

LOS RETABLOS BARROCOS Y LA RETÓRICA CRISTIANA

Ricardo González

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El fin de este trabajo es analizar los cambios ocurridos en el desarrollo de los retablos barrocos americanos concibiéndolos como un sistema comunicacional, esto es, un conjunto de elementos dirigidos a transmitir una construcción de significados por diferentes medios integrados unitariamente. Los retablos son objetos complejos, constituidos por relatos o personajes ordenados en una estructura de tipo arquitectónico y sistemáticamente ornamentados. Fueron sin embargo percibidos y pensados para ser percibidos, como una unidad elaborada en diferentes niveles. Proponemos estudiar la *interacción* de todos estos aspectos en una captación articulada por la idea de que la relación entre ellos es en sí significativa. La percepción artística es un acto de comunicación global y creemos que un abordaje global puede quizás dar explicaciones más abarcativas y capaces de vincular la retablística con otros aspectos de la cultura barroca, así como de señalar sus peculiaridades.

Este punto de vista, que creemos permite un acercamiento más directo al sentido efectivo de los retablos, consiste en proponer una *lectura discursiva integral*, en el marco de otras formas discursivas coetáneas. El verdadero *sistema visual* que son los retablos, tuvo desde sus orígenes parientes que por circunstancias históricas de las disciplinas artísticas, fueron mejor explicitados y nos son más conocidos por dentro. Me refiero a las formas textuales y verbales y particularmente a la predicación, cuyos principios y procedimientos constan en los *artes praedicandi* y en las retóricas cristianas, manuales de esta organización discursiva contemporánea y en muchos aspectos análoga a la retablística, en los que se puede seguir *el modo en que un tema se plantea, se estructura, se ornamenta y se dirige al público*. No pretendemos afirmar que hubo una influencia directa y deliberada entre ambas disciplinas, sino que constituyen variantes de un fenómeno común y que el conocimiento de uno, tratado explícitamente en teoría en virtud del estatus de las ciencias del lenguaje, puede bien iluminar la más oscura producción de los retablos.

Nos alejaremos pues un poco del tema específico para presentar, en el momento de su surgimiento, este programa moralizante, del que sermones y retablos formaban parte. También los sermones estaban ordenados estructuralmente y elaborados según las leyes de la *elocutio* para conferirles eficacia y el conjunto de sus fines y de sus procedimientos estaba muy próximo al de los relatos visuales. Presentadas las líneas de análisis generales en la primera parte, pasaremos a su aplicación práctica en relación con el desarrollo de algunos casos de retablos barrocos americanos.

1. Los retablos como discurso

El desarrollo de los retablos a lo largo de la baja Edad Media, debe enmarcarse en el proceso de revalorización de la imagen como parte del proyecto moralizante y doctrinal, renovado hacia el 1200 por medio de una nueva estrategia persuasiva cuya expresión más clara fue el desarrollo de la

predicación. Este movimiento *de cella in saeculum*, representado por los órdenes mendicantes fundadas a comienzos del siglo xiii, señala la salida de la religiosidad introspectiva hacia formas de difusión masiva, es decir, una extraversion orgánica y programática de la religiosidad, cuyo complemento representan bien las cofradías, agrupaciones destinadas a dar forma social a la nueva práctica religiosa. Los tres fenómenos, la construcción de una teoría respaldando la prédica y naturalmente ella misma, la constitución de una trama social y gremial destinada al culto y la aparición de los retablos como herramienta capaz de modelar plásticamente los ámbitos particulares en los que estas prácticas tenían lugar poniendo a la vista de los fieles las historias ejemplares de sus héroes, son tres caras de un mismo movimiento dirigido a reformular en términos de expansión social la *comunicabilidad* de la práctica cristiana. La prédica, las imágenes y los fieles, conformaban la devoción y la liturgia. Volvía el interés por la elocuencia y la persuasión, que una concepción excluyente de la verdad divina había proscrito desde tiempos de San Agustín y las capillas adosadas a lo largo de las naves representaron físicamente los nuevos usos, convirtiéndose en su soporte material y en cierto modo en un pequeño mundo particular donde cada grupo manifestaba su religiosidad y podía *participar* de un modo próximo y con medios particularizados de la liturgia en lugar de entreverla a distancia. Era la escena de la palabra, la reflexión y el culto.

La nueva concepción exigía nuevas estrategias comunicacionales. En su *De arte praedicatoria* (1199) Alan de Lille reintroduce la teoría en la prédica cristiana definiéndola como la “instrucción manifiesta y pública en la fe y la moral que con celo sirve a la información de los hombres y transita por la vía de la razón”. Esta definición fue, como señaló Murphy, la primera en 1200 años de cristianismo.¹ Reaparece además ordenando el conjunto preceptivo la *divisio*, nueva versión de los sistemas antiguos de compartimentación oratoria, lo que implicaba la reintroducción teórica de una manera de organización formal. En los autores de la primera mitad del siglo xiii como Alejandro de Ashby, Tomás de Salisbury y Ricardo de Thetford, asoma nuevamente la influencia de los retóricos clásicos detrás de estas dos ideas centrales: (1) la retórica como medio de persuasión capaz de ganar el ánimo de los oyentes y (2) la concepción general de la obra según un plan ordenado en diferentes partes. El plan general del llamado *sermón temático* constaba de un antetema, seguido o antecedido de una oración, el tema, fundado en una cita bíblica, su división y subdivisión, su desarrollo y ampliaciones mediante diversos procedimientos y finalmente una conclusión. Esta fue la forma estandarizada de la predicación desde las primeras décadas del siglo XIII y corresponde a la primera reformulación aplicada según contenidos cristianos de la oratoria antigua.

Sobre esa base general, el desarrollo y las ampliaciones del tema que remitían a la *rationis confirmationis*² antigua y condensaban la argumentación, podían presentar diversos tipos de enunciados como parte del proceso de prueba: autoridades, razonamientos, ejemplos y alegorías. Aquí la argumentación racional, si no desaparece, es sólo una forma más entre varias otras. Aristóteles y sus seguidores romanos concibieron la retórica como un modo de persuasión y ésta como una especie de

¹ MURPHY James, *La retórica en la Edad Media*, México, trad. G. Hirata Vaquera, FCE, 1986 (1974), p. 313.

² [CICERON], *Ad Herennium*, Harvard University Press, trad. A. Caplan, 1977, p.106-108.

demostración cuyo medio más eficaz era el *entimema*, esto es una cadena argumental similar al razonamiento silogístico pero incompleta, seguida por las formas de razonamiento inductivo a través de ejemplos.³ Los recursos de la *amplificatio* servían para dar verosimilitud y emotividad al argumento, complementando la prueba y formando parte de ella sin ser su columna vertebral y estaban especialmente prescriptos para la oratoria epideíctica o encomiástica,⁴ que fue justamente característica de la retórica cristiana. Eran, en palabras de Aristóteles, su *materia*, no su *línea argumental*.⁵ Los teóricos medievales hacen de ella y particularmente de sus variantes narrativas, léxicas y visuales, un aspecto central de la composición, otorgándole un sentido que excedía la mera motivación emotiva y considerándola como un elemento básico del sermón.

La forma más usada, junto a las fuentes de autoridades, fueron los *relatos ejemplares* fundados en las vidas de santos y en los Evangelios. Encarnaban las nuevas expectativas permitiendo sintetizar temas vívidos, que tocaban afectivamente al público, objetividad histórica, que daba verosimilitud al relato y una forma personalizada de participación por semejanza en el sentido platónico y llulliano del término, es decir a través de la transmisión moral que la imitación de las conductas implicaba. Mark Johnston ha señalado que los *exempla* constituyen “the most important narrative invention of the Middle Ages.” Mientras en las obras clásicas, los ejemplos son sólo una entre muchas figuras de pensamiento o un subtipo de la comparación, su uso como parte de los sermones populares los convierte en un *rasgo definitorio* de los mismos y en el recurso más conveniente y fructífero para el adoctrinamiento de los *rudes* y los *simplices*.⁶ Muchos de estos ejemplos, siguiendo la preceptiva antigua, eran los más adecuados para impresionar a la audiencia y crear un marco excepcional para el relato que resultaba más instructivo y convincente a un público iletrado, para el que las citas de autoridades y las cadenas de razonamientos silogísticos sin duda representaban desarrollos abtrusos. San Vicente Ferrer instaba a los predicadores a insistir sobre los ejemplos en los que cada uno podía identificarse, constituyéndose así una especie de *razonamientos por ejemplos* que establecía los límites entre la predicación y la cultura populares, en contraposición a la clerical.

Para la descripción de los personajes se seguía la tradición aristotélica mantenida por los autores romanos y empleada especialmente en el género encomiástico que reposaba en la semejanza de algunos de los atributos del personaje a ser puestos de relieve, los *personae attributa* de Cicerón, que en algunos casos funcionaban como verdaderos epítetos. Para algunos autores como Mateo de Vinsauf, estos atributos equivalían al *argumentum* en lógica, operando como un *locus* y Juan de Garland confirma este juicio al afirmar que “los once atributos de personas pueden usarse también como los *loci rethorici*”.⁷ La prédica cristiana buscaba sus *argumentos* entre sus propios héroes describiendo vidas de santos fundadas en la selección de sus hechos y milagros. Estas colecciones, recogidas en Martirologios y biografías desde los primeros siglos cristianos, tendían a configurar modelos de virtudes (*loci*) a

³ ARISTÓTELES, *Rhetoric*, en *The Basic Works of Aristotle*, ed. Richard Mc Keon, Random House, New York, 1941, p. 1327. Ver también 1412.

⁴ ARISTÓTELES, op. cit., p. 1358.

⁵ ARISTÓTELES, op. cit., p. 1434.

⁶ JOHNSTON, Mark, *The Evangelical Rhetoric of Ramon Llull*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 111.

⁷ MURPHY James, op. cit.: 173, 174 y 188.

disposición del predicador, ordenadas en forma de unidades de relato que se desplegaban como atributos narrativos del personaje y configuraban su perfil, expuesto como paradigma modelizador ante los fieles. Se seguía también aquí los preceptos de Aristóteles, quien en su Retórica apunta que “to praise a man is in one respect akin to urging a course of action.”⁸

El papel central de la alegoría y de la imagen como recursos cognitivos y el hecho mismo del planteo hermenéutico del acto comunicativo que hacía de la obra una clave a interpretar antes que un desarrollo argumental convincente, marcaban la diferencia con la retórica clásica, mientras que la voluntad persuasiva marcaba la nueva cercanía. La razón de los cambios hay que buscarla, creo, en la traslación desde San Agustín del *fin* de la persuasión oratoria del terreno del convencimiento al de la imposición mediante la función exhortativa del estilo discursivo (“*ipse quippe iam remanet ad consensionem flectendus eloquentiae granditate*”).⁹ El orador debe procurar en último término el asentimiento interno del oyente, único medio de garantizar el cumplimiento de la acción. Así, el efecto de la persuasión aparece como *estímulo de un proceso interior* y como tal ligado al movimiento afectivo que guía la conducta. El fin no era debatir sino mover: “*non quid agendum sit ut sciant, sed ut agant quod agendum esse iam sciunt*”.¹⁰ Este es quizás el aspecto más novedoso del planteo retórico de San Agustín y que más influirá en los predicadores medievales: el empleo de la oratoria como un método de acción moralizante que persigue la realización de pautas que los oyentes *ya saben*. En esta línea, los teóricos medievales reconvierten *los medios* de un sistema en lo central argumental y explicativo para transformarlo en otro predominantemente expresivo e interpretativo, y esta evolución es lógica. Si a los efectos de conducir la toma de decisiones hacia una conclusión razonable, la vía argumental y el desarrollo lógico se presentan como necesarios, para la búsqueda del movimiento interior del oyente, parece más idónea la poetización de los temas y la presentación de ejemplos y autoridades paradigmáticas en los que pudiera reflejarse empáticamente, en otras palabras, ofrecer un tratamiento ligado a los afectos antes que a la indagación y al análisis.

Estas consideraciones acerca de la transmisión moralizante de la verdad por medio de imágenes, fundadas en la presentación de relatos o alegorías plasmadas a través de una forma *ornamentada o coloreada* por la materia lingüística e impulsada por un fin, constituyen una teoría de la significación al mismo tiempo que de la comunicación y no se debe dejar de ver en ella un principio general aplicado, *mutatis mutandi*, al resto de las disciplinas comunicativas, y particularmente a las artes plásticas. Estas descripciones y signos, tenían, como el nombre de *figuras y colores* con que se denominaba a algunos de ellos lo señala, un marcado carácter visual. Más aún, el ejercicio de la predicación tenía un fuerte componente visual ligado a otras *formas de expresión*, como el canto y la representación teatral, como lo manifiesta el término *cantus gestualis*, empleado en el siglo XI para denotar canciones sobre vidas de santos acompañadas por interpretaciones gestuales. Los relatos y ejemplos tenían también en la predicación carácter visual y en este marco, los retablos implicaban, quizás más que cualquier otra forma de arte, una relación estructural entre imágenes y relatos. Su

⁸ . ARISTOTELES, op. cit., p. 1357.

⁹ SAN AGUSTIN, *De Doctrina Cristiana* en Obras de San Agustín, Biblioteca de Autores Cristianos, t. 15, Madrid, 1957, IV, 13, 29.

¹⁰ SAN AGUSTÍN, op. cit. IV, 12, 27.

aparición se hace *natural* en el contexto poético y plástico de la predicación. Su objeto es presentar al espectador temas, personajes y hechos de un modo ordenado, en el marco de una *nueva comunicabilidad* manifiesta en la literatura y las formas sociales de la que forma parte el nuevo impulso dado a la narración hagiográfica y su organización en conjuntos textuales, del que la colección de Santiago de la Vorágine, la célebre Leyenda Dorada (1264), fue la más popular. Así los relatos de milagros, curaciones y martirios, y desde luego los ejemplos de vida, codificados en un corpus accesible, constituyeron el marco narrativo que sirvió de base al nuevo género cuyas complejas estructuras visuales eran análogas y complementarias de las estructuras discursivas verbales a las que servían de marco en la acción. Predicar era descubrir objetos de conocimiento a los sentidos proporcionando así experiencias sensoriales capaces de poner en movimiento el tránsito hacia la imaginación y generando procesos mentales y espirituales. El mismo Llull en sus Proverbios explicita esta idea en forma de una de sus reglas comunicativas afirmando que la imaginación comunica al alma lo que toma de los sentidos.¹¹ Signos, metáforas, alegorías y relatos ejemplares son pues distintas maneras de presentar hechos que tienen como objeto poner ante el oyente sensaciones, representaciones simbólicas o narrativas capaces de evocar en él ideas y valores y así ayudarlo a su comprensión y moverlo a su aceptación y ejercicio.

El ordenamiento de este material predicatorio, la *dispositio* antigua, se llevaba a cabo siguiendo un principio de subdivisiones sistemáticas al modo gótico, que se reitera en los retablos en el ordenamiento de la imagen titular - el tema-, y del entorno que la complementaba -los *loci* y las ampliaciones-. Ambos componentes, el nuclear y el contextual, estaban integrados a través de elementos históricos, doctrinales o ejemplares. Así el complejo representativo se ordenaba en una estructura general a modo de una matriz distributiva fundada en uno de los patrones modulares básicos de la arquitectura clásica, el intercolumnio, que curiosamente era la forma preferida de estructuración visual-mnemónica en la oratoria. A través de este esquema básico compuesto de una *imagen central + predicados narrativos*, los retablos desarrollan y escenifican una forma de argumentación ejemplar basada en historias y casos, narraciones y modelos vivos a seguir. La iconografía se estructuraba en el obsesivo sistema compositivo gótico, un canon rítmico aditivo de módulos equivalentes. Se producía así una subdivisión sistemática del campo que correspondía a la subdivisión sistemática del tema. Sobre esta estructura de base y como marco de las escenas representadas se intercalaban los ornamentos, que en el siglo XIII y XIV fueron bastante más escuetos que en el XV. Así, el paso a los retablos está dado tanto por la formalización de este sentido expresivo-ornamental como por la adopción de un principio de organización estructural como plan general de ordenamiento narrativo, es decir por la utilización, como ocurría en el plan discursivo de los sermones formulados en los *artes praedicandi*, de una matriz sistemática y global, en la que los diversos temas y procedimientos hallasen una disposición tipificada. La ampliación del tema se exponía a través de imágenes en una estructura y ambas recibían un tratamiento ornamental que mediante formas y materiales les conferían calidad plástica acorde a su calidad semántica.

Finalmente, y como ocurría con las palabras en la predicación, los materiales de los retablos tenían no sólo un papel semiótico evocativo, sino

¹¹ JOHNSTON Mark, op. cit. ps. 38 y 73.

también un efecto sensible capaz de operar sobre el ánimo del espectador poniendo en marcha mecanismos internos que, a través de la mente, ejercían a su vez su influjo sobre el alma. Las palabras del abad Suger luego de señalar que acababa de adornar el altar mayor con paneles dorados “en todo su perímetro con jacintos, esmeraldas y diversas piedras preciosas” son explícitas: “Cuando por causa del amor por la belleza de la casa de Dios, el encanto de las piedras de múltiples colores me distrae de preocupaciones externas y una meditación apropiada me induce a reflexionar, trasladándome de lo que es material a lo que es inmaterial, sobre la diversidad de virtudes sagradas, creo encontrarme en cierta manera en una extraña región del universo que no existe en absoluto, ni en la faz de la tierra, ni en la pureza del cielo, y creo poder, por la gracia de Dios, ser transportado de este mundo inferior a ese mundo superior de un modo anagógico”.¹² El pasaje de Suger, que prefigura los retablos, homologa al hablar de anagoge en relación a la contemplación de los paneles dorados y las piedras preciosas, los efectos de la percepción visual con los cuatro niveles de interpretación textual usados en la época ¹³ y que en realidad se remontaban a San Agustín.¹⁴ Dicho en otras palabras: para el abad de Saint Denis *las palabras y las imágenes operaban sobre el receptor de un modo análogo*.

Resumiendo: el origen de los retablos se presenta como la manifestación visual de un proceso más general de exposición de relatos, signos y temas cristianos basado en la adecuación a sus propios fines de los principios de la oratoria antigua y dando prioridad a los aspectos evocativos, narrativos, simbólicos y ornamentales sobre la prueba causal-probabilística.

2. La retórica cristiana y los retablos en el siglo XVI

Esta argumentación por *entimemas narrativos, alegóricos y ejemplares* se vió modificada con la llegada del Renacimiento que implicó la reconstitución de la disciplina de acuerdo a los principios de los autores antiguos, particularmente Cicerón. En el aspecto estructural volverá, en el último cuarto del siglo XVI, en España y América, el interés por la claridad, la unidad del discurso y la moderación ornamental, tanto en la retóricas como en la retablística: “la claridad, pues, a nuestro gusto y juicio, ha de ser la primera virtud de la elocuencia” dirá Luis de Granada en 1576. Sus fines no cambian: motivar el ejercicio de la virtud tendiente a la salvación del alma, pero ahora el tratamiento es más pragmático. Considerado el pecado como una *depravación del afecto*,¹⁵ más que ignorancia de la verdad, la atención del predicador se dirigirá a producir sentimientos opuestos: “los malos sentimientos deben ser arrancados con los sentimientos contrarios”.¹⁶ De este modo la prédica opera en un plano psicológico más cercano al oyente. El complemento de este pragmatismo es la verosimilitud del tratamiento considerada central en la movilización afectiva y que en cierta forma toma el peso de la antigua *probatio*. Dice el mexicano Diego de Valadés: “la demostración, a la cual Cicerón llama descripción es cierta forma dada a las cosas expresadas en palabras, de modo tal que más bien parezcan ser vistas

¹² YARZA Joaquín, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, t. 3, G. Gili, Barcelona, 1982, Ps. 38 y 39.

¹³ MURPHY James, Op. cit., p. 308.

¹⁴ VALADÉS Diego de, *La retórica cristiana*, FCE, México, 1989 (1579), p. 347.

¹⁵ GRANADA Luis de, *La retórica eclesiástica*, Biblioteca de autores españoles, t. 11, Rivadeneyra Ed, Madrid, 1879 (1576), p. 213.

¹⁶ VALADÉS, op. cit., p. 373.

que oídas”¹⁷ asimilando así el concepto clásico de descripción al de demostración. Las descripciones visuales cumplían aquí un papel central entre los procedimientos de la elocuencia y esta eficacia concedida a las imágenes tiene un marcado sesgo realista. Luis de Granada no se cansa de repetir que el fin de las descripciones y las narraciones es poner *ante los ojos* (y la frase es traducción textual del *ante oculos* ciceroniano) del oyente el tema e incluso reordena la disposición clásica agrupando los procedimientos de la elocuencia que en los tratados romanos ocupan el cuarto apartado, junto con los aspectos de la invención o de la amplificación con los que guardan correspondencia. Entre estos procedimientos narrativos la descripción y los métodos amplificatorios ocupan un lugar especial: “habiéndose inventado la *amplificación* para conmover los afectos, nada los conmueve más que el pintar una cosa con las palabras, de manera, que no tanto parezca que se dice, cuanto que se hace y se pone delante de los ojos”; continúa: “*Descripción* es exponer lo que sucede o ha sucedido, no sumaria y literalmente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo que poniéndolo delante de los ojos del que lo oye o lo lee, como que le saca fuera de sí y le lleva al teatro”.¹⁸ No podría ser más clara la asignación a las ampliaciones y descripciones, mediante el recurso a lo vivido y a los *colores* de las cosas, de producir un efecto empático sobre la audiencia que el autor no duda en comparar con el que produce la representación teatral. ¿No recuerda esta *escenificación de las emociones* mediante descripciones y ampliaciones el desarrollo plástico-narrativo de los retablos que conformaba algo así como *la escena* del culto y que *efectivamente* ponía ante los ojos esos relatos? Naturalmente la exposición de ejemplos de vida es una herramienta fundamental en esta concepción. Dice Luis: “Es constante que el ejemplo, símil o semejanza, son lugares comunes de argumentar; pero cuéntanse entre las figuras, por lo mismo que adornan mucho la oración”.¹⁹ Esta tendencia diverge de la tradición hermenéutica medieval proponiendo un abordaje realista y el mismo Granada afirma “hay algunos, especialmente en nuestra edad, que contentándose con sólo el sentido que llaman literal, huyen de los sentidos místicos”.²⁰ La retórica cristiana del siglo XVI en España y en México tiende a la búsqueda de la eficacia mediante el control emotivo dado por una representación verosímil y tocante, conduciendo al espectador mediante la vivencia directa de esos relatos y operando así sobre sus afectos. Hay aquí dos elementos que marcarán el desarrollo a lo largo del siglo XVII: la intención de ilustrar mediante ejemplos priorizando el *docere* y la decisión de controlar la incidencia sobre el observador por medio del manejo de los recursos descriptivos, aplicando un definido concepto de acción psicológica y operativa sobre el oyente.

En los retablos, la búsqueda de este ilusionismo tenderá a hacer verosímiles las visiones fantásticas y a convertir los discursos y las obras en ejemplos vivos destinados a producir un elaborado aparato de efectismo sentimental basado tanto en la disposición de las historias como en el adorno que las reviste. Pasada la transición plateresca la simpleza y la unidad compositiva ajustada a una austera trama de órdenes sirven de enmarque a las historias desplegadas en paneles regulares. Los *loci ejemplares* se extienden a lo largo y lo ancho de la grilla en una tendencia que imponía una

¹⁷ VALADÉS, op. cit., p. 589. Ver también GRANADA, op. cit., p. 548.

¹⁸ GRANADA, op. cit., p. 538.

¹⁹ GRANADA, op. cit., p. 592 y 593.

²⁰ GRANADA, op. cit., p. 555.

lectura directa del complejo visual del retablo de un modo ordenado y simplificado, permitiendo una comunicación más controlable y eficaz mediante la provisión de un mensaje mejor acotado y más claramente ordenado. El tipo de vínculo establecido en la estructuración interna de los programas iconográficos de los retablos sigue adoptando la formulación tradicional, es decir la presentación de un núcleo conformado por el titular, Cristo o la Virgen y un desarrollo presentativo o narrativo según se trate de un retablo integrado por esculturas en el primer caso y relieves o pinturas en el segundo, que complementaba con personajes o historias la descripción del tema. Los retablos mexicanos de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, como Huejotzingo, Cuauhtinchán o Xochimilco [fig. 1] lo ejemplifican bien.



Figura 1: Convento de San Bernardino de Xochimilco, retablo mayor, Baltasar de Echave y Orio, 1605.

El clasicismo del siglo XVI mantuvo el valor del ornamento medido, en el sentido de los oradores romanos, tal como ocurría en la retablística, pero al mismo tiempo no podía dejar de considerar el papel de la elocuencia como arma de movimiento afectivo. Esta tensión permanece irresuelta y lleva a los teóricos de la retórica cristiana a una posición ambigua entre la fuerza movilizante del ornamento y la sobriedad prescriptiva del clasicismo. El acuerdo de ambas tendencias nos lleva al siglo siguiente: “proprio in questo accordo o compromesso (o almeno non incompatibilità) tra dispositio e elocutio, cioè tra docere et delectare, tra ordine e ornato, sta il principio del

barocco”.²¹ El *docere* no se resuelve en *delectare*, sino que ambos se sintetizan en el *movere*: “tal è la virtù del ingegno: che insegna e diletta”.²² El adorno cumplirá ahora un papel más relevante como complemento de una especie de lógica estética fundada por un lado en conceptos, capaces de enseñar y por otro en adornos, capaces de deleitar y seducir. Como contraparte la espacios propios de la inventio pasaron a la dialéctica, aunque en el ámbito de la retórica cristiana esta transferencia se vio limitada por el hecho de pertenecer los *loci* al sistema de validez cristiano, en cierto modo inmutable. Entre la didáctica y el deleite se abre el campo en el que operarán la literatura y el arte: *bonis est voluptas*.

3. La retablística barroca y los nuevos principios de comunicación visual

A lo largo de los siglos XVI y XVII, el uso retórico tendió a reforzar el papel de la elocución asumiendo un cierto desinterés por los aspectos argumentales y reduciendo así sus herramientas y alcances a una doctrina del ornato y la delectación, que anticipa el arranque del barroco y su búsqueda persuasiva. Dice Sperone Speroni (Dialogo sulla Retorica, 1542): “il mio parere è che il diletto sia la virtù dell’orazione, onde ella prende la virtù e la forma a persuader chi l’ascolta”. En palabras de Tagliabue la “retorica, da disciplina sovrana, maestra della invenzione, della disposizione logica, dell’eloquio (capace di docere, movere, delectare) è ridotta alla allocutio e alla pronunziatio”²³. Un proceso similar se registra en la obra de Vives, quien ya en su *De la corrupción retórica* sostiene que “el método de buscar argumentos es propio del dialéctico, concluyendo que en cambio la elocución es propia materia de este arte” [la retórica].²⁴ Este planteo abre dos perspectivas que se venían gestando: el alejamiento del aparato argumental del terreno retórico y la focalización de la especificidad de la disciplina en el aspecto elocutivo. Estos cambios trasladan el acento al tipo de vínculo establecido con el espectador y a la búsqueda de enunciados persuasivos apoyados en su capacidad de deleitar. El adorno cumplirá ahora un papel más relevante en una estética fundada por un lado en conceptos, capaces de enseñar y por otro en ornamentos, capaces de deleitar y seducir, una especie de *silogística poética*.

La adaptación de ambos objetivos, el desinterés argumental y el reforzamiento elocutivo, a la retablística, no fue lineal ni exactamente contemporánea. Recién el ornamentalismo creciente de los retablos americanos de la segunda mitad del siglo XVII es el correlato de esta búsqueda del *diletto* a través del adorno, como forma de persuasión. Los *movimientos* en cornisas, frontones y remates, como la búsqueda de *variaciones rítmicas* en las composiciones y en los desfasajes de los nichos de la calle central, generando una lectura más dinámica y diversa que la dada por la retícula regular renacentista y finalmente el notable incremento de la riqueza ornamental que tiene su mejor exponente en el suntuoso columnario, marcan la nueva tendencia. Estos cambios comenzaron moderadamente hacia 1650 y alcanzaron su pleno desarrollo en el siglo XVIII. La columna

²¹ TAGLIABUE Guido Morfuro, *Aristotelismo e Barocco*, en Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Fratelli Bocca ed., Roma, 1955, p.137.

²² TAGLIABUE, op. cit. ps. 144 y 145.

²³ TAGLIABUE, op. cit. ps. 125 y 127.

²⁴ VIVES Juan Luis, *De la corrupción retórica* en Obras Completas, t.2, Aguilar, Madrid, 1948, p. 460.

salomónica aparece en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla (1646-1649), en una composición dominada por un importante panel central en arco, rodeado de la disposición reticular clásica, similar a la casi contemporánea del altar de la Trinidad de la catedral de Cuzco (Martín de Torres, 1656). Esta aparición marca un hito, pero es parte de un proceso más amplio de transformación que avanza sin detenerse profundizando la *vía ornamental* y que puede seguirse en México desde la contención del retablo mayor de Santo Domingo y los del crucero de la iglesia de la Soledad de Puebla a la progresiva opulencia del de la capilla de la Tercera Orden franciscana en Tlaxcala, el de la iglesia conventual de Metztitlán y en el mayor de la iglesia parroquial de Ozumba, entre muchos otros. También en el Virreinato de Perú la decoración columnaria, con variaciones en el tercio, la superposición de arcos y frontones, la ruptura de los entablamentos, frontones y cornisas, el uso de dos órdenes simultáneos y el angostamiento del cuerpo superior, marcan el arranque, en los retablos del crucero de la Merced de Cuzco (Pedro Galeano, 1659), pero continúan con la extensión de la decoración a paneles, entrepaños y bancos, la presencia de cozones, elementos de remate y ménsulas-atlantes, la integración de los nichos y los cuadros o los ornamentos que los coronan aboliendo el entablamento y generando un gran corredor vertical (Copacabana, retablo mayor, 1685 [fig. 2], Compañía de Cuzco, retablo mayor, hacia 1680). Finalmente la aparición en Sudamérica de la columna salomónica en sus diversas modalidades ornamentales, pero fundamentalmente báquica (Compañía de Cuzco, retablo mayor).



Figura 2: Santuario de Copacabana, retablo mayor, hacia 1685.

Sin embargo estos cambios ocurridos entre 1650 y 1690, dejan prácticamente inalterados otros aspectos de la concepción de los retablos. En lo temático, la presentación de santos de bulto, especialmente en el caso de las órdenes de regulares que despliegan sus propios hombres, toma muchas veces el lugar de los relatos, pero adopte o no narraciones, la articulación del

tema con sus amplificaciones en las escenas y personajes que lo enmarcan, sigue siendo concebida según el principio tradicional de *lugares comunes* y ejemplos yuxtapuestos a la imagen del titular. En todos los casos las transformaciones operadas en este período tienden a incrementar los efectos visuales mediante los procedimientos apuntados *manteniendo* la estructura de la concepción temática como un conjunto al que se sobreaplica un tratamiento plástico crecientemente exuberante. En término retóricos, se potencia la *exornatio* de una *inventio* regida por los principios tradicionales, generando un proceso de relativa autonomía ornamental similar al ocurrido en el terreno de la retórica y en el de la teoría poética. Había ya escrito Vives en el siglo anterior: “¿Y qué dices si no escribo por persuadir, sino, simplemente, por contar o por deleitar?”²⁵ Esta tendencia se manifiesta igualmente en la poesía, concebida por muchos autores como algo cercano a la oratoria: “Pero un poeta ... tiene que esforzarse ... para que él pueda mover el ánimo del lector y pueda despertar en el mismo un placer y admiración de las cosas de que trata”, escribió August Buchner en 1665,²⁶ empleando el *motus animi*, giro clásico de la retórica, a la poética y extendiendo a ella el principio de convicción emocional.

Al mismo tiempo, este conjunto de obras producidas en la segunda mitad del siglo XVII, conserva en general la estructura de la grilla arquitectónica y sus propiedades fundamentales: la presentación ordenada reticularmente, con la consiguiente homogeneidad en el desarrollo iconográfico y el peso visual de las imágenes y la composición del retablo en un plano normal al espectador, dejando de lado así algunos de los principios básicos del arte barroco, como el reforzamiento de la unidad de los diversos pliegues temáticos, el establecimiento de una jerarquía clara y la inclusión del observador como participante activo. Desde el punto de vista formal la sobrecarga ornamental tiende a homogeneizar la grilla sin destruirla, creando tensión entre la autonomía discursiva de la *exornatio* y la organización del entimema argumental, lo que tiene un paralelo en la separación de los aspectos argumentales y ornamentales en la retórica de la época. Francisco Sánchez, quien separa, como lo había hecho Vives, la elocución de la invención y la disposición, afirmando el carácter dialéctico de éstas últimas, escribía en su *Organum Dialecticum et Rhetoricum*: “al retórico pertenece únicamente exornar la oración con tropos y figuras, hacerla llena y numerosa”, usando una imagen (*adornos que llenan*) muy próxima a lo que ocurre en la retablística.²⁷

Hacia 1700 y en las décadas siguientes, la complejización del sistema ornamental en los retablos avanza mediante el movimiento de los remates, la aparición de arcos trilobulados (San Francisco Javier, San Pedro Lima, ¿hacia 1700?) y finalmente el cubrimiento ornamental de todas las superficies y la duplicación y avance de las columnas salomónicas profusamente decoradas con frutos y helicoides vegetales. El desarrollo plástico de los elementos decorativos infunde una volumetría más acentuada a los retablos y con ella un fuerte carácter orgánico y una marcada integración al conjunto lo que da una mayor compacidad y unidad a la composición general acentuada por la jerarquización central y el tratamiento formal de áticos y remates, sin

²⁵ VIVES, op. cit., p. 465.

²⁶ DYCK Joaquim, *Argumentación retórica y legitimación poética*, en Schanze Helmut, *Retórica*, Bs. As., Alfa ed., 1976, p. 67.

²⁷ MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España* t.2, Espasa-Calpe, Bs. As., 1943, p. 180.

abandonar el planteo tradicional, tal como ocurre en el mayor de Jesús María (José de Castilla, 1708) o en el de San Francisco de La Paz (1774). Desde un punto de vista visual este tipo de ornamento no sólo recubre sino que modela o remodela la estructura compositiva, dándole una nueva *magnitud plástica* y un nuevo sentido unitario y sintético que reemplaza al despliegue analítico de la grilla regular. La misma imbricación y proliferación de motivos, como sus formas irregulares y su disposición movida y trabada apuntan a la pérdida de la claridad de las partes en favor de la lectura global de la forma. Sin embargo este ornamentalismo no debe leerse exclusivamente en clave decorativa. La intencionalidad de los retablos barrocos con su gran aparato ornamental es también proporcionar una imagen real del más allá, en un sentido similar al buscado por la pintura de cielorrasos ilusionistas en Italia o al “mecanismo representando la gloria del paraíso” montado y definido por Bernini en el Vaticano en 1628²⁸ y recurre para ello a algunos de sus significantes simbólicos en la tradición cristiana: el oro, el mismo ornamento en sí y su sentido preciosista, las representaciones de elementos iconográficos de valor simbólico en clave decorativa. Es particular indicador de esta unidad iconográfico-ornamental el empleo generalizado de la columna báquica en el Virreinato de Perú, que pone a la vista el tema central del sacrificio de Cristo, empleándolo para sostener y construir plásticamente el mundo figurado de la redención donde habitan los santos. En todo caso no ha habido una segmentación tajante entre la representación de los elementos de la experiencia y los sobrenaturales, como no la había, siquiera en teoría, entre los elementos históricos y fictivos: “no hay diferencia alguna esencial entre la narración común, fabulosa del todo y la que está mezclada con la historia, escribía Alonso López Pinciano a propósito de la epopeya”.²⁹

El resultado de este doble juego de cambios y remanencias es cierta tensión entre los términos que se manifiesta en las dificultades para sostener la estructura narrativa en una relación armónica con el aparato ornamental. Si la comparación de los alzados de diversos retablos del período muestra la permanencia de la estructura básica, independientemente de las resoluciones adoptadas por la decoración, en el tiempo esta tiende a *comerse* las imágenes reduciéndolas a nichos cada vez menos significativos visualmente, a repisas o a simples peanas. Sin embargo, la concepción discursiva se mantiene, sin duda como expresión de la importancia otorgada a los contenidos, es decir a la exposición de historias, episodios y personajes, que al fin constituían la principal *raison de être* de los retablos. Buscando otro tipo de equilibrio, la narratividad a menudo retrocede, reemplazando las pinturas y relieves por imágenes de bulto o pintura de personajes antes que de escenas, aunque la estructuración del alzado sigue respondiendo a la tradición renacentista. Esta tendencia se corresponde con la búsqueda de simplificación argumental en la retórica y la literatura de los siglos XVI y XVII. Ya Vives había advertido sobre el peligro del exceso de los “lugares de los argumentos” empleados como fundamento de las amplificaciones que “más hacían documentos de bien decir que no los reducen a un arte útil”³⁰ y en la segunda mitad del siglo XVII López Pinciano señalaba que “aquella fábula (concepto que asimila al de figura en la pintura) será más artificiosa que más deleitare y más enseñare con más simplicidad, porque en vano se aplican muchos modos para una

²⁸ BOUCHER BRUCE, *La Sculpture baroque italienne*, Thames and Hudson, 1999, París, p. 173.

²⁹ MENÉNDEZ PELAYO, op. cit. p. 236.

³⁰ VIVES, op. cit., p. : 460.

acción si uno sólo basta a enseñar y deleitar”, apuntando también como fines de la poética, conceptos propios de los tres objetivos de la persuasión retórica³¹ de los que no casualmente sólo persisten el *docere* y el *motus animi*, (deleite), mientras que el término particularmente *demonstrativo* de la retórica (el *convencer*) ha sido dejado de lado, convirtiendo a la poesía en un *deleite que enseña*.

Estas tendencias, así como la necesidad de ajustar los términos narrativos y formales, favorecerán la simplificación iconográfica hacia 1700. En España se efectuará poco antes la modificación cualitativa tendiente a pasar del relato de historias ejemplares, en el sentido medieval, a la exposición impositiva de un caso en el que el tema y la prueba aparecen sintetizados en un argumento único puesto ante los ojos del observador del modo más conciso y tocante que la técnica permita. En el retablo que José Benito Churriguera realizara a fines del siglo XVII para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca el nicho principal está ocupado por un tabernáculo que contiene la eucaristía. Se trata del más verosímil de los objetos simbólicos que la tradición cristiana puede exhibir y en rigor no verosímil sino real. Se complementa con el cuadro de Claudio Coello que ocupa el ático y muestra el martirio de San Esteban, premisa de la eucaristía. Así vinculado íntimamente en lo temático y formalmente en el amplio desarrollo de la calle central, el retablo aparece dotado de una notable unidad y una clara jerarquía del paño principal en relación con las calles e imágenes laterales. El retablo que Simón Pineda hiciera para el Hospital de la Caridad de Sevilla hacia 1673 es un ejemplo aun más temprano del mismo planteo.



**Figura 3: San Pedro, Lima,
retablo de San Francisco Javier, hacia 1700.**

En América, los retablos jesuíticos de San Francisco Javier [fig. 3] y San Ignacio, en la Compañía de Quito (hacia 1735-1740), el de San Ignacio en la iglesia de San Pedro de Lima, según Wethey copia de los quiteños y el

³¹ CICERÓN, *De oratore*, t.1, trad. H. Rackham, Harvard University Press, 1997, p. 284 y *De partitione oratoria* (ibidem, t. 2), p. 313 y 318.

mayor de San Carlos de Lima (hacia 1758-1766), son ejemplos de esta búsqueda. Presentan un gran nicho central que alberga al titular, flanqueado por dos columnas salomónicas a cada lado. Salvo el de San Carlos, los otros tres retoman el diseño de Andrea Pozzo para el altar de San Ignacio en el brazo izquierdo del crucero del Gesù (1694-1699) pero reemplazan las columnas compuestas y agregan un ático. El limeño, más fiel al original, mantiene el entablamento que los de Quito invaden con el arco central así como las esculturas de las enjutas, la cartela sobre el arco y las esculturas en el ático. En estos retablos desaparece al fin la vieja concepción narrativa gótica y renacentista, prolongada hasta el Barroco, que ordenaba un conjunto de imágenes como despliegue contextual del núcleo temático central, para dejar lugar a la simple presentación del titular en un marco imponente. Desaparece así también la articulación de ejemplos y la construcción de una argumentación temática fundada en los *loci* cristianos y con ellos el entimema que deja lugar a la presentación directa del personaje. Como una rémora, pequeños cuadritos con escenas de la vida de San Ignacio, al modo de las guardas de espejos contemporáneas, rodean el arco del retablo de San Pedro de Lima reemplazando las tallas decorativas quiteñas. Las formas de estructuración tradicionales subsistieron, pero opera en estas obras un nuevo concepto comunicacional.

Este proceso, de abandono de la equilibrada grilla renacentista por un tema principal dominante, unitario y formalmente impactante, acompaña la búsqueda de una imagen psicológicamente pregnante, descriptivamente verosímil y apoyada en un marco visual dirigido a impactar al observador. El interés en el carácter fenoménico de la visión a través del control de las variables visuales y la búsqueda de una situación privilegiada de observación que presente y casi imponga un tema previamente simplificado y tratado con el mayor verismo, será la forma en que los retablos americanos darán respuesta al objetivo de formular un discurso vívido y tocante, que haga partícipe al fiel y lo movilice en el sentido deseado. Recién entonces el concepto de verosimilitud, desarrollado a lo largo del siglo XVI para la escultura, se apoyará en un nuevo vínculo obra-espectador teñido por la asunción del carácter psicológico del nexo y de las posibilidades del control de las variables formales en que ese vínculo se manifiesta. Se establece así, en palabras de Argan, un “contatto diretto con lo spettatore, gli permette di “penetrare” nel quadro o di vivere empaticamente nell’architettura y así se logra un discorso serrato, conciso, violentemente persuasivo: tutto esempi, senza entimemi”.³² Ahora la ficción de lo verosímil, se presenta como una prueba empírica que requiere el consenso del espectador y la simpatía con su propio universo antes que un sistema argumental. Los cambios introducidos en la práctica religiosa, regida ahora por la ejercitación continua y más o menos sistemática de las cofradías inspirada en los ejercicios ignacianos³³ tenían justamente a los retablos de muchas de las capillas y las imágenes que contenían como *escenario signifiante*, un marco para la acción que completa las actividades particulares proporcionando una fuente de motivación dada por la influencia del aparato visual sobre la conciencia. La

³² ARGAN Carlo, *La “Retorica” e l’Arte Barocca*, en Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Fratelli Bocca ed., Roma, 1955, p. 12.

³³ La sistematización de los ejercicios espirituales y su *tecnologización* tanto psicológica como teatral de los mismos pueden seguirse en las descripciones proporcionadas por las constituciones y documentación de cofradías. Ver GONZÁLEZ RICARDO, SÁNCHEZ DANIEL y FÜKELMAN CRISTINA, *Arte, culto e ideas*. Buenos Aires, siglo XVIII, Fundación para la investigación del arte argentino, Buenos Aires, 1999, ps. 111 ss.

búsqueda de pregnancia en la imagen que este planteo requiere lleva a la simplificación de la estructura capaz de concentrar en su término central la energía plástica que la narración absorbía.

Tanto el churriguerismo mexicano como los retablos elaborados en el virreinato de Perú en el segundo tercio del siglo XVIII adoptan a menudo el nuevo modelo en el que las calles laterales pierden importancia relativa o son suprimidas y el nicho central se expande imponiéndose como núcleo aglutinante ordenador de la composición, comenzando por el retablo de los Reyes que Jerónimo de Balbás diseñara para la catedral de México (1718-¿1725?). No necesariamente desaparecen las imágenes laterales, pero estas son minimizadas, como ocurre en el retablo de la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Quito o en retablo mayor de la capilla de Cantuña de la misma ciudad [fig. 4] (Bernardo Legarda, hacia 1750) o bien refundidas en la ornamentación exaltada de los retablos mexicanos, en Santa Prisca (Isidoro de Balbás, 1752-1757), en el retablo mayor de Valenciana en Guanajuato o en los de Regina Coeli y de Cosme y Damián en la capital, que ejemplifican la sumisión de todos los elementos de la composición a un motivo central y una forma unitaria. Particularmente en México este proceso se liga y coactúa con la tendencia barroca a disolver la claridad estructural. Los nichos son ahora absorbidos por los estípites como ocurre en el retablo de la capilla del Rosario en Azcapotzalco [fig. 5] o son reemplazados por repisas que a veces, casi “sueltas” y fuera de escala, no generan la división en partes del conjunto, como ocurre en la Enseñanza. Da la impresión de que la misma exaltación sostiene la unidad de ese mundo en ebullición que quiere ser verosímil. Las modificaciones ocurridas en los retablos de la ciudad de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XVIII, bien que muy diferentes en el sentido ornamental, describen un proceso similar. En el que hiciera Isidro Lorea para la iglesia de San Ignacio (antes de 1767), su planta cóncava dinamiza la relación con el observador llevándolo hacia el centro del conjunto, efecto reforzado por las fuertes columnas que ritman el acceso al nicho central, enfatizado a su vez por su mayor escala y por su desfasaje vertical. En oposición, las imágenes laterales están simplemente ubicadas en peanas rococó en los intercolumnios mientras que el ático no tiene nichos ni imágenes laterales, reforzando el impacto de la calle central y la concentración visual en el nicho central, esquema reiterado en el retablo mayor de la Merced (Tomás Saravia, 1783-1788). El proceso culmina en el retablo mayor de la Catedral (Isidro Lorea, 1784) [fig. 6], donde esta tendencia a la focalización alcanza su máxima expresión mediante la realización de un gran tabernáculo exento desplegado en torno de una imagen única en un cuerpo arquitectónico flanqueado por columnas esviadas que enmarcan el nicho dominante. Esta obra sintetiza las tendencias de los retablos anteriores de Lorea, pero desde una concepción mucho más radical. No se trata ya de la jerarquización del nicho central sino de generar el desarrollo del conjunto desde el impulso de su núcleo. La planta del retablo de la Catedral [fig. 8 a] está ordenada *a partir* del nicho que genera una onda expansiva de círculos y arcos concéntricos de columnas que conforman el espacio del cuerpo, magnificando la situación de la imagen titular y estableciendo un vínculo predeterminado con el observador. Estas obras ponen de manifiesto una triple evolución que propone simultáneamente una simplificación narrativa en el desarrollo iconográfico, una potenciación expresiva del tema central y una presencia dominante que a través de exaltación plástica, establece un vínculo tocante y vital con el observador.



Figura 4: Capilla de Cantuña, San Francisco de Quito, retablo mayor, Bernardo de Legarda, 1750.

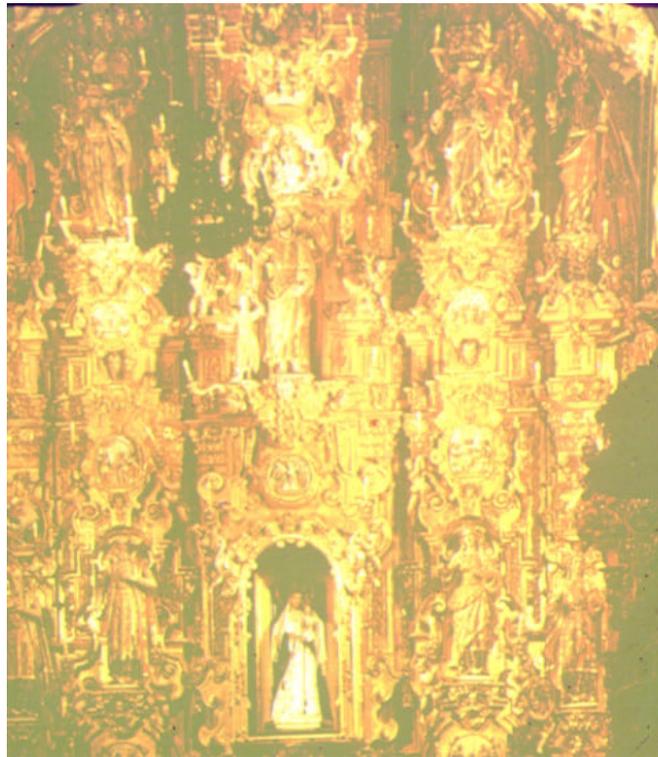


Figura 5: Convento de Azcapotzalco, D.F., Capilla del Rosario, siglo XVIII.



Figura 6: Catedral, Buenos Aires, retablo mayor, Isidro Lorea, 1782.

Efectivamente, también las condiciones de observación han cambiado. En los retablos anteriores a 1750 el vínculo observador-obra, es decir la consideración de los efectos producidos por la disposición en relación con un punto de vista predeterminado no recibe un tratamiento específico en el desarrollo de las plantas, que, más allá de avances y retrocesos ocasionales dirigidos a acentuar partes de la composición, siguen apegadas al plano. En estas obras se establece en cambio por medio de los movimientos de planta y las arquitecturas exentas un vínculo dinámico retablo/observador que propone el recorrido, situación que se proyecta hacia los cimientos neoclásicos como los de las catedrales de Puebla y Lima³⁴.

El planteo barroco conjuga así la función movilizadora de la conciencia típica de la concepción medieval de la imagen, con el sentido de verosimilitud posrenacentista y, recién en el siglo XVIII, con la voluntad moderna de controlar el proceso perceptivo, conjugado todo en función persuasiva. Se trata, como ocurre en la ciencia contemporánea, de la búsqueda de efectos concretos mediante procedimientos controlables y eficientes. El influjo de la imagen o del mundo sensible sobre la conciencia ha dejado de ser un proceso interpretativo tendiente a transformar la alegoría o el signo en significado mental para convertirse en un efecto vinculado a la propia experiencia a través de un modelo ejemplar que operando en condiciones *artísticas* promueve con su artificio un mecanismo emotivo cuyo fin también es la corrección moral. El comienzo del proceso -la imagen como disparadora- y el fin -la moralización y la salvación-, se mantienen invariantes. Se transforma en cambio la concepción interior, que abandona el campo de la interpretación

³⁴ Una anticipación notable en este sentido es el retablo mayor de San Francisco de Quito, el que, más allá de modificaciones posteriores, fue tempranamente concebido como un hemisferio de imágenes que se dirigen en mirada y actitud a la figura central de la Virgen, como lo atestiguó en 1647 Fernando de Cozar (*Historia del Arte ecuatoriano*, t.2, Quito, Salvat Ed., 1977, p.52).

especulativa para convertirse en una acción física y psicológica de alcances pautados sobre el espectador. El fiel está ahora frente a una imagen impositiva pero real y los mismos procedimientos del vestido y el arreglo de las imágenes de culto en ese ámbito evanescente de las curvas, los dorados, el incienso, el humo de las velas y la música deben haber potenciado, junto al recurso del misterio y la aparición que los velos³⁵ y los cortinados materializaban, el efecto producido por las imágenes, a un tiempo sobrenaturales y próximas, ocultas y pasibles de ser vestidas y adornadas. Estos cambios estaban enmarcados no sólo en un criterio plástico diferente, sino en una concepción causal en que los resultados se entendían ligados a una acción efectiva.

Sin embargo, no deja de ser significativo que esta actitud moderna y barroca, aparezca en América en el segundo cuarto del siglo XVIII, cuando el dinamismo participativo de las formas artísticas era ya parte del pasado en muchos sitios de Europa. Creo que es interesante señalar que estas características modernas, que aparecen en la arquitectura y el urbanismo a partir del siglo XVII y aún un poco antes en Europa, se retrasan en relación con la retabística, particularmente americana. Puede imaginarse que el papel conservador que la iglesia asumió durante estos siglos de cambio alentó la reiteración de esquemas tradicionales y en cierto modo y hasta cierto momento, cerró el paso a las nuevas formas, especialmente en un tipo de obras que, como los retablos, estaban directamente vinculados al culto cristiano en un ambiente tradicionalista y arcaizante en muchos otros aspectos de la cultura, como era la España posrenacentista y especialmente sus colonias americanas. Sólo el *barroquismo* evidente de los retablos americanos ocultó el hecho de que hasta el momento su carácter barroco había estado fundamentalmente ligado a la ornamentación y a ciertos movimientos en el plano conservando la presentación regular y más o menos homogénea de espacios y personajes. Es cierto que, como se ha dicho, no es preciso reducir el Barroco a Bernini y Borromini, pero entonces nos falta una definición capaz de abarcar nuestras peculiaridades y de ser posible, de explicarlas. Finalmente, entrado el siglo XVIII, la vieja tradición fundada en el equilibrio, la demostración y la armonía, dejará lugar, en las puertas de la Ilustración, a una forma de composición de retablos en la que un juego de fuerzas en acción y un principio rector dominante y activo dirige el desarrollo y la impronta vital y participativa de la percepción, reemplaza a la representación esquemática de un orden ideal.

³⁵ Se llamaban así las pinturas que, normalmente montadas sobre correderas, cerraban la boca del nicho tapando la imagen escultórica, generalmente con una pintura del mismo personaje.