

## Los retablos barrocos de Chiapas

*Andrés Aubry*

Antes de que la moda neoclásica considerara al barroco como una humillante huella colonial, la añeja Ciudad Real, hoy San Cristóbal de Las Casas, ostentaba 54 retablos de madera dorada del siglo XVIII. Pasada la masacre, en parte documentada, y pese a un incendio reciente que sacrificó a tres en 1993, sus templos exhiben todavía 30 retablos barrocos<sup>1</sup>, es decir mayor cantidad que en cada una de las dos capitales barrocas más cercanas: Oaxaca y La Antigua Guatemala. En nuestros alrededores inmediatos, entre reliquias venerables o de primer orden y otros mal tratados pero "rescatables", existen otros siete retablos<sup>2</sup>, lo que da a un reducido perímetro de los Altos de Chiapas un total de 37 que conforman un conjunto consistente para el disfrute y el estudio.

Esta densidad es excepcional en el país, no ha sido señalada aunque coloca a San Cristóbal (con su *hinterland* inmediato) entre otros focos privilegiados por el arte, frágiles todos y en peligro. Convierte a la región en un epicentro más de la explosión barroca (y, como lo veremos, bastante distinto aun tratándo-

---

<sup>1</sup> Son: 8 en Santo Domingo, 6 en Catedral, 6 en San Francisco, 5 en San Felipe, 2 —alterados— en Mexicanos, 2 en Caridad, uno en San Nicolás. Los tres incendiados en 1993 pertenecían a la capilla del Carmen (uno de ellos, de pintura y talla con restos de oro y plata, provenía de San Agustín; el resto era de 1764).

<sup>2</sup> Hacia el Oriente: 3 en Teopisca, uno en Amatenango, otro en Aguacatenango; y hacia el Poniente, uno en Chamula y otro en Chenalhó.

se del mismo estilo), es decir, en un punto estratégico para estudiar sus retablos. En la desertificación operada por el neoclasicismo en la ecología del arte, el centro de Chiapas es una sorpresa que se disfruta como un oasis, y por lo tanto se presenta como una escala necesaria para el turismo cultural, y como laboratorio para la investigación del barroco.

Estas líneas pretenden compartir una experiencia múltiple. Primero aquella del disfrute cotidiano de quien tiene el privilegio de vivir y trabajar a diario inmerso en esta riqueza artística; luego la que surge, también día tras día, del cotejo del monumento con el documento en la noble austeridad del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal; y finalmente aquella de la restauración<sup>3</sup> de varios templos y monumentos de la ciudad o del campo, de manera formal, adyacente o informal. Estos retablos, personalmente disfrutados durante más de dos décadas, fueron auscultados profesionalmente desde los andamios con la fotocopia de los manuscritos que los documentan, o desarmados en el suelo para su limpieza, estudio y resanes. Esta última labor escapa necesariamente a la subjetividad, porque se comparte interdisciplinariamente con el archivista, otros historiadores, los arquitectos, los artesanos —descendientes de quienes los edificaron, armaron, o decoraron, y fieles a su memoria colectiva— y en oportunidades, con pintores o críticos de arte.

## Definición y Génesis

Desgraciadamente, la bibliografía del retablo es decepcionante<sup>4</sup>, escasa, reducida a relaciones puramente descriptivas, o

<sup>3</sup> Andrés Aubry, *San Nicolás, crónica de la restauración de un templo en San Cristóbal de Las Casas*, Gobierno del Estado, Tuxtla Gutiérrez 1992; e Idem "El templo de Teopisca, respuesta barroca a la resistencia maya, crónica de una restauración", *Documentos 042*, INAREMAC, San Cristóbal de Las Casas, 1993; Idem, *Guía documental para las obras de la catedral de San Cristóbal*, en el *Boletín del Archivo Histórico Diocesano* (ulteriormente BAHD), Vol. V, No. 3, San Cristóbal de Las Casas, julio de 1995.

<sup>4</sup> A continuación los autores y títulos consultados: Baird Joseph a. Jr. *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, IIE-UNAM, México, 1987.

hinchada por un lirismo que esconde la falta de información. También es reduccionista porque, cuando existe, aísla al retablo de su entorno: de su uso complejo (de devoción privada o de asamblea en oración, evento o fiesta); del santuario que es su medio ambiente y al que sirve de perspectiva y de iluminación; del conjunto arquitectónico en el que encaja, o sirve de contrapunto cuando es el simétrico de otro retablo, aquél de cantera o estuco de la fachada; o de su carga semiótica (o, si se prefiere, del complejo lenguaje de sus símbolos) que irradia mensaje en un tiempo definido, en un espacio específico, o a un pueblo concreto.

Los retablos chicos o medianos son puros muebles, es decir virtualmente móviles: reflejos de la destreza de un artesano, adornos que pueden cambiar de lugar (todos son desarmables y muchas veces, de hecho, nómadas), pero también receptáculos de objetos escogidos o armonizados al hogar en el que encajan, u otros cambiantes (imágenes o lienzos), y empapados del uso y afecto de sus sucesivos dueños (cofradía, capellán, sacristán mayor, etc.) que se los han reapropiado transformándolos.

La etimología define al retablo como la tabla que está tras el altar: lo identifica; le da su jerarquía dentro del templo (por ejemplo: mayor, lateral, de sagrario, de capilla votiva o de cofradía, etc.); da significado al espacio que pretende resaltar

- 
- Berlin Heinrich, *Ensayos sobre historia del arte en Guatemala y México*, Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1988.
- Blom Frans, "El retablo de Teopisca en Chiapas" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* No. 23, UNAM, México, 1955.
- Carrillo Azpeitia Rafael, *El Arte Barroco en México, desde sus inicios, hasta el esplendor de los siglos XVII y XVIII*, Panorama, México, 1991.
- Flores Ruiz Eduardo, *La catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 1528-1978*, UNACH, Tuxtla Gutiérrez, 1978.
- Manrique Jorge Alberto: "Del barroco a la ilustración" en Cosío Villegas Daniel (Coord.): *Historia General de México*, tomo 1, El Colegio de México, México, 1976.
- Maza Francisco de la, "Arte colonial en Chiapas" en *Ateneo* No. 6, Tuxtla Gutiérrez, 1956.
- Monteforte Mario (Ed.), *Las formas y los días, el barroco en Guatemala*, Universidad de San Carlos de Guatemala, UNAM de México, Ministerio de la

(capilla o sacristía, área funeraria o festiva o de peregrinación, de devoción a un santo, a un misterio); sirve de tarjeta de presentación a una congregación específica de feligreses o clérigos. El conjunto de los retablos identifica a un pueblo (los santos de la parroquia y de sus anexos), caracteriza a sus pastores (dominicos, franciscanos, jesuitas, mercedarios, juaninos, de quienes trae el logotipo o símbolos identificadores), profiere un discurso (el mensaje de la Orden, el sentido del peregrinaje, una catequesis: por eso hablamos de "semiótica"). Cada retablo, como cada huipil, trae firma, no la de su autor sino la de su identidad social y eclesial (un detalle, un escudo u otro símbolo). En los manuscritos de Chiapas, altar y retablo son sinónimos: cada catedral tiene su altar de reyes, cada iglesia parroquial su altar del perdón, cada convento su retablo del fundador.

En Europa, el retablo aparece en el atardecer de la Edad Media, y suele ser de cantera o estuco policromo: es un bajo o alto relieve. Pero, acercándose el Renacimiento, en cuanto maduran los pintores, aparece la "tabla" tras el altar para que luzcan los grandes artistas del pincel, es decir a partir del siglo XV. Es plana, y pronto de varias alas de doble cara que, al doblarse como puertas de una alacena u hojas de biombo, multiplican la iconografía y permiten combinaciones. Si alguna vez esta innovación logró exportarse a América Latina, práctica-

---

Cultura y Deportes de Guatemala, Quinto Centenario, Turner España, 1989 (aquí, lo relevante es la iconografía).

Moreno Villa José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, FCE, México, 1986 (1a. ed. Colegio de México, 1948).

Rojas Pedro, *Historia General del Arte Mexicano, época colonial*, Hermes, México, 1963.

Salazar Nuria, *La capilla del Santo Cristo de Burgos en el ex Convento de San Francisco*, Secretaría de Desarrollo Social, DDF-INAH, colección Divulgación, México, 1990.

Toussaint Manuel, *La catedral de México y el sagrario metropolitano, su historia, su tesoro, su arte*, Comisión diocesana de orden y decoro, México 1948, y: *Paseos coloniales*, IIE-UNAM, México, 1962 (1a. ed. 1939).

Tovar de Teresa Guillermo, *México barroco*, SAHOP, México 1981; Idem y Ortiz Lajous Jaime, *Catedral de México, Retablo de los Reyes, Historia y Restauración*, SEDUE, México, 1985.

mente ha desaparecido aquí. En Chiapas, la pobreza no permitía esos lujos y tan sólo se colgaban retratos de los obispos en torno al altar los días de festividades, tal como lo narran los canónigos de San Cristóbal mucho tiempo después, para justificar los gastos de un retablo más formal<sup>5</sup>, en pueblos rurales como Teopisca, Cancuc, Palenque u otros, en periodo de crisis, se colgaba un petate, por supuesto de los mejores, para hacer de retablo<sup>6</sup>.

Con suerte, existía una solución mixta: el obispo embarcaba con su equipaje un ala de retablo español, para empotrarlo en la pared de su futura catedral, tal como fue la suerte probable del bajorrelieve dorado sobre madera de la iglesia del Calvario de Chiapa de Corzo (que no es su lugar de origen).

La proliferación de retablos platerescos (desaparecidos o inexistentes en Chiapas) y barrocos tienen otro origen. A fines del siglo XVI, el Concilio de Trento, convocado por Felipe II, planificó la estrategia pastoral de la Contra-Reforma, para hacer brecha en la ideología luterana con el culto de los santos, exhibidos en los retablos, y cuya procesión en andas por las calles o el atrio difundía la ortodoxia. Como la evangelización y "la extirpación de la idolatría" movilizaron a las Américas hasta bien entrado el siglo XVII, esas nuevas prácticas esperaron hasta ese periodo, y fue cuando las fachadas de las iglesias y las tablas de los altares van tomando la forma de nuestros retablos. En la mitad del siglo XVII en Chiapas, se caban nichos en fachadas y retablos, pero no siempre el dinero alcanzó para poblarlas de santos o, sencillamente, como en Coneta, se les pintaba dentro.

Cuando se resolvieron los problemas financieros (en Chiapas con la moratoria de la deuda externa de la Iglesia con España<sup>7</sup>), el retablo dio un paso cualitativo porque, si bien la ortodoxia dogmática tenía su justificación en Europa, la "herejía"

<sup>5</sup> Bahd V, 3, p. 26, *op. cit.* de la n. 3.

<sup>6</sup> Para Teopisca: Aubry 1993, *op.cit.*, p.22; para Cancuc este petate es un lugar privilegiado y simbólico en la rebelión de 1712; para Palenque: Andrés Aubry, *Los obispos de Chiapas*, INAREMAC, San Cristóbal de L. C., 1990, p. 47.

<sup>7</sup> Véase Andrés Aubry 1990, *Los obispos...*, pp. 24 y 30, 34; e *Idem*, *San Cristóbal de Las Casas, su historia urbana, demográfica y monumental, 1528-1990*, *ibid*, 1991, pp. 142-144.

luterana era un peligro ajeno al Nuevo Mundo. Los artistas, ya numerosos a fines del siglo XVII<sup>8</sup>, dejaron atrás las presiones del dogma para entrarle a la música: en nuestro barroco periférico, el retablo viene a ser algo como el iconostasio de los orientales: una ventana abierta al cielo y a su contemplación, que ejemplificaremos más adelante.

Hasta otro descubrimiento, el retablo más antiguo de Chiapas es aquél que exhumamos en Teopisca, que los manuscritos fechan de 1688<sup>9</sup>. Ocupa todo el fondo del presbiterio, inmenso como si fuera una capilla abierta (fenómeno éste totalmente ajeno a Chiapas). En torno a una tabla empotrada (que se volvió a dorar para la circunstancia, tal como lo apunta y cifra el documento), están seis nichos para los santos, más otro en forma de camarín en el centro para el santo Patrón, y todo el resto del telón de fondo de adobe, "plegado" como biombo, está pintado de motivos barrocos abstractos en dos tonos, más el color de la barda que duplica la sillería del ábside. Poco después se encontró algo semejante de misma hechura aunque más modesto, en el bautisterio de otra iglesia, pero no está documentado; los arquitectos me informan que otros dos "retablo de pintura", como aquél de 1688, han sido detectados pero que no hubo financiamiento para explorarlos y rescatarlos.

Tan sólo 18 años después (1706), la iglesia de San Agustín en San Cristóbal (era de los jesuitas), inauguraba un retablo de cinco "calles" y cuatro pisos, es decir de grandes proporciones, de pino exquisitamente labrado y dorado, con santos de bulto y lienzos. Dos años después, estaba completado por otros dos y un púlpito, el conjunto haciendo juego. Estas cuatro piezas maestras tuvieron que ser trasladadas a otros dos templos por la expulsión de los jesuitas (1767), una de las cuales acaba de ser restaurada. Son los retablos barrocos más antiguos de Chiapas, y probablemente de toda la comarca sobre centenares de kms.<sup>10</sup>

Entonces, ya se había dado el tono de este concierto

<sup>8</sup> Véase al anexo 1 de este art. y Bahd, I, 3, p. 9.

<sup>9</sup> Véase Aubry 1993, *op. cit.* n. 3, pp. 12-14.

<sup>10</sup> *Ibid.* pp. 15-16.

barroco. A los pocos años, eran 60: de pino o cedro, "dorados" (como en Santo Domingo por ejemplo), "pintados" con "dejos" de oro o plata (como en Amatenango), y "de pintura" (como el exhumado en Teopisca) para los más pobres. La experiencia de las restauraciones, confirmada por la información de los manuscritos, enseña que la mayoría de las iglesias que los arquitectos, después de Markman, llaman "de cajón" no son la expresión de la pobreza<sup>11</sup> sino al contrario del lujo, porque estaban concebidas para decorarlas con retablos dorados de 6 a 16. Al contrario, las ruinas de iglesias de pueblos cuyas paredes de las naves están elegantemente adornadas de frisos o arcos, son la expresión de la pobreza, porque ni había la esperanza de colocar retablos en ellas.

### Las técnicas del retablo

El detalle anterior revela cuán costosos eran los retablos, tanto por el material (que incluye oro, plata, nácar, cristal, etc.) como por el personal calificado y diversificado que requerían, además de los honorarios de los artistas, pintores o escultores.

A diferencia de otros lugares que tienen retablos en los que entra la cantera, el mármol u onix, en Chiapas es siempre un monumento de madera. Tras el mayor, no falta nunca (fuera de alteraciones posteriores, como en catedral) una ventana de ventilación que, además de facilitar la entrada y salida de los maderos de grandes proporciones que lo integran, permite adentrarse entre bastidores en donde un sistema de escaleras permite vigilancia, mantenimiento, reposiciones o composturas. Este acceso testimonia a veces un retablo anterior de otra dimensión, desaparecido o trasladado a otro lugar.

La obra es el trabajo de todo un equipo interdisciplinario que supone la coordinación con el arquitecto o los albañiles, el o los carpinteros, un ebanista que es maestro de talla, un

---

<sup>11</sup> Sdney D. Markman, "La arquitectura popular o vernácula como reflejo de las condiciones económicas de Chiapas colonial", en *Mesoamérica* 20, La Antigua-South Woodstock, 1991.

ensamblador, un dorador y/o platero, y por supuesto un escultor para las imágenes y un pintor para los lienzos, o varios<sup>12</sup>. Las pocas condiciones económicas de Chiapas mezclaban a veces los papeles: el maestro de talla, el platero o el dorador podían ser la misma persona, aunque no siempre; durante la crisis de la Guerra de Siete Años, en tiempos del obispo Moctezuma (1762), cuando faltaban bienes de importación como el vino para misas y el aceite para la lámpara del Santísimo, el Maestro Mandujano fue a la vez carpintero, maestro de talla, ensamblador, dorador, y pintor de esculturas ajenas.

Por lo general, la obra exige meses o años. Los mismos artesanos extendieron la técnica del retablo para otros muebles del santuario, como es el caso para el púlpito de catedral (ex de San Agustín, 1708) y aquél de Santo Domingo —más tardío—, o para el órgano del Cerrillo (proveniente quizá de San Agustín). A veces, la o las entradas laterales del templo recibían un tratamiento de retablo (la portada Sur del Carmen, ya víctima de un incendio, era dorada y "encarnada"; la misma de San Agustín, hoy destruida, era pintada; y subsisten dos doradas en Santo Domingo, una de las cuales, la del norte, hoy está tapiada por otro retablo; todas estas hacían juego con los retablos de la misma iglesia, es decir, existía un diseño de conjunto). La originalidad de la catedral —"su artesón muy curioso" dice un cedulario de 1726— se debe a que el alfarje estaba tratado como retablo, con "piñas", tallado y oro (hoy reconstruido pero sin color ni metal precioso).

Con la opción exclusiva de aquí, los materiales requeridos eran evidentemente la madera: de cedro que refleja mejor la luminosidad del oro y por lo tanto tiene menos labrados; de pino, materia prima más común, realzada para compensar por una talla más sofisticada. Pero la experiencia de la restauración enseña que se hacía con lo que había: muchos de los retablos, aun de los mejores, son de maderas mezcladas, con pedazos (o pedazones) evidentemente escogidos en función de su calidad y tonos.

---

<sup>12</sup> Véase el Anexo I.



El retablo, sin dejar de ser siempre un mueble, es una arquitectura en la que entran los cálculos matemáticos, geométricos y de la física, máxime en tierra de temblores. Las columnas —salomónicas o de estípite— y las cornizas hacen de castillo, el que descansa en una base que debe de aguantar el peso total (por lo general "cajas" de canto, cuya madera estaba escogida dentro de la mejor); la rigidez se consigue con el juego de los varios páneles (de pisos, "calles" o "rostros", y entrepaños). Para guiar el trabajo del ensamblador, el carpintero tomaba a veces la precaución de grabar unos símbolos en los cabos de las piezas que deben ir juntas. El conjunto embona en un andamio o bastidor que conecta firmemente el retablo, si es de gran dimensión, con el muro.

La excepcional conservación de estos retablos, varias veces centenarios, se explica por la técnica de los doradores de Chiapas. Antes de aplicar su metal, recubrían la madera de blanco de España. Este material básico (en el sentido químico) compensa la acidez de la madera (máxime cuando es de pino) y asegura su longevidad pese a los nidos de ratas que son la plaga de todos los retablos de San Cristóbal. Sobre este repello, se aplica el "bol" o piedra de bruñir y luego los colores (entre celeste y azul de Prusia en el lateral de catedral, verde oscuro en Aguacatenango, café en Amatenango, y más frecuentemente con un color vino llamado por los documentos "encarnado") y eventualmente el oro y/o la plata.

A veces, como en Caridad o en San Francisco, hubo derroche: se compró el oro por libras. Pese a su gran calidad, no son los más bellos retablos, porque la economía del oro permite el efecto "jaspeado" que las velas, veladoras o "arañas" (de luminario) hacen lucir (en tiempos de Moctezuma, las cuentas de catedral dan 80 velas por retablo los días solemnes). En este caso, se ahorra el oro de dos maneras: primero alterándolo con plata, y segundo utilizándolo con "libros" de "hojas" de oro. Los manuscritos cuentan cómo venían en convoyes armados desde Guatemala para prevenir los ataques en el camino. Luego la diestra mano del dorador cepillaba blanco de España, bol, oro, plata y a veces pintura para producir el efecto jaspeado tan

notorio en Santo Domingo. Aplicado de manera más sofisticada a imágenes, esta técnica produce el estofado y el esmaltado; curiosamente, es la misma técnica que la de la laca de Chiapa de Corzo, en la que la base del blanco de España se substituye por el aceite de chía.

Esta técnica progresiva permite ulteriormente modificaciones enriquecedoras del retablo: observando atentamente los retablos laterales de la capilla del Rosario en Santo Domingo, se ve que, al principio, los artistas se conformaron con el blanco de España, el bol y el encarnado, es decir con lo barato; pero luego, con mejores tiempos o recursos, le agregaron el oro y la plata, unas veces sobre el adorno primitivo, y otras veces tapándolo con una tabla tallada y dorada con efectos jaspeados.

Cuando el arquitecto interviene a tiempo y engloba a los retablos en el diseño general, el retablo ya no es un mueble sino parte integrante del edificio. En la nave de Santo Domingo (y en la capilla incendiada del Carmen), las paredes forradas de oro y pintura convierten a la iglesia en un retablo integral. En vez de estar alineados y separados como en otros templos, los tres retablos del muro norte de la nave (dos y la portada en el muro sur) son un friso o una cenefa monumentales, sin solución de continuidad, incluyendo al púlpito con el mismo tratamiento. El número de los retablos da el ritmo, sus individualidades la variedad que rompe la monotonía, y un motivo repetido de tablas doradas —separadoras de cada uno de ellos— confiere unidad al conjunto.

Se introdujeron innovaciones decorativas que, al parecer, aficionaba el obispo Moctezuma (1754-1766): los espejos de muy pequeña dimensión, a veces de cristal tallado, reflejan el luminario de las velas e iluminan los recovecos, de tal forma que se puede apreciar el labrado de las caras escondidas de las columnas salomónicas; y el nacar que también destella con la luz.

El resto —lienzos e imágenes— es asunto e inspiración de los pintores y escultores.

## La semiótica de Chiapas

Como los huipiles, los retablos llevan su firma: los cinco estigmas de la crucifixión para los franciscanos, los tres clavos de la misma junto con el IHS de los jesuitas, el can de los dominicos, etc., o el escudo de la Orden. El perro dominico es un sabueso de la *veritas* que es su lema; de su boca cuelga una antorcha que casi asemeja el glifo de la palabra, símbolo de los Predicadores. Otras firmas, que suponen iniciación, identifican a un retablo por el anagrama finamente labrado de un santo que es una devoción que tal o cual Orden se apropia con predilección. En Santo Domingo, el púlpito dominico juega con ilusiones ópticas: desde el lugar de los feligreses, es un copón de oro con su tapa levantada —la presencia sacramentada de la palabra de Dios—, pero desde el lugar del clero —sentado enfrente— es la larga tribuna de una *disputatio* teológica (como, por ejemplo, la de Valladolid cuando Las Casas confundió a Sepúlveda).

En el juego de tres retablos y un púlpito, ideado por los jesuitas en 1708, la semiótica no sólo traiciona la mano india de algún ebanista sino que va más allá: es una indigenización del arte y de la fe. La palabra de Dios (cuyo lugar simbólico es el púlpito) surge del águila mexicana cargada por un indígena quien lleva el glifo de la palabra en su panza —su "corazón" como gustan decir los idiomas de Chiapas—. El cielo al que abren los retablos del conjunto está poblado de serafines mayas ya mestizados: sus caritas cachetonas insolentemente prietas llevan el tocado de oro de una peluca meca, en su pecho llevan un pectoral prehispánico de conchas, y sus alas son de plumas multicolores de quetzal; curiosamente, están inscritos en una figura glífica, algo así como los motivos calendáricos antropomorfos de la escritura maya. El retablo de Teopisca, pieza más vistosa del mismo conjunto, está cargado de todo el imaginario indígena:alebrijes, frutas de paraíso, y jaguares. El tercer retablo jesuita (ahora del Perdón en catedral), diseñado para "El Colegio", está animado por niños que se columpian en un recreo eterno. El que alternen en ellos las pieles cobrizas y güeras, es decir, indios o mestizos y españoles, con las indispensables

pelucas rubias (aquí de oro) que fechan la época, subraya la importancia del color en el barroco: más que un adorno, es la clave del código que permite leer el mensaje antirracista de una explícita semiótica. En el retablo de sillería de la fachada de catedral, los colores, detectados por calas minuciosas, identifican la naturaleza de los "tejidos" y "bordados" que conforman el "huipil" monumental que da significado a la obra, al mismo tiempo que sus santos, por su ubicación en el conjunto correspondiendo a la localización de la iglesia urbana que tiene este Santo Patrón, son una simbolización de la traza de la ciudad<sup>13</sup>.

Existe una semiótica más sutil. Por ejemplo, las obras de restauración de Teopisca pusieron en evidencia que el templo está dividido en tres funciones: los tres retablos del presbiterio (que es el lugar no sólo del clero como en otras iglesias sino también de los feligreses y del sacerdote para misas) identifican al pueblo en torno a su Patrón San Agustín; el retablo de la capilla del Rosario (desaparecida) especifica un espacio propio de los dominicos quienes, en todos sus templos, abren una especie de sagrario dedicado a esta devoción; y los otros seis retablos de la nave (desaparecidos, pero testimoniados por los manuscritos y por la arquitectura<sup>14</sup> definen otro espacio sagrado: un cementerio cubierto, ligado al templo, especie de catacumba maya para luchar contra la pretendida idolatría que se perpetuaba en los panteones. La iconografía o su identificación (testimoniadas por los documentos) no dejan dudas: almas del purgatorio, santo entierro y resurrección. El dato revela muchos significados implícitos: manifiesta la resistencia maya frente a la cual los evangelizadores o bien castigaban y controlaban prácticas funerarias sospechosas, o quizás buscaban "democratizar" la pirámide, ofreciendo la sepultura de un templo no sólo a las élites mayas sino a todos los parroquianos difuntos del pueblo, enterrados en la misma iglesia, es decir una especie de culto funerario "plus" que ofrecía más que el de la costumbre. Un indicador de

<sup>13</sup> Semiótica explicitada en la "Presentación", p. 15, del Bahd V, 3 de la n. 3.

<sup>14</sup> Aubry 1993. *op. cit.* en la n. 3, pp. 9 y 22: para colocar tantos retablos, fue necesario abrir nuevas ventanas más arriba y tapar las anteriores, más bajas.

esta práctica son los templos inmensos de pueblos de escasa población (hoy bastante poblados pero afectados por grandes mortandades en el tiempo remoto de su construcción o remodelación, como en Teopisca u Oxchuc): tienen presbiterios lo suficiente amplios como para que quepa en él la asamblea de la misa dominical, e inmensas naves de catedral que los manuscritos documentan como cuadrículadas para sepulturas.

### Los distintivos del retablo chiapaneco.

La primera originalidad de los retablos locales es su resistencia a la masacre universal cuya víctima fue el barroco. Su relativamente gran densidad es tanto más sorpresa porque la depredación de retablos está bien documentada. Sus principales agentes locales fueron dos obispos:

Samartín (un tapatío que nos llegó de Cuba) descubrió de repente el neoclásico cuando fue diputado en las Cortes de Cádiz. De regreso y ya obispo de Chiapas (1818-1821), le pareció "indecente" (según el adjetivo que aficionaba) el arte que no correspondía a la nueva moda. Aquí tuvo fama de iconoclasta por su saña destructora y despreciadora: ordenaba quebrar, quemar y enterrar los objetos incriminados. Otro depredador fue también obispo (1902-1912), Don Francisco Orozco y Jiménez. No fue tanto por afán de modernización como por ideología: este prelado que llevaba más tiempo en Roma que en su patria, "deslatinoamericanizó" el arte para acercarlo más a los modelos occidentales que, a su entender, eran más afines con los de la "verdadera" cristiandad y de la Iglesia madre. Su catedral barroca, que le parecía demasiado poco romana, fue remodelada con ventanales renacentistas y capiteles corintios, y las iglesias parroquiales construidas durante su mandato son todas neogóticas, e inventó retablos góticos en templos que no reconstruyó <sup>15</sup>.

Lo sorprendente es que los retablos barrocos del perímetro

<sup>15</sup> Para Samartín: Aubry 1990 (*op. cit.* n. 6) p. 47 y; para Orozco: Aubry 1991 (*op. cit.* en la n. 7) pp. 157-160.

sancristobalense sobrevivieron a estos aseos ideológicos o modernizadores, pero sí desaparecieron totalmente en el resto de la diócesis igual que en la mayor parte del país. ¿Por qué este apego aquí, y ese desprecio allá? Otro indicio: dos templos fueron restaurados en 1881 en pleno auge neoclásico, aquellos de Santo Domingo y San Nicolás. Para costear las obras se vendieron por pedazos, a anticuarios, cinco retablos barrocos en el primero<sup>16</sup> y por lo menos dos en el segundo<sup>17</sup>. Lo sorprendente es que el barroco no fue destruido, que el espacio no fue neoclasicizado (o muy sobriamente en el segundo, pero sin tocar a los retablos) y que esas reliquias de un arte despreciado en la República encontraba aquí a compradores que las valoraban. Esperando argumentos documentables, conformémonos con registrar la bien venida resistencia barroca de San Cristóbal y de su entorno inmediato. Tan sólo se ha de deplorar que los movimientos que padecieron los retablos (por temblores que agrietaron el muro en que se asentaban, o por traslados) les quitaron sus guarniciones, es decir a veces los mutilaron un tantito.

La segunda originalidad del retablo lugareño es su conservadurismo: su barroco queda sobrio como en el periodo de su surgimiento, nunca llega a la exuberancia churrigueresca, queda fiel a la pureza del primer manierismo con la división de sus cuerpos y calles en forma de retícula. Una posible explicación es que el trato técnico que le dieron sus doradores los conservaron tan bien que no hubo necesidad de substituirlos. Pero las fechas traen el mismo mensaje: cuando Santo Domingo se forra del oro de sus retablos a mitad del siglo XVIII, se hace en el estilo de los de San Agustín que tienen medio siglo más de edad. Las innovaciones de Moctezuma, después de 1763, confirman la opción regional, y logran paradójicamente acusar a la vez la sencillez y la solemnidad o majestad del retablo. Por lo tanto, se puede inferir que el retablo chiapaneco está identificado por sus rasgos locales al igual que otras modalidades del barroco que llevan también sus distintivos de terruño: queretano, poblano,

---

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 224.

<sup>17</sup> *San Nicolás...* (*op. cit.* en la n. 3), pp. 15-16.

oaxaqueño, guatemalteco, andino, etc. En relación con las demás, la familia chiapaneca del barroco se caracteriza otra vez por una relativa sobriedad, una especie de noble sencillez (dentro del género) que salta a la vista cuando se las compara. Por ejemplo, el movimiento tan característico del barroco, nunca se da aquí con formas arqueadas o de biombo; tan sólo se sugiere en la estructura plana con juegos de luz y sombra, o por las espirales inversadas de las columnas salomónicas que se enroscan como torniquetes, engranando una con otra, o por estípites que desafían el equilibrio.

Otra característica identificadora es la importación de artistas. Pese a unos pintores locales que documentamos en anexo, la regla parece haber sido que un buen lienzo tenía que venir de México (recordamos que, en el periodo barroco, Chiapas no era novohispano), y las buenas imágenes de Guatemala; a este último país también las enviaron a restaurar tal como lo documentan Amatenango para la cabeza de su virgen del Rosario y para su Santa Lucía, o San Cristóbal para su virgen del Carmen. En 1839 todavía (cuando Chiapas es mexicano), las estatuas se restauran en Guatemala y el regreso de la imagen se celebra con procesiones maratónicas de canónigos, procuradores y damas devotas que cruzan la frontera<sup>18</sup>.

## **El barroco de Chiapas: un arte popular periférico**

La arquitectura en la cual encaja el retablo, por sencilla o sofisticada pero siempre bella que sea, es obra docta y culta de profesionales. El retablo de Chiapas al contrario, aun cuando entran artistas en su diseño, obedece a otro tipo de estética, no se debe a celebridades refinadas (por ejemplo como Balbás para el Altar de Reyes de la catedral de México). Tanto su concepción como los muchos artesanos que implica, o la manera genuina como se lo reapropian sus usuarios, le dan un cariz de arte popular. Los maltratos que lamentamos los del arte, el peligro de

---

<sup>18</sup> Manuscrito de las cuentas de la Cofradía del Carmen, custodiado por el Patronato pro-reconstrucción.

velas, la contaminación de floreros, las sobadas que debe aguantar, son la prueba que no es una obra admirada sino un objeto querido, reapropiado y familiar, que recibe otras formas de respeto y valoración, que sigue atendido y vivo en un edificio a veces desierto o muerto. Los criterios del arte popular son los que norman su diseño y su uso, los que inspiraron a sus artesanos quienes, sin dejar de ser artistas, solían ser analfabetas (no siempre supieron firmar sus notas de gastos conservadas en el Archivo), y los que indiscutiblemente inspiran la piadosa fruición de sus destinatarios. Pero, por popular que sea, sin duda es arte y de lo mejor.

El barroco de este arte popular es un barroco periférico, en los varios sentidos del término. Primero porque no es metropolitano; al contrario, y ya lo señalamos, lleva los preciosos estigmas del terruño, de la regionalización del estilo, de la identidad local, del pueblo que en él proyecta sus frustraciones o anhelos y en él plasma su cultura, indigenizando a la vez los cánones del barroco y la fe que pregona, tal como lo traiciona su semiótica genuina. Segundo porque es muy distinto del barroco central, de Roma o de España. Este, sin dejar de ser arte, ostenta un discurso oficial, da forma plástica al dogma tridentino del culto a los santos, transporta la doctrina oficial. Pero el barroco periférico, en el extremo occidente latinoamericano como en el oriente checo de Juan Hus en Praga, aprovecha a conciencia la nueva moda artística para transportar su protesta, para afirmarse, para decirse. Sin cuidado por el dogma oficial que es asunto del centro, desde su lejana periferia proyecta místicamente sus aspiraciones en el retablo que abre como una puerta al cielo. En su paraíso, bailan personajes típicamente barrocos pero de piel cobriza, santos prietos y ángeles mayas: símbolos prehispánicos cristianizados y semiótica de un discurso cristiano indigenizado.

Periférico y subversivo como todos los marginados cuando despiertan o se expresan. Periférico en la modalidad estilística y en el mensaje que lanzan hacia la nave del templo. Periférico en la forma del arte y en el fondo de la idea. Periférico porque es un desquite de la exclusión colonial, lo que nunca pudieron entender los doctos neoclásicos, iconoclastas del barroco.

Periférico e ignorado u olvidado, como Chiapas.



## Anexo I

### Artistas y artesanos chiapanecos de los retablos barrocos locales

Aparentemente, todos vivieron en San Cristóbal, pero trabajaron: en esta ciudad, en Teopisca, Oxchuc, Tila, etc. El listado no es exhaustivo; se elaboró a raíz de obras de restauración, a partir de Libros de fábrica, de cuentas de cargo y data, de documentos notariales (sistematizados de Bahd, I, 3, 1982, *especial San Cristóbal*), etc. del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de Las Casas; agradecemos la ayuda de Angélica Inda, Directora de dicho Archivo; para pintores, a la información de archivo se agregan los datos aportados por lienzos firmados y fechados. Eliminamos aquí la información sobre artistas o artesanos de obras neoclásicas o de artes ajenas al retablo (herrereros, albañiles, etc.). Las fechas que se indican son las del documento (manuscrito, lienzo, etc.) en que aparece el nombre referido.

#### *Pintores:*

-Pedro de Zigüenza, 1691

-Andrés de Mazariegos, tzotzil de San Bartolomé (hoy Carranza), ¿mural de 1757 en la Merced? Lienzos de 1762 y 1763 en el Carmen (incendiados), de 1772 en San Nicolás, en el retablo de San Juan Nepomuceno en catedral 177?, luego pinta en Francia en donde murió.

-Calladares, lienzos s.f. probablemente del tiempo de Moctezuma (1756-1766). ¿Importado?

-Solórzano, idem (en el retablo de San Juan Nepomuceno en catedral).

-La dinastía Aguilar: Jacinto, lienzos en catedral: retablos de Guadalupe 1786, y de la Purísima 1789 en catedral. Eusebio, lienzos en el retablo lateral de Caridad en 1790 y otros cuadros no fechados (una en la capilla de Guadalupe de Catedral). Juan retocó lienzos y retablos dañados al principio del siglo XIX.

-Anselmo Rodas, en el siglo XIX, "restauró" y retocó los retablos barrocos de San Felipe en 1839.

Los lienzos locales de DE ELLA (en el templo de Guadalupe), de fines del siglo XVIII, al parecer fueron importados (¿por quién?): no son productos de Chiapas.

*Plateros y doradores:*

Sebastián de los Reyes, platero, 1691

Lázaro Hernández, Maestro de Platería, 1691

Matheo Martínez, "único Maestro dorador que hay en esta dicha ciudad", 1719.

Marcelino Antonio de Torres, dorador del artesón de la catedral, 1811.

*Ensambladores:*

Manuel Coutiño, Narcos Matheo, Francisco de Ginovés, 1719-1721.

*Maestros de Carpintería:*

Manuel Coutiño y Cristóbal de Estrada, 1715

Diego Mandujano, 1762ss. También ensamblador y dorador.

Luis Antonio Ruiz y Lorenzo de Ochoa, 1765.

Francisco Naxera, Guillermo Mandujano, peritos de carpintería 1816.

## **Anexo II**

### **Retablos barrocos de Chiapas documentados por manuscritos, calas u otros vestigios**

La documentación proviene de observaciones y apuntes durante restauraciones, de inventarios del Archivo Histórico Diocesano, o de los testimonios mencionados en el Apéndice I. Una primera sistematización se hizo en Andrés Aubry, *San Cristóbal de Las Casas: su historia urbana, demográfica y docu-*

mental, 1528-1990, 235 pp., INAREMAC, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 1991, en los capítulos correspondientes y en el "catálogo monumental" final.

### **Catedral:**

• *Retablo del Perdón* (cabecera de la nave lateral Norte): 1708, trasladado de San Agustín, iglesia de los jesuitas. Ha perdido su guarnición. Un lienzo de Correa.

• *Retablo de San José* (en la cabecera de la nave lateral Sur): 1708. Idem. La advocación de estos dos retablos cambió con su traslado: las dos bellas imágenes estofadas de San José, la mayor para el altar, la menor (de más valor) para las andas, le son ajenas.

• *Púlpito*: idem. (el púlpito, estos dos retablos y el Mayor de Teopisca pertenecen a un mismo conjunto que lucía en 1708 en el presbiterio de San Agustín (hoy auditorio de la Escuela de Derecho).

• *Altar mayor*: iniciado en 1762, del Maestro Diego de Mandujano quien fue su diseñador, carpintero, ensamblador y dorador (él mismo hizo el Altar de Reyes que desapareció en las restauraciones que siguieron a los temblores de 1804 y 1817). Le falta parte de su guarnición, que estaba rematada por pequeñas esculturas policromas de los doce apóstoles (uno de ellos, rescatado, se conserva cerca del Archivo) ya testimoniados por Diego de Mandujano quien los pintó.

• *Retablo de Guadalupe* (ex Sagrario): 1763, de Diego de Mandujano. Con cristal tallado. Nótese un fondo de "retablo de pintura" con sus piñas esquineras. La Guadalupe enmarcada de plata repujada es trabajo de un jesuita joyero en tiempos del obispo Orozco (1902-1912); esta capilla había dejado de ser Sagrario, desde 1900.

• *Retablo de la Purísima* (denominación actual, antes de Montserrat y de los Angeles) y *de San Juan Nepomuceno*, autores desconocidos, edificados en tiempos de Moctezuma (1756-1766). El primero consiguió de rica dama los fondos de una capellanía ya antes de su construcción, después de 1762. Lienzos de Jacinto Aguilar en el primero, de Andrés de Mazariegos y de Solórzano

en el segundo. En el segundo, pintura (azul) y dorado alternan en las columnas salomónicas. Madera tallada de cedro.

### **Santo Domingo:**

• *Retablos* de la nave (cinco en total) y *púlpito monumental* no documentados, de talla dorada y "jaspeada". Tan sólo se sabe que la nave todavía estaba en construcción en 1735 (pero fachada terminada a fines del siglo XVII). El decorado de la cara del *coro* hacia la nave es de estuco dorado para hacer juego con el conjunto de los retablos, es decir tratado como retablo, a la par de las dos puertas laterales.

• *Los retablos laterales de la capilla del Rosario* son probablemente anteriores (ya sea por traslado, o porque parte de esta capilla es más antigua que el resto del edificio): primero pintados y luego "modernizados" con madera dorada y tallados en sobreimpresión. *El Retablo central*, de talla dorada, no jaspeada, con excepcional San José estofado, no está documentado; el perro dominico de talla dorada en la base derecha de la guarnición es una pieza exógena.

• *El retablo que cierra la portada Norte* hacia el Convento (de talla dorada, jaspeada y pintada) probablemente fue trasladado de San Agustín en 1880 (restauración de Santo Domingo, y caída del techo de San Agustín; en aquel momento, el convento era cárcel y por lo tanto sobraba la comunicación con el templo); su nicho lleva los mismos motivos y colores que los de los dos retablos jesuitas de Teopisca.

### **Caridad:**

• *Retablo mayor*, de talla dorada. No es el retablo documentado por los manuscritos de 1719. Su hechura, su semiótica y los colores de las esculturas del pináculo inducen a postular que es uno más de los 14 retablos trasladados de San Agustín.

• *Retablo de la entrada a la capilla del Señor del Sótano* (junto a la puerta de la sacristía). Autor desconocido, alterado, 2, lienzos de Eusebio de Aguilar.

### **San Francisco:**

Tan sólo se sabe por manuscritos redactados después de su muerte, que en el principio de la segunda mitad del siglo XVIII, el obispo Moctezuma costeó sus primeros retablos, incluido el mayor. Pero el retablo mayor actual no es ese. Trae todavía muchos lienzos del siglo XVIII. En total, *6 retablos barrocos* y pedazos de un *púlpito*. No documentados.

### **Cerrillo**

En el coro alto de esta pequeña iglesia de barrio cuya advocación es la Transfiguración, se trasladó un *órgano* en fechas todavía desconocidas. Sus grandes proporciones obligaron a quitar parte del cielo del templo porque el pináculo del mueble llega hasta la cara inferior del zopiloto. La desproporción entre el volumen (en sonido y espacio) de este instrumento y aquél del templo excluye que fue construido para este edificio.

El armario del órgano y sus adornos fueron tratados como retablo: "pintado" en una primera etapa, y luego revestido de madera tallada y dorada (con una hechura presumiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII o primerísimos años del XIX). El lujo y lo monumental del conjunto inclinan a conjeturar que este órgano fungió en un coro bajo, es decir a la vista del público (como aquél de la catedral antes de las transformaciones del obispo Anaya a principios de este siglo) del que era el principal adorno, y dentro del cual hacía juego con los demás retablos (se sabe que el Señor Anaya vendió retablos de catedral cuando hizo esta transformación). Si se beneficia con una restauración (altamente deseable), los numerosos papeles manuscritos pegados después del traslado (para tapar entradas de aire en el mecanismo de este instrumento de viento) serán posiblemente indicativos de información adicional (lugar original y fecha). El Archivo Histórico Diocesano menciona, en varias épocas, a artesanos locales construcciones o reparadores de órganos, pero esta documentación todavía no está sistematizada.

## **San Nicolás**

*Retablo mayor*, de talla dorada, mutilado y compósito, restaurado en 1992, con pinturas de Andrés de Mazariegos de 1772; pinturas barrocas en las partes laterales del altar y en las soleras y tirantes encima del retablo. Partes mutiladas (nichos, pedazos de pánales, columnas) de otro retablos barrocos del mismo templo están conservadas en un local del Archivo Histórico Diocesana.

## **Mexicanos**

Dos retablos (laterales), mutilados, incompletos, contaminados (la iglesia, de fachada reciente, sufrió varias inundaciones severas en los siglos XVII, XVIII y XIX así como la vindicta iconoclasta del obispo Samartín), pero evidentemente barrocos. No documentados (fuera de las "limpias artísticas" operadas por Samartín).

## **San Felipe:**

Todos sus retablos barrocos fueron retocados por Anselmo Rodas en el siglo XIX. Varios podrían haber sido trasladados de San Francisco en la misma época. Detrás del retablo mayor existen huellas mutiladas de *un retablo anterior*, del mismo estilo que el "viejo" retablo "de pintura" de Teopisca (atrás de su retablo mayor: véase el apartado siguiente).

## **Teopisca:**

• *Retablo mayor*: 1706, de talla dorada, trasladado de San Agustín en 1880. En la parte central, principalmente en su base, piezas antiguas: las unas de otro retablo perdido y desconocido, y otras de ellas parece ser una consola para vinajeras, bellamente tallada con motivos que no son los del conjunto. Es el retablo de talla dorada más antiguo de Chiapas.

• *Atrás del retablo mayor*: el "retablo viejo", "de pintura" de 1688. Rescatado, pero no restaurado todavía; al efecto se adelan-

tó un poco el altar mayor de 1706 y se iluminó el espacio trasero para permitir su estudio.

• *Retablo lateral Poniente*, de talla dorada, proviene de San Agustín, pero más tardío que el anterior; de todas formas anterior a 1767 (fecha del inventario de la misma iglesia después de la expulsión de los jesuitas). Lleva la firma de la Orden y de su iglesia de San Cristóbal (logotipos de las tres portadas de la misma iglesia).

• *El retablo lateral Oriente*, de talla dorada y mutilada, no está documentado (si bien los mss de Teopisca de 1780 y 1790 hablan de un retablo de la Merced, no hay evidencias de que sea éste).

### ***Amatenango:***

*Retablo mayor* (y único): buen ejemplar de los "retablos pintados con dejes de plata". No documentado, tan sólo se sabe que es posterior al incendio y terremoto de 1714 que destruyó el templo; los manuscritos suplican la autorización de reconstruir durante más de un cuarto de siglo; por lo tanto no anterior a mediados del siglo XVIII.

### ***Chenalhó:***

*Retablo mayor* y único, alterado, con pintura no adecuada, trasladado del templo de Mexicanos (en San Cristóbal) en fechas recientes.

### ***Chamula:***

*Retablo Mayor* y único, de madera tallada, contaminado, con pintura no adecuada, rescatable. No documentado.