y Ligia Fernández Flores. “Los inventarios y almoneda de Jerónimo de Balbás, arquitecto político militar” en *Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México, UNAM, IIE, FFL, Fomento Cultural Banamex, 2011, pp. 423-470.

<sup>46</sup> Loera, *op. cit.*, p. 155.

<sup>47</sup> Nuria Salazar de Garza, “Un diseño de Isidoro Vicente de Balbás”, *Boletín Monumentos Históricos*, México, INAH, 9, 1989, p. 29.

gigante, están colocados a mucha distancia de sus respaldos, lo que genera grandes espacios oscuros y, por lo tanto, la posibilidad de crear juegos de luces entre las secciones salientes. Este modelo no sería posible de no ser porque, atrás de todos los elementos visibles por el frente, tenemos un gran armazón de madera que es el que realmente está soportando los esfuerzos que producen todas las cargas. En algunos de sus retablos, el efecto se incrementa por el empleo de una planta cóncava o poligonal, con un remate en forma de gruta o de cascarón o cuando las plantas son rectas, los retablos terminan en un medio punto, como es el caso de Santa Prisca (ver imagen de la portada e imagen 22).

	
<p><b>6. El sistema constructivo de “armazón estructural independiente del muro”, permite generar grandes espacios que se aprecian distintos según la iluminación ambiental, las zonas más oscuras incrementan la sensación de profundidad. Foto AC. 2007, ENCRyM-INAH</b></p>	<p><b>7. Las enormes pilastras estípíte no tienen una función tectónica. La estructura primaria, esqueleto del retablo, es invisible al espectador. Ver la escala entre una persona y la pilastra. Foto AC. 2007, ENCRyM-INAH</b></p>

Para lograr los efectos de luminosidad Jerónimo Balbás utiliza un sistema constructivo, diferente de los que se empleaban hasta entonces por lo menos en la Nueva España.<sup>48</sup> Hemos denominado este sistema como de “armazón estructural independiente del

<sup>48</sup> Es probable que este sistema constructivo se haya utilizado anteriormente en tramoyas o en otros retablos como los realizados por los Churriguera, e incluso anteriores, pero no hemos encontrado mención de ello aún.

muro”,<sup>49</sup> y Fernando Guerra-Librero lo llama “retablo tramoya”.<sup>50</sup> Lo vemos plasmado por primera vez en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, y vuelto a usar en los retablos de Santa Prisca de Taxco,<sup>51</sup> y en los tres retablos de la Valenciana en Guanajuato, obra de Andrés Manuel de la Riva y Manuel Antonio de Cárdenas.<sup>52</sup> También se empleó en el retablo de La Enseñanza en la Ciudad de México y en el principal de Tepetzotlán, en el Estado de México.

Varios estudiosos de Balbás atribuyen a su supuesta actividad en Madrid como escenógrafo-tramoyista su preocupación por los efectos de luz que esta estructura permite crear. Consideramos que, desde luego, debió aprovechar esta experiencia, sin embargo, es probable que también hayan entrado en juego otros factores como el interés por los fenómenos ópticos, la geometría y la perspectiva, presentes en los libros de su biblioteca. Está además una intención religiosa, en el gusto de la época que: “A mayor cúmulo de efectos sensoriales, lumínicos y complejidad, más acreditada estaba la obra. [...] Se trata de producir la sensación de presencia terrenal de lo sobrenatural. Los espejos y el dorado cumplen el cometido de utilizar la luz artificial de las velas para conseguir tales objetivos”.<sup>53</sup>

La intención de hacer del retablo un elemento cada vez más dinámico no es nueva. Ya se observa en la obra de Alonso Cano en Sevilla desde el segundo cuarto del siglo XVII, con el intento de romper el orden clásico. Para ello se incorporan formas estructurales y ornamentales que mantienen su vigencia hasta el siguiente siglo, Consisten en una: “fuerte

---

<sup>49</sup> Sistema constructivo, Unikel. “El sistema constructivo...”, *op. cit.*, p. 204. Véase también, Fernando Guerra-Librero Fernández, “Estructuras de retablos”, en *Retablos, técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo Español del International Institute for Conservation (IIC), Valencia, 2004, p. 10, quien describe este tipo de retablos de modo muy general.

<sup>50</sup> Guerra-Librero, *ibid.*, p. 10. Estamos suponiendo que se refiere a las características que nosotros describimos, pero no tenemos certeza de ello. Por otra parte Luis Huidobro dice que “Balbás introduce el uso de bastidores como elementos base para la formación de elementos de la estructura”, véase “Estructura material de los retablos. Una historia contada desde adentro” en *Los retablos de la ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una guía*, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., México, 2005, p. 63. Estas dos designaciones son muy generales y no permiten discriminar entre otros tipos constructivos.

<sup>51</sup> En los retablos de Santa Prisca se emplea el mismo sistema constructivo en el principal y en los del crucero, y con algunas variantes para los nueve restantes.

<sup>52</sup> Se tiene certeza del empleo del mismo sistema en estos retablos pero se desconoce aún, con una base documental, cómo se difundió en Guanajuato: Unikel. “El sistema constructivo...”, *op. cit.*; y Fernando González Dávila. “Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de la herramienta con que se fabricaron sus retablos” en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, El Colegio de Michoacán, vol. 26, n. 103, 2005, pp. 171-209.

<sup>53</sup> Herrera, *op. cit.*, p. 317 y 193.

tendencia hacia la verticalidad del único cuerpo del retablo, orden gigante de columnas, reducción del cuerpo superior a simple ático, resalte de la calle principal y una ornamentación compuesta de guirnaldas, hojas de talla cartilaginosa, cartelas de hojas carnosas y placados.<sup>54</sup> Se emplea a partir de este momento la columna salomónica (en 1625, Galicia; y en 1633, Granada, aparentemente estos son de los primeros casos).<sup>55</sup> Durante la segunda mitad del siglo Bernardo Simón de Pineda (en el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, 1671) aporta un cambio más al agregar al retablo un sentido espacial nuevo que lo hace teatral y escenográfico “acorde con las nuevas propuestas de la mentalidad barroca.”<sup>56</sup>

Jerónimo de Balbás mantiene estos modelos e introduce dos novedades. La primera, más notoria y podríamos afirmar sin exagerar, de alto impacto, fue la pilastra estípíte. Elemento que, aunque ya se había empleado anteriormente,<sup>57</sup> por lo menos por José de Churriguera, no tenía la importancia que adquirió a partir de la construcción del desaparecido retablo mayor del sagrario de la Catedral de Sevilla en 1705, y que en la Nueva España proliferó y se enriqueció enormemente. La segunda novedad, evidente sólo para los constructores de retablos, fue el empleo de un sistema constructivo que rompe por completo con el sistema tradicional. Como veremos adelante, se trata de un sistema que permite destacar lo escenográfico y efectista por encima de lo estructural.

Entendemos por sistema constructivo el conjunto de elementos mayoritariamente de madera que ensamblados y unidos según un orden calculado, soportan, estabilizan y dan forma a un retablo. El tema del sistema constructivo de los retablos ha sido estudiado sobre todo por restauradores interesados en comprender su técnica de manufactura para aplicar métodos adecuados para su restauración, la definición que enunciamos se ha desarrollado con base en dicha experiencia.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Fátima Halcón. “El triunfo de la columna salomónica” en *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Diputación de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla y Fundación Cajasol, Sevilla, 2009, p. 205.

<sup>55</sup> Juan José Martín González. *El retablo barroco en España*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, p. 12 y 13.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 223.

<sup>57</sup> Se ha escrito ampliamente acerca del origen y desarrollo de la pilastra estípíte: Manuel González Galván. *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*, UNAM, Gobierno del Estado de Michoacán, 2006; Herrera, *op. cit.*; Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípíte en la Nueva España*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012; sólo por mencionar algunos.

<sup>58</sup> A. Alonso, *op. cit.*; Rocha Martínez “Análisis estructural del retablo lateral de Santa Rosalía en el Templo de Santuario Mapethé, Estado de Hidalgo” en *Imprimatura. Revista de restauración*, México, Imprimatura, S.C., diciembre, 1995, núm. 11, pp. 7-12; Pablo Vidal Tapia. *El retablo poblano, 1555-*

Antes de describir el tipo de sistema constructivo del retablo de la Inmaculada Concepción, quisiéramos hacer una aclaración. La diversidad en los sistemas constructivos de los retablos es tal, que resulta sumamente complejo hacer una clasificación con base en un único criterio, por lo que proponemos considerar tres factores básicos:<sup>59</sup>

1. La relación del retablo con el muro o muros inmediatos.
2. La complejidad de la estructura.
3. La forma en que se distribuyen las cargas.

Describiremos brevemente en qué consiste cada uno de los factores, sin pretender agotar el tema.

1. Respecto a la relación entre el retablo y el muro o muros, puede darse de dos formas, dependiente o independiente.
  - a. En la primera hay elementos que ligan el retablo y el muro a tensión, de tal forma que éste es aprovechado para cargar y recibir parte de los esfuerzos de la estructura, por medio de ménsulas y/o tensores de madera, cuero o metal.
  - b. Cuando el retablo es independiente del muro, sólo se emplean juntas constructivas, es decir, elementos de alineación que sirven para amortiguar esfuerzos entre el edificio y el retablo.
2. La complejidad de la estructura implica que, según la forma y tamaño de los elementos que constituyen la estructura, serán distintas las posibilidades de carga y esfuerzo.

Las estructuras que hemos visto que se emplearon con mayor frecuencia se basan en:

---

1646: carpintería, talla y ensamblaje, *op. cit.*; Blanca Noval Villar y Francisco Javier Salazar Herrera. *Metodología para la restauración de un retablo. Caso: Retablo de Nuestro Señor Jesús, Yanhuatlán, Oaxaca*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 1999; Teresita Loera Cabeza de Vaca y Anaité Monteforte Iturbe. *Catálogo de retablos virreinales del estado de Morelos: un registro para la conservación del patrimonio*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, SEP, 1999; Unikel. “El sistema constructivo ...”, *op. cit.*; María del Rosario Bravo Aguilar. *Propuesta de una guía metodológica para diagnosticar el estado de conservación de los retablos. Ejemplos de aplicación*, Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 2003; P. Torres Soria. “Consideraciones biológicas de la madera en los retablos”, *op. cit.*; Arturo Serna de la, *et al.* “Valenciana: un caso interdisciplinario”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa, México, UNAM, IIE, 2003, Luis Huidobro Salas, “Estructura material de los retablos. Una historia contada desde adentro”, en *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., 2005, pp. 47-72; Unikel, “Una mirada cercana al retablo de la Inmaculada Concepción”, en *suplemento de la revista Diario de Campo*, México, INAH, N°. 53, marzo-abril, 2009, pp. 32-43.

<sup>59</sup> La propuesta de criterios para la clasificación de las estructuras es del Arq. José Antonio Jurado Luna, profesor de la ENCRyM, y es parte de un trabajo en proceso.

- a. Cajones
  - b. Marcos
  - c. Armazones
3. Por último, la distribución de las cargas tiene dos aspectos principales:
- a. Distribución de las cargas (principalmente)
    - i. Al piso
      - Piso directo
      - Mampostería y piso
      - Vigas de arrastre
      - Pilotes
    - ii. Al piso y al muro
  - b. Geometría de la planta

Retomando los tres factores básicos de la propuesta anterior, la novedad que introduce Balbás es la de un retablo que, a diferencia de los tradicionales, tiene mínima dependencia con el muro; tiene una estructura mucho más compleja elaborada básicamente con grandes armazones y múltiples ensambles; y distribuye las cargas al piso, ayudándose de una geometría desde la planta que le aporta aún mayor estabilidad. Esta gran máquina le permite emplear los elementos arquitectónicos, que en apariencia cumplen una función de apoyo o carga, como las columnas o para este caso las pilastras estípites, de un modo escenográfico o teatral; es decir que no están realmente cumpliendo una función de sostén.

El sistema constructivo del retablo mayor de Santa Prisca cuyas características son las de un armazón estructural independiente del muro consta de cinco partes: estructura primaria, entabladura, elementos auxiliares y juntas constructivas.<sup>60</sup> Consideramos que estos elementos son comunes a todos los retablos que funcionan estructuralmente de esta manera, como ya se mencionó, el de los Reyes y el de La Enseñanza de la Ciudad de México, los de la Valenciana en Guanajuato y los del Colegio de Tepetzotlán, en el Estado de México, por mencionar los que hemos identificado hasta ahora. Sin embargo hace falta

---

<sup>60</sup> La definición de Sistema Constructivo y de cada una de sus partes está publicada en: Unikel “El sistema constructivo ...”, *op. cit.*



mucho más trabajo de análisis en otros retablos para determinar la validez de esta propuesta.

En los sistemas constructivos anteriores a la innovación que trajo el retablo de los Reyes a la Nueva España, la mayoría de las veces las columnas, bancos, entablamentos, y entabladuras, cumplen una función doble, pues son a la vez la estructura y la forma del retablo.<sup>61</sup>

	
<p><b>8. Sección del retablo de san Bartolomé Mihucán. Se aprecia que su profundidad es tan sólo la necesaria para colocar una pintura, en el extremo inferior izquierdo se amplía la base para recibir el capitel de una columna que corresponde al cuerpo inmediato. Casi todos los elementos a la vista son estructurales y la forma final del retablo. Foto STREP-ENCRyM-INAH, 2008.</b></p>	<p><b>9. Retablo de san Bartolomé Mihucán, Edo. de México con estructura de “marcos dependiente del muro” y planta hexagonal que añade estabilidad. Tiene a lo largo de la parte superior de los elementos del segundo cuerpo, tensores de madera y cuerdas de cuero que lo sujetan al muro para evitar su volteo. Sigue un esquema de retícula regular. Foto STREP-ENCRyM-INAH, 2008.</b></p>

Se trata de retablos, que siguen el esquema de una retícula regular, en donde cada una de las partes, banco, predela y cuerpos están paralelos y las calles perpendiculares,

<sup>61</sup> Fue tal el impacto de la pilastra estípite que se modificaron retablos que tenían otros apoyos o se fabricaron nuevos con el sistema constructivo tradicional. Ejemplo de lo primero es mencionado por Francisco de la Maza, para el retablo realizado por Felipe de Ureña para las monjas de la Encarnación, de los segundo hay varios ejemplos, entre otros está el retablo mayor de la parroquia de san Pedro y san Pablo en Cadereyta, Qro. Francisco de la Maza. *El churrigüesco en la ciudad de México*, México, FCE, 1969, col. Presencia de México, núm., 9, p. 29.

todos los elementos son reconocibles. Los soportes clásicos y la columna helicoidal cumplen también una función como parte del mensaje y su lectura es básicamente narrativa.<sup>62</sup> Estos retablos tienen en general poca profundidad, la del grosor de una pintura sobre tabla o de un bastidor para una de caballete 7cm, o lo necesario para colocar una columna unos 60cm aproximadamente, según el caso, y el conjunto depende para su estabilidad estructural directamente de sus apoyos o columnas, de su sujeción al muro y de la forma de su planta.

El nuevo sistema constructivo puede ser muy irregular en cuanto a su profundidad, pero por lo que se ha observado puede tener entre 1 y 2.5m<sup>63</sup> aproximadamente según la zona, lo que permite jugar con los elementos arquitectónicos y ornamentales para generar diversos efectos escenográficos entre los que están las perspectivas ilusorias y los efectos tectónicos en apoyos que en realidad no cargan (o no son el único sustento de lo que parece que cargan), como es el caso de los estípites de orden gigante. Al estar colocados a mucha distancia de sus respaldos es posible, según el tipo de iluminación, la hora del día, época del año y posición del espectador, que se formen áreas más o menos iluminadas, en las que los personajes parecen flotar o emerger de las sombras. Estos efectos se acentúan, gracias a la abundancia de elementos ornamentales, el uso de cortinajes y los efectos del dorado y las policromías.

---

<sup>62</sup> Clara Bargellini, “‘Monte de oro’ y ‘Nuevo cielo’: composición y significado de los retablos novohispanos”, *Estudios sobre arte*, México, UNAM, 1998, p. 128.

<sup>63</sup> Dos metros y medio es la profundidad máxima al centro del remate del retablo de San Cayetano, La Valenciana, Guanajuato.

## 2.2. El armado

*Y así, pondré aquí algunas reglas de las más importantes, y algunas figuras de triángulos y trapecias, reduciéndolas a paralelogramos, y, sumándolas después, saber formar de todas un cuadrado, como aquí irán demostrados.*

López de Arenas, *Carpintería de lo blanco*, p. 220.

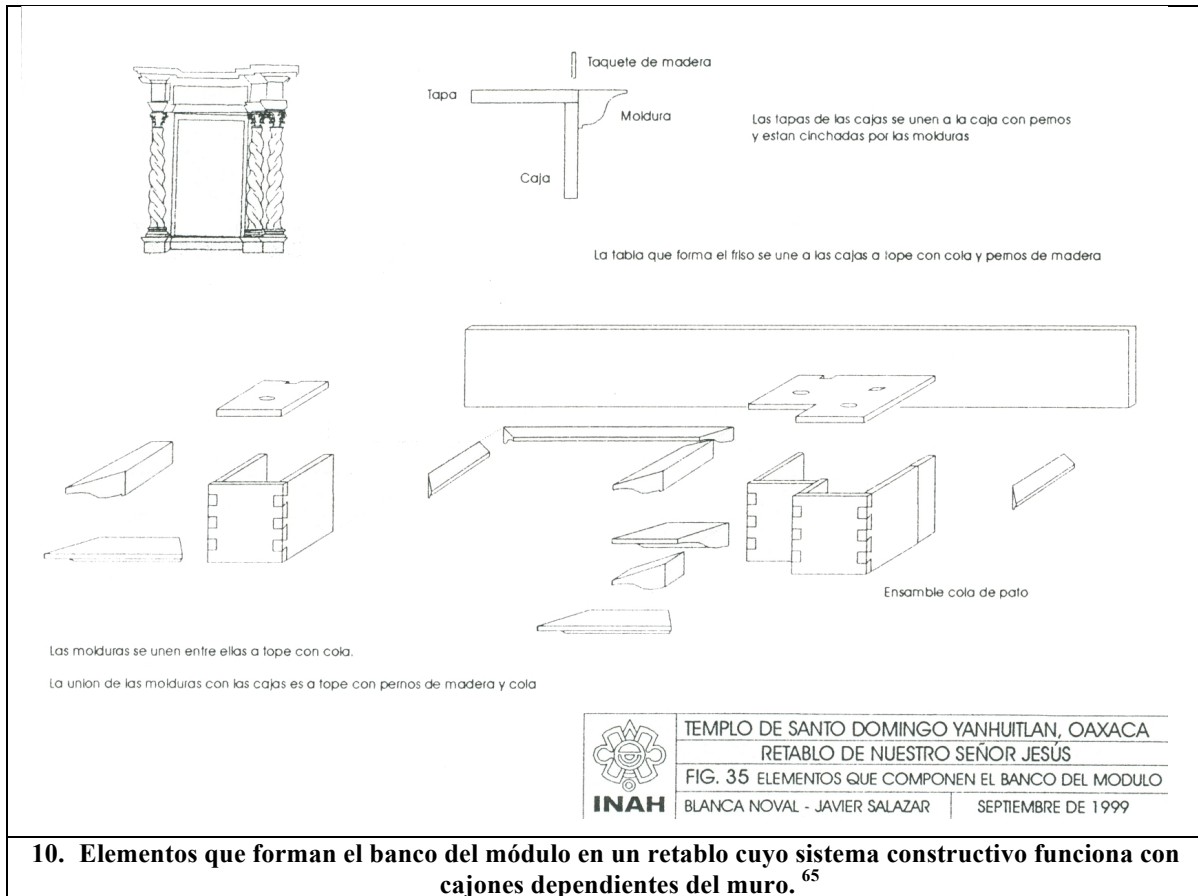
De modo general todos los retablos de madera, no importa de qué modo sean, están armados por medio de secciones o módulos (en el sentido de pieza o conjunto unitario de piezas que se repiten en una construcción de cualquier tipo, para hacerla más fácil, regular y económica) que se repiten, con ciertas variaciones a lo largo de un cuerpo o calle, o para dar forma a bancos, entablamentos, nichos, etcétera. Es probable que en un taller cercano o en el mismo templo se fueran trabajando los largueros, travesaños y tablas para armar, por medio de ensambles, los distintos elementos o módulos. Dependiendo del tipo de retablo estas partes pueden ir ya unidas o listas para unirse en el lugar en donde se habrá preparado previamente el piso, perfectamente apisonado y nivelado, o se habrá construido además, un banco de mampostería.

En ese sitio se asentarán la o las estructuras que formarán el banco y sucesivamente se irán superponiendo las demás secciones, todo a plomo y asegurando del modo que corresponda al muro. Desde luego que para la construcción del retablo se requiere de un andamio que está creciendo paralelamente, desde donde se trabaja y desde donde se suben los módulos o las partes que correspondan, con la ayuda de cabrestantes, poleas y polipastos, probablemente con la participación de varias personas o con animales.

La diferencia básica entre los dos tipos generales de retablos es que en los de retícula regular anteriores al retablo de los Reyes, los elementos de carga están básicamente “a la vista” y son la forma total del retablo. El banco de un retablo, por ejemplo, puede ser una especie de “cajón”, armado con ensambles, cola y clavos que constituirá la base del siguiente elemento, en el caso del Esquema 10, el asiento de las columnas. Sobre los capiteles de las columnas encontraremos un elemento idéntico o muy similar, que formará el entablamento y el asiento para el siguiente cuerpo. Atrás de las columnas hay una tabla o trascolumna para evitar se vea el muro. En el vano formado entre las columnas puede haber

un bastidor que, dependiendo del caso puede completar los elementos estructurales del sistema, además de que sirve de soporte para pinturas o nichos para esculturas.

La separación entre el muro y el retablo puede variar dependiendo de si tiene elementos auxiliares como parte de la estructura, de la forma de planta (recta o poligonal), de su posición en el edificio (testero o sobre los muros laterales), pero en general la distancia suele ser corta, lo que limita el acceso al área trasera del retablo. Los elementos que lo unen al edificio funcionan casi siempre como tensores, que estarían evitando que el retablo se vaya desplomando<sup>64</sup> con la consecuente deformación de algunas secciones, aunque podía haber algunos que trabajen como juntas constructivas, es decir que sólo mantienen la distancia entre el retablo y el muro.



**10. Elementos que forman el banco del módulo en un retablo cuyo sistema constructivo funciona con cajones dependientes del muro.<sup>65</sup>**

<sup>64</sup> Desplome se refiere a la pérdida de la línea de aplomo, no a su caída.

<sup>65</sup> Tomado de Noval y Salazar, *op. cit.*, p. 93. Con autorización de los autores.

En ocasiones las tablas que están a la vista tienen en sí mismas ya trabajados relieves o pinturas, es decir que cumplen una doble función, estética y estructural, incluso hay quienes han reportado que se colocaban ya dorados, lo cual es posible pero nunca para todos los casos.

En cambio, con el nuevo sistema constructivo, los módulos consisten en un armazón con ensamblajes que irá cubierto por una entabladura, unida con clavos de madera y pegada con cola, cuyas dimensiones dependerán de su función y del tamaño general del retablo. En el retablo de la Valenciana, por ejemplo, hay 31 módulos para un retablo de 15 metros de altura. Los módulos son tan grandes y pesados que sería imposible que fueran movidos por una sola persona, lo que reitera, como ya se ha dicho, que se trabajaba en un taller cercano y que se requería de ayuda mecánica y mucha fuerza para moverlos y elevarlos. Queda además la evidencia de que el trabajo se realizaba con anticipación en las marcas de escurrimientos, en diferentes sentidos, que dejó la cola antes de secar.

Los módulos que constituyen la estructura primaria antes mencionada se unen, mientras el armado está en proceso, por medio de cuñas encontradas (Esquema 11.) que aseguran que los enormes armazones no se desplacen de su sitio (en sentido longitudinal ni transversal) hasta que el peso y la presión entre todos los módulos hace que se asienten. En el remate por la parte posterior del retablo mayor en Taxco, se colocó un sistema de cuerdas de cuero<sup>66</sup> que trabajaban a tensión hacia varios puntos de la bóveda, como una manera de asegurar o evitar, el desplome de la sección superior.<sup>67</sup>

Aunque no es exclusivo de los retablos con el sistema constructivo independiente del muro, se dejó un espacio entre el retablo y el muro.<sup>68</sup> Como ya hemos explicado la independencia del muro radica en que el retablo no requiere de él para mantenerse en pie, pero sí debe mantener una distancia. De manera que al definir el área en donde se colocaría el retablo se planeó también dicho espacio, dependiendo de las características del conjunto. Al ir colocando los módulos, se va armando también un sistema de vigas empotradas al muro que llegan hasta el retablo, pero sólo se amarran o ensamblan de un modo muy

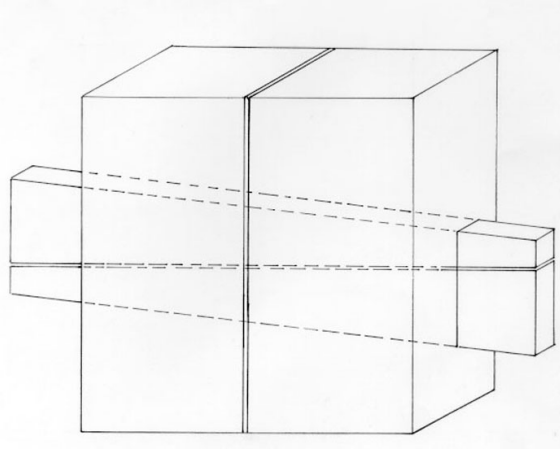

---

<sup>66</sup> Este mismo sistema se encontró en el retablo de la Valenciana, pero es común en otros retablos con distintos sistemas constructivos.

<sup>67</sup> Desafortunadamente la mayoría de estas cuerdas fueron cortadas y desechadas como si fueran basura en una intervención realizada en el muro testero, posterior a la intervención de la ENCRyM en 2007. Lo mismo sucedió en el templo de la Valenciana, que tenía un sistema similar.

<sup>68</sup> En La Valenciana la distancia aproximada es de 60cm, en el principal de Taxco de 150cm, en el retablo de los Reyes de la Catedral la distancia es aún mayor en ciertas áreas.

sencillo para que trabajen como juntas constructivas, pues no tensan o jalan el retablo hacia el muro, sólo mantienen la distancia entre ambos. El sistema de vigas es tan grande, en el mayor de Santa Prisca, que se aprovechó para construir una plataforma interior con escaleras que permite el acceso a todo el retablo, ya sea para limpiar o para el encendido de velas, un concepto de utilidad que se puede observar en otros retablos (los Reyes, Tepetzotlán y La Enseñanza). Sabemos además que durante la construcción se aprovechó esta posibilidad de tránsito pues se encontró la evidencia de un accidente de trabajo. Fue derramado el aparejo líquido y por lo tanto caliente, sobre una de las escalerillas interiores (imagen 12).<sup>69</sup> De manera que se trabaja al mismo tiempo por el frente con un andamio y por atrás desde las plataformas. Ya terminada de armar la estructura primaria con su entabladura se colocan pegados y clavados todos los elementos ornamentales, molduras, golpes de talla, cuernos de la abundancia, ramos de flores, cortinajes y las pilastras estípite.

	
<p><b>11. Esquema de dos pies derechos paralelos, atravesados por dos cuñas “encontradas”. Dibujo de JAJ, 2004.</b></p>	<p><b>12. Escalerilla interior del retablo de la Inmaculada Concepción con escurrimientos de base de preparación, producto de un accidente de trabajo. Foto FG, 2007.</b></p>

<sup>69</sup> Unikel. “Una mirada cercana ...”, *op. cit.*, pp. 32-43.

Las pilastras estípites de orden gigante no cargan más que su propio peso y el de algún elemento ornamental que se les haya adosado, pero no cumplen la función de carga que aparentan. Como ya hemos descrito, es el gran armazón de la estructura primaria el que cumple esa función.

Para terminar con la descripción de la construcción del retablo, la madera fue cubierta con agua cola caliente que sirvió para sellar el poro del material, en las secciones que lo requirieron se colocaron enlucados de lino pegados con cola. Sobre este soporte se aplicaron hasta varias capas de aparejo (que se describirá más adelante), lijando entre algunas de ellas, luego se aplicó bol rojo en todas las partes que irían doradas y posteriormente se doró al agua.

Las figuras de querubines y las esculturas se colocaron en su sitio ya policromadas y se aseguraron desde la parte posterior, en ocasiones atravesando el retablo, con largas secciones de madera para evitar su volteo.



**13. Armazón del retablo visto desde la plataforma interior a unos 15m de altura. Se aprecia su profundidad que llega a tener hasta 1.5m en algunas zonas. Foto AC, 2007.**



**14. Parte de la pintura mural (puerta del extremo izquierdo), que cubre las paredes del pasillo atrás del retablo que permite acceder al manifestador y al interior del retablo. Foto AC, 2007.**

Para darnos una idea aproximada del tiempo que pudo tomar la realización de este retablo llevamos a cabo una consulta con Cuauhtémoc Soto, escultor y “retablista” cuya familia trabaja en esta especialidad desde por lo menos el principio del siglo XX.<sup>70</sup> El Sr. Soto puso como ejemplo un retablo recién terminado cuyas medidas son 10 metros de altura por 7 metros de ancho, bastante más chico que Santa Prisca. En su elaboración participó toda la familia en tres espacios de trabajo y dividida por tareas y especialidades, con un horario de 8 a 8: para la estructura participaron 10 personas durante 2 meses; para el ornato 8 personas durante 2 meses; para el trazado de plantillas, talla de esculturas, preparado y plateado 4 personas por 3 meses; en total un tiempo aproximado de 7 meses contando con todo el material y la disponibilidad de herramientas modernas, sobre todo para el corte de madera.

Es posible que los tiempos y la división del trabajo que se ocupa aún hoy en día, pudiera ser similar a la que se empleó en el siglo XVIII, de hecho nos indica que su trabajo tuvo que ser más rápido, probablemente con la participación de más personas y con una organización, eficiencia y calidad impecables para terminar en los ocho años que duró la obra en Taxco.

Esta división del trabajo se ha evidenciado también en otros retablos, por ejemplo en el de la Valenciana, en donde se resolvieron formas iguales con armados de madera distintos desde la estructura primaria, lo que nos lleva a pensar en la participación de dos equipos de trabajo. Las diferencias entre los aparejos del retablo de Santa Prisca, permite pensar también en la participación de varios equipos coordinados: por lo menos uno dedicado al retablo, sus aparejos y dorado y otros para las esculturas según su jerarquía. La participación de varios equipos en un mismo taller, quedó confirmada recientemente en un estudio que abarcó las nueve esculturas principales del templo de Santa Prisca. Con base en el análisis de los motivos decorativos de las vestimentas, la técnica de manufactura de las esculturas y la morfometría y morfología de las caras, se comprobó que las nueve son del mismo taller, pero que estuvieron involucradas distintas personas, probablemente asignadas

---

<sup>70</sup> La familia Soto llevó a cabo la réplica del retablo del Perdón que se quemó en 1967, entre otras obras. Plática con Cuauhtémoc Soto el 18 de octubre de 2012 en la ENCRyM.



con base en sus habilidades. Es decir que, aunque se observan distintas manos, hay características formales y soluciones para su manufactura que las hermanan.<sup>71</sup>

### 2.3 Infinitud de planos

*El compás absuelve lo que la pluma no puede.*

López de Arenas, *Carpintería de lo blanco*, p. 259.

Como en cualquier otra obra, la ubicación espacial es la que define la jerarquía de las partes. Sin embargo, con este sistema constructivo se logra una variedad de planos, antes muy limitada por la poca profundidad. Con tantos planos y abundante decoración se forman numerosos espacios, de pronto oscuros, de pronto iluminados, de los que las figuras emergen en un ambiente irreal, como se explicará adelante vinculando los aspectos constructivos con los de la ornamentación, la luz, el color y los materiales. Haremos a continuación un recorrido de abajo hacia arriba del retablo haciendo hincapié en los detalles que se logran gracias al sistema constructivo.

La gran profundidad del retablo de Taxco permitió dejar un pasillo detrás de la estructura visible. El pasillo está cerrado por una puerta que comunica el templo con la sacristía (imagen 15. Planta del retablo), llega a la parte trasera del retablo del lado derecho, sube por una escalerilla al área central vacía a manera de arco triunfal que se forma entre el manifestador y el retablo, y continúa del lado izquierdo del retablo. Desde el frente del retablo se aprecian dos puertas, una de cada lado, que también comunican con este pasillo.

Es probable que el pasillo se utilizara para procesionar con la custodia<sup>72</sup> desde su alacena en la sacristía,<sup>73</sup> ya sea sólo para moverla y transitar con ella a través de un lugar digno o para llevar a cabo algún otro acto litúrgico, pues no puede ser casual que el pasillo por todos sus costados esté cubierto con pinturas que lo reviste por completo, es decir, que está pintado tanto el muro testero como la entabladura que cierra la estructura primaria del

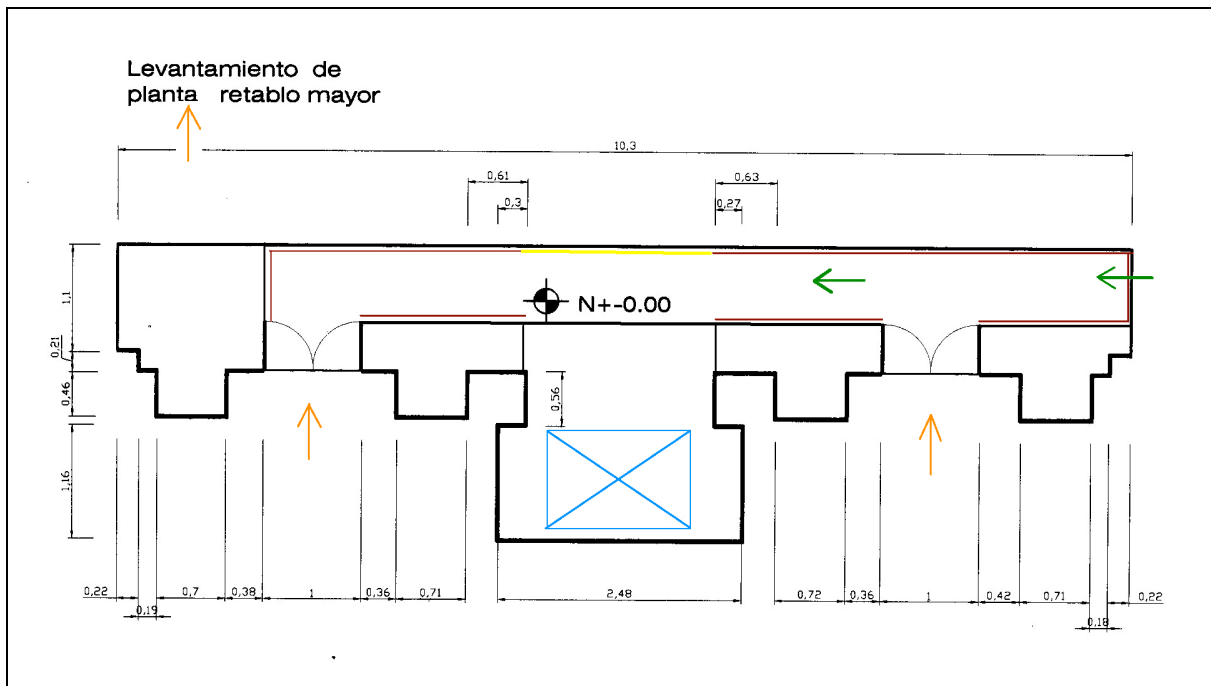
---

<sup>71</sup> Fanny Unikel y Mercedes Murguía. “Análisis comparativo de las esculturas principales de los retablos de Santa Prisca, Taxco”, Ponencia presentada en *Encrucijada III Congreso Internacional de Escultura Virreinal*, Cádiz, España, 6 al 9 de noviembre de 2012. Por publicarse.

<sup>72</sup> Rafael García Granados. “La custodia de Borda” en *Anales del IIE*, Vol. I, núm. 1, México, 1937, p. 28-30.

<sup>73</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, p. 423.

retablo (imágenes 14, 15 y 27). Por otra parte, llama la atención, que para poder apreciar todas las escenas pintadas es mejor recorrer el pasillo desde la entrada derecha del retablo, si se le observa de frente, pasando por el arco para salir por la pequeña puerta que da al lado izquierdo del retablo (ver planta del templo, marcada por una flecha roja, imagen 27).<sup>74</sup>





**15. Planta del retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco. 2006.**

**Las flechas verdes marcan el pasillo que viene de la Sacristía, cubierto por (líneas rojas), en el centro el espacio abierto del arco en donde está el manifestador (rectángulo azul) para colocar la custodia. Las flechas naranja señalan las puertas que permiten pasar al pasillo desde el presbiterio.**

Después de la enorme importancia que tiene lo eucarístico, concentrado en el arco y en el baldaquino, la atención se traslada a los estípites y a la figura central en el fanal. Frente a los estípites están los cuatro evangelistas, que junto con las esculturas de la Inmaculada, santa Prisca, san Sebastián, san Pedro y los dos papas que lo acompañan, son los únicos de cuerpo entero. Es notorio que los cuatro evangelistas, de gran importancia litúrgica, y por lo tanto ubicados en la parte baja del retablo, están hechos para destacar y

<sup>74</sup> Observación hecha por Patricia Díaz Cayeros y Clara Bargellini, durante la visita a Santa Prisca el 3 de marzo de 2010.

ser vistos con mayor detalle. Lucen ricas policromías, además de que son, junto con la Inmaculada Concepción,<sup>75</sup> las únicas esculturas con ojos de vidrio.

	
<p><b>16. Rostro de san Juan Evangelista.</b> Acercamiento en el que se aprecia el parecido entre los rostros y la similitud en las características de los ojos de vidrio. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.</p>	<p><b>17. Rostro de la Inmaculada Concepción.</b> Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.</p>

En el fanal está la escultura de la Inmaculada Concepción que sabemos fue colocada en su sitio en 1782.<sup>76</sup> En un documento se afirma que don Manuel de la Borda (hijo de José de la Borda) “costeó un nicho con sus cristales y talla...”. Cabe aclarar que, con base en la evidencia constructiva que se puede observar desde la parte posterior del retablo, la plataforma del nicho se hizo de origen, el agregado consistió, como lo indica el documento en la escultura de la Inmaculada Concepción, en el marco que soporta los vidrios y toda su decoración, incluyendo los angelitos que cargan el mundo por debajo del fanal. El que se colocara en ese sitio una escultura y no una pintura, parece haber estado planeado desde el principio. El fanal reviste gran importancia en el diseño. Llama la atención por su peana o

<sup>75</sup> Dado el parecido en los ojos de vidrio entre los Evangelistas, la Inmaculada Concepción y las demás esculturas principales de los seis retablos de la nave, es posible que fuesen manufacturados en el mismo taller, la confirmación de esta observación, sustentada además con otras evidencias formales y materiales se presentó en el Congreso *Encrucijada III* por Unikel y Murguía, *op. cit.*

<sup>76</sup> *Testimonio de la Información ...* en Vargaslugo, *op. cit.*, p. 286-287.

repisa trapezoidal, con su pronunciada saliente en voladizo<sup>77</sup> y por los distintos materiales que lo conforman, el vidrio y los elementos de plata (la luna, la corona y el resplandor de la Virgen) que brillan en su interior. Aunque se puede apreciar que en el fondo continúa el mismo tipo de decoración (un estípite a cada lado) que le da continuidad con el resto del retablo, la superficie plana y traslúcida del vidrio genera un acento distinto.

A partir de la altura del fanal cambia el perfil del retablo, a pesar de que la calle central se mantiene sobresaliente, destaca la relevancia que se asignó en el diseño a la imagen de san Miguel Arcángel, flanqueado por cuatro angelitos que sostienen un cortinaje. san Miguel una talla en alto relieve, pero casi exenta a partir de la cintura del personaje. Sobresale además de por su ubicación, por su policromía, de la que se hablará más adelante.

La figura de san Miguel forma un triángulo con las esculturas de santa Prisca y san Sebastián a pesar de que estas dos se encuentran ubicadas en planos distintos totalmente distintos, metidos en las entrecalles. Es tal la importancia de las entrecalles que los estípites gigantes se pierden de vista por momentos. El contraste entre las entrecalles y los estípites recubiertos por la ornamentación generan perfiles que, dependiendo de en qué sitio se concentra la atención, el ojo hace desaparecer lo que está alrededor. Si se observan las esculturas de santa Prisca y san Sebastián, se aprecia la entrecalle; si se observan los evangelistas, la mirada sube por los estípites. Estos efectos no suceden solamente debido al diseño, sino en conjunto con la desigual iluminación que se produce entre los distintos planos, “creando sensaciones de claroscuro que resaltan la plasticidad”<sup>78</sup> y gracias a las policromías.

En el remate, la planta del retablo se repliega en las áreas laterales pero se mantiene sobresaliente en el centro, haciendo resaltar el nicho de san Pedro. Para dar mayor relevancia a este espacio se aprovechan varios recursos. En primer lugar, san Pedro no está solo; lo vemos flanqueado por pares de papas, dos sentados a sus pies y dos de pie a la misma altura del nicho en la zona que correspondería a las calles laterales. Acompañan a los personajes cuatro angelitos: dos que sujetan un cortinaje, y dos más que cargan, uno las llaves de oro y plata y el otro la tiara. El espacio del nicho sobresale además por el efecto

---

<sup>77</sup> Voladizo (*cantilever* en inglés): cualquier viga, travesaño u otro miembro estructural que se proyecta más allá de su miembro sustentante. *Diccionario técnico arquitectura y construcción*, Editorial Océano, México, 2003, p. 533. Funciona como una viga, es decir, a flexión.

<sup>78</sup> Herrera, *op. cit.*, p. 326-327.

de perspectiva que producen dos pares de estípites colocados a su lados, y por la propia profundidad del nicho, incrementada porque la escultura de san Pedro, elevada sobre una peana, está en la orilla.



**18. Juego de luces y sombras. San Miguel Arcángel. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.**

Para cerrar el retablo está el alto relieve del Padre Eterno, que se pierde de vista en la penumbra ante la luminosidad e importancia del nicho inmediato de san Pedro.

Hemos descrito cómo el tamaño y la forma son el punto de partida para generar efectos ópticos de índole estructural y escenográfica. Sirven también para guiar la vista del espectador a través de un universo jerarquizado por figuras y elementos ornamentales. El ornamento es un elemento más en el juego de volúmenes junto con la policromía que lo recubrirá.

## 2. 4. El ornamento

La palabra *ornamentum* mantuvo durante la Edad Media el sentido clásico de equipamiento útil para el buen funcionamiento de una cosa. El término se emplea también para designar las realidades inmateriales o espirituales. *Ornatus* es igualmente considerado como la traducción latina del griego *cosmos* y designa el orden impuesto por Dios para los elementos del universo se le agrega a la palabra una idea de belleza.

Jean-Claude Bonne, “Les ornements de l’histoire...”, p. 43.

El retablo principal es el que mayor cantidad y variedad de elementos ornamentales tiene de todo el conjunto de Santa Prisca, le siguen los dos del crucero, y luego, los nueve restantes. Esta mayor cantidad y variedad de elementos ornamentales en el retablo principal, puede parecer simplemente lógica por su importancia litúrgica, sin embargo consideramos relevante destacar su razón y significado pues, por nuestra visión estética actual --que tiende a calificar el ornato como algo superfluo o excesivo-- puede parecer sólo como un despliegue desmesurado de juegos de diseños fantasiosos.

El agregado de belleza que el ornamento confiere a un objeto es un homenaje que corresponde a un aumento de su valor. La belleza exterior (decoro) debe corresponder desde el punto de vista estético y axiológico con la eminencia del objeto o de la persona que honra. Así el oficio divino y el templo de Dios deben proveerse de una manera digna a su gloria y al rango de los fieles. El ser estético o bello del ornamento no se reduce a ser percibida por los sentidos sino que tiene en ellos una calidad objetiva.<sup>79</sup>

Esta calidad agregada e importancia de primera línea del ornamento, parece contradecir el que los lenguajes ornamentales fuesen básicamente utilitarios e internacionales. Hace falta mucho estudio al respecto; entre los pocos trabajos sobre el tema en su texto Fernando Bartolomé explica cómo cualquier maestro, sin importar su

---

<sup>79</sup> Aunque las investigaciones de Bonne se refieren al concepto medieval de ornamento, nos acercan a pautas distintas para comprender el fenómeno del ornato, que seguramente para el siglo XVIII ya se había contagiado de ideas modernas. Jean-Claude Bonne. “Les ornements de l’histoire (a propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)” en *Annales HSS*, núm, 1, 1996, p. 45.

especialidad, necesitaba contar con los modelos ornamentales de moda en el momento.<sup>80</sup> Se retomaban, transformaban y adaptaban según las necesidades y aceptación entre un grupo de demandantes. No preocupaba la originalidad o la autoría del mismo.

El uso de estampas o repertorios con motivos ornamentales, religiosos o profanos fue una práctica generalizada entre los maestros de estos siglos ya que, no sólo les sirvieron como fuente básica de inspiración, sino que, además, fueron un instrumento insustituible para conformar su cultura visual. [...] Aunque a primera vista pueda parecer que la transcripción de modelos ornamentales permitía mayor libertad, al no estar supeditados a las limitaciones iconográficas ni a los gustos del cliente, no siempre era así, ya que lo más habitual es que se copien con bastante exactitud o se calquen patrones de los motivos de moda en cada momento.<sup>81</sup>

Los objetos representados son variaciones en formas y tamaños de: follajes, zarcillos, hojas de acanto, jarrones, cuernos de la abundancia, cortinajes, festones, guirnaldas, cenefas de flores y frutas; además están los de formas geométricas como roleos, y los marcos moldurados. Las hojas de acanto, los voluminosos o carnosos ramilletes de flores y frutos, y los esquemas geométricos para los enmarcamientos en el fondo del retablo mayor de Santa Prisca son de influencia de Jerónimo Balbás.<sup>82</sup>

Otro rasgo balbasiano es el empleo de “cortinajes de madera [...], escenográfico elemento de clara influencia teatral [...]”.<sup>83</sup> Los vemos en el nicho de san Pedro, en el de la Inmaculada Concepción, y en “retazos talares”,<sup>84</sup> asociados con querubines, roleos, o que cuelgan de elementos decorativos vegetales, y luego son sostenidos por pares de angelitos.

Los cortinajes y en general los elementos ornamentales que cuelgan han sido utilizados desde la antigüedad para aportar dignidad a edificios y personajes, los ejemplos son muy numerosos, baldaquinos, pendones, reposteros, manteles, cintas, borlas, mantos, y capas. En el retablo se emplean para enaltecer la jerarquía del personaje, a la vez que lo enmarcan. Se observan en retablos que probablemente Balbás conoció en España elaborados por José Benito Churriguera.<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Fernando R. Bartolomé García, *La policromía barroca en Álava*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2001, p. 91.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>82</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, p. 323, 326, 331-332; Manuel Toussaint. *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1983, p. 180; Guillermo Tovar y de Teresa, *México Barroco*, *op. cit.*, p. 88; Loera Silva, *op. cit.*, p. 154; Herrera, *op. cit.*, p. 353.

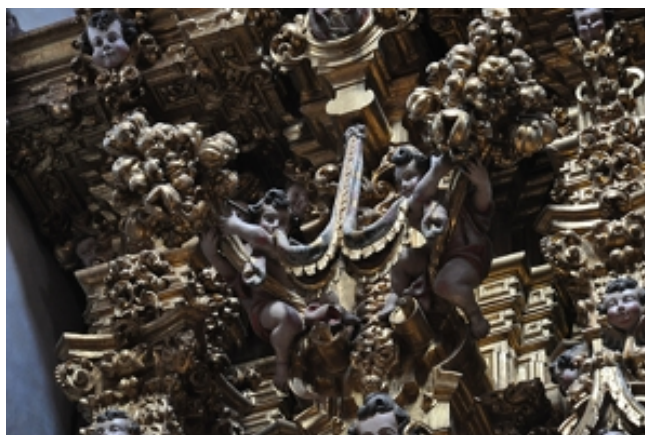
<sup>83</sup> Herrera, *ibid.*, p. 278.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 326.



**19. Cortinajes policromados sostenidos por ángeles en el nicho de san Pedro. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.**



**20. Cortinajes sostenidos por ángeles en los cubos de los estípites. Zonas policromadas y ribetes dorados. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.**

El fondo del retablo tiene siempre formas planas y geométricas doradas. Las molduras colocadas a manera de peldaños, generan áreas de sombras.<sup>86</sup> Estas formas regulares se diferencian claramente de la decoración orgánica colocada encima, a pesar de que todo es dorado. El retablo se “viste de talla”<sup>87</sup> y genera la impresión de ganar espacio al templo, desbordando su soporte.

Sin embargo, los cortinajes están pintados en blanco, en ocasiones con rasgos dorados o flores rojas. Este detalle en el color es importante para la formación de volúmenes y enmarcado de figuras, pues todos los elementos dorados se vuelven como una gran masa, difícil de distinguir a la distancia, en cambio los cortinajes en blanco aportan luz

<sup>86</sup> Vargaslugo se refiere a estas formas como “talla cortada” y “modelada”. Hemos preferido emplear las palabras “plano y geométrico”, para las primeras y “orgánico” para las segundas, pues esos términos no hacen referencia a técnicas, como cortar o modelar, que no necesariamente se aplican a cómo fueron logradas en el retablo. Vargaslugo, *op. cit.*, pp. 336-337.

<sup>87</sup> Tomado del *Libro de las Constituciones y asientos de los hermanos del Ssmo. Rosario que sale de la parroquia de Sra. Sta. Catharina Virgen y Mr.*, citado por José Sánchez Moreno, *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Edición conmemorativa del II centenario de Francisco Salzillo, Editora Regional de Murcia, 2005, nota 49, p. 46. Dice que en 1750 se pagaron a Antonio Caro 2,157 reales por “vestir de talla al Camarín”.



que permite que el ojo se enfoque en el marco que forman. Veremos a continuación el papel de la luz y el de los efectos en el retablo.

## 2.5. La luz y otros efectos



*Desgajaba conjunto tan hermoso  
agradable de luces monarchía,  
Animando el pincel más primoroso  
Del objeto la noble gallardía:  
Más para percibir lo más precioso  
la atención muchos Argos requería;  
Pues ráfaga brillante ofrece grata  
El Crystal, la escultura, el oro i la plata.*

Herrera,  
*El retablo sevillano en la primera ...*,  
p. 595.

**21. Contraste entre dorado-policromía y  
entre formas geométricas y orgánicas.**  
Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH

El templo católico debe entenderse como un recinto para una variedad de usos religiosos, desde la oración individual a “la comunitaria, correspondiente a misas, funerales, festividades”, etcétera, donde “los retablos equivalen a la escenografía auxiliar dirigida a los fieles”.<sup>88</sup> Dicha escenografía puede ser aprovechada para una variedad de usos, que durante los siglos XVII y XVIII fueron vistos como esenciales para lograr acercar al fiel a la doctrina católica.

El retablo de la Inmaculada Concepción es un buen ejemplo de recursos que no están presentes todo el tiempo. Dependerá del evento y de la hora del día, para que se empleen o aprovechen unos u otros. Sabemos que los elementos iconográficos del retablo,

<sup>88</sup> Martín González. *El retablo barroco ...*, op. cit., p. 5.

su acomodo y sistema constructivo no actúan por separado. Ha quedado patente que ninguno de ellos actúa por separado. Del mismo modo, el conjunto de posibilidades se complementa con dos elementos más, el color y la luz.

“La escenificación teatral de obras religiosas, [...], aprovechó todas las ingeniosidades de los escenógrafos, ingenieros y tramoyistas de España en los siglos XVII y XVIII. La cultura barroca une lo religioso y lo profano, no sólo en el contenido sino en la representación. Los efectos sensacionalistas del teatro, con el súbito cambio de escenarios, efectos musicales y luminosos, sin duda alcanzó al presbiterio, que se comporta como el escenario de un teatro religioso.”<sup>89</sup>

Incluir recursos teatrales o “ingenios”, aprovechando procesos técnicos para lograr impresionar a los asistentes en celebraciones civiles y religiosas, fue una práctica frecuente o que se esperaba que los organizadores tomarían en cuenta además de los bailes, corridas de toros, comidas, etcétera, como ocurrió durante los actos organizados en 1660 por la entrada del Conde de Baños como Virrey de la Nueva España:

se hicieron “[...] dos sorprendentes bofetones con escudos, al parecer, de las ciudades de Madrid y México. Este par de máquinas escenográficas sirvieron para hacer aparecer y desaparecer a Mateo de Jaramillo y Pedro Cervantes, actores que escenificaron un nutrido diálogo entre las ciudades de Madrid y México [...]”<sup>90</sup>

El espíritu de Trento y del contrarreformismo durante el siglo XVII consideró como positivo el conocimiento por medio de los sentidos, “atendiendo a las ideas de san Ignacio en los *Ejercicios Espirituales* y esgrimiendo la percepción sensorial como instrumento de acercamiento a Dios”.<sup>91</sup> El milagro es aprovechado para “la satisfacción del gusto por lo maravilloso, y la Iglesia avalará la celebración solemne y artificiosa, a través de medios plásticos, del culto a la figura santa, [...] adaptando el modo de celebración heroica, el

---

<sup>89</sup> Martín González. “Sagrario y manifestador ...”, *op. cit.*, p. 34, cita a Alfonso Rodríguez de Ceballos, “Recursos teatrales en el barroco”, *Actas del Congreso Madrid en el contexto de la hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, 1994, Vol. II, p. 1207 y a Martín González “El retablo como decoración de la escena. Liturgia y Teatro” en *Actas del X Congreso del Ceha*, UNED, Madrid, 1994, p. 255.

<sup>90</sup> Gustavo Curiel, “Fiestas para un virrey. La entrada triunfal a la ciudad de México del Conde de Baños. El caso de un patrocinio oficial. 1660” en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM, IIE, 1997, p. 188.

<sup>91</sup> Javier Aparicio Maydeu. *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Rodopi, Ámsterdam, 1999, p. 23-24.

triunfo, como medio primordial *de propaganda fide*.<sup>92</sup> La religiosidad barroca se asienta en la teatralidad.<sup>93</sup>

En el retablo de la Inmaculada Concepción sobresalen, en la intrincada composición por su ubicación y su luminosidad, cuatro áreas generales o puntos de atención, gracias a los efectos logrados por medio de la forma, los materiales, el color y la luz. La primera es el manifestador, cuyo interior tiene espejos que realzan su luminosidad; la segunda, el nicho de la Inmaculada Concepción, área central donde confluye la tensión compositiva, con vidrios y brillos metálicos. La tercera se localiza en los interestípite, que funcionan como calles laterales, donde se alojan las esculturas de santa Prisca y san Sebastián, lugares especialmente iluminados por su ubicación media en el retablo y por tonos claros de las carnes. Por último, es el espacio claramente diferenciado del remate, zona más oscura (dependiendo de la época del año y la hora del día), pero que sobresale gracias a las albas blancas de san Pedro y de los dos papas que lo acompañan.

Dichas áreas funcionan como puntos focales (ver imagen 22), pero es difícil seguir un orden de lectura. El ojo salta de un espacio a otro, descubriendo a cada momento nuevos personajes, formas decorativas y espacios que surgen en la medida en que el ojo se acostumbra a los claroscuros y va discerniendo las formas. Ese mismo esquema permite exacerbar la intención de representación celeste como propone Bargellini, con base en los textos que se comparan algunos retablos del siglo XVIII con la metáfora del “cielo”, que consideramos se podría extender al caso del retablo principal de Santa Prisca:

La metáfora del cielo, por otra parte, implica un estado de perfección fuera del tiempo. No cabe duda que es apropiada para el impacto visual unitario de los retablos estípite y anástilos que no se prestan a una descripción lineal y en los que la narración no encuentra lugar o solamente un lugar limitado.<sup>94</sup>

De las metáforas recogidas por Bargellini en su estudio, la del “Monte de oro” es importante, porque alude a un material con diversidad de connotaciones simbólicas: “El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina”.<sup>95</sup> Aporta dignidad a la obra, e implica un alto costo y por lo tanto señala una gran obra pía.

---

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 23-24.

<sup>93</sup> Rafael María Horneado, “Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII” en *La Iglesia en España de los siglos XVII y XVIII*, ed. Ricardo García-Villoslada, *Historia de la Iglesia en España*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979. Citado en nota de J. Aparicio Maydeu, *ibid.*, p. 25

<sup>94</sup> Bargellini, *op. cit.*, p. 135.

<sup>95</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 350.



22. **Puntos focales y áreas luminosas: manifestador, santa Prisca, san Sebastián, nicho de la Inmaculada Concepción, san Pedro (oculto por el candelabro) y papas laterales.**  
**Foto FU. 2010. ENCRyM-INAH.**

El que el retablo sea considerado como representación celeste se refuerza por los recursos de su sistema constructivo que genera la impresión de imágenes brillantes que flotan en cambiantes espacios oscuros. A ciertas horas del día, y según la época del año,

penetran rayos de luz por la ventana derecha del crucero y atraviesan el nicho de la Inmaculada. Como el nicho está abierto por la parte superior se generan en el interior distintos brillos y resplandores.



**23. Grandes espacios oscuros entre las pilastras y el fondo del retablo.  
Foto FU. 2012. ENCRyM-INAH**

Entre los elementos arquitectónicos, decorativos y escultóricos que forman el retablo se producen naturalmente juegos de luces y sombras, impresiones producidas por la perspectiva real y la ficticia causada por efectos ópticos. Hay enormes espacios de más de un metro de profundidad, en algunos casos, entre las pilastras y el fondo del retablo, que nunca pueden estar iluminados por igual; o enormes espacios de por lo menos cinco metros de altura detrás de las pilastras estípite que quedan semiocultos según se mueven los rayos del sol durante el día. Aunado a estos claroscuros, todos los relieves y tallas proyectan sombras que contrastan con los brillos del dorado, los matices y variedades de los colores de las esculturas, los efectos y texturas logrados con las policromías y el empleo de materiales no pictóricos (vidrios, espejos, telas y las decoraciones metálicas en la Inmaculada).

Estas observaciones se han hecho para el retablo en sí, sin embargo, poco sabemos acerca de cómo era la iluminación del templo y del retablo. Con base en los trabajos de restauración fue posible descubrir algunos detalles que pueden ofrecer pistas interesantes en la investigación acerca de este tema. Por ejemplo, se encontró en la parte posterior de la

plataforma que sostiene la figura de san Pedro, que es la base del nicho, una zona donde los escurrimientos de cera evidencian que se habían colocado velas en este sitio en diversas ocasiones. Cabe la hipótesis de que se aprovechara el nicho para crear un efecto a contraluz de la imagen de san Pedro, haciendo que se formara un resplandor alrededor de la imagen, para resaltar su figura. La posibilidad se sustenta en varios factores: las dimensiones del nicho (230 de altura, por 105 de ancho y 129 centímetros de profundidad) son suficientes para poder prender una vela durante un periodo corto sin peligro de incendio. Es el único espacio de todo el retablo que está pintado totalmente en blanco; se encuentra en un área que tiende a ser bastante oscura y en un ubicación nodal del retablo.



**24. Interior del nicho de san Pedro donde se colocaron velas atrás de la escultura del santo. Foto FU. 2010. ENCRyM-INAH.**

**25. Exterior del nicho de san Pedro. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.**

La idea de dirigir luz sobre un elemento es un recurso teatral que ya había sido aprovechado en los retablos españoles por lo menos desde el siglo XVI para iluminar la custodia o el baldaquino, donde se aloja la hostia, a través de un transparente. Es decir, una perforación realizada en el muro de respaldo del retablo colocando una vidriera de por medio, ejemplar es la del retablo mayor del monasterio del Escorial, posteriormente empleado por Churriguera y tiempo después en el retablo Sacramental de san Isidoro de

Jerónimo Balbás entre otros. En Santa Prisca o no fue deseado o posible hacer la perforación para una ventana, lo que no impidió que, para alguna festividad especial, se aprovechara la misma idea empleando una fuente de luz artificial como la descrita anteriormente, como el caso de san Pedro, con el efecto a contra luz.

Las distintas actividades que se llevaban a cabo en el interior de los templos se realizaban básicamente con iluminación natural. Buen ejemplo de ello son las grandes ventanas colocadas a lo largo de la nave en Santa Prisca, que en un día soleado admiten mucha luz. Sin embargo, para los días nublados o para horarios vespertinos y nocturnos fueron necesarias otras fuentes lumínicas, además de que las velas son parte importante del ritual litúrgico, sirven, como ya hemos dicho, para generar brillos y efectos sobre las heterogéneas superficies doradas.

En el retablo principal hay cuatro candeleros metálicos, dos en la peana de Santa Prisca y dos en la de san Sebastián. Sin embargo, se trata de añadidos, pues los originales eran dieciocho, dos en cada una de las peanas de las siguientes esculturas: en los cuatro evangelistas, en santa Prisca, san Sebastián, san Pedro y sus dos papas acompañantes.

Los candeleros originales constaban de dos secciones de hierro, una fija que tiene un espacio hueco para ensartar otro elemento. Las partes fijas se conservan todas. De los brazos que se ensartaban en el hueco no se conserva ninguno. No sabemos cuándo se quitaron. Es probable que estuvieran incompletas y que se prefirió quitarlas a completarlas. Esta decisión se sustenta en un cambio en el uso y apreciación del retablo, y muy probablemente también en la posibilidad de iluminar con facilidad por otros medios como con energía eléctrica.

Para prender las velas originales se tenía acceso por la parte posterior del retablo donde se encuentran las escaleras y puertas que permiten acercarse justo a estos nueve lugares. En los retablos del crucero sólo hay cuatro candeleros originales frente a los nichos con las pinturas de Nuestra Señora de Guadalupe y Nuestra Señora del Rosario, empleando el mismo sistema antes descrito. Estos candeleros y los del resto de los retablos se pudieron prender desde abajo con largas extensiones con fuego, aunque también es probable que se usaran altas escaleras con sus propios apoyos, como la que aún se conserva en la catedral de Puebla, que también servirían para limpiar algunas zonas.



**26. Vista general del retablo de la Inmaculada Concepción. Candeleros originales (círculos azules), palmas corladas (líneas coloreadas) y soportes metálicos, (triángulos verdes). En el intradós de la bóveda se aprecian las poleas para mover una cortina de retablo (señalados por flechas rojas). Foto JAJ. 2007. ENCRyM-INAH. Marcado de FU. 2010.**

En los retablos de la nave hay dos tipos de candeleros. En los retablos de Dolores y san José son metálicos. Se trata de cuatro soportes colocados frente a las vidrieras de las imágenes principales, iguales a los de los retablos mayores. Los hay también de madera, que probablemente se hayan colocado en una intervención muy antigua, veintiséis en el



retablo de san José y veinticuatro en el de la Dolorosa. En los retablos de Nuestra Señora del Pilar y de san Juan Nepomuceno sólo hay de madera, veinte en cada uno. En los del sotocoro sólo hay un candelero de madera frente a la vidriera del retablo de santa Lucía. Por lo menos tuvo otro más que le hacía pareja. Aún no han sido restaurados estos retablos, por lo que no podemos confirmar si tuvieron más. Todos han sido empleados pues tienen restos de cera.<sup>96</sup>

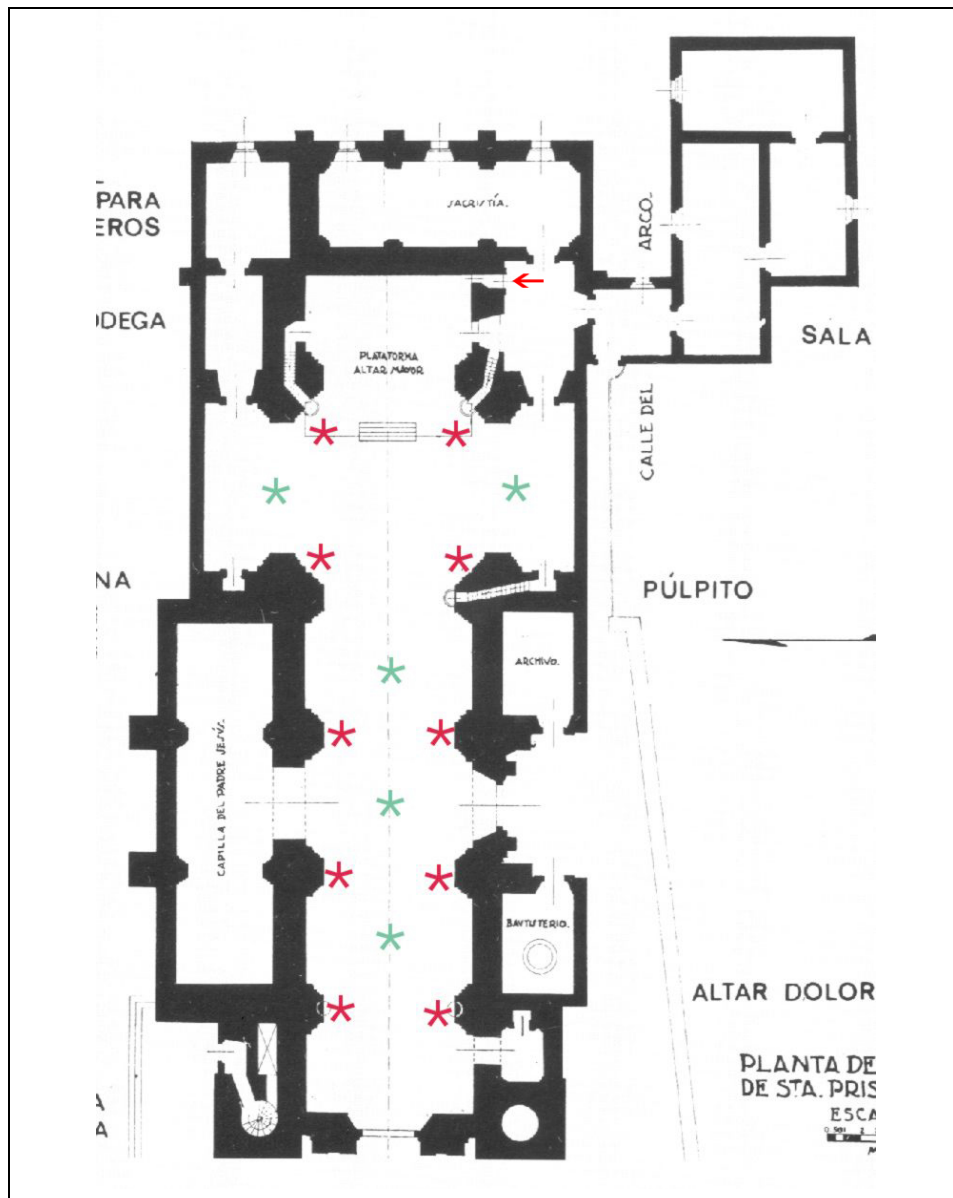
Sabemos además que se emplearon candiles, que se subían y bajaban para prender y apagar el aceite o velas y que por la altura a la que cuelgan producen una iluminación general para espacios amplios, como la que podemos ver en pinturas y grabados que representan templos de la época, aparentemente el tipo de iluminación más común. En Santa Prisca hay varios candiles de este tipo, ahora con luminarias eléctricas. En el presbiterio son dos grandes, uno frente a cada retablo del crucero, y cuatro pequeños, uno en cada esquina frente a las pilastras que soportan la cúpula.



**27. Escalera de aproximadamente 8 metros de altura. Catedral de Puebla de los Ángeles. Foto FU, 2010.**

---

<sup>96</sup> Información proporcionada por el Mtro. Arturo de la Serna Estrada, responsable de la restauración 2008-2010, México, D.F., febrero de 2010.



**28. Planta del templo. Iluminación artificial en el templo de Santa Prisca y San Sebastián, en verde candiles grandes y en rojo los pequeños. La flecha roja señala la puerta de entrada del pasillo cubierto con pintura mural. Inmediato a esta puerta está la sacristía en donde se guardaba la custodia.<sup>97</sup>**

A lo largo de la nave hay tres candiles grandes uno al centro de cada bóveda coincidiendo con los retablos de la Dolorosa y san José, otro frente a la puerta lateral y la Capilla de Naturales y otro más frente a los retablos del Pilar y san Juan Nepomuceno;

<sup>97</sup> Planta de la parroquia de Santa Prisca y San Sebastián, del plano publicado en el libro *Tasco* por Manuel Toussaint de 1931, tomada de Vargaslugo, *op. cit.*, p. 104, marcado de FU. 2010.

además hay candiles pequeños colocados frente a las pilastras a lo largo de la nave; en total sobre la nave hay tres candiles grandes y seis pequeños. En el sotocoro no hay iluminación salvo por unas ventanas sobre las puertas del cancel de la entrada principal.



**29. Anónimo. *Interior de la Profesa*, 1855.  
Decoración e iluminación en una importante celebración religiosa.**

Por último, es importante mencionar que, aunque no tenemos más referencia a su empleo en Santa Prisca salvo por los seis soportes que se conservan en el retablo y las poleas para subir objetos pesados que se encuentran en el intradós de la cubierta del muro testero (ver imagen 26), que de algún modo debió ocuparse un cortinaje, cortina de retablo o sarga para cubrir el retablo durante la Semana Santa, entre otros eventos (imagen 28.) En ocasiones estas sargas no cubrían por completo el retablo, pero por la ubicación de los

soportes en Santa Prisca, es probable que la sarga cubriera todo el primer cuerpo, incluso tapando el manifestador, pues su extensión permitiría perfectamente su caída hasta el sagrario en la mesa de altar original.



30. Uno de los seis soportes metálicos en la cornisa del entablamento.  
Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.

Aunque no tenemos absoluta certeza de que estos soportes se emplearon para cortinajes y sus mecanismos, es poco probable que se usaran para colocar lámparas para iluminar el retablo o para colocar lámparas de altar. Como lámparas para iluminar quedarían demasiado cercanas entre los pares de lámparas que se forman a los lados del fanal y demasiado en la orilla los de los extremos, aunque aún así, sería posible; sin embargo consideramos que queda totalmente descartado el que se emplearan como lámparas de altar debido a que, aunque debe haber por lo menos una lámpara con aceite de oliva ardiendo constantemente frente al tabernáculo, su número será impar y en este caso tenemos seis soportes.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> *Caeremoniale Episcoporum*. [http://ec.aciprensa.com/wiki/Caeremoniale\\_Episcoporum](http://ec.aciprensa.com/wiki/Caeremoniale_Episcoporum)

### 3. POLICROMÍA EN EL RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



31. Apóstol en medallón lateral izquierdo del segundo estípite de izquierda a derecha.

Foto de AC. 2007. ENCRyM-INAH.

“Los colores, ya se ha visto que,  
han de ser los mejores,  
más finos, delgados y subidos:  
lindo albayalde de Venecia,  
bermellón famoso, genulí alegre y azarcón en grano,  
azules de cenizas finas y delgadas,  
verdes montaña y terra sutiles,  
fina encorca, buenos ocres,  
sombra de Italia y negro de carbón y,  
si fuere menester, almagra de Levante, todo muy molido;  
lindo granillo para ayudar los verdes;  
añil y orchilla para oscurecer los azules;  
el carmín será mejor de Florencia y la mezcla de la goma  
con él será flaca y en el azul algo más fuerte.”

Pacheco, *El arte* ..., p. 454.

La policromía en retablos y esculturas no es un mero añadido casual o superfluo, un adorno o decoración, en sentido peyorativo, pues “se suele pensar que la información de un objeto o una imagen la proporcionan las formas.”<sup>99</sup> La policromía debe entenderse en sentido amplio, pues depende de una multiplicidad de factores para su comprensión “la naturaleza inestable y relativa del color, que cambia, por ejemplo, según la luz del día, según las tonalidades yuxtapuestas,” según los brillos cercanos, la distancia del espectador, el lugar donde se haya aplicado, la técnica policroma y los materiales utilizados. Por otra parte, el color se concibe “como algo emocional, afectivo e intuitivo [...]”, cuando habría que comprenderlo como “una forma de conocimiento, una sensibilidad formada por generaciones [...],”<sup>100</sup> o como explica Gabriela Siracusano, como aventuras ideológicas en la historia material y cultural.<sup>101</sup> La policromía es un elemento fundamental en el mensaje

<sup>99</sup> Roque, *op. cit.*, p. 16.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 16-17; y Elsa Arroyo, *et al.*, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 2012, No. 100, p. 93.

<sup>101</sup> Gabriela Siracusano. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE, 2005, p. 18.

que se quiere transmitir y está por lo tanto, pensada y planeada a conciencia, considerando el tamaño y forma del retablo y los efectos ópticos que se pueden lograr con distintas técnicas de policromado, materiales y fuentes de luz. Respecto a los colores, la discusión es sumamente amplia y compleja, y para conocer más acerca del cómo se entendieron en la Nueva España hace falta mucho más trabajo de investigación documental y de comparación con otros retablos; desde este ejemplo, se quiere mostrar cómo se empleó el color y cuál es su manejo considerando las necesidades de la escultura policromada y los retablos.

Como dijimos al principio, por policromía se entiende la capa o capas, con o sin preparación, realizadas con diferentes técnicas pictóricas y decorativas, que cubren total o parcialmente las esculturas, elementos arquitectónicos u ornamentales. Para este trabajo se tomaron muestras de todos los materiales que forman la capa policromada desde la base de preparación.<sup>102</sup> Sin embargo, debido a las dimensiones del retablo (10 x 19.15 metros de altura con una profundidad variante hasta de un metro y medio por el frente) y una enorme cantidad de elementos dorados y policromados, se tomó la decisión de realizar un muestreo dividiendo el retablo en fondo dorado y esculturas. El fondo dorado incluye entabladura (o superficies planas del fondo del retablo), molduras, pilastras estípite, marcos de medallones, elementos como florones, cuernos de la abundancia y frutas que están cubiertos por completo de oro.

La sección de las esculturas incluye a las esculturas de cuerpo entero exentas, los medios relieves, los símbolos y los cortinajes. Es decir, que considera todos los elementos que tienen policromías. Como se muestra en la siguiente tabla, la sección de esculturas se dividió en siete tipos con base en su importancia, tamaño y ubicación en el conjunto. Los personajes clasificados como de nicho<sup>103</sup> son los más sobresalientes, alineados longitudinalmente; son el eje del discurso iconológico del retablo: Dios Padre, la Inmaculada Concepción, san Pedro y san Miguel. Los personajes denominados de peana, están colocados sobre un elemento de este tipo. Son las esculturas en segundo lugar de importancia; son de cuerpo entero, exentas, policromadas con gran detalle y localizadas en lugares clave: frente a las pilastras estípite, en los interestípites y en el segundo cuerpo a los

---

<sup>102</sup> También se tomaron muestras de la madera y enlizados del retablo y las esculturas, los resultados serán publicados en otro momento.

<sup>103</sup> La denominación de “nicho” se empleó para diferenciar a los personajes aunque la figura de Dios Padre y de san Miguel no están propiamente en un nicho.

lados del nicho de san Pedro. Los medallones son distintos en tamaño y forma, grandes y medianos en alto relieve representan personajes individualizados. Los pequeños completan la advocación del retablo dedicado al papado y son muy parecidos entre sí. Lo mismo sucede con los “Papas pares”, no sabemos de quiénes se trata, pero siempre se encuentran de dos en dos. En los ángeles hay gran diversidad en tamaños y funciones, sin embargo, se pudo apreciar que en su policromado no hay diferencias sustanciales, de modo que con estos elementos se formó otro conjunto. Por último, se agruparon los símbolos incluyendo a las virtudes teologales. Los “otros elementos policromados” son los cortinajes que tienen enorme importancia en el conjunto ornamental del retablo.

**a. Clasificación por tipos de esculturas en el retablo**

Tipo	Subtipo	# <sup>104</sup>	Incluye
Nicho		4	Inmaculada Concepción, san Miguel Arcángel, san Pedro y Dios Padre
Peana		8	Cuatro Evangelistas, santa Prisca, san Sebastián, Papas que acompañan a san Pedro
Medallón	Grande	6	Doctores de la Iglesia
	Mediano	12	Apóstoles
	Chico	22	Papas, ángeles y personajes femeninos en estípites del nicho de la Inmaculada Concepción
Papas pares		3	Papas sentados siempre en pares
Ángeles	Ángeles	51	Ángeles con palmas, colgaduras, cuernos, flores y tronos
	Querubines	75	Cabecitas con y sin alas
Símbolos		10	Virtudes teologales (3), llaves (2), palmas (5)
Otros elementos policromados		12	Cortinajes

Se tomaron 56 muestras del fondo dorado y 165 de esculturas.<sup>105</sup> Los datos obtenidos se vaciaron en dos matrices, de las cuales se obtuvieron datos numéricos que nos permitieron alcanzar resultados generales que reflejan el modo de empleo y frecuencia de uso de los materiales, colores y técnicas en el retablo. No son de ningún modo absolutos pues no era posible, ni adecuado, muestrear todos los elementos debido a que se trata de

<sup>104</sup> Se refiere al número total de cada uno de estos personajes o elementos en el retablo.

<sup>105</sup> Fueron incluidas las muestras de la escultura de la Inmaculada Concepción porque, a pesar de que se sabe que fue colocada en el retablo 20 años después de terminada la obra con base en fechas de Vargaslugo, forma parte del conjunto y son contemporáneas.

pruebas invasivas. Las muestras fueron procesadas por microquímica y en las que se consideró necesario por microscopia electrónica de barrido.<sup>106</sup>

Presentaremos los resultados para cada uno de los estratos en orden ascendente.

### 3.1 Aparejos

*Ahora es necesario que prepares un yeso que nosotros llamamos fino; se trata del mismo yeso que antes, pero purgado durante un mes, tenido en una cubeta llena de agua. Remueve todos los días el agua, que casi llega a corromperse, deja que desprenda su calor y quedará tan suave como la seda.*

Cennini, *El libro del arte*, p. 156.

Los aparejos son las capas preparatorias aplicadas para recibir la policromía, consisten en las capas blancas elaboradas según la costumbre del lugar con yeso, blanco de España y albayalde, ya sea sólo uno de los materiales o mezclados, que hemos denominado base de preparación y el bol que recibe las hojas metálicas y se aplica sobre la base de preparación.

#### Base de preparación

Consideramos a la base de preparación como un estrato de gran importancia debido a que genera una superficie plana, homogénea y tersa sobre la cual policromar. Cubre las imperfecciones de la talla o las completa, así como la veta de la madera, nudos, enlizados y uniones de las partes del embón y de los postizos, que no permiten apreciar la talla como una unidad. Aporta un color homogéneo de fondo. Genera una superficie menos absorbente que la madera para aplicar los colores y para que éstos puedan aprovecharse en toda su intensidad. Genera además una capa intermedia amortiguadora entre las tensiones de la madera y los enlizados y las de policromía. Por último, como soporte de la policromía está directamente relacionada su calidad y permanencia con la de la policromía misma.

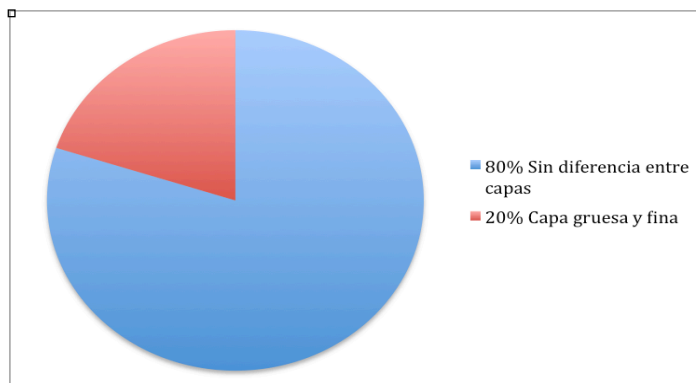
La base de preparación se aplica en varias capas, en ocasiones las primeras se elaboran con una carga de grano mayor o grueso y las capas superficiales con una carga de

---

<sup>106</sup> Ver en la Introducción los datos de los microscopios y los créditos de las personas que llevaron a cabo los estudios analíticos.

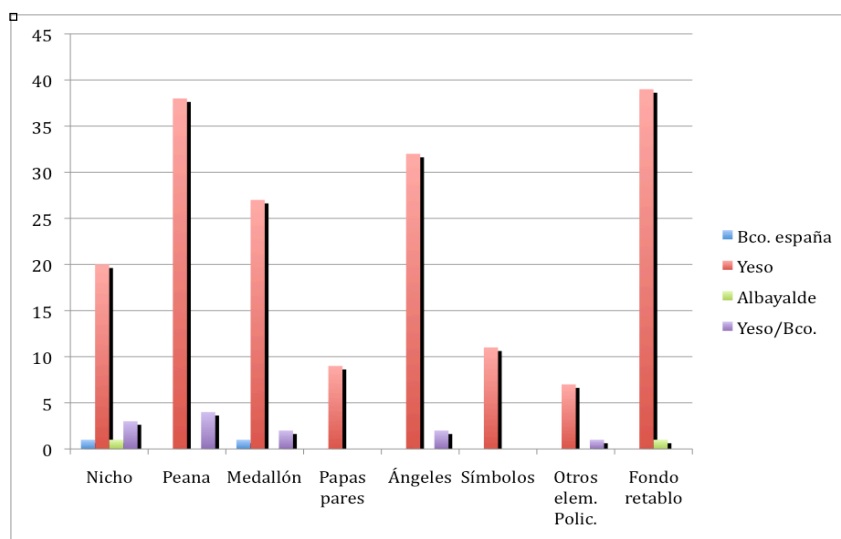


grano fino; es frecuente también, para Santa Prisca, que no haya diferencia notable en la granulometría de las capas. Fueron tomadas 165 muestras de estratigrafías completas con lo que se obtuvo un panorama representativo de las bases de preparación.



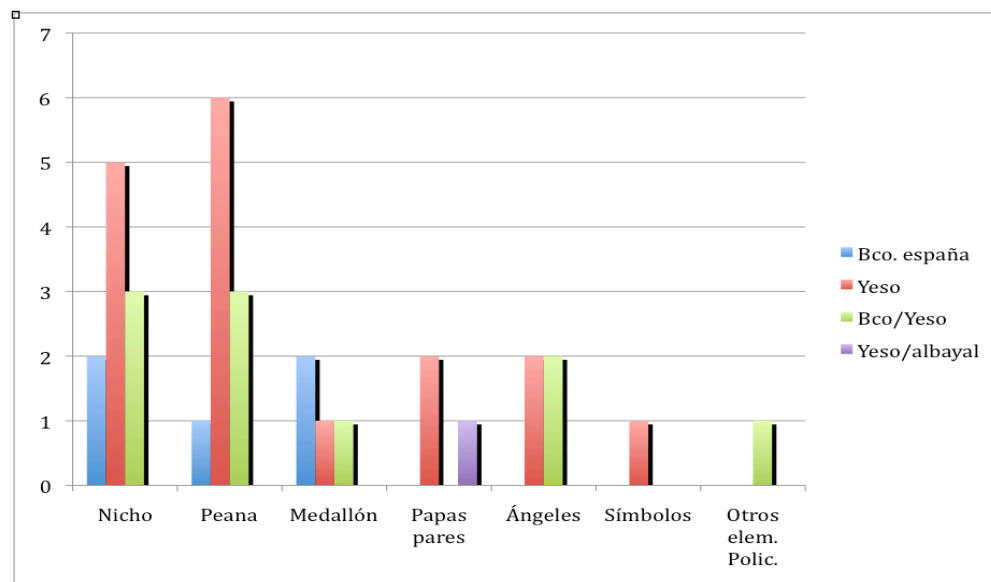
**b. Porcentaje de muestras con diferencia entre el aparejo grueso y fino.**

En 80% de las muestras de base de preparación no era notoria la diferencia entre capa gruesa y fina, lo que significa que no se tomó el tiempo y esfuerzo que implica esta diferencia. Sin embargo es interesante que son más frecuentes los casos donde se hace una diferencia entre la base de preparación gruesa y fina para las esculturas de nicho y las de peanas, lo que implicaría un mayor cuidado en su manufactura; en otras palabras se tomó más tiempo y cuidado en la manufactura de las esculturas que tienen mayor importancia jerárquica (véase Gráfica d. Aparejo fino por tipo de escultura).



**c. Aparejo grueso por tipo de escultura.**

Resultó llamativo que, sin importar la jerarquía de la escultura, la base de preparación gruesa es preponderantemente de yeso (sulfato de calcio) y en muy pocos casos de blanco de España (carbonato de calcio) u otros materiales. Sólo en una muestra se encontró albayalde (carbonato básico de plomo) formando la base de preparación gruesa. Esto podría deberse a que la zona donde se tomó la muestra era una orilla, en donde probablemente no estaban todas las capas inferiores completas.

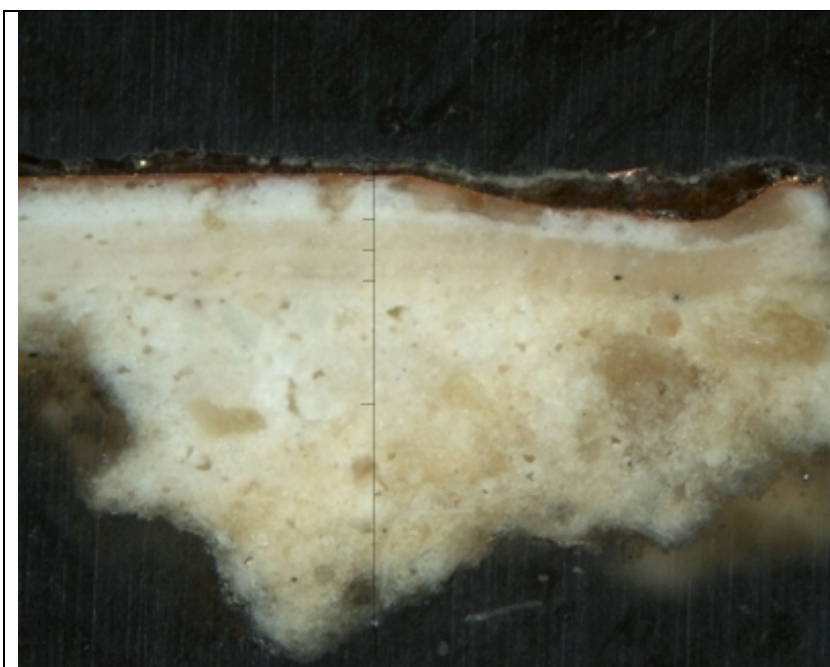


**d. Aparejo fino por tipo de escultura.**

En cambio en el aparejo fino, aunque el yeso sigue siendo el material más empleado, se encontró mayor frecuencia en el uso de distintos materiales, lo que deja ver una intención. Las explicaciones al respecto coinciden en parte con los resultados que se han visto en otros estudios de bases de preparación<sup>107</sup>, en los que se ha observado la tendencia, en la Nueva España, a usar indistintamente bases de preparación de diferentes materiales sobre todo blanco de España y yeso, juntos o por separado. Esto puede deberse a la abundancia del blanco de España y a la experiencia y familiaridad en su uso entre los artesanos desde época prehispánica. Aunque es evidente la preferencia por el yeso en Santa Prisca, es posible que se empleara en caso de desabasto.

<sup>107</sup> Fanny Unikel. “Bases de preparación en esculturas policromadas novohispanas. El caso de las esculturas restauradas en la ENCRyM” en *Memoria del I Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal, Encrucijada*, Oaxaca, del 12 al 14 de noviembre de 2008, próxima a publicarse.

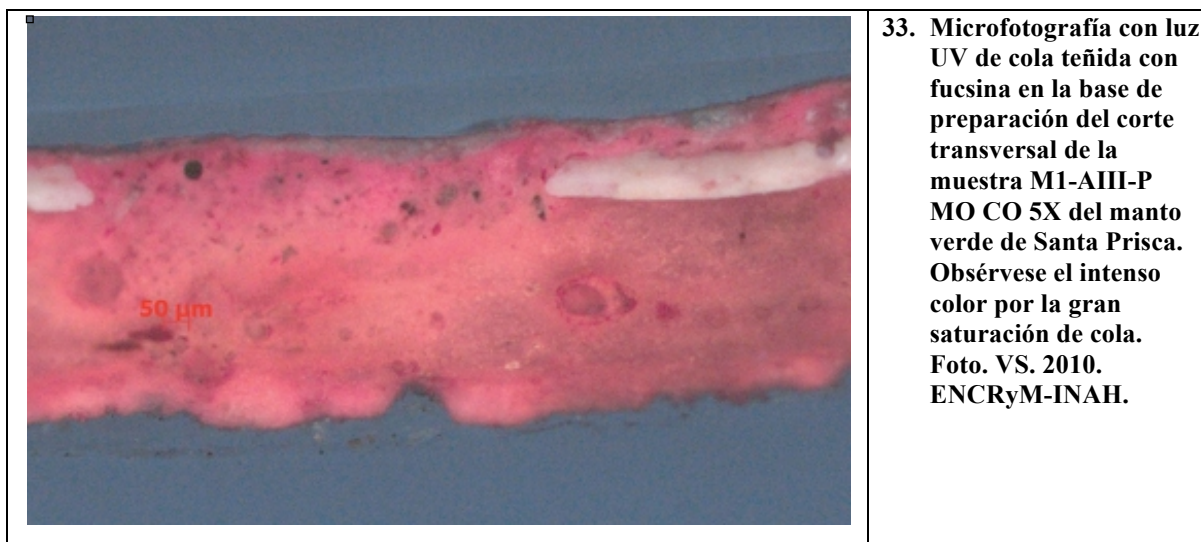
También deja ver que es muy posible que participaran distintos grupos de trabajo o artesanos en la elaboración de las esculturas, y que cada uno empleara sus métodos y materiales. Pues estas diferencias son notables también en la fisonomía de las caras de los ángeles y los querubines, esta diferencia, aunque relacionada con el trabajo de talla, deja ver una división del trabajo similar. Esta división del trabajo se confirma al ver que, para la elaboración de la base de preparación del fondo del retablo, sólo se empleó yeso. Esto parece indicar que fue preparada siempre por las mismas personas. Es decir que tendríamos un equipo de trabajo para el retablo y varios para las esculturas. Respecto a la base de preparación fina resultó notorio que el yeso sigue siendo la carga más empleada, los casos de uso de blanco de España son menos frecuentes, también se sigue usando la mezcla de blanco de España y yeso, se encontró un caso donde se mezcló albayalde y yeso.



**32. Microfotografía del corte transversal de la muestra M7 AIII P 046 MO CO 5X, corladura con laca de uno de los apóstoles, en la que se aprecian hasta cuatro manos de base de preparación, observando en la línea del centro el grosor de las capas, el distinto tamaño de las partículas, color y porosidad. Foto VS. 2009. ENCRyM-INAH.**

La dureza de la base de preparación es notable, al analizar las muestras también fue llamativa la cantidad de cola empleada en su preparación, generalmente se utiliza cierta proporción con base en las cantidades de carga y aglutinante, de modo que las partículas estén bien unidas entre sí, evitando ya sea que se disgreguen, como el fenómeno contrario, donde el exceso de aglutinante provoca que se contraiga formando grietas. Sin embargo, aquí es muchísima la cola y perfecta la estabilidad de la superficie. Queda pendiente hacer

un trabajo experimental para conocer cómo se preparó la pasta, así como medir la dureza del material. Llamó también la atención y los aparejos en particular en este retablo verdaderamente terminan la talla de las esculturas, pues en algunas partes se observan áreas poco afinadas en la madera.



Respecto al origen de los materiales empleados en las bases de preparación, tanto el yeso como el blanco de España se conocían y utilizaban desde tiempos prehispánicos,<sup>108</sup> el origen del albayalde no es tan claro pues, aunque es posible que se fabricara en Nueva España incluso en Taxco mismo, ya que es común que el plomo esté asociado a la mena de plata, se requiere de todo un proceso para su transformación en albayalde (carbonato básico de plomo) y no tenemos noticia de que este proceso se realizase en Hispanoamérica. Sólo está documentado que en Italia (Venecia y Pisa), Flandes y España (Andalucía) fabrican albayalde<sup>109</sup>, se requiere de más investigación para tener certeza de su procedencia. Abelardo Carrillo y Gariel menciona que su fabricación era europea.<sup>110</sup>

Respecto a las prácticas pictóricas sudamericanas Gabriela Siracusano dice que observa una “libertad de praxis en las mixturas en la que se conjuga la escasez de algunos materiales, la sobreabundancia de otros y también una decisión asentada en la

<sup>108</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Técnica de la pintura de Nueva España*, IIE, UNAM, México, 1983, (1° ed. 1946), pp. 39-40.

<sup>109</sup> Rocío Bruquetas Galán. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 128-130.

<sup>110</sup> Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 39.

experimentación con la materia”. Nos enfrentamos a personas conocedoras de los materiales, que han leído y han experimentado con ellos, saben que sí o que no mezclar, y cómo preparar aparejos extremadamente resistentes y colores duraderos.<sup>111</sup> Es muy probable que quienes participaron en el policromado conocían algún libro de secretos, o alguno de los tratados de pintura, aunque estas experiencias se transmitían como parte del bagaje de cada obrador.

## **Bol**

El bol es la última capa en los aparejos de la técnica del dorado bruñido. Para prepararlo normalmente se emplean arcillas ferruginosas de grano muy fino, amarillas o rojas (las hay grises pero se emplean sobre todo para hoja de plata) aglutinadas con cola, con las que se obtiene una superficie sumamente lisa, adecuada para adherir la delicada hoja metálica y bruñirla sin que se rompa. El color del bol es importante por dos razones principales: incrementa la calidez del color del oro debido a su semitransparencia; y sirve para evitar que se vea la base de preparación blanca, que da un apariencia deteriorada a la obra, ya sea en el caso de que quedara una ligera separación entre las hojas o por su desgaste. El bol amarillo se utiliza sobre todo para cubrir áreas de la base de preparación que no llevarán oro debido a que están fuera del alcance de la vista, ya que dejar áreas blancas provocaría brillos no deseados y una apariencia de un trabajo “no terminado”. También se utiliza para proveer de un tono menos cálido al oro o para cubrir una obra con plata a falta de bol gris.

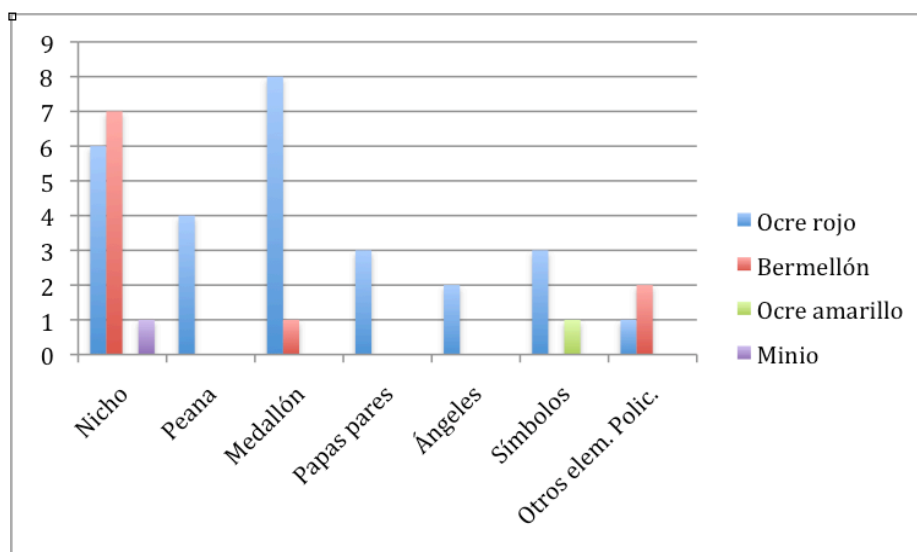
Con base en el muestreo realizado sabemos que se emplearon dos sustancias que normalmente no se usan como bol, bermellón y minio, aparentemente lo que está privando en su selección es la funcionalidad, es decir, que provean de un fondo rojo con un material cuya calidad, tamaño de partícula y estabilidad química sean similares a las de un bol. Comentaremos los resultados en orden de abundancia.

El ocre rojo es el material más empleado como bol para todo tipo de esculturas en el retablo; el bermellón se concentra en algunas de las esculturas principales, específicamente en la Inmaculada y en san Miguel, sin embargo también lo encontramos en uno de los medallones de mediana importancia y en el dosel de Dios Padre, por lo que es muy

---

<sup>111</sup> Siracusano, *op. cit.*, , p. 95 y 213-214.

probable que se haya utilizado cuando hizo falta ocre rojo o también es posible que se hayan confundido los materiales. Resulta muy interesante que se haya aplicado en la Inmaculada, que según los documentos es una manufactura posterior, este puede ser un dato importante a la hora de comparar entre las demás esculturas principales del templo.



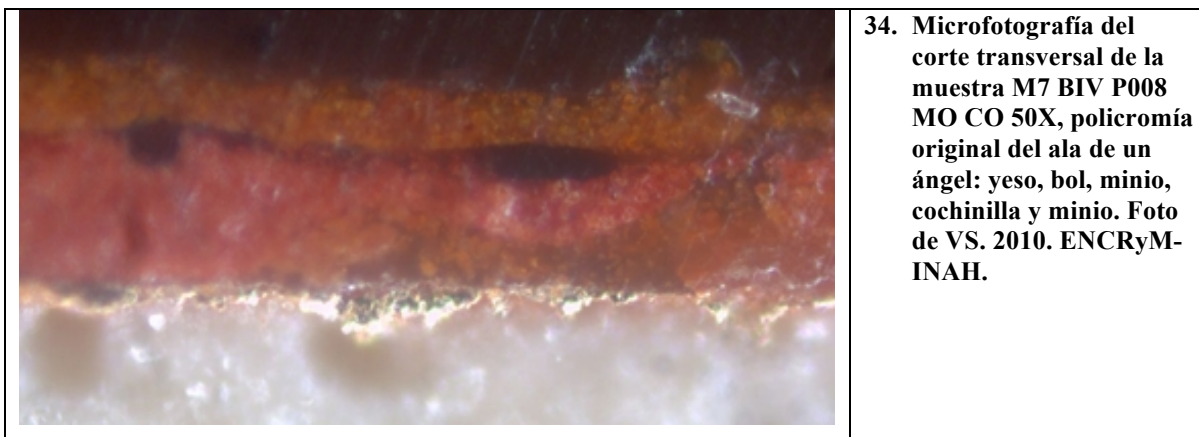
e. Bol por tipo de escultura.

El bermellón o cinabrio (sulfuro de mercurio) es un mineral empleado como pigmento desde la antigüedad, la corona española tenía total control de la importación de mercurio a la Nueva España, por lo que es probable que se importara también el bermellón que es el mineral de donde se obtiene el metal y que en Taxco se requería en cantidades importantes a lo largo del año para el beneficio de la plata, sin embargo, también es posible que se aprovechara cinabrio de la Nueva España, pues como explica Modesto Bargalló las “Dificultades para proveerse de azogue de España, Perú, Alemania o de Manila, obligaron a la búsqueda de yacimientos de cinabrio [...]”<sup>112</sup> durante la primera mitad del siglo XVIII; es posible también que se aprovecharan los antiguos yacimientos de Chilapa, Guerrero y de Temascaltepec, Estado de México,<sup>113</sup> cercanos a Taxco. Otra posibilidad es que se preparara en la Nueva España, pues este proceso se conoce también desde la antigüedad, sin embargo no tenemos información al respecto, ni manera de diferenciar entre el cinabrio

<sup>112</sup> Modesto Bargalló. *La química en México. La química inorgánica y el beneficio de los metales en el México prehispánico y colonial*, México, Facultad de Química, UNAM, quincuagésimo aniversario de la Facultad de Química, 1966, p. 128.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

mineral o el artificial; incluso se consideraba en España como de mejor calidad el preparado.<sup>114</sup> El empleo de bermellón y minio como bol no había sido detectado en las esculturas restauradas por el STREP.<sup>115</sup>



El minio (tetróxido de plomo u óxido mixto de plomo) conocido también como rojo de plomo, rojo Saturno, rojo París o como azarcón, fue utilizado desde la antigüedad, se puede preparar en pequeñas cantidades a partir de albayalde, pero en gran escala se requiere de plomo metálico. Fue muy utilizado durante la Edad Media, pero en España para el siglo XVII disminuyó su uso, las pocas menciones son al minio importado de Venecia o Levante.<sup>116</sup> Aparentemente su uso está vinculado con sus propiedades secantes, más que a las de pigmentación, sin embargo se prepara industrialmente en Inglaterra desde el siglo XVII hasta por lo menos el XIX.<sup>117</sup> Nuevamente nos encontramos con un material que pudo haber sido elaborado en pequeñas cantidades en el propio Taxco o importarse.

Aunque sólo se encontró minio en cuatro de las muestras, es un indicador de que se emplearon otros materiales, ya sea como sustitutos de bol por falta de ellos, o por confusión o inexperiencia de los numerosos trabajadores que debieron participar en las operaciones preparatorias a la policromía. En uno de esos casos, la orilla roja del vestido de la Inmaculada Concepción se empleó como bol mezclado con ocre rojo y además como el

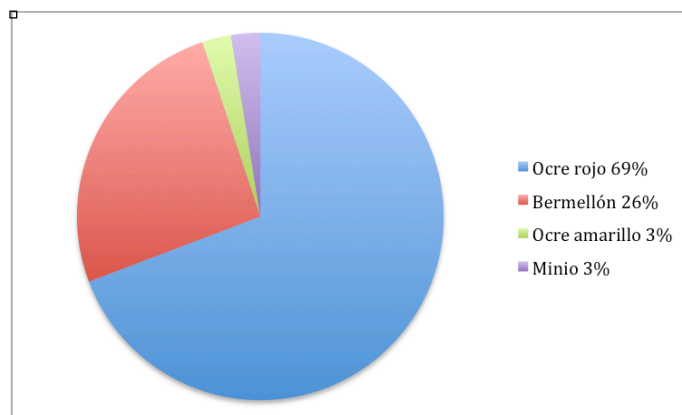
<sup>114</sup> Bruquetas, *op. cit.*, p. 162-164.

<sup>115</sup> Ver informes de la restauración de esculturas policromadas por el Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada (STREP) de 1995-2009 (no publicados) en la Biblioteca y Centro de Documentación de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

<sup>116</sup> Bruquetas, *op. cit.*, p. 164-165. Explica que era utilizado como secativo para el dorado con mordente, sin embargo, no encontramos este tipo de dorado en Santa Prisca, sino sólo dorado al agua.

<sup>117</sup> R. D. Harley. *Artists' Pigments c. 1600-1835. A study in English Documentary Sources*, second revised Edition, Londres, Archetype Publications, 2001, p. 123-125.

color rojo aplicado sobre el oro. También se encontró en el rojo de la vestimenta del Papa que acompaña a san Pedro del lado izquierdo (viendo de frente el retablo), en el camauro de uno de los papas y en el ala de un angelito utilizado sobre oro, primero con una aplicación de cochinilla y posteriormente con minio.



f. Tipo de bol más frecuente en las esculturas.



35. Observar en la base de los capiteles una delgada orilla de bol amarillo. Foto AC, 2007. ENCRyM-INAH.

El ocre amarillo se localizó solamente en las palmas de los ángeles que originalmente estuvieron plateadas y en el retablo sobre las áreas que no recibieron hoja de oro porque están fuera del alcance del espectador (ver imagen 35). Estas áreas, muy reducidas por cierto, no fueron cuantificadas y sólo una está entre las muestras, por lo que la cantidad de ocre amarillo es un poco mayor que la que se aprecia en la gráfica. El que se describió es un



uso normal para el bol amarillo. El ocre amarillo (limonita, silicatos que contienen hidróxido de hierro), al igual que los demás pigmentos que son óxidos de hierro, se encuentran abundantemente en Nueva España y son de fácil y conocida forma de obtención.

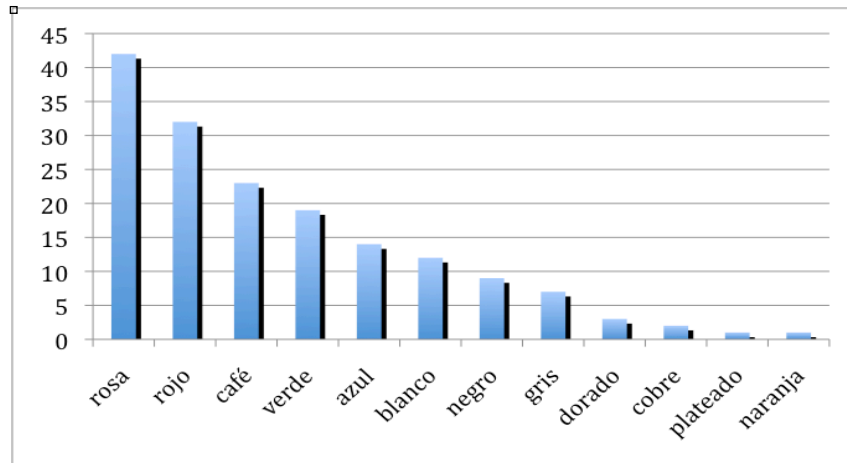
### 3.2 Colores

“Todo esto es del Dolce; que atribuye, con razón, tanta variedad de efectos y pasiones a los colores, porque (como habemos dicho) cualquier cosa que sobreviene a la compuesta de materia y forma es accidente, y los colores son accidentes que llegan la pintura a su última perfección.”

Pacheco, *El libro del arte*, p. 401.

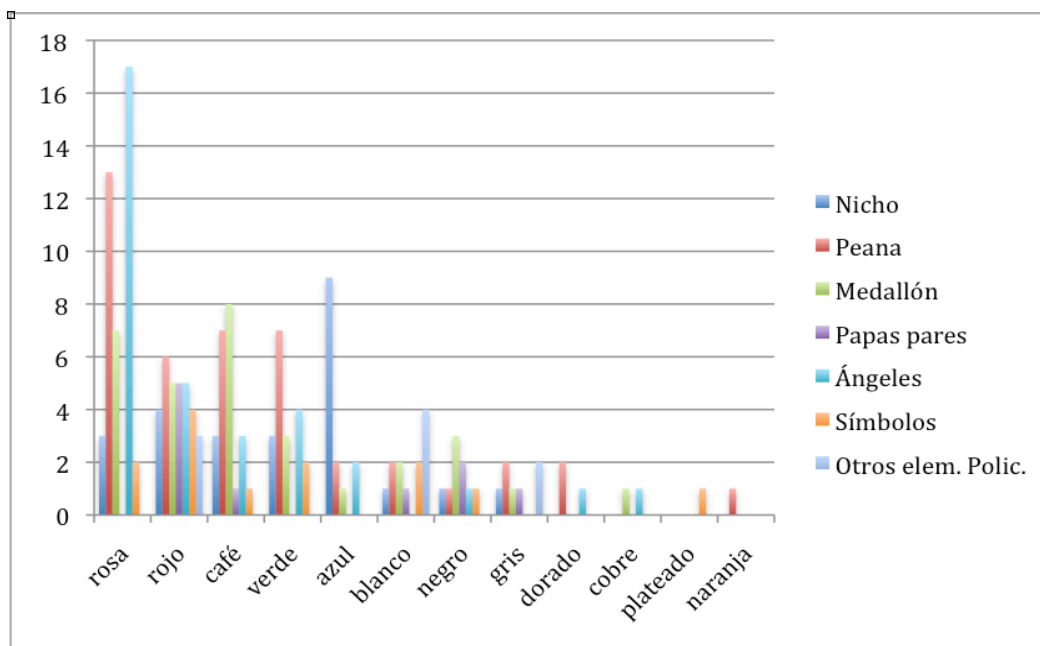
Nuestra percepción de los colores depende de varios factores: el tipo de iluminación, la sensibilidad del ojo y las características materiales del objeto. Por lo tanto, el modo en que percibimos los colores en el retablo ha ido cambiando a lo largo de su historia, porque se trata de una experiencia personal, temporal y cultural. Esto se debe en parte a cambios en nuestra percepción de la iluminación en cuanto a su color e intensidad, por ejemplo, la luz producida por medio de electricidad es muy blanca a diferencia de la de las velas que es amarillenta. Por otra parte, los materiales sufren un proceso natural de envejecimiento y deterioro, además de transformaciones producto del gusto de las distintas épocas y de los medios económicos y materiales disponibles en cada momento para su conservación.

A pesar de estos cambios, que iremos mencionando en su momento, consideramos que el proceso de restauración posibilitó recuperar buena parte de las cualidades de las policromías originales del retablo, pero sobre todo nos permitió conocer con mayor profundidad sus características y algunos de los efectos deseados en el siglo XVIII.



**g. Frecuencia de colores en las esculturas**

Nuestra apreciación del retablo se debe también a las características de los materiales aplicados en su superficie, básicamente oro, plata, vidrio, pigmentos y a las diversas técnicas de policromía. Los tres primeros aprovechados en láminas, lo que produce su particular brillo y lisura; los pigmentos, es decir, materiales colorantes normalmente en polvo que requieren de una preparación particular que permitirá usarlos como pintura; y por último las técnicas de policromía que aprovechan cualidades de los materiales laminados, de la técnica pictórica y de los motivos decorativos para crear efectos.



**h. Frecuencia de colores por tipo de escultura.**




Cabe aclarar que al hablar de colores hacemos referencia al tono. Se tomó esta determinación porque aunque la luminosidad de un tono (claridad u oscuridad), y la saturación del mismo (colores vivos o apagados) son parte de los efectos, era importante para este trabajo conocer cuál era la paleta básica de tonalidades para poder compararla con la variedad de pigmentos. Asimismo, dada la cantidad de muestras y variedad de personajes era necesaria esta agrupación para cuantificar si hay una lógica relacionada con el estatus de la imagen o su posición en el retablo.

Comentaremos a continuación los resultados de los tonos según su abundancia. El dorado es el color del retablo y por lo tanto el más abundante, en la Gráfica i. aparece como poco frecuente porque se está contabilizando el muestreo de los colores sobre las esculturas y elementos con policromías distintas del dorado del fondo. En las esculturas tenemos mucho dorado pero casi siempre cubierto por otros colores, pues forma parte de la técnica del estofado, como se explicará más adelante. Se decidió no incluir en la gráfica para destacar la importancia de los demás colores.

El segundo color más abundante en el retablo es el rosa, presente básicamente en las encarnaciones y multiplicado por la gran cantidad de angelitos. Sin embargo, ante el espectador no es ese tono el que hace mayor presencia, a la distancia se aprecia como un tono claro y natural para las carnes, pues se trata de representaciones de humanos de piel blanca. Resulta muy importante para el conjunto del retablo pues permite discriminar volúmenes sobre la gran masa dorada. También hay algunos trazos rosados en las alas de los angelitos, que no son encarnaciones; respecto de las alas, muy parecidas en todos los retablos, sabemos ahora que fueron modificadas, pues en el retablo de san José se encontró la fecha: “Julio 26 de 1890 S.G.” anotada en las alas de dos angelitos.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Información y fotografías proporcionadas por Arturo de la Serna Estrada, febrero de 2010.

		
<p><b>36. Texto en el reverso del ala de un ángel en el retablo de san José. Foto de AB. 2009. ASE.</b></p>	<p><b>37. Texto en el reverso del ala de otro ángel en el retablo de san José. Foto de AB. 2009. ASE.</b></p>	<p><b>38. Detalle de ala donde se aprecia la policromía original. Foto de AC. 2007. ENCRyM-INAH.</b></p>

No sabemos a ciencia cierta cómo eran las alas pues, en la medida en que se ha avanzado en el estudio de los distintos retablos se observa que hay mucha variedad, hay casos en que fueron repolicromadas, otras que fueron rehechas. Es muy posible que, como se ha visto para las policromías o aparejos de otras secciones del retablo, que las alas fueran elaboradas por distintas personas, en primer lugar porque se hacen en serie y porque no requieren de una alta destreza manual.

El color rojo es el tercero en abundancia y el primero en las policromías de las vestiduras, hay personajes cuyos trajes son sólo rojo y blanco y está presente en todos los motivos florales.

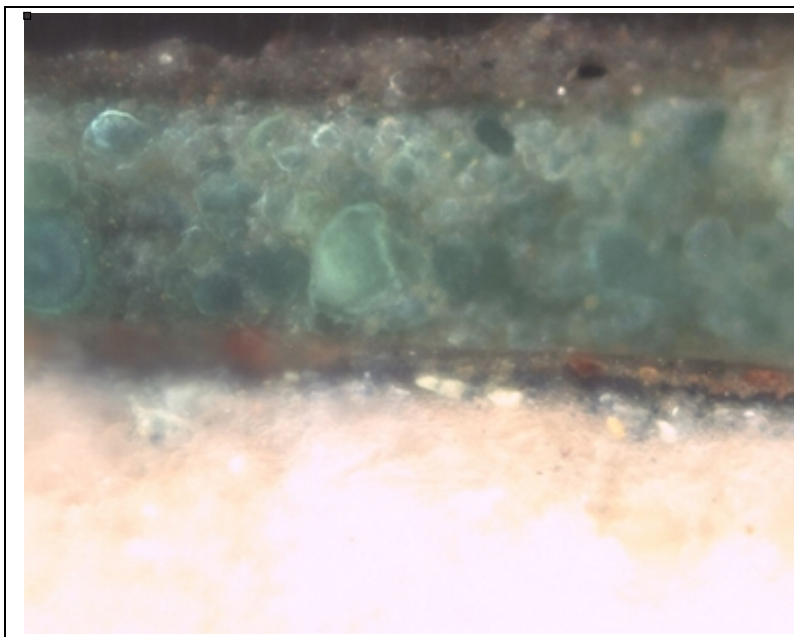
El color pardo o café forma parte del cabello, barba o bigote de todos los personajes y se le encontró también en varios motivos florales en corladuras, en el tronco de árbol de san Sebastián y de otros atributos de santos.

El color naranja se localizó en la parte posterior de algunas esculturas como un color para cubrir la base de preparación.

Verde. Hay mucha diversidad en los tonos de verde, en ocasiones están logrados por la mezcla de un amarillo y azul, en otras por pigmentos verdes en sí mismos, los menos frecuentes, otras variaciones se deben a las técnicas de policromía, pues gracias a la superposición por transparencia o al empleo de distintos aglutinantes se obtiene mayor variedad.

Para el caso de la pintura percibimos los colores como resultado de la interacción de la luz sobre una superficie compuesta por mezclas de pigmentos, medio o aglutinante y aditivos o cargas que modifican la consistencia y la textura de las capas pictóricas. De este modo, en un cuadro [o en una policromía] nunca vemos colores “puros” o la refracción de la luz sobre un pigmento aislado, sino la sumatoria de ondas procedentes de la combinación de materiales y la superposición de capas.<sup>119</sup>

En Santa Prisca estamos encontrando varias técnicas pictóricas que corresponden con épocas diferentes en origen, la que aplica los colores sin mezclar, la que mezcla los colores en la paleta y la que aplica distintos colores “puros” en capas superpuestas (imagen 39 y 42).<sup>120</sup> Llama la atención que los tres modos de trabajo arriba mencionados coinciden con los del estudio de los pigmentos azules para la región de Cuzco de Alicia Seldes,<sup>121</sup> aunque la muestra de ese trabajo abarca un periodo de tiempo de casi dos siglos (1610-1780). Sin embargo para el siglo XVIII novohispano las tenemos juntas en un mismo lugar.



**39. Microfotografía de la muestra M7 CIII P 018 MO CO 50X del tronco de san Sebastián. Foto de VS. 2010. ENCRyM-INAH.**

**Observar la superposición de colores: bermellón con ocre rojo, sobre el que se aplicó malaquita, sobre ella una muy delgada capa de blanco de plomo. Con esto se obtuvo el tono de un tronco de árbol.**

<sup>119</sup> Respecto a la superposición de capas de distintos colores consultar el estudio de Elsa Arroyo, Manuel E. Espinosa, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 2012, No. 100, pp. 95-96.

<sup>120</sup> Paula Mues Orts. *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe (Estudios en Torno al Arte), 2006.

<sup>121</sup> Alicia M. Seldes, José Emilio Burucúa, Marta S. Maier, Gonzalo Abad, Andrea Jáuregui, & Gabriela Siracusano. “Blue Pigments in South American Painting (1610–1780)” in *Journal of the American Institute of Conservation (JAIC)*, 1999, Volume 38, Number 2, Article 1, pp. 100-123.

Con los azules sucede algo similar respecto a variaciones de tonalidad gracias a la superposición y a las distintas técnicas. Como se aprecia en la imagen 42 (casco de san Miguel) donde la estratigrafía consiste en yeso, bermellón como bol, oro, índigo y albayalde, bermellón y albayalde, e índigo y albayalde.



**40. Vista de san Miguel Arcángel a 14m de altura aproximadamente. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH**

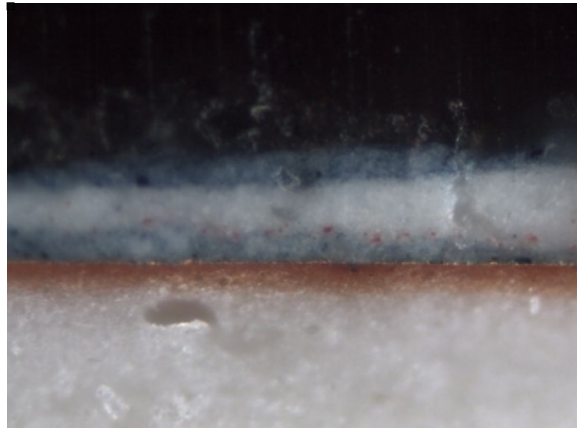


**41. Detalle del escudo de san Miguel, se aprecia el diseño bajo el color gris que simula una decoración sobre metal. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH**

El blanco es utilizado para aclarar los colores y para algunas luces en las policromías de flores, para las encarnaciones y las vestimentas, entre otros. La función del negro es oscurecer algunos colores, para delineados en diseños vegetales y en los libros de los personajes. El gris resulta un tono frecuente para algunos tapas de libros, cabellos, barbas y bigotes, para secciones de las tiaras, entre otras zonas; se trata de un tono logrado por la mezcla de varios pigmentos como un blanco ensuciado, como se hace con los restos de colores, en ocasiones es parecido a un tono lila, en otros casos es sólo blanco y negro. El color cobre es propiamente cobre en polvo y se trata de una intervención sobre los dorados. El color plateado es hoja de plata usada para una de las llaves de san Pedro (la otra es dorada). También hubo plata en las palmas, que fueron repolicromadas por completo.

42. Microfotografía del corte transversal de la muestra M9 BIV P 021 MO CO 20X del casco de san Miguel en la que se distingue la superposición de capas para lograr el tono gris azulado. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH.

Yeso, bermellón como bol, oro, índigo y albayalde, bermellón y albayalde, e índigo y albayalde



### 3.3. Técnicas de policromado y materiales para efectos

También es bien saber, de camino, que se puede estofar sobre plata bruñida haciendo que parezca oro; la cual, poniéndola al sol, se le darán dos, o más manos de doradura, hasta que imite el color subido del oro; y, después de seca la pieza, con una brocha blanda se le dará una mano de orines y, estando seca se podrá estofar como sobre oro y raxar y grabar sin miedo de que salten los colores; y esto se hace en muchas partes de Castilla, o por ahorrar de oro, o por falta dél.

Pacheco, *El libro del arte*, p. 508.

Como hemos descrito, el trabajo del pintor de imaginería o policromador (en términos contemporáneos), consiste básicamente en crear efectos valiéndose de distintas técnicas pictóricas y decorativas y con el uso de otros materiales. Con efectos nos referimos a que, por medio de estas técnicas, se busca producir la impresión de un material distinto, por ejemplo, con la corladura de plata podemos imitar una hoja de oro; con una hoja metálica punzonada podemos hacer que parezca más o menos brillante que la que está inmediata y lisa; con ciertos acabados sobre el oro puede parecer de tono “bronceado” o jaspeado; con los ojos de vidrio, lágrimas o los espejos en la boca de una escultura pareciera que están húmedas como en un ser vivo; los espejos y vidrieras en los retablos reflejan la luz generando efectos lumínicos de valor simbólico; las encarnaciones pueden ser tan pulidas y tersas que imitan la piel; y podríamos continuar con más ejemplos.

Todas las técnicas localizadas en el retablo y las esculturas son las mismas que se han reportado como empleadas comúnmente en la Nueva España. La calidad de las policromías en todo el retablo es muy buena, aunque sí se puso mayor cuidado en las esculturas del primer cuerpo, que además, son las que tienen las decoraciones más trabajadas con diseños más ricos, con más esgrafiados y corladuras, a diferencia de los papas de las partes más altas que sólo están vestidos de rojo y blanco con algunos detalles a punta de pincel para los encajes del alba. Las corladuras son de todas las técnicas, las que se han conservado menos.



Cabe hacer la aclaración de que cuando se emplea en este trabajo la palabra estofado, hacemos referencia a una denominación general que implica el uso de varias técnicas de policromía para imitar telas, de modo que podemos encontrar en un solo personaje: dorado brillante y mate, punzonado, esgrafiado, diseños a punta de pincel sobre dorados y colores lisos, color liso sobre dorado, color liso sobre el aparejo y corladuras.

Presentamos en la siguiente tabla, ejemplos de las distintas técnicas de policromía y decorativas encontradas en el retablo, hemos incorporado también los materiales que por sí mismos aportan un efecto sin ser propiamente policromías. En la siguiente tabla describimos las características de las técnicas y los nombres con los que nos hemos encontrado.

**i. Técnicas de policromía localizadas en el retablo**

Nombre de la técnica	Descripción	Ejemplos del retablo de la Inmaculada Concepción	Descripción del ejemplo
Color liso, color plano.	Color aplicado sobre una superficie sin otra decoración, ya sea sobre el aparejo o sobre hoja metálica.		43. Color rojo liso sobre la puerta del nicho de la Inmaculada Concepción.



<p>Corladura, corla, esmalte fingido<sup>122</sup>, doradura<sup>123</sup>, plata cubierta.<sup>124</sup></p>	<p>Barniz coloreado transparente aplicado sobre superficies metálicas de plata, oro o estaño.<sup>125</sup></p>		<p><b>44. Corladura en el zapato de la Inmaculada Concepción, que ha perdido su transparencia por la oxidación de los materiales.</b></p>
<p>Dorado brillante.</p>	<p>Cubrir alguna cosa con oro haciéndola parecer de metal mediante sutiles láminas<sup>126</sup> colocadas sobre bol, pegadas con cola y después bruñidas.</p>		<p><b>45. Dorado brillante. Policromía de la vestimenta de uno de los Papas que consiste en zonas doradas y otras esgrafiadas en rojo con delineados a punta de pincel en blanco. Arriba a la derecha se aprecian pequeñas áreas con bol rojo.</b></p>



<sup>122</sup> J. J. Martín González, *La escultura barroca castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdino, 1959, p. 43-44.

<sup>123</sup> Pacheco, *op.cit.*, p. 508.

<sup>124</sup> J. J. Martín González, "La policromía en la escultura castellana", *Archivo Español de Arte*, (1953), tomo XXVI, p. 305.

<sup>125</sup> Fernando Bartolomé, *La policromía barroca en Álava, op. cit.*, p. 16.

<sup>126</sup> *Loc.cit.*

<p>Encarnación mate, de paletilla, carnación.<sup>127</sup></p>	<p>Color de la carne, logrado mezclando albayalde con distintos pigmentos y aglutinado con aceite o huevo, pintar todos los detalles y lijar, pintar tantas veces como sea necesario y pulir.<sup>128</sup> Se han encontrado numerosos casos de encarnaciones al temple con proteínas.</p>		<p><b>46. Encarnación en la talla de Dios Padre.</b></p>
<p>Esgrafiado, rajado<sup>129</sup> brocado<sup>130</sup> o grabado.<sup>131</sup></p>	<p>Raer con la punta del grafito o punzón la policromía dada sobre el oro para descubrirlo y que haga visos entre los colores.</p>		<p><b>47. Detalle de la vestimenta de uno de los apóstoles.</b></p>



<sup>127</sup> Domingo Sánchez Meza, *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, Universidad de Granada, Dpto. de Historia del Arte, 1971, col. Monográfica, núm. 13, p. 50.

<sup>128</sup> Bartolomé, *op.cit.*, p. 16.



<sup>129</sup> Martín González, *La escultura barroca castellana, op. cit.*, p. 41.

<sup>130</sup> Cennino Cennini, *El libro del Arte* (1437), trad. del italiano de Fernando Olmeda Latorre, Madrid, Ediciones Akal, 2006, p. 177.




<sup>131</sup> Martín González, “La policromía en la escultura castellana”, *op. cit.*, p. 301.

<p>Frescores. 132</p>	<p>Colores rosados aplicados en mejillas y barbillas que imitan el sonroseo del rostro, también empleado en rodillas y codos. Tienen el objetivo de marcar los volúmenes de dichas áreas sobre la encarnación general y dar una apariencia natural.</p>		<p>48. Frescores en las encarnaciones de san Sebastián, sobre los pómulos, hombros y pectorales.</p>
<p>Punta de pincel.</p>	<p>Trazo que deja el pincel al aplicar uno o más colores sobre cualquier superficie.</p>		<p>49. Detalle del manto de la Inmaculada Concepción: flores a punta de pincel sobre dorado, estrellas y líneas esgrafiadas y flores punzonadas y delineadas en rojo a punta de pincel.</p>

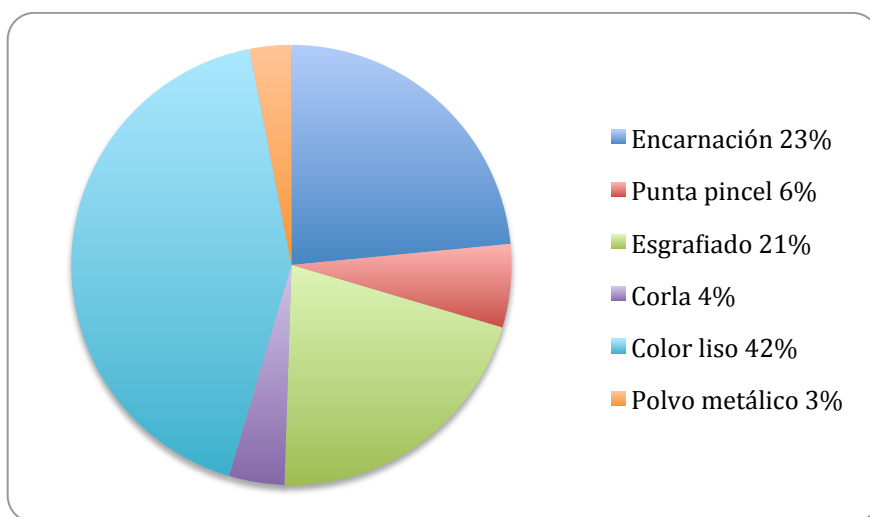
<sup>132</sup> Pacheco, *op. cit.*, p. 499-500.

<p>Punzonado, graneado, martillado, picado de lustre, troquelado, punteado.</p>	<p>Marca impresa que deja una punta metálica al golpear sobre el dorado brillante y la base de preparación. Las puntas metálicas son de distintas formas. Diseños que crean un efecto de luces y sombras, áreas mate y brillante.</p>		<p><b>50. Detalle del punzonado en la vestimenta de Dios Padre (ubicado a 19 m de altura), en esta escultura se usaron dos distintos punzones.</b></p>
<p>Peleteado.</p>	<p>Imitación de pequeños cabellos para mitigar la brusquedad en la zona de cambio entre el encarnado del rostro y el cabello, logrando un efecto más natural, se hicieron primero con oro o plata molida (s. XVI) y posteriormente con cargas de color o color puro.<sup>133</sup></p>		<p><b>51. Peleteado sobre la encarnación de los evangelistas cerca del cabello y en el área de la barba, el bigote y la mosca. Detalle de la escultura del evangelista del lado extremo derecho.</b></p>
<p>Ojos de vidrio.</p>	<p>De varias formas y materiales, en este caso son por completo de vidrio, es decir que no son pintados sobre vidrio y de forma cóncava.</p>	<p>Ver evangelista arriba.</p>	<p><b>Sólo en las esculturas de los cuatro evangelistas y en la Inmaculada Concepción.</b></p>

<sup>133</sup> Bartolomé, *op. cit.*, p. 18.

<p>Elementos metálicos.</p>	<p>En los aretes de santa Prisca; en la corona, resplandor y la luna de la Inmaculada Concepción.</p>		<p><b>52. Luna de plata repujada de la Inmaculada Concepción.</b></p>
<p>Vidrio plano y espejos.</p>	<p>Vidrios planos colocados en secciones, aunque los que se conservan son antiguos, es poco probable que sean los originales.</p>		<p><b>53. Vidrio plano en el fanal de la Inmaculada Concepción y en el manifestador.</b></p> <p><b>Espejos en el interior del manifestador.</b></p>
<p>Telas policromadas.</p>	<p>Lino encolado, con base de preparación y letras trazadas con color liso.</p>		<p><b>54. Detalle de una filacteria.</b></p>

Los colores lisos son los que con mayor frecuencia se emplearon cubriendo vestimentas, cabellos, barbas, zapatos, secciones de los cortinajes y libros; en segundo lugar las encarnaciones (no confundir con el dato anterior del empleo del color rosa); en tercer lugar los esgrafiados, que mezclados con las demás técnicas usadas en menor porcentaje crean el conjunto de las técnicas de los estofados, corlas y punta de pincel. El polvo metálico es de intervenciones. La técnica del color liso puede parecer sencilla contrastandola con las elaboradas policromías de algunos de los estofados, sin embargo, cumple una función fundamental en un conjunto pleno de brillos dorados, pues aportan equilibrio el conjunto del retablo. Las encarnaciones son pulidas pero no demasiado brillantes, su apariencia es natural, los frescores son muy marcados, como debe ser para esculturas que serán observadas a larga distancia y con poca luz.

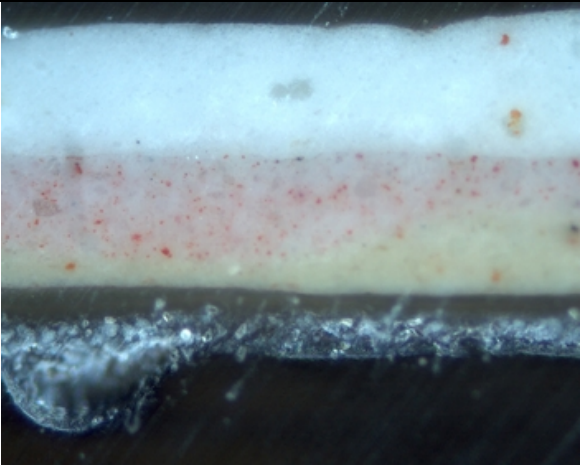


**j. Frecuencia de técnicas de policromado en las esculturas.**

Resultó muy interesante observar que las intervenciones anteriores habían modificado, entre otras cosas, precisamente los aparentemente subidos tonos de las encarnaciones de las esculturas de san Pedro, Dios Padre y de algunos ángeles, aplicando otra muy blanca, sin frescores. Esta nueva capa no seguía la técnica del encarnado del resto del conjunto, que debe ser pulido y con frescores, se trataba solamente de una gruesa capa de pintura al óleo que cubría incluso el color de los labios. No tenemos certeza de en qué momento se realizó este cambio, pero evidenció una modificación en el gusto, y una falta de comprensión de la función del color de las carnes que las hace verosímiles aún a la distancia.

	
<p><b>55. Rostro de san Pedro con repolicromado blanco, durante su eliminación. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.</b></p>	<p><b>56. Rostro de san Pedro con su policromía original rescatada. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.</b></p>

Aunque es sólo una hipótesis, es probable que esta intervención sea la misma que la de las alas (1890), coincidiría con el cambio de gusto de la época. El caso particular de las encarnaciones de san Pedro, notablemente de tono muy rosado vistas de cerca, pero que desde la distancia del observador se aprecian naturales, lo convierte en el ejemplo más llamativo.

	<p><b>57. Microfotografía del corte transversal de la muestra M16 BVI P006 MO CO 20X del rostro de san Pedro con el repolicromado: aparejo de albayalde con cola, encarnación original de albayalde con ocre rojo y bermellón con óleo; albayalde con óleo. Foto de VS. 2009. ENCRyM-INAH.</b></p>
---	--



**58. Eliminación de repolicromado a mitad de proceso en la pierna de un ángel, con frescores en la rodilla. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.**



**59. Detalle de la escultura de santa Prisca, con frescores en pómulos, nariz y cuello. Policromía original. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.**

Buena parte de las policromías a punta de pincel e incluso algunos colores lisos, están realizados sobre dorado bruñido, no fue posible cuantificar la cantidad de dorado sobre las esculturas pero la gran mayoría de los personajes tienen vestimentas doradas por completo, dejando solamente algunas secciones o áreas en reserva con oro descubierto, ya sea liso o punzonado, el resto está policromado empleando esgrafiados y corladuras, técnicas que forzosamente se realizan sobre hoja metálica.

El punzonado es una técnica que crea de manera muy sencilla efectos brillantes y mates, los encontramos en las esculturas de Dios Padre, en la Inmaculada Concepción, en los medallones más importantes, en santa Prisca y en algunos de los papas, algún diseño realizado con puntas de punzón; se pudieron detectar cuatro distintas formas: un círculo con un punto en el centro, un punto, una ralla y una serie de cuatro pares de puntos alineados. Sin embargo la forma de la serie de puntos sólo se localizó en la escultura de la Inmaculada Concepción.





**60.** Detalle del estofado en el manto y el vestido de la escultura de la Inmaculada Concepción. La policromía blanca (color liso) del vestido está realizada sobre dorado.  
Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.



**61.** Detalle de las policromías esgrafiadas, punzonadas y a punta de pincel del medallón de san Gregorio Magno. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.

### *Pentimento*

Fue localizado un arrepentimiento o *pentimento* en la coraza de san Miguel, del lado derecho se observan dos lunas, la cara superior fue cubierta por estrellas esgrafiadas, pasando a segundo plano el diseño que no agradó, ya sea por su posición o tamaño, pues la que se conservó es más grande y se puede apreciar mejor desde abajo.



**62.** Detalle del peto de san Miguel. *Pentimento*, se aprecia el doble dibujo del lado derecho.  
Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH

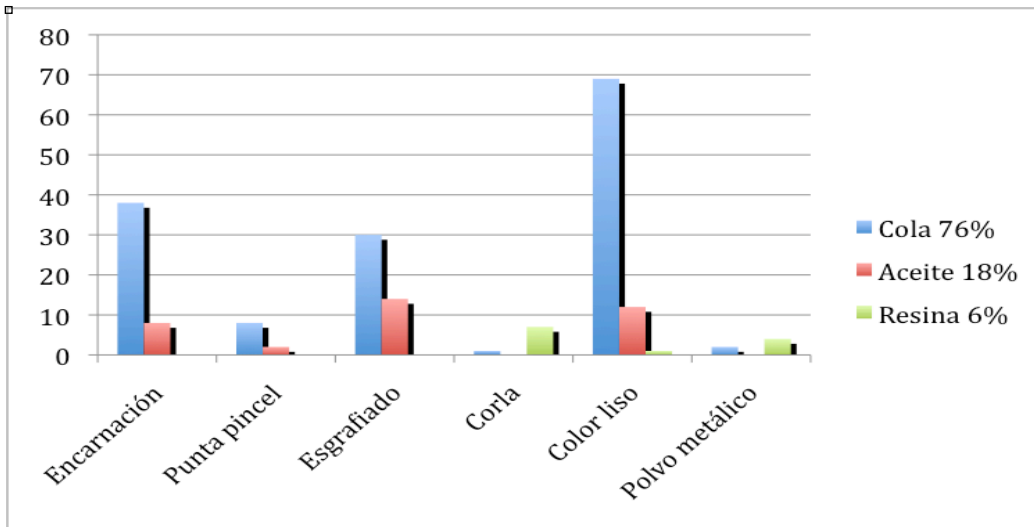
### 3.4. Aglutinantes

*Dícenme hombres que comunicaron con Micael Angel  
que solía el santo viejo llorar viendo que se dexaba  
la manera a temple y que todos abrazan el olio y decía:  
que “ya la pintura era fenecida y acabada”.*

Pablo de Céspedes en Pacheco, *El libro del arte*, p. 447.

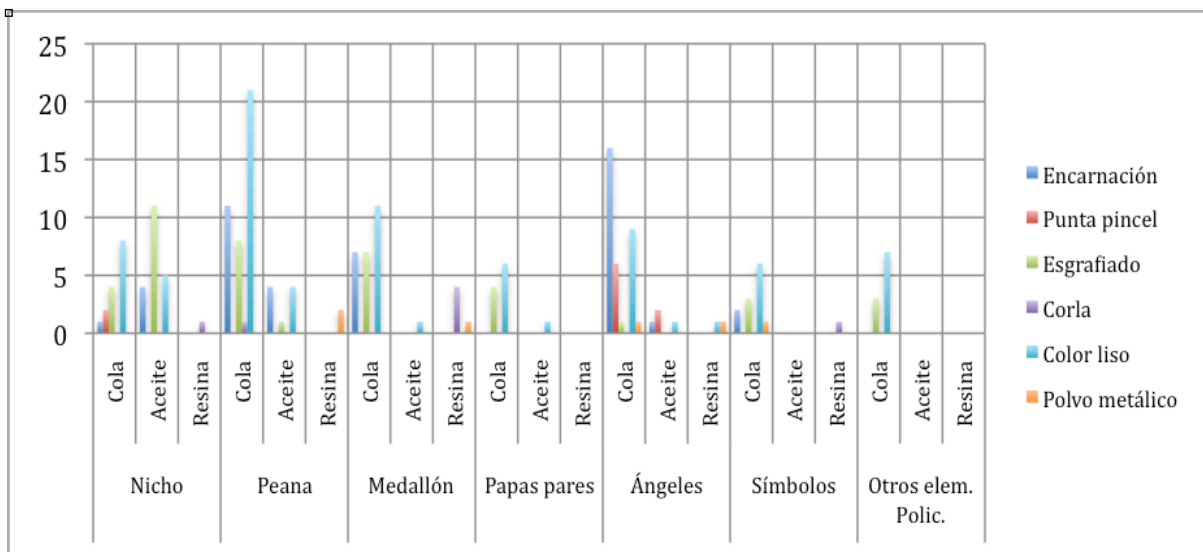
Para terminar con las técnicas de policromado hablaremos de los aglutinantes empleados en el retablo. Como se puede apreciar en la gráfica k, se utilizó cola en mayor proporción que aceite para la elaboración de las policromías, y sobre todo para los colores lisos.

Con base la gráfica k surgió la duda de si alguno de los tipos de aglutinantes por técnica se concentraban o no en un tipo de personaje, para lo cual se elaboró la gráfica l, en donde resultó interesante que, aunque las encarnaciones fueron realizadas con ambos aglutinantes hay un mayor número con cola en peanas, medallones y ángeles, y las que son al óleo se concentran en las esculturas más importantes del tipo nicho y peana. Estos datos podrían indicar cómo se dividieron los grupos de trabajo, pues como se ha observado, desde las etapas preparatorias hay cierta distinción entre las esculturas de mayor jerarquía y el enorme grupo de Papas sentados, ángeles y querubines. La división del trabajo debió ser un factor importante en esta obra que se llevó a cabo en tan poco tiempo. Cabe aclarar que tanto las encarnaciones a la cola como al óleo pueden ser de muy buena calidad, sin embargo el que se concentren en estos grupos escultóricos deja ver que se estiman más las segundas.



**k. Frecuencia de aglutinantes por tipo de técnica.**

Se observaron algunos casos llamativos por poco frecuentes: el polvo metálico se utilizó en intervenciones, con resina y con cola; se presentó un caso de una corladura en la que se empleó una cola teñida de rojo, probablemente con cochinilla, y una resina con cochinilla aplicada como color liso sobre los aparejos.



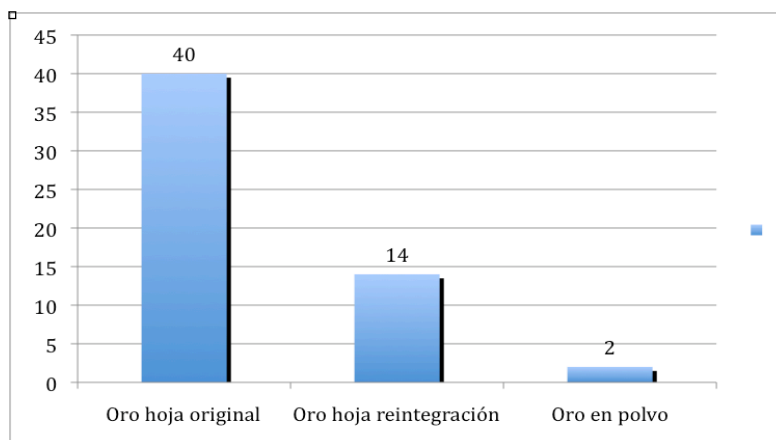
**l. Frecuencia de aglutinantes por tipo de escultura y técnica.**

### 3.5. Metales

*Ya hemos referido como el retablo barroco no alcanza su auténtica naturaleza hasta que es estofado o dorado. El dorado es consustancial a la estética de la obra.*

Herrera, *El retablo sevillano en la primera ...*, p. 231.

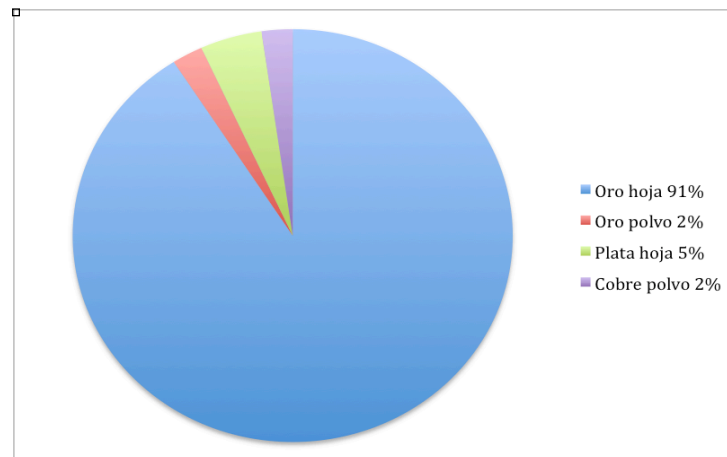
El oro en hoja recubre la totalidad de la superficie del retablo, solamente quedan sin este metal las superficies paralelas al piso que se encuentran en las cornisas, parte posterior de los estípites y desde luego en la estructura del retablo. En las distintas restauraciones que ha tenido se empleó siempre oro de buena calidad, sin embargo hubo algunas, probablemente bastante recientes, en las que se usó oro en polvo aglutinado con una resina. Incluso se doraron las caritas de los querubines de las peanas de los evangelistas que estaban policromadas, alterando por completo la lectura de esa zona del retablo, pues parte de la función cromática de las encarnaciones es la de generar secciones de contraste con luces o tonos claros. Esta diferencia de coloración permite que el ojo perciba los cambios de volumen de la gran masa dorada.



**m. Metales empleados como recubrimiento de retablo.**

Se tomaron 56 muestras de distintos tipos de elementos recubiertos con metales, molduras, estípites, entabladura (o superficies planas del fondo del retablo), marcos de medallones, elementos como florones, cuernos de la abundancia, frutas, etcétera, tanto de

original e intervenciones. Con la intención de obtener una espectro representativo del recubrimiento del retablo.

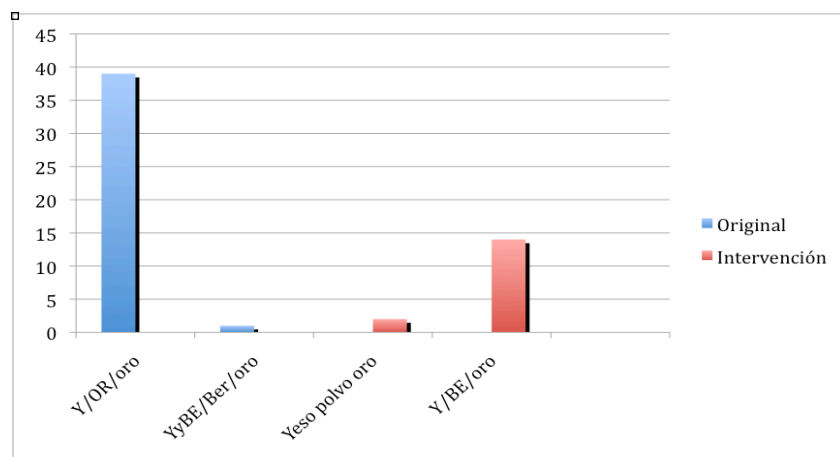


**n. Metales empleados en las esculturas.**

Es poco probable que el oro y la plata utilizados en los retablos fuesen de las minas de Taxco, debido a que para su fabricación estaba controlada por el gremio de los batihojas y debieron encargarse a alguno de ellos probablemente en la Ciudad de México. Sin embargo, no se ha encontrado mención alguna al respecto, como tampoco no se ha localizado nada respecto del origen de los materiales empleados durante la construcción del templo.



**63. Ángel con las llaves plateada y dorada de san Pedro. Foto. AC. 2007. ENCRyM-INAH.**



**o. Estratigrafía original y de las intervenciones en zonas con recubrimiento metálico.**

La estratigrafía que se empleó en la mayor parte consistió en la aplicación de yeso sobre la madera, previamente recubierta por agua cola y enlizados de lino, donde lo requirió. Como se vio también en las esculturas, fue utilizado en algunos casos una base de preparación de yeso y carbonato de calcio, pero en mucha menor proporción que la de yeso solo. Por otra parte se aprecia que el ocre rojo fue empleado ampliamente como bol, y hay algunas zonas donde se ocupó bermellón. A diferencia de otros retablos, en este el bol amarillo se emplea para cubrir zonas que ya no están a la vista del espectador, pero que aún requieren de un recubrimiento de color. Sin embargo, en otros retablos se cubren amplias zonas con bol amarillo, aquí son mínimas, el oro lo cubre casi por completo. En las intervenciones no se usó bol, aplicaron el oro en polvo aglutinado con resina directo sobre la base de preparación, en otros casos colocaron una nueva base de preparación de blanco de España y luego el oro.

### 3.6. Pigmentos

Debes saber que hay siete colores naturales: esto es, cuatro de naturaleza terrosa, como el negro, el rojo, el amarillo y el verde; tres colores naturales deben ser potenciados artificialmente: el blanco, el azul ultramarino de Alemania, y el amarillo.

Cennini, *El libro del arte*, p. 62

Mencionaremos a continuación los nombres de los pigmentos identificados en el retablo agrupados por su tono, agregando notas acerca de su empleo.

#### Blancos

- **Albayalde.** En la sección sobre los aparejos, se amplía la información sobre este material. El blanco se emplea para aclarar los colores y para algunas luces en las policromías de flores, para las encarnaciones y las vestimentas, entre otros.

#### Negros

- **Negro de humo y negro carbón.** Carbono amorfo en ambos casos, en el segundo su estructura tiende a conservar la del material del que se obtuvo.<sup>134</sup> Ambos pigmentos conocidos desde la antigüedad y de muy fácil obtención y preparación en cualquier parte del mundo, por lo que se debieron manufacturar en la Nueva España. Se utilizaron en los libros, en delineados y en ocasiones mezclados para generar grises u oscurecer o matizar otros colores.

#### Rojos

- **Ocre rojo o hematita o almagre.** Los óxidos de hierro tienen un color variable de rojo a amarillo, dependiendo de su grado de hidratación, el rojo es óxido de hierro anhidro. Se usó como pigmento y comerció con ellos desde la época prehispánica<sup>135</sup> en toda su variedad de tonos. En Santa Prisca se utilizó como bol, solo o mezclado con bermellón o con minio; y se utilizó en todas las técnicas salvo en las corladuras.

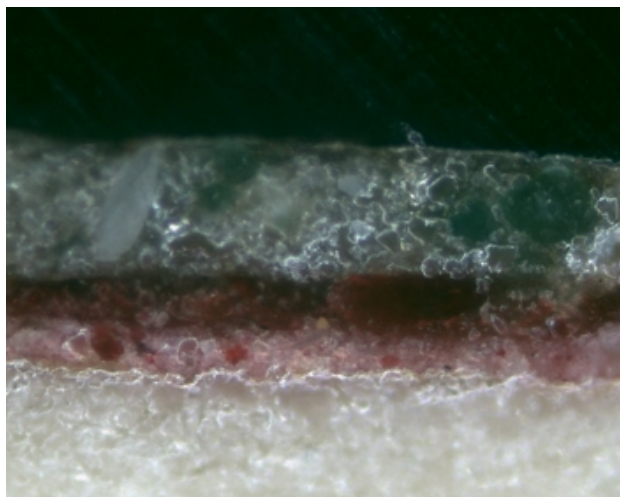
---

<sup>134</sup> M. Matteini y A. Moles, *op. cit.*, p. 87.

<sup>135</sup> M. Bargalló, *op. cit.*, p. 18-19.

- **Bermellón o cinabrio.** Ver en bol. Se utilizó en todas las técnicas salvo en las corladuras.
- **Minio.** Ver en bol. Se utilizó en todas las técnicas salvo en las corladuras.
- **Cochinilla.** Colorante orgánico cuyo elemento principal es el ácido carmínico, se conoce también como laca carmín, *cochineal*, *crimson lake*, entre otros, aunque con el nombre de lacas se hace referencia a productos colorantes principalmente rojos, o del rojo naranja al púrpura, translúcidos de origen animal o vegetal, empleados para pintar con distintas técnicas y para teñir telas. Hay también lacas verdes<sup>136</sup> de origen vegetal, de modo que este término se vuelve confuso.

Entre las muestras en Santa Prisca encontramos cinco donde se emplean materiales orgánicos rojos, es decir lacas, sin embargo, sólo en dos se tuvo certeza de que se trata de cochinilla (ver las imágenes 34 y 64) en los otros tres consideramos que es probable que también se trate de este material, aunque podrían ser otros colorantes vegetales rojos disponibles en la Nueva España, la sangre de drago, el achiote o el palo de Brasil. Se requeriría de realizar análisis cromatográficos para verificar la naturaleza de estos materiales (método de análisis que no se empleó en este proyecto). En uno de los casos el aglutinante es cola, en los otros cuatro son resinas orgánicas.



**64. Microfotografía del corte transversal de la muestra M3 AI P045 MO CO 50X del cendal de un ángel, donde se observa la superposición de colores cochinilla y malaquita. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH**

---

<sup>136</sup> Bruquetas, *op. cit.*, p. 155.



## Tierras

- **Sombra natural** (óxido férrico hidratado con dióxido de manganeso, que corresponde a los minerales limonita y pirolusita), se utilizó sola o mezclada con blanco de plomo, en cuatro casos, para barbas, zapatos, tiaras y cendales. Como todas las demás tierras formadas por óxidos de hierro, son abundantes en todo el mundo y utilizados desde la antigüedad.
- **Sombra tostada** (óxido férrico anhidro con dióxido de manganeso, que corresponde a los minerales hematita y pirolusita). Se encontró en veinte de las muestras, casi siempre para pelo, barbas, libros, pero en dos casos mezclado con bermellón para ropajes.
- **Ocre amarillo**. Ver bol.
- **Oropimente** (trisulfuro de arsénico) es un pigmento de origen mineral, utilizado como pigmento desde la antigüedad. No tenemos noticia de su importación o preparación en la Nueva España, pero es posible que lo hubiera en Taxco pues está asociado a los yacimientos de arsénico, plomo, plata, oro y otros minerales.<sup>137</sup> Se encontró en pequeñas cantidades mezclado con azul de Prusia para formar una corla verde oscuro en la vestimenta de algunos de los apóstoles. Gabriela Siracusano menciona la misma mezcla entre oropimente y azul de Prusia, de modo que se conoce que no debe mezclarse con otros pigmentos con los que “podría ser enemigo”.<sup>138</sup>

## Azules

- **Azul de Prusia** (ferrocianuro férrico) también conocido como azul de Berlín, azul de París, de Amberes o de China, es un azul intenso que se descubre a principios del siglo XVIII en Berlín, se da a conocer en 1710 en al *Miscellanea Berolinensia* y con base en esta receta se empieza a preparar y vender en diferentes ciudades europeas. La receta se publica en 1724 en *Philosophical Transactions* en latín, en 1730 es publicada en inglés en *Chemical Lectures*, fecha a partir de la cual se considera que se disemina en Alemania, Inglaterra y otros lugares.<sup>139</sup>
- Marcus Burke menciona que en tres pinturas del círculo de Rodríguez Juárez e Ibarra de la colección del Museo de Davenport en Iowa, que él calcula fueron elaboradas antes de

---

<sup>137</sup> *Idem.*, p. 137-138.

<sup>138</sup> Siracusano, *op. cit.*, p. 190.

<sup>139</sup> Harley, *op. cit.*, p. 71-72.

1734 (las obras no están fechadas) se encontró azul de Prusia. La propuesta de fecha se basa en que una de las pinturas *La investidura de san Ildefonso*, ha sido atribuida en conjunto a fray Nicolás Rodríguez Juárez y José de Ibarra, habiendo fallecido el primero ese año. Burke establece además, una serie de vínculos entre el virrey duque de Linares y el comercio con Inglaterra, posibles desde luego, pero que habría que sustentar con más investigación.<sup>140</sup>

- Sin embargo lo que nos está dejando ver esta fecha tan temprana para el empleo de un pigmento nuevo es que la comercialización es sumamente rápida. Estamos acostumbrados a pensar que los materiales, técnicas y en general las innovaciones llegaban a América con mucho retraso, sin embargo investigaciones recientes han demostrado que este tránsito no era tan lento, no sólo de Europa para América sino también en sentido contrario, como se puede constatar con el comercio de esculturas ligeras desde el siglo XVI.<sup>141</sup>
- Es probable que, si empezó a utilizarse desde el segundo cuarto del siglo XVIII, su empleo se haya generalizado para 1750 al igual que en Europa, como reporta Harley.<sup>142</sup> Era además un pigmento de buena calidad y muy barato. Esta afirmación parece ser válida por lo menos para Santa Prisca en donde es el pigmento azul más utilizado en las esculturas. Y si seguimos las fechas de Vargaslugo (1752 y 1758 para los retablos),<sup>143</sup> debió llegar a Taxco en los primeros años de trabajo para poder emplearse en el policromado del retablo principal, que debió ser el primero en terminarse por su importancia litúrgica, cabeza del templo y altar principal.<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup> Marcus Burke. *Pintura y escultura en Nueva España: el barroco*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 157.

<sup>141</sup> Pablo Francisco Amador Marrero. *Imaginería ligera Novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Islas Canarias, España, 19 de abril de 2012.

<sup>142</sup> Harley. *op. cit.*, p. 72.

<sup>143</sup> Vargaslugo, *op. cit.*, p. 77.

<sup>144</sup> Resulta importante el dato reportado de que el convexal (pieza que se acopla a los lados del sagrario) del manifestador está terminado para 1753, según versa en la anotación que encontrara el Arq. Prado durante los trabajos de restauración del manifestador: "Alabado a la Santísima Trinidad, se terminó este convexal el año de 1753." Ricardo Prado Núñez. "La restauración de la Parroquia de Santa Prisca" en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, pp. 232-233.

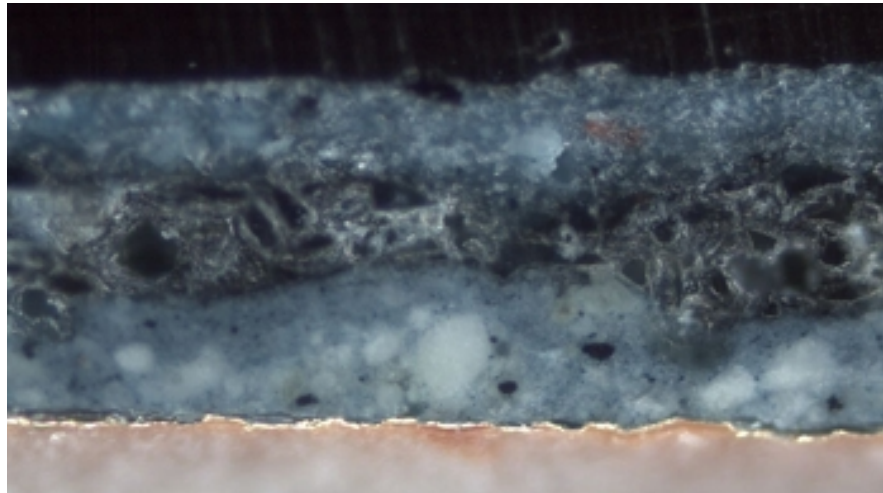
- Gabriela Siracusano menciona que la referencia sudamericana más antigua que encontró relativa al azul de Prusia es de 1771. La propuesta de 1811<sup>145</sup> de Carrillo y Gariel como fecha de comercialización del azul de Prusia es también muy tardía.
- En Santa Prisca se le encontró en 28 muestras, solo, mezclado o superpuesto con oropimente, albayalde, ocre rojo, bermellón, ocre amarillo, negro de humo, índigo o con esmalte, siempre en vestimentas y algunos doseles, es el pigmento azul más utilizado en el retablo.
- **Índigo o añil.** Se produce en la Nueva España con base en la práctica prehispánica empleando las plantas indigóferas nativas de América tropical: *Indigofera suffruticosa* Mill, la *Indigofera micheliana* Rose también denominada *Indigofera guatemalensis* Moc.<sup>146</sup> Se le encontró en diecisiete muestras: mezclado con albayalde, esmalte, azul de Prusia, y en un caso con bermellón y ocre rojo. Se utilizó para policromar la vestimenta de la Inmaculada Concepción, para todo el ajuar metálico de san Miguel y en el mundo del nicho de la Inmaculada Concepción y en el mundo de Dios Padre mezclados con esmalte. Como es evidente está concentrado en los personajes de nicho, los más importantes, sin embargo, se encontró también en la sandalia de un ángel, por lo tanto, de ser cierto que aunque se utilizó básicamente para esos personajes, no se desperdiciaba y se aprovechaba en otras partes.
- Con este pigmento, entre otros, se presentan interesantes casos de superposición de colores para crear efectos, como el de san Miguel que consiste en que, sobre los aparejos de yeso se aplicó bermellón como bol, oro, índigo y albayalde, luego bermellón y albayalde, para terminar con índigo y albayalde. (Como se aprecia en las imágenes 40, 41 y 42 de san Miguel). Esta sucesión de colores generó un tono azul violáceo, que simula el metal.
- En el manto de la Inmaculada tenemos otro ejemplo (imagen 65), en el que se aplicó sobre el aparejo de yeso, bermellón como bol, oro verdadero, índigo con albayalde, azul de Prusia con esmalte y albayalde, y otra capa de índigo, azul de Prusia y albayalde. Rocío Bruquetas describe que para lograr el efecto tornasolado de una tela, los tonos

---

<sup>145</sup> Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 38.

<sup>146</sup> Jenny Balfour-Paul. *Indigo*, London, Archetype Publications, 2006, p. 92. Y Elías Jaime Matadamas Ortiz. *Oro azul el índigo. Propiedades, fuentes y métodos de extracción*, Chapingo, Universidad Autónoma Chapingo, 2005, p. 65-67.

simples eran matizados con otros, denominado como *cambiantes*.<sup>147</sup> La mezcla de pigmentos, la superposición de tonos y el empleo de pigmentos minerales y orgánicos, como es el caso del índigo era una práctica aconsejada por los pintores.<sup>148</sup>



65. Microfotografía del corte transversal de la muestra M12 BIII P MO CO 20X del manto de la Inmaculada Concepción. Donde se observa la superposición de capas de distintos pigmentos. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH.

- **Esmalte** (vidrio azul coloreado con óxido de cobalto). Es muy probable que se trate de un pigmento importado, porque aunque para el siglo XVIII se fabricaba vidrio en la Nueva España, se requiere de vidrio azul. Por otra parte, aunque parece haber sido bastante caro durante algún tiempo en la misma Europa, baja su precio para el siglo XVII en España, se vuelve común para pintar al óleo y es citado con frecuencia,<sup>149</sup> aunque no conocemos su precio en la Nueva España.
- Elsa Arroyo reporta que para la muestra de pinturas novohispanas analizadas en su trabajo (siglos XVI y XVII), el esmalte azul era el pigmento azul más empleado después de la azurita,<sup>150</sup> con base en lo encontrado en Santa Prisca, parece haber cambiado esta costumbre pues no encontramos azurita y el esmalte azul es el menos abundante.

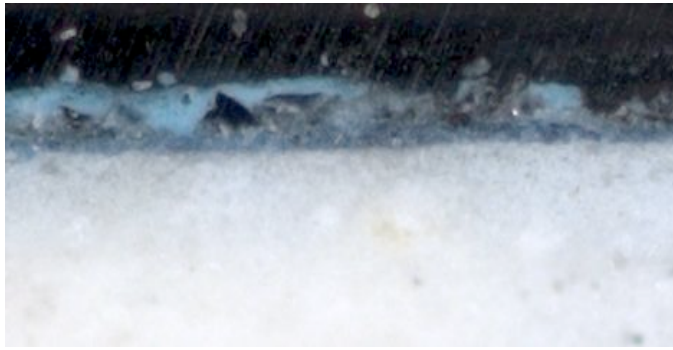
---

<sup>147</sup> Bruquetas, *op. cit.*, p. 404.

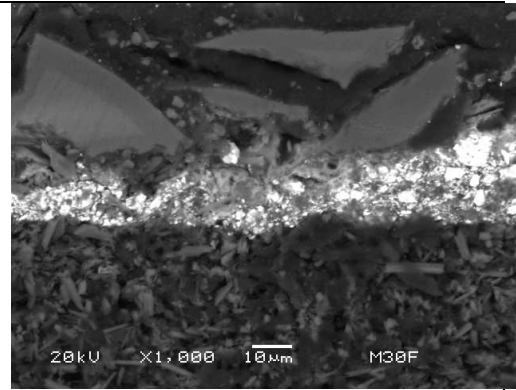
<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 151.

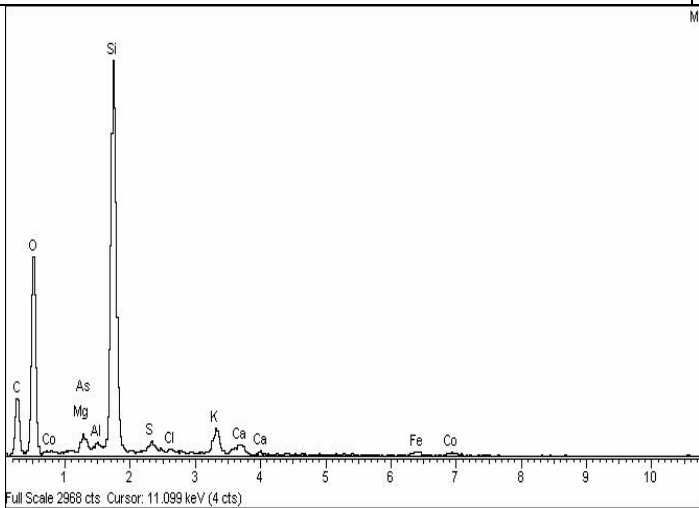
<sup>150</sup> Arroyo, *op. cit.*, p. 98.



**66. Microfotografía del corte transversal de la muestra M30 BIII P MO CO 5X del mundo del fanal de la Inmaculada Concepción. Donde se observa la superposición de capas de índigo con albayalde y otra de esmalte con albayalde. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH**



**67. Imagen obtenida MEB del corte transversal de la muestra M30 BIII P del mundo del fanal de la Inmaculada Concepción. La zona más blanca corresponde con la capa de índigo con albayalde y la de partículas grandes con la de esmalte con albayalde. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH**



**p. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre una partícula de esmalte en la capa pictórica de la muestra M30 BIII P, puede verse la presencia de silicio y cobalto elementos característicos de este pigmento y el potasio relacionado con su preparación. Espectro VS. 2010. ENCRyM-INAH**



**68. Detalle del mundo del fanal de la Inmaculada Concepción durante el proceso de limpieza. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH**

- Resulta muy interesante que el tipo de esmalte azul usado en Santa Prisca está vinculado con la preparación de vidrio a partir de ceniza de árboles, empleadas como el material fundente. La ceniza de árboles está marcada con la presencia de potasio en la mezcla, como se puede observar en el espectro EDX de la Gráfica q. Con base en lo que

reporta Arroyo y Marika Spring,<sup>151</sup> esta preparación era común en los talleres del norte de Europa.

- Es posible, como ocurrió para casos sudamericanos que se molieran objetos importados de vidrio azul para proveerse de este pigmento.<sup>152</sup> En Santa Prisca es utilizado con medida pues sólo lo encontramos en cinco muestras (mundo de Dios Padre, el mundo y el manto de la Inmaculada, el ajuar metálico de san Miguel y en la sandalia de un ángel), siempre mezclado o sobrepuesto con otros azules más económicos como el azul de Prusia y el índigo, como ya se mencionó antes.

## Verdes

- **Malaquita** (carbonato básico de cobre) también conocido como verde montaña, verde verditer, es un pigmento de origen mineral utilizado desde la antigüedad. Se encontró en tres muestras: en una de ellas mezclado con tierra verde para el cendal de un ángel; para otro cendal se sobrepuso a la cochinilla, ejemplo ya mencionado en la descripción de la cochinilla (ver la imagen 64) y en otro en superposición a una mezcla de ocre rojo y bermellón, rematada con albayalde para el tronco de san Sebastián. Conocido y empleado desde tiempo prehispánico.
- **Tierra verde** (minerales celadonita y glauconita, que son hidrosilicatos de hierro, magnesio, aluminio y potasio), conocido también como tierra verde de Verona, *terra verte*, *green earth*, *verdacho*, tierra conocida desde la antigüedad, en Europa se consideraba de buena calidad la proveniente de Italia, pero también lo había en España.<sup>153</sup> Solamente se encontró este pigmento en una muestra mezclado con malaquita, por lo que debe haber sido empleado en muy pocos colores.

---

<sup>151</sup> Arroyo, *op. cit.*, p. 98, y en Marika Spring, “Raphael’s Materials: Some New Discoveries and their Context within Early Sixteen-Century Painting”, en Ashok Roy y Marika Spring (eds.), *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome*, Florencia, EU-ARTECH/Nardini, 2007, p. 84.

<sup>152</sup> Siracusano, *op. cit.*, p. 56.

<sup>153</sup> Bruquetas’ *op. cit.*, p. 154.



**69. Detalle de la policromía del manto de la Inmaculada Concepción.  
La zona azul corresponde con la muestra de la microfotografía # 65.  
Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH**

- **Verde de Schelle** (hidroarsenito de cobre) preparado en 1778 por Schelle, se localizó en la palma de santa Prisca y en partes del tronco de san Sebastián, definitivamente se trata de intervenciones, realizadas durante el siglo XIX. No tenemos datos de su origen probablemente importado.
- **Verde de cobre** (acetoarsenito de cobre) también conocido como verde esmeralda; verde de Schweinfurt; musgo de Viena; verde de París; verde imperial; verde brillante; verde veronés; verde real, fabricado en Alemania desde 1814; se utilizó sobre todo durante el siglo XIX, poco empleado y venenoso. Se encontró en otra de las palmas, en este caso cargada por un ángel, que como todas fueron repolicromadas cubriendo la corladura verde sobre hoja de plata que tuvieron originalmente. No tenemos datos de su origen probablemente importado.

Por último nos pareció interesante presentar en una tabla los pigmentos mencionados en tres textos acerca de la paleta empleada por pintores durante el coloniaje español en América, don Abelardo Carrillo y Gariel<sup>154</sup> quien se refiere a la Nueva España

---

<sup>154</sup> Carrillo y Gariel, *op. cit.*, pp.

en general, Javier Vázquez y Tatiana Falcón<sup>155</sup> quienes estudian a José Juárez (siglo XVII) y Gabriela Siracusano<sup>156</sup> para casos sudamericanos, en la misma tabla incorporamos la paleta de los policromadores con los pigmentos que encontró Consuelo Maquívar<sup>157</sup> para sus casos de estudio de esculturas policromadas en el Museo Nacional del Virreinato y por último los pigmentos localizados en Santa Prisca.

Sabemos que los datos que cada uno de ellos dan a conocer no son de ningún modo absolutos, sin embargo, llama la atención las coincidencias en la paleta americana, y constata, para algunos de los casos con base en análisis químicos, algo que se sabe por documentos, que la paleta de pintores y policromadores es muy similar, casi la misma.

La clasificación de Vázquez y Falcón es la única que hace una división para naranja y violeta, en Santa Prisca esos tonos se lograron con mezclas y superposiciones, es seguro que en otras obras se lograron estos tonos, sin embargo, es posible que se agruparan en los rojos.

---

<sup>155</sup> Javier Vázquez Negrete y Tatiana Falcón. “José Juárez: la técnica del pintor” en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, catálogo de la exposición, junio-noviembre, 2002, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, pp. 283-309.

<sup>156</sup> Siracusano, *op. cit.*

<sup>157</sup> Maquívar, *op. cit.*, pp. 100-106.



q. La paleta del pintor hispanoamericano

Color	Pintor			Policromador		
	Carrillo y Gariel	Siracusano	Vázquez y Falcón	Maquívar	Santa Prisca	
Blanco	Albayalde	Albayalde	Albayalde	Yeso	Albayalde	
				Blanco de España		
				Calcita		
Negro	Negro de humo	*** <sup>158</sup>	Negro de humo	Negro de humo	Negro de humo	
	Negro carbón			Negro de carbón	Negro de carbón	
	Asfalto					
	Negro de huesos					
Rojo	Ocre rojo	Ocre rojo	Hematita <sup>159</sup>	Ocre rojo o rojo Venecia	Ocre rojo	
	Cochinilla	Cochinilla	Laca rojo orgánica	Laca de rubia o de granza	Cochinilla	
	Bermellón	Bermellón	Bermellón	Bermellón	Bermellón	Bermellón
		Palo de Brasil				
	Minio	Sangre de drago				
		Achiote				
		Minio	Minio			
Naranja	-----	-----	Minio	-----	-----	
	-----	-----	Rejalgar	-----	-----	
Violeta	-----	-----	Cochinilla	-----	-----	
Azul	Índigo	Índigo	Índigo	Esmalte	Índigo	
	Esmalte	Esmalte			Esmalte	
	Azurita	Azurita	Azurita	Azul de Prusia	Azul de Prusia	
	Ultramarino natural	Azul de Prusia				
Verde	Cardenillo	Cardenillo	Resinato de cobre	-----	Tierra verde	
	Malaquita	Malaquita	Malaquita		Malaquita	
Amarillo	Ocre amarillo	***	Ocre	Ocre amarillo	Ocre amarillo	
	Azufre	Oropimente	Oropimente		Oropimente	
			Amarillo de plomo			
Pardos o tierras	-----	***	Sombra natural	-----	Sombra natural	
			Sombra tostada		Sombra tostada	

<sup>158</sup> \*\*\* No son mencionados, sin embargo se trata de pigmentos que con certeza se usaron en Sudamérica desde época prehispánica.

## CONCLUSIONES

A partir de la premisa de que el retablo debe entenderse como una unidad a la que nos debemos aproximar desde distintos enfoques de estudio, este trabajo profundiza en tres aspectos poco aprovechados aún por la historia del arte.

El primero es la estructura que está directamente relacionada con las posibilidades formales de un retablo, más allá de lo iconográfico y lo formal sólo entendido a partir de los soportes. Esta estructura o sistema constructivo se ha tomado en cuenta en pocas ocasiones, a pesar de que es parte esencial de la evolución del retablo. Todos los elementos del retablo a la vista del espectador implican una carga y un esfuerzo que necesita estar resuelto desde el punto de vista constructivo. Las necesidades expresivas de moda para el siglo XVIII requirieron de modificaciones estructurales en los retablos que permitieran materializarlas. Conocer y comprender este sistema constructivo nos permite además, tener una acercamiento con su creador, Isidoro Vicente de Balbás, rara oportunidad en un universo de retablos anónimos.

El segundo es el estudio de los materiales, tema hoy recurrente en la historia del arte, aunque no tanto para retablos. Las aportaciones de este trabajo amplían nuestra visión de la circulación de los conocimientos, técnicas y materiales en la Nueva España a mediados del siglo XVIII entre ensambladores, entalladores, pintores y doradores. La incorporación del concepto de policromía, aplicado a la escultura y los retablos, permite concebir la obra tridimensional policromada como un objeto conformado desde dos esferas creativas, la del trabajador de la madera, tanto para las tallas como para el retablo, y la del policromador y el dorador. Ambos ámbitos creativos se complementan e interactúan con un objetivo común, cumplir su función religiosa y social.

El tercero y último es una aproximación a la función de la iluminación y los efectos que se pudieron producir en la percepción de un retablo novohispano del siglo XVIII. La iluminación y los efectos, un tema de por sí complejo debido a la imposibilidad de reproducir las condiciones de observación del espacio que se tuvieron en su momento, sin embargo consideramos que no por ello son menos importantes, esperamos que llamar la atención acerca de ellos, de pie a más investigaciones.

Las funciones clasificatoria, de distinción y simbólica, propuestas por Georges Roque<sup>160</sup> para el color, son aplicables a la policromía de los retablos, desde luego inscritas en las asociaciones de la cultura occidental dentro del rito católico para la Nueva España en el siglo XVIII. De ahí que no sea extraño el que no sólo el color, es decir, tono, luminosidad y saturación sean determinantes a la hora de la elección para su aplicación en una obra, sino también el material en sí mismo, su origen y el cuidado con el que está hecho. Lo anterior quedó demostrado con el análisis de los resultados de identificación de materiales y su ubicación en el retablo y las esculturas; por lo menos para este retablo, la selección de los materiales y la calidad de factura estuvo directamente determinada por la importancia jerárquica del personaje en donde se usaron. Se cuidó que las mejores tallas, materiales (pigmentos) y cuidado técnico se ocupara en las esculturas más importantes.

Este particular cuidado deja ver que se mantiene una vinculación entre el valor económico y la disponibilidad de materiales (en tiempo y costo para su preparación), con su importancia simbólica. Sólo las esculturas de mayor jerarquía tuvieron colores azules elaborados con la mezcla entre esmalte y añil. El esmalte es considerado en Santa Prisca, como un material especial.

Siendo el retablo y sus materiales constitutivos el documento de estudio, la posibilidad del análisis de muestras permitió realizar aproximaciones a la manera en que se dividió el trabajo para su manufactura, a la disponibilidad de los materiales en el momento de su realización y a los criterios para su ubicación en el retablo y las esculturas.

Con base en las observaciones y estudios realizados, podemos afirmar que para lograr que el retablo funcione como un sistema de comunicación religiosa y social se dio gran importancia a varios aspectos relacionados con su diseño y manufactura:

- La calidad y cantidad de los materiales constitutivos. La cantidad y calidad del oro no se escatimó.
- La posible división del trabajo en distintos equipos, de cierto modo especializados en la manufactura del retablo como se pudo constatar por la diversidad de mezclas encontradas en las bases de preparación, en la que no importa tanto la combinación de materiales en el aparejo, como su calidad final, que sí es homogénea y muy buena.

---

<sup>160</sup> Roque, *op. cit.*, p. 270.

- La calidad en las técnicas de factura. Se tuvo mayor cuidado en los aparejos de las esculturas más importantes. La dureza y calidad de los aparejos del retablo son notables. Las policromías son de excelente calidad, salvo en las corladuras.
- Se optimizaron los recursos, resolviendo problemas prácticos con los materiales disponibles, por ejemplo con el uso indistinto de pigmentos rojos para el bol, o de distintas cargas en los aparejos, evitando retrasos en el trabajo y mayores costos.
- Los mejores materiales, calidad de factura y diseños se exigen para las esculturas de mayor jerarquía religiosa y en las más accesibles a la vista: ojos de vidrio, pigmentos azules especiales (esmalte e índigo), cuidado en los aparejos, diseños más elaborados, empleo de mayor variedad de técnicas de policromía.
- Los efectos policromos y ópticos se usaron en función del impacto que generaban en el marco del evento religioso con la intención de apoyar e intensificar el discurso, es decir, de lograr la “extremosidad” o un impacto sobrecogedor: el propio sistema constructivo, los contrastes oro-policromías, superficies geométricas-orgánicas, claroscuros extremos, áreas brillantes y mates; los efectos teatrales con cortinajes, el efecto a contraluz para san Pedro, la entonces común cortina de retablo, espejos y vidrios, la gran saturación de elementos decorativos, el contraste entre colores y técnicas.
- Se hizo ver cómo la forma en que la luz incide y se refleja sobre las policromías en retablos y esculturas es un factor que, ligado a la forma y al tamaño, es clave para su significación en el marco de ritual católico del barroco.

Aunque es necesaria una investigación más profunda acerca de los materiales y técnicas empleados por los policromadores novohispanos tenemos certeza de que la paleta utilizada en 1750 es similar para toda Hispanoamérica, es menos variada que la europea, incluye el azul de Prusia (esta es la fecha más temprana reportada para este pigmento en Hispanoamérica en un retablo) y no tiene al ultramarino natural, ni la azurita. Los datos apuntan a que el azul de Prusia es un pigmento de uso más o menos común para mediados del siglo XVIII en la Nueva España, aunque desde luego hace falta mucho más investigación.

Respecto a la forma del retablo consideramos que los ideales estéticos y religiosos de mediados del siglo XVIII novohispano encuentran en el sistema constructivo importado

por Jerónimo Balbás un modo de expresión y un facilitador para su materialización, más allá de la pilastra estípite, que se ha manifestado en diversas ocasiones como su símbolo.

Acercarse con este detalle a un retablo del que se conocen las fechas de manufactura y su contratante, es importante porque marca un momento y una manera de hacer las cosas en la Nueva España, un modo de trabajo por equipos de todas las especialidades perfectamente coordinados con tiempos de trabajo al límite. Muestra también las exigencias sobre los responsables de una obra de esta envergadura y es reflejo de la intensidad comunicativa que se quiso establecer con esa manera de manufacturarlo.

Consideramos que lo que aquí se ha logrado comprobar respecto a las características del retablo, no es único del retablo principal de Santa Prisca, ciertamente en este caso se reunieron factores particulares, la disposición e intensidad del contratante y a un experimentado y hábil maestro para realizarlo, pero es evidente que en otros retablos se hizo uso de recursos similares, queda la tarea de investigar otros casos para consolidar esta afirmación.

Aunque se ha avanzado mucho en el conocimiento del retablo español, aún hacen falta estudios de los sistemas constructivos que nos permitirán hacer una reconstrucción del origen de los modelos de Jerónimo de Balbás y por lo tanto del cambio en los sistemas constructivos.

Otras tareas que quedan pendientes, como ya se ha dicho son, el estudio de la forma escultórica, el estudio total del sistema constructivo y de los modelos ornamentales que se observan en las policromías y tallas.

## REFERENCIAS IMPRESAS

- Alonso, Armida. *Estudio de la tecnología de los retablos dorados españoles y su comparación con el retablo de San Bernardino en Xochimilco*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 1979.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. “Del beneficio de la plata y sobre el refulgente oro. Apuntes acerca del color y su lectura en la escultura de la parroquia de Taxco” en *Diario de Campo*, boletín interno de los investigadores del área de antropología, México, INAH, marzo-abril, 2009, n. 103, pp. 61-69.
- *Imaginería ligera Novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias, España, 19 de abril de 2012.
- Aparicio Maydeu, Javier. *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Ámsterdam, Rodopi, 1999.
- Arroyo, Elsa, Manuel E. Espinosa, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 2012, No. 100, pp. 85-117.
- Baird, Joseph. *Los retablos barrocos en el sur de España, Portugal y México*, México, IIE, UNAM, 1987, (Estudios de arte y estética, 24).
- Balfour-Paul, Jenny. *Indigo*, London, Archetype Publications, 2006, p. 92.
- Bargalló, Modesto. *La química en México. La química inorgánica y el beneficio de los metales en el México prehispánico y colonial*, México, Facultad de Química, UNAM, quincuagésimo aniversario de la Facultad de Química, 1966.
- Bargellini, Clara. “‘Monte de oro’ y ‘Nuevo cielo’: composición y significado de los retablos novohispanos”, *Estudios sobre arte*, México, UNAM, 1998, pp. 127-135.
- Bartolomé García, Fernando R. “Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía” en AKOBE, Restauración y conservación de Bienes Culturales, n. 5, 2004, pp.12-19.
- *La policromía barroca en Álava*, Diputación Foral de Álava, Álava, 2001.
- Bonne, Jean-Claude. “Les ornements de l’histoire (a propos de l’ivoire carolingien de saint Remí)” en *Annales HSS*, núm, 1, 1996, pp. 37-70.
- Bravo Aguilar, María del Rosario. *Propuesta de una guía metodológica para diagnosticar el estado de conservación de los retablos. Ejemplos de aplicación*, Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 2003
- Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Burke, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España: el barroco*, México, Grupo Azabache, 1992.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, IIE, UNAM, 1983, (1° ed. 1946).
- Castro Morales, Efraín. “Cayetano de Sigüenza, un arquitecto novohispano del siglo XVIII” en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, p. 127-149.

- Cennino, Cennini. *El libro del Arte* (1437), trad. del italiano de Fernando Olmeda Latorre, Madrid, Ediciones Akal, 2006.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- Cruz Chagoyán, Gabriela, Lilia Patricia Olvera Coronel e Irais Velasco Figueroa. “Los soportes de madera en esculturas policromadas mexicanas, restauradas en la ENCRyM”, *Intervención*, revista internacional de conservación, restauración y museología, ENCRyM, INAH, Año 1, Núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 34-45.
- Curiel, Gustavo (coord. editorial), *Imaginería Virreinal: Memorias de un Seminario*, México, IIE, UNAM, INAH, SEP, 1990, p. 143-148.
- Curiel, Gustavo, “Fiestas para un virrey. La entrada triunfal a la ciudad de México del Conde de Baños. El caso de un patrocinio oficial. 1660” en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM, IIE, 1997, pp. 155-193.
- , Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez. *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999.
- Diccionario técnico arquitectura y construcción*, México, Editorial Océano, 2003.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. “Policromía renacentista y barroca”, *Cuadernos de Arte Español*, núm. 48, Historia 16, Madrid, 1992.
- Esquitín Lastiri, María del Carmen y Eduardo Silva. *Escultura policromada: aspectos histórico, tecnológico, científico y su relación con la restauración*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, SEP, 1983.
- Fernández Flores, Ligia. “Los inventarios y almoneda de Jerónimo de Balbás, arquitecto político militar” en *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México, UNAM, IIE, FFL, Fomento Cultural Banamex, 2011, pp. 423-470.
- Fiegl, Martín. *Análisis por reacciones a la gota*, Madrid, Edición Alpina, 1987.
- Gage, John. *Color y cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001.
- Gamboa, Francisco Xavier. *Comentarios a las Ordenanzas de Minas dedicados al católico Rey nuestro señor Carlos III*, Madrid, 1761.
- Gañán Medina, Constantino. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- García Granados, Rafael. “La custodia de Borda” en *Anales del IIE*, Vol. I, núm. 1, México, 1937, pp. 28-32.
- García Salinero, Fernando. *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- Gómez Espinosa, Teresa, *et al.*, “História e Evolução de Policromia Barroca”, en *Policromía: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudiom comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Actas del Congreso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002.
- Gómez Moreno, María Elena. *La policromía en la escultura española*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943.
- Gómez, María Luisa. *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Cuadernos Arte Cátedra, 2000.

- González Dávila, Fernando. “Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de la herramienta con que se fabricaron sus retablos” en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, El Colegio de Michoacán, vol. 26, n. 103, 2005, pp. 171-209.
- González, Ricardo. “Los retablos barrocos y la retórica cristiana” en *III Congreso Internacional del Barroco Latinoamericano, "Territorio, Arte, Espacio y Sociedad"*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, octubre 8-12, 2001, pp. 669-689.
- Guerra-Librero Fernández, Fernando. “Estructuras de retablos” en *Retablos, técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, Grupo Español del International Institute for Conservation (IIC), 2004, pp. 1-12.
- Halcón, Fátima. “El triunfo de la columna salomónica” en *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla y Fundación Cajasol, 2009, pp. 205-288.
- Harley, R. D. *Artists' Pigments c. 1600-1835. A study in English Documentary Sources*, second revised Edition, London, Archetype Publications, 2001.
- Hernández, Jorge F. “José de la Borda Fénix de los mineros de América y mecenas novohispano” en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, pp. 103-126.
- 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.
- Horneado, Rafael María. “Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII” en *La Iglesia en España de los siglos XVII y XVIII*, ed. Ricardo García-Villoslada, *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.
- Huidobro Salas, Luis. “Estructura material de los retablos. Una historia contada desde adentro”, en *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., 2005.
- Informe del Proyecto de Restauración del Retablo principal de Santa Prisca, noviembre-diciembre de 2007*, México, Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, ENCRyM, INAH, febrero de 2008. Documento inédito biblioteca de la ENCRyM.
- Loera Cabeza de Vaca, Teresita y Anaité Monteforte Iturbe. *Catálogo de retablos virreinales del estado de Morelos: un registro para la conservación del patrimonio*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, SEP, 1999.
- Loera Silva Gabriel. “Isidoro Vicente Balbás, el maestro de los retablos”, en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, pp. 153-183.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. “Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos” en *III Congreso Internacional del Barroco Latinoamericano, "Territorio, Arte, Espacio y Sociedad"*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 713-729.
- Manrique, Jorge Alberto. “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana” en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, IIE-UNAM, INAH, 1990, pp. 11-17.
- Maquívar Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*, México, INAH, 1995, Col. Obra Diversa.



- Maravall, Juan Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Martín González, Juan José. “La policromía en la escultura castellana”, *Archivo Español de Arte*, (1953), tomo XXVI, pp. 295-312.
- *La escultura barroca castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdino, 1959.
- “Avance de una tipología del retablo barroco”, *Imafronte*, No. 3-4-5, Murcia, 1987-88-89, pp. 111-155.
- *El retablo barroco en España*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.
- “El retablo como decoración de la escena. Liturgia y Teatro” en *Actas del X Congreso del Ceha*, Madrid, UNED, 1994, pp. 255-260.
- “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, *Imafronte*, No. 12, Murcia, 1998, pp. 25-50.
- Matadamas Ortiz, Elías Jaime. *Oro azul el índigo. Propiedades, fuentes y métodos de extracción*, Chapingo, Universidad Autónoma Chapingo, 2005.
- Matteini, Mauro y Arcangelo Moles. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*, p. 29, San Sebastián, Edit. Nerea, 2008.
- Maza, Francisco de la. *El churrigueresco en la ciudad de México*, México, FCE, 1969, col. Presencia de México, núm., 9.
- Morgado García, Arturo. *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- Moyssén, Xavier. *Estofados en la Nueva España*, México, Ediciones de Arte Comermex, 1978.
- Mues Orts, Paula. *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe (Estudios en Torno al Arte), 2006.
- Noval Villar, Blanca y Francisco Javier Salazar Herrera. Metodología para la restauración de un retablo. Caso: Retablo de Nuestro Señor Jesús, Yanhuitlán, Oaxaca, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 1999.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*, (Sevilla, 1649), Madrid, Cátedra, 1990.
- Peña Velasco, Concepción de la y Elías Hernández Albaladejo. “De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII”, en *Imafronte*, No. 10, 1994 (1996), pp. 69-94.
- Prado Núñez, Ricardo. “La restauración de la Parroquia de Santa Prisca” en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, pp. 221-246.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 21<sup>a</sup> ed., t. II, 1992.
- Rocha Martínez, Rubén “Análisis estructural del retablo lateral de Santa Rosalía en el Templo de Santuario Mapethé, Estado de Hidalgo” en *Imprimatura. Revista de restauración*, México, Imprimatura, S.C., diciembre, 1995, núm. 11, pp. 7-12.
- Rodríguez de Ceballos, Alfonso. “Recursos teatrales en el barroco” en *Actas del Congreso Madrid en el contexto de la hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, 1994, Vol. II, p. 1207-1220.

- Romero Castro, Roxana. *Las corladuras como técnica decorativa en la escultura sobre madera policromada novohispana: usos, materiales y recetas*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 2003.
- Roque, Georges. “Introducción” *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, IIE, 2003, pp. 15-34.
- “Discriminación: funciones visuales y culturales” en *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, IIE, 2003, pp. 265-285.
- Ruiz Gomar, Rogelio. “El gremio de escultores y entalladores de la Nueva España en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, INAH, 1990, pp. 27-44.
- Salazar de Garza, Nuria. “Un diseño de Isidoro Vicente de Balbás” en *Boletín Monumentos Históricos*, México, INAH, #9, 1989, pp. 28-31.
- Sánchez Mesa Martín, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, Universidad de Granada, Dpto. de Historia del Arte, 1971, col. Monográfica, núm. 13.
- Sánchez Moreno, José. *Vida y obra de Francisco Salzillo*, 2ª ed., de la Edición conmemorativa del II centenario de Francisco Salzillo, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2005, Colección Arte, n. 3. Reedición del texto original de 1945.
- Schmitt, Heinrich y Andreas Heene. *Tratado de construcción*, México, G. Gili, 1998.
- Seldes, Alicia M., José Emilio Burucúa, Marta S. Maier, Gonzalo Abad, Andrea Jáuregui, & Gabriela Siracusano. “Blue Pigments In South American Painting (1610–1780)” in *Journal of the American Institute of Conservation (JAIC)*, 1999, Volume 38, Number 2, Article 1, pp. 100-123.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE, 2005.
- Spring, Marika. “Raphael’s Materials: Some New Discoveries and their Context within Early Sixteen-Century Painting” en Ashok Roy y Marika Spring (eds.), *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome*, Florencia, EU-ARTECH/Nardini, 2007, pp. 77-86.
- Testimonio de la Información dada por el Dr. Manuel de la Borda Presbítero de este Arzobispado Vezino de la Villa de Cuernabaca sobre los particulares que se expresan*, México, 1783, México, D.F., MSS. Col. Porrúa Turanzas.
- Torres Soria, Pablo. “Consideraciones biológicas de la madera en los retablos”, en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, 8vo. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, México, UNAM, IIE, 2003, 375-380.
- Toussaint, Manuel. *Tasco*, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, Editorial Cultura, 1931.
- *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1983.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *México Barroco*, México, SAHOP, 1981.
- “La utopía del Virrey de Mendoza” en *La utopía mexicana del siglo XVI. Lo bello, lo verdadero y lo bueno*, México, Grupo Azabache, 1992, pp. 19-39.
- Unikel, Fanny. “El sistema constructivo del Retablo de San Cayetano, Guanajuato, México: investigación y docencia”, en *Metodología para la conservación de retablos en Madera policromada*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y The Getty Conservation Institute, mayo 2002, pp. 198-209.
- “Proyecto de investigación sobre materiales constitutivos de la escultura policromada de los siglos XVI al XIX en México”, *Memorias del 2º Congreso*

- Interno de Investigación*, 2, 3 y 4 de mayo de 2006, México, ENCRyM, INAH, disco compacto, p. 88-95.
- y Mercedes Murguía. “Avances en el estudio de la policromía en la escultura” 3º *Congreso Interno de Investigación*, abril de 2007, ENCRyM, INAH, México.
- . “Una mirada cercana al retablo de la Inmaculada Concepción”, en *suplemento* de la revista *Diario de Campo*, México, INAH, N°. 53, marzo-abril, 2009, pp. 32-43.
- . “Bases de preparación en esculturas policromadas novohispanas. El caso de las esculturas restauradas en la ENCRyM” en *Memoria del I Congreso Internacional de Escultura Virreinal*, Oaxaca, del 12 al 14 de noviembre de 2008, próxima a publicarse en octubre de 2010.
- y Mercedes Murguía. “Análisis comparativo de las esculturas principales de los retablos de Santa Prisca, Taxco”, Ponencia presentada en *Encrucijada III Congreso Internacional de Escultura Virreinal*, Cádiz, España, 6 al 9 de noviembre de 2012 (por publicarse).
- Vargasluogo, Elisa. *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, IIE, UNAM, 3ª edición, 1999.
- Vázquez Negrete, Javier y Tatiana Falcón. “José Juárez: la técnica del pintor” en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, catálogo de la exposición, junio-noviembre, 2002, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, pp. 283-309.
- Vidal Tapia, Pablo. *El retablo poblano, 1555-1646: carpintería, talla y ensamblaje*, tesis de licenciatura en restauración, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, SEP, 2005.
- Vilaltella, Javier. “Las amenazas de la decoración: apuntes teóricos y relecturas de la arquitectura religiosa del barroco mexicano” en *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, ed. Petra Schumm, Berliner Lateinamerika-Forschungen, Vervuert Latinoamericana, 1998, pp. 259-276.
- Ware, Dora y Betty Beatty. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, México, Ediciones G. Gili, 1994.

#### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- <http://ec.aciprensa.com> (Enciclopedia Católica Online), consultado diciembre de 2012.
- <http://www.uco.es/servicios/scail/barrido.html>

## LISTADO DE IMÁGENES, MICROFOTOGRAFÍAS Y ESQUEMAS

- (Portada) Vista general del retablo de la Inmaculada Concepción. Foto JAJ. Nov-2007. ENCRyM-INAH.
1. Evangelista lado extremo derecho. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.
  2. Papa del remate lado izquierdo de San Pedro. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  3. Medallón de San Gregorio Magno. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  4. Esquema de la composición iconológica del retablo principal. Vargaslugo, dibujo de Alfonso Pineda, p. 297.
  5. Esquema iconográfico del retablo principal. Vargaslugo, dibujo de Alfonso Pineda, p. 278.
  6. El sistema constructivo de “armazón estructural independiente del muro”, permite generar grandes espacios que se aprecian distintos según la iluminación ambiental, las zonas más oscuras incrementan la sensación de profundidad. Foto AC. 2007, ENCRyM-INAH.
  7. Las enormes pilastras estípites no tienen una función tectónica. La estructura primaria, esqueleto del retablo, es invisible al espectador. Ver la escala entre una persona y la pilastra. Foto AC. 2007, ENCRyM-INAH.
  8. Sección del retablo de san Bartolomé Mihuacán. Se aprecia que su profundidad es tan sólo la necesaria para colocar una pintura, en el extremo inferior izquierdo se amplía la base para recibir el capitel de una columna que corresponde al cuerpo inmediato. Casi todos los elementos a la vista son estructurales y la forma final del retablo. Foto STREP-ENCRyM-INAH, 2008.
  9. Retablo de san Bartolomé Mihuacán, Edo. de México con estructura de “marcos dependiente del muro” y planta hexagonal que añade estabilidad. Tiene a lo largo de la parte superior de los elementos del segundo cuerpo, tensores de madera y cuerdas de cuero que lo sujetan al muro para evitar su volteo. Sigue un esquema de retícula regular. Foto STREP-ENCRyM-INAH, 2008.
  10. Elementos que forman el banco del módulo en un retablo cuyo sistema constructivo funciona con cajones dependientes del muro. Tomado de: Blanca Noval Villar y Francisco Javier Salazar Herrera. *Metodología para la restauración de un retablo. Caso: Retablo de Nuestro Señor Jesús, Yanhuatlán, Oaxaca*, Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM, INAH, SEP, 1999. Con autorización de los autores.
  11. Esquema de dos pies derechos paralelos, atravesados por dos cuñas “encontradas” Dibujo de JAJ, 2004.
  12. Escalerilla interior del retablo de la Inmaculada Concepción con escurrimientos de base de preparación, producto de un accidente de trabajo. Foto FG, 2007.
  13. Armazón del retablo visto desde la plataforma interior a unos 15m de altura. Se aprecia la profundidad del armazón que llega a tener hasta 1.5m en algunas zonas. Foto AC, 2007.
  14. Parte de la pintura mural (puerta del extremo izquierdo), que cubre las paredes del pasillo atrás del retablo que permite acceder al manifestador y al interior del retablo. Foto AC, 2007.
  15. Planta del retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco. 2006. STREP-ENCRyM-INAH. Las flechas verdes marcan el pasillo que viene de la Sacristía,

- cubierto por (líneas rojas), en el centro el espacio abierto del arco en donde está el manifestador (rectángulo azul) para colocar la custodia. Las flechas naranja señalan las puertas que permiten pasar al pasillo desde el presbiterio.
16. Rostro de san Juan Evangelista. Acercamiento en el que se aprecia el parecido entre los rostros y la similitud en las características de los ojos de vidrio. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  17. Rostro de la Inmaculada Concepción. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  18. Juego de luces y sombras. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.
  19. Cortinajes sostenidos por ángeles en el nicho de san Pedro. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.
  20. Cortinajes sostenidos por ángeles en pilastra estípite. Zonas policromadas y ribetes dorados. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.
  21. Contraste entre dorado-policromía y entre formas geométricas y orgánicas. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.
  22. Puntos focales y áreas luminosas: manifestador, santa Prisca, san Sebastián, nicho de la Inmaculada Concepción, san Pedro (oculto por el candelabro) y papas laterales. Foto FU. 2010. ENCRyM-INAH.
  23. Grandes espacios oscuros entre las pilastras y el fondo del retablo. Foto FU. 2012. ENCRyM-INAH.
  24. Interior del nicho de san Pedro donde se colocaron velas atrás de la escultura del santo. Foto FU. 2010. ENCRyM-INAH.
  25. Exterior del nicho de san Pedro. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.
  26. Vista general del retablo de la Inmaculada Concepción. Candeleros originales (círculos azules), palmas corladas (líneas coloreadas) y soportes metálicos, (triángulos verdes). En el intradós de la bóveda se aprecian las poleas para mover una cortina de retablo (señalados por flechas rojas). Foto JAJ. 2007. ENCRyM-INAH. Marcado FU. 2010.
  27. Escalera de aproximadamente 8 metros de altura. Catedral de Puebla de los Ángeles. Foto de FU, 2010.
  28. Planta del templo. Iluminación artificial de la parroquia de Santa Prisca, en verde candiles grandes y en rojo los pequeños, empleando la planta de la misma parroquia publicada en el libro de Manuel Toussaint, *Tasco* de 1931, tomada de Vargaslugo, *op. cit.*, p. 104. Marcado de FU. 2010.
  29. Anónimo. *Interior de la Profesa*, 1855. Óleo sobre tela, 207 x 136 cm, Museo Nacional de Historia. Tomado de Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez. *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, 1999, p. 162.
  30. Uno de los cuatro soportes metálicos en la cornisa del entablamento. Foto LA. 2010. ENCRyM-INAH.
  31. Apóstol en medallón lateral izquierdo del segundo estípite de izquierda a derecha. Foto de AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  32. Microfotografía del corte transversal de la muestra M7 AIII P 046 MO CO 5X, corladura con laca de uno de los apóstoles, en la que se aprecian hasta cuatro manos de base de preparación, observar en la línea del centro el grosor de las capas, el distinto tamaño de las partículas, color y porosidad. Foto VS. 2009. ENCRyM-INAH.
  33. Microfotografía con luz UV de cola teñida con fucsina en la base de preparación del corte transversal de la muestra M1-AIII-P MO CO 5X del manto verde de Santa Prisca. Obsérvese el intenso color por la gran saturación de cola. Foto. VS. 2010. ENCRyM-

- INAH.
34. Microfotografía del corte transversal de la muestra M7 BIV P008 MO CO 50X, policromía original del ala de un ángel: yeso, bol, minio, cochinilla y minio. Foto de VS. 2010. ENCRyM-INAH.
  35. Observar en la base de los capiteles una delgada orilla de bol amarillo. Foto AC, 2007. ENCRyM-INAH.
  36. Texto en el reverso de las alas de ángeles en el retablo de San José. Foto de AB. 2009. ASE.
  37. Texto en el reverso de las alas de ángeles en el retablo de San José. Foto de AB. 2009. ASE.
  38. Detalle de ala donde se aprecia la policromía original. Foto de AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  39. Microfotografía de la muestra M7 CIII P 018 MO CO 50X del tronco de san Sebastián. Foto de VS. 2010. ENCRyM-INAH
  40. San Miguel Arcángel a 14m de altura aproximadamente. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  41. Detalle del escudo de San Miguel, se aprecia el diseño bajo el color gris que simula una decoración sobre metal. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  42. Microfotografía del corte transversal de la muestra M9 BIV P 021 MO CO 20X del casco de San Miguel en la que se aprecia la superposición de capas para lograr el tono gris azulado. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH.
  43. Color rojo liso sobre la puerta del nicho de la Inmaculada Concepción. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  44. Corladura en el zapato de la Inmaculada Concepción, que ha perdido su transparencia por la oxidación de los materiales. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  45. Dorado brillante. Policromía de la vestimenta de uno de los Papas que consiste en zonas doradas y otras esgrafiadas en rojo con delineados a punta de pincel en blanco. Arriba a la derecha se aprecian pequeñas áreas con bol rojo. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  46. Encarnación en la talla de Dios Padre durante el proceso de restauración. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  47. Esgrafiado. Detalle de la vestimenta esgrafiada de uno de los apóstoles. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  48. Frescores. Detalle de la escultura de San Sebastián. Frescores. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  49. Punta de pincel. Detalle del manto de la Inmaculada Concepción: flores a punta de pincel sobre dorado, estrellas y líneas esgrafiadas y flores punzonadas y delineadas en rojo a punta de pincel. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  50. Punzonado. Detalle del punzonado en la vestimenta de Dios Padre (ubicado a 19 m de altura), en esta escultura se usaron dos distintos punzones. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  51. Peleteado sobre la encarnación de los evangelistas cerca del cabello y en el área de la barba, el bigote y la mosca. Detalle de la escultura del evangelista del lado extremo derecho. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  52. Metales. Luna de plata repujada de la Inmaculada Concepción. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  53. Vidrios y espejos. Vista lateral del manifestador del retablo de la Inmaculada

- Concepción con vidrios planos y espejos en el interior del manifestador. Foto. LA. 2010. ENCRyM-INAH.
54. Tela policromada. Detalle de una filacteria. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  55. Rostro de San Pedro con el repolicromado blanco, durante su eliminación. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  56. Rostro de San Pedro con su policromía original rescatada. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  57. Microfotografía del corte transversal de la muestra M16 BVI P006 MO CO 20X del rostro de San Pedro con repolicromado. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH.
  58. Eliminación de repolicromado a mitad de proceso en la pierna de un ángel. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  59. Detalle de la escultura de Santa Prisca, frescores en los pómulos, nariz y el cuello. Policromía original. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  60. Estofado o policromías. Detalle del manto y el vestido de la escultura de la Inmaculada Concepción. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  61. Detalle de las policromías esgrafiadas y a punta de pincel del medallón de San Gregorio Magno. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  62. Detalle del peto de San Miguel. *Pentimento*, se aprecia el doble dibujo del lado derecho. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  63. Ángel con las llaves plateada y dorada de San Pedro. Foto. AC. 2007. ENCRyM-INAH.
  64. Microfotografía del corte transversal de la muestra M3 AI P 045 MO CO 50X del cendal de un ángel, donde se observa la superposición de colores cochinilla y malaquita. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH
  65. Microfotografía del corte transversal de la muestra M12 BIII P MO CO 20X del manto de la Inmaculada Concepción, donde se observa la superposición de capas de distintos pigmentos. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH
  66. Microfotografía del corte transversal de la muestra M30 BIII P MO CO 5X del mundo del fanal de la Inmaculada Concepción. Donde se observa la superposición de capas de índigo con albayalde y otra de esmalte con albayalde. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH
  67. Imagen obtenida MEB del corte transversal de la muestra M30 BIII P del mundo del fanal de la Inmaculada Concepción. La zona más blanca corresponde con la capa de índigo con albayalde y la de partículas grandes con la de esmalte con albayalde. Foto VS. 2010. ENCRyM-INAH.
  68. Detalle del mundo del fanal de la Inmaculada Concepción durante el proceso de limpieza. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH
  69. Detalle de la policromía del manto de la Inmaculada Concepción. Foto AC. 2007. ENCRyM-INAH

#### **LISTADO DE TABLAS Y GRÁFICAS**

- a. Clasificación por tipos de esculturas en el retablo.
- b. Porcentaje de muestras con diferencia entre el aparejo grueso y fino.
- c. Aparejo grueso por tipo de escultura.
- d. Aparejo fino por tipo de escultura.
- e. Bol por tipo de escultura.

- f. Tipo de bol más frecuente en las esculturas.
- g. Frecuencia de colores en las esculturas.
- h. Frecuencia de colores por tipo de escultura.
- i. Técnicas de policromía localizadas en el retablo.
- j. Frecuencia de técnicas de policromado en las esculturas.
- k. Frecuencia de aglutinantes por tipo de técnica.
- l. Frecuencia de aglutinantes por tipo de escultura y técnica.
- m. Metales empleados como recubrimiento de retablo.
- n. Metales empleados en las esculturas.
- o. Estratigrafía original y de las intervenciones en zonas con recubrimiento metálico.
- p. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre una partícula de esmalte en la capa pictórica de la muestra M30 BIII P, puede verse la presencia de silicio y cobalto elementos característicos de este pigmento y el potasio relacionado con su preparación. Espectro VS. 2010. ENCRyM-INAH
- q. La paleta del pintor hispanoamericano.

## **FOTÓGRAFOS**

AB. Alejandro Bandala  
 AC. Andrea Cordero  
 FG. Fernando González  
 FU. Fanny Unikel  
 JAJ. José Antonio Jurado  
 LA. Luis Amaro  
 VB. Verónica Balandrán  
 VS. Víctor Santos

## **OTRAS ABREVIATURAS**

Proyecto de restauración de la ENCRyM-INAH, 2007.  
 ASE. Arturo de la Serna Estrada Proyecto de restauración: 2008, 2009 y 2010.  
 STREP. Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada.