

COLOR Y ORNAMENTO:
ESTUDIOS SOBRE POLICROMÍA
EN EL MUNDO IBÉRICO
(ss. xvii y xviii)

Este libro forma parte de los resultados del proyecto *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750* (HAR-2017-83037P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (DOI: 10.13039/501100011033) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España con fondos FEDER-UE



- © MANUEL GARCÍA LUQUE y FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA (eds.)
- © UNIVERSIDAD DE GRANADA
Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071 Granada
Tlf.: 958 243 930 - 958 246 220
editorial.ugr.es
- © EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA
c/ Porvenir, 27. 41013 Sevilla
Tlf.: 954 487 447
<https://editorial.us.es//info-eus@us.es>
ISBN eug: 978-84-338-7126-8
ISBN eus: 978-84-472-2464-7
Depósito legal: Gr./1885-2022
Maquetación: Tarma, estudio gráfico. Granada
Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico. Granada
Imprime: Podiprint

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Manuel García Luque y
Francisco J. Herrera García (eds.)

COLOR Y ORNAMENTO:
ESTUDIOS SOBRE POLICROMÍA
EN EL MUNDO IBÉRICO
(SS. XVII Y XVIII)

GRANADA, 2022



UNIVERSIDAD DE GRANADA | **eug** EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA



COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— SECCIÓN ARTE —

Directora

MARÍA ISABEL CABRERA GARCÍA

Consejo Asesor

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA
Universidad Complutense de Madrid

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

ANTONIO CALVO CASTELLÓN
Universidad de Granada

JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela

CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balear

CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza

STÉPHANE CASTELLUCCIO
Institut National d'Histoire de l'Art. París

MARINELLA PIGOZZI
Università di Bologna

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS
Universidad de Granada

CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad Autónoma de Madrid

LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca

FRANCA VARALLO
Università di Torino



COLECCIÓN ARTE
Número 72

COMITÉ EDITORIAL DE LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Directora: ARACELI LÓPEZ SERENA

Subdirectora: ELENA LEAL ABAD

CONCEPCIÓN BARRERO RODRÍGUEZ

RAFAEL FERNÁNDEZ CHACÓN

MARÍA GRACIA GARCÍA MARTÍN

MARÍA DEL PÓPULO PABLO-ROMERO GIL-DELGADO

MANUEL PADILLA CRUZ

MARTA PALENQUE

MARÍA EUGENIA PETIT-BREUILH SEPÚLVEDA

MARINA RAMOS SERRANO

JOSÉ-LEONARDO RUIZ SÁNCHEZ

ANTONIO TEJEDOR CABRERA

Índice

Presentación	9
Revestir de oro y colores <i>una obra única y singular joya de nuestra América</i> . La policromía del tabernáculo de la catedral nueva de Puebla de los Ángeles, México	13
Pablo F. Amador Marrero	
El fulgor del retablo sevillano: aspectos sobre dorado y policromía	47
Manuel García Luque	
El retablo canario: dorado, policromía y temas decorativos	91
Jesús Pérez Morera	
Estudio técnico tras la restauración del retablo mayor de la colegiata de la abadía del Sacromonte de Granada	125
Lourdes Blanca López y María Dolores Blanca López	
La policromía rococó o «chinesca». Aspectos estéticos y técnicos	159
Fernando R. Bartolomé García	
La policromía rococó en Jerez de la Frontera y su entorno: un nuevo acercamiento	185
José Manuel Moreno Arana	
A policromia poliédrica: do douramento à <i>chinoiserie</i> no barroco luso-brasileiro	211
Sílvia Ferreira y Mateus Rosada	
El color de la carrocería del Rococó al Neoclasicismo: pintura y dorado en la colección de coches de los marqueses de Peñaflo en Écija	239
Álvaro Recio Mir	
Bibliografía	261

Presentación

DURANTE LOS SIGLOS DEL BARROCO, EL ARTE DE LA TALLA EN MADERA conoció un extraordinario desarrollo en España, Portugal y sus territorios de ultramar. Esta fructífera actividad artística concitó la labor de maestros escultores, entalladores, carpinteros y ensambladores, pero también la de profesionales de la pintura y el dorado que se encargaban de aplicar sus policromías, de acuerdo con un marco competencial que quedaba sancionado por las ordenanzas gremiales de cada ciudad. Tales revestimientos, lejos de ser un mero complemento, constituyen parte indisoluble de la obra lignaria, y por tanto, matizan y condicionan su efecto plástico, le confieren nuevos valores simbólicos y determinan su valoración económica. Precisamente el alto coste del oro fue uno de los factores que propició que entre la ejecución de la obra de talla y su dorado pudieran transcurrir décadas o incluso siglos –especialmente en los retablos–, a lo que hay que sumar los frecuentes casos de repolicromías, que testimonian el mudar del gusto y una práctica restauradora ajena a la sensibilidad contemporánea. Muchas obras de madera policromada son, por tanto, creaciones de autoría y tiempos múltiples, que a menudo no pertenecen a uno sino a varios momentos históricos.

El estudio de la policromía ofrece, pues, múltiples vías de análisis que nos sumergen de lleno en los mecanismos de la creación artística y en los cauces por los discurrió el mecenazgo y el patrocinio de la obra de arte durante el Antiguo Régimen. Sin embargo, también se trata de un campo que adolece un cierto desinterés historiográfico y solo conocemos de forma fragmentaria. En este sentido, resulta muy revelador que la actividad de los maestros del

dorado y estofado haya sido omitida en la mayoría de historias de la pintura que se han venido publicando, pese a que estos artífices eran miembros de pleno derecho del arte de la pintura. Se da la circunstancia, además, de que algunos reconocidos pintores como Francisco Pacheco (1564-1644) o Juan de Valdés Leal (1622-1690) compaginaron la pintura de tablas y lienzos con la policromía de retablos y esculturas. Aunque no es este el momento de analizar las causas profundas que han provocado este olvido, a ello ha contribuido sin duda la inferior consideración que esta especialidad pictórica tuvo ya en su tiempo, puesto que encarnaba la vertiente más artesanal de un gremio que durante toda la Edad Moderna anduvo reivindicando la raíz intelectual de su oficio. No hay más que echar un vistazo a un monumento de la historiografía artística española como el *Museo pictórico* de Antonio Palomino (1715-1724) para comprobar esta ausencia.

Paradójicamente, las primeras investigaciones sobre la policromía en madera no provinieron del ámbito de la pintura, sino del de la escultura y el retablo, como acreditan los estudios pioneros de María Elena Gómez-Moreno, Juan José Martín González o Domingo Sánchez-Mesa Martín. Estos trabajos germinales, publicados entre los años cuarenta y setenta del siglo XX, sentaron las bases que permitieron el desarrollo de investigaciones más sistemáticas a finales de dicha centuria. Ejemplar en este sentido resultó el trabajo de Pedro L. Echeverría Goñi, cuyo enfoque metodológico orientó la labor de otros historiadores del arte que, ya en nuestro siglo, han continuado profundizando en el conocimiento de la policromía en distintos focos creativos del mundo ibérico.

En paralelo, la profesionalización del conservador-restaurador, la consolidación de la restauración científica y el consiguiente desarrollo de los estudios de diagnóstico —apoyados en el uso de nuevas tecnologías— han redundado en un mejor conocimiento de la materialidad de la escultura y de sus técnicas policromas. Este caudal de información ha estimulado la aparición de nuevas publicaciones y el desarrollo de diferentes congresos y coloquios internacionales, como el que se celebró en 2002 en Lisboa en el Instituto Português de Conservação e Restauro (*A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*) o el que tuvo lugar en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, en Madrid, en el año 2015 (*Las encarnaciones en la escultura policromada, siglos XI-XVIII*).

A estos encuentros ha venido a sumarse el Congreso Internacional *El color de la escultura: pintores y policromías en el mundo hispánico (1600-1770)*,

celebrado en el Aula Diego Angulo de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla durante los días 23 y 24 de septiembre de 2021. Concebido desde la historia del arte, aunque con una vocación interdisciplinar, el encuentro congregó a diferentes investigadores europeos y americanos con el objetivo de hacer una puesta en común de las problemáticas compartidas que atañen al estudio de la policromía escultórica, atendiendo tanto a cuestiones estéticas, materiales y técnicas, como a otras relativas al funcionamiento de los talleres, al papel ejercido por los comitentes o a los retos que plantea su conservación y restauración.

Este libro constituye el primer fruto editorial de aquel congreso de Sevilla. Dada la diversidad de propuestas allí presentadas, pareció pertinente recoger en un primer volumen los trabajos dedicados al estudio de la policromía aplicada a las obras de talla ornamental, especialmente en lo que respecta al retablo y otras tipologías mobiliarias. Los ocho ensayos que reúne este libro ofrecen una mirada plural sobre la policromía en el mundo ibérico, aunando enfoques panorámicos con estudios de caso y aportaciones documentales. El volumen arranca con el capítulo de Pablo F. Amador Marrero, quien por medio de un minucioso análisis de las fuentes escritas reconstruye el acabado cromático del desaparecido tabernáculo que el obispo Juan de Palafox (1600-1659) encargó para la catedral de Puebla de los Ángeles. Seguidamente, los capítulos de Manuel García Luque y Jesús Pérez Morera, dedicados respectivamente al dorado y policromía del retablo sevillano y canario, permiten profundizar en los artífices y patrocinadores, en las dinámicas de trabajo y en las vías de financiación, así como en las distintas técnicas y repertorios ornamentales empleados para dar color al que, sin duda alguna, constituyó el mueble litúrgico por excelencia. En esta misma línea, el cuarto capítulo, firmado por Lourdes y María Dolores Blanca López, centra su interés en el nuevo retablo mayor que se erigió en la iglesia de la abadía del Sacromonte de Granada a mediados del siglo XVIII, estudiándolo a partir de los nuevos datos recabados tras su reciente restauración. Por su parte, Fernando R. Bartolomé García estudia las alternativas cromáticas que caracterizaron la policromía rococó en España, incidiendo en las nuevas técnicas que entonces se popularizaron, como el bronceado, los dorados marmolados, las labores de medio relieve o los punzonados. A continuación, José Manuel Moreno Arana profundiza en el desarrollo de esta modalidad estética en el área de Jerez de la Frontera, presentando nuevos documentos de archivo que permiten reconstruir con mayor precisión la actividad de algunos maestros y ofrecer nuevas consideraciones sobre

algunas obras destacadas. Un elemento tan distintivo de las policromías rococó, las llamadas *chinoiseries*, centra el interés del capítulo de Sílvia Ferreira y Mateus Rosada, quienes estudian la notable fortuna que este motivo ornamental de inspiración oriental tuvo en Portugal y Brasil, tanto en ámbitos sagrados como profanos. Finalmente, el libro se cierra con el estudio de Álvaro Recio Mir, quien rescata un episodio tan olvidado en el estudio de la policromía como es el de la pintura aplicada a los carruajes, tomando como caso de estudio la fastuosa colección de coches que reunió en Écija el marqués de Peñaflor.

No podemos finalizar esta presentación sin agradecer el apoyo económico brindado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla, a través de su VI Plan Propio, por el Comité Español de Historia del Arte y por el proyecto «Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750» (HAR-2017-83037P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio español de Ciencia e Innovación. Asimismo, hemos de hacer extensivo nuestro agradecimiento a la Editorial de la Universidad de Granada y a la Editorial de la Universidad de Sevilla por hacer posible que esta iniciativa editorial vea finalmente la luz.

Manuel García Luque
Francisco J. Herrera García

Revestir de oro y colores *una obra única y singular joya de nuestra América.*

La policromía del tabernáculo de la catedral nueva de Puebla de los Ángeles, México

PABLO F. AMADOR MARRERO

Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México

ATENDIENDO AL LLAMADO DE LOS COORDINADORES DE ESTE VOLUMEN instándonos a revisar el «paradigma metodológico» y «profundizar en el conocimiento de la policromía escultórica», he optado por elaborar un ejercicio centrado en la plástica novohispana, aunque ahora desde su indivisible vínculo con la retablistica. Si bien al respecto de este binomio contamos con alguna contribución reciente¹, por su interés en el tema de la policromía me centraré en el primer tabernáculo de la actual catedral de Puebla de Zaragoza, antigua Puebla de los Ángeles, México, mismo que al ser retirado marcó el inicio de las renovaciones neoclásicas del templo².

Al respecto de esta máquina —denominada frecuentemente como *ciprés* en la literatura—, recordemos que fue mandada realizar por el ya reconocido como beato, Juan de Palafox y Mendoza (Fitero, 1600- Burgo de Osma, 1659), obispo de la diócesis de Tlaxcala-Puebla entre 1639 y 1653. Como veremos en su contextualización, la obra en cuestión es de sobra conocida en la bibliografía tanto mexicana como española, llegando incluso a ser de referencia obligada en el tema, por lo que cuenta con un buen número de citas y análisis de mayor o menor calado que siempre han

1 Un ejemplo reciente y en cierto modo tangencial a este ensayo: «El ensamblador Lucas Méndez y el retablo de las reliquias de la antigua catedral de Puebla de los Ángeles: un ejercicio de remembranza», en el *Coloquio Internacional de Retablos Hispanoamericanos. Un reto para la investigación transregional*, organizado por el IIE de la UNAM, del 4 al 22 de noviembre de 2021. Véase en: https://youtu.be/O_qAiOPRAho (1/11/2021).

2 Galí Boadella, 1996: 185, nota 290.

subrayado su importancia. Poseemos al respecto diversas descripciones históricas y estudios que analizan sus fuentes directas e indirectas, además de múltiples lecturas aportadas ya desde la historia del arte y especialmente centradas estas últimas en lo novedoso de su propio concepto. Pero hasta el momento el tema de su color —y no solamente nos referimos al que le aportó su revestimiento policromo— ha sido poco atendido y no ha pasado de ocupar algunas simples líneas.

En esa tesitura y en el contexto que nos encontramos, tras un breve pero pertinente ejercicio historiográfico introductorio en el que daremos especial relevancia a su promotor y nos permitirá tildar algunos aspectos relativos a su significación, nuestra propuesta se encaminará hacia la percepción general de la obra en cuestión para derivar posteriormente hasta el asunto medular de su policromía. Para indagar en este punto nos valdremos del detallado contrato de la obra, inédito hasta donde hemos podido rastrear³, ofreciendo algunos esclarecedores y significativos dibujos o trazas de partes del tabernáculo que igualmente se contextualizarán.

A partir de todo ello y en conjunción con la bibliografía y otros referentes, insistimos en atender el señalamiento primero de poder subrayar en los argumentos asociados en los que radicará nuestro alegato final. A la percepción del color, de sus texturas o de la combinación de superficies que participaban en esta particular arquitectura, sumaremos otros elementos con los que interactuaba como parte fundamental de un discurso más amplio. Éste debió orquestarse no sólo por sus diferentes artífices, sino, sobre todo, por el propio obispo Juan de Palafox, como así han establecido algunos de los investigadores que han trabajado su quehacer.

Para comenzar, no está de más señalar que los estudios de policromía para el periodo virreinal novohispano en lo sustantivo aún son escasos. Ahora bien, contamos con importantes aportaciones como las de Moyssen⁴, o las documentales recogidas por Tovar de Teresa⁵, además de los diferentes esfuerzos que venimos realizando algunos

3 Este debe ser el documento que Galí Boadella refiere en un reciente texto que hemos de reconocer no conocíamos en el momento de la presentación primera de nuestra propuesta y al que aquí damos amplia cabida por su importancia para el tema que nos ocupa, ya que, como se señalará, mantiene además múltiples puntos de contacto con el parecer que planteamos para la policromía. Galí Boadella, 2017: 173.

4 Moyssen, 1978.

5 Tovar de Teresa, 1978 y 1992.

investigadores de forma individual y colectiva como parte del Seminario de Escultura Virreinal adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM⁶.

APROXIMACIONES A LA OBRA EN LAS MIRADAS DE OTROS

Como adelantábamos, la bibliografía del tabernáculo poblano es muy amplia, y en parte ya ha sido realizada por Joaquín Lorda o, en varias ocasiones y con diferentes alcances, por Montserrat Galí Boadella para el aspecto que aquí seguimos. Por ello, nos auxiliaremos sólo en algunos autores para dar el necesario contexto que nos permita desarrollar la aportación que buscamos. Así, necesariamente retomamos al promotor, Juan de Palafox y Mendoza⁷, del que es oportuno recordar su labor hacia los naturales, la preocupación por tener un clero a la altura y hacer efectiva la secularización dictada desde la Corte. Aun con esas ocupaciones, no desatendió otras concernientes a su cargo como la conclusión de la segunda catedral —la actual, iniciada en 1575—, que apenas alcanzaba a estar cerrada en su perímetro y sólo levantadas partes de sus muros a su arribo a tierra americanas y después de infinidad de controversias⁸. A ello se volcó con especial ahínco y desvelo, participando activamente y costeándola en gran parte⁹.

En paralelo al desarrollo arquitectónico —en el que incluyó importantes reformulaciones—, también prestó singular atención a la Capilla de los Reyes y, a la vez, al tabernáculo que habría de colocar en la parte central del templo, bajo una de sus cúpulas principales. Del ímpetu y ahínco personal con el que Palafox se tomó tales empresas dan buen testimonio las noticias puntuales remitidas al monarca. En cuanto al tabernáculo, el prelado señaló como referentes proyectuales a los de las catedrales de Granada y Málaga, subrayando a su vez la concepción «moderna» que tenía, alusión que ha sido de referencia obligada para todos aquellos que se han aproximado al

6 Ejemplo de ello es el volumen coordinado por Amador Marrero y Díaz Cayeros, 2013.

7 De referencia para este punto es Galí Boadella, 2001: 367-384.

8 Somos conscientes de que hablar de este prelado ocuparía mucho más espacio del que disponemos, y de lo que da fe la ingente bibliografía que lo refiere, incluso en lo relativo a su relación con el mundo del arte. Sobre la construcción del edificio un último y amplio estudio con su respectiva bibliografía lo encontramos en Molero Sañudo, 2014.

9 Textos de obligada referencia en lo relativo a Palafox y el arte lo encontramos en Galí Boadella, 2001: 367-384; 2012: 185-213. La más reciente investigación que pone de manifiesto dichos vínculos es la de Núñez Méndez, 2019, en especial 367-418.

estudio de esta obra¹⁰. En la misiva al monarca (1646) también hizo una breve descripción de su forma, señalando algunos elementos particulares tales como la calidad y particularidad de los materiales, además de alabar la custodia de asiento antigua a la que se refirió ya como *alma* del tabernáculo¹¹, todo lo cual retomaremos.

Otro documento de obligada referencia para todos los que han trabajado el tema de la catedral palafoxiana es la *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su Catedral* de Antonio Tamariz de Carmona, editado a raíz de la consagración del templo el 18 de abril de 1649. Este maravilloso libro es una elocuente descripción de la nueva edificación y sus altares, entre los que destaca y describe de forma pormenorizada el de los Reyes y el Mayor¹². Sobre este último, al que llamó *tabernáculo*, señaló como autor al aragonés Pedro García Ferrer, llegado en el séquito del obispo¹³ y es muy probable —como comparto con varios especialistas— que fuera él quien guiara la redacción de Tamariz de Carmona, sin descartar incluso la supervisión del propio Palafox. Al anterior nombre el cronista sumó el del maestro Diego de Cárcamo como ejecutor¹⁴. Este impreso ha servido a algunos investigadores para establecer los lógicos paralelismos con una vista parcial presente en una pintura que se conserva en el Museo de la Universidad de Puebla, realizada por Bernardino Polo que representa *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, si bien otros han matizado dicha dependencia¹⁵. Asimismo, desde muy temprano y con base en otras noticias, dichas descripciones han sido fundamentales para ver los ecos que esta máquina catedralicia generó en la realización de otras obras. Son los casos del tabernáculo de la famosa capilla dominica del Rosario en la

10 «Háse formado donde había de estar el altar mayor, a la manera que en Granada y Málaga y otros edificios modernos, un tabernáculo compuesto de doce columnas del mismo jaspe en el segundo cuerpo ocho y sobre cada pilastra y pilar, en el primero doce Vírgenes: en el segundo doce Ángeles con las insignias de la Concepción y en el remate el Arcángel San Gabriel con el Ave María, que todas estas figuras se harán de madera por escultor muy acreditado de estas provincias...» Cuevas, 1921-1926, III: 71.

11 Cuevas, 1921-1926, III: 71-72.

12 Tamariz de Carmona, 1650: 11v-14v.

13 Tamariz de Carmona, 1650: 11v.

14 Tamariz de Carmona, 1650: 11v.

15 Como por ejemplo los enumerados por Galí Boadella, 1996: 189, y luego lo dicho por Lorda, 2001: 431.

propia Puebla o, en la Ciudad de México, el que se realizó a solicitud de los preladados catedralicios con referencias al angelopolitano¹⁶.

Al libro anterior hemos de añadir las descripciones de otros cronistas como Antonio Bermúdez de Castro quien, aunque más escueto en sus apreciaciones, alabó igualmente su fábrica, destacándola en el panorama del virreinato y resaltando las esculturas que participaban en el conjunto¹⁷. No lejos en el tiempo, a mediados del siglo XVIII, tenemos las referencias de Echevarría y Veytia¹⁸, las que, si bien nos sirven para contextualizar la forma aludida, no ayudan mucho para el caso de la policromía que nos interesa, ya que cuando describió el tabernáculo habían pasado varias décadas de una intervención que la afectó en su policromado.

A las anteriores publicaciones históricas, y ya constituida nuestra disciplina, se fueron sumando varias de sus más destacadas plumas, algo en lo que no nos detendremos pues en lo sustantivo han sido abordadas por Montserrat Galí Boadella y Joaquín Lorda. Entre ellas sobresalen aquellas que buscaron dar sentido a la forma de nuestra maquinaria, planteando por una parte sus débitos con las custodias procesionales o los monumentos propios de la Semama Santa¹⁹, y por otra con los catafalcos o estructuras celebrativas efímeras señaladas por Bonet Correa, de quien recordemos contamos con importantes reflexiones vinculadas con la liturgia²⁰. Al recuperar lo esgrimido por el último, no podemos dejar de hacer un breve inciso por el evidente parentesco de la arquitectura angelopolitana con el llamado baldaquino de las Bernardas de Alcalá de Henares (Madrid), al respecto del cual Pérez Palomar señaló, además de cierta impronta italiana, también su nexa con arquitectura efímera²¹. A ello se suman las repeticiones de elementos como los frontones partidos o decoraciones que conocemos por las descripciones de la grandilocuente obra angelopolitana, y que culminaban con una cúpula ochavada y pequeña linternilla.

16 Sobre este ejemplo capitalino un importante estudio con bibliografía antecedente lo encontramos en Herrera García y Sánchez, 2013: 133-165. De referencia destacada para la problemática que se estableció en la catedral metropolitana: Toussaint, 1948.

17 Bermúdez de Castro, 1985: 213-214.

18 Fernández de Echevarría y Veytia, 1963: 97-99.

19 Angulo Íñiguez, 1945-1950: 864.

20 Bonet Correa, 1963: 245.

21 Queda pendiente para un próximo estudio esta relación y el análisis de la obra de Pérez Palomar, 2011.

En su primera aproximación al tabernáculo con motivo del ejemplar monográfico sobre García Ferrer²², Galí Boadella mantuvo su dirección de la obra argumentándolo con la documentación. Como parte de su esmerado trabajo de rastreo de fuentes, aportó también algunas pinceladas sobre el proceso de realización, señalando lo dilatado de su fábrica y los diferentes artífices que participaron²³. Por su parte, a Joaquín Lorda le interesó especialmente el vínculo madrileño de Palafox, su relación con la corte, y en concreto con el convento de las Descalzas Reales. En cuanto al tabernáculo, por el sentido del que refiere como ciprés, apuntó sus contrastes (los lazos y diferencias) con otros ejemplos españoles, pero sobre todo en cuanto a la posible relación con Sebastián Herrera Barnuevo y su conocido proyecto para la capilla de San Isidro de Madrid de hacia 1657²⁴, sin olvidar, como le resume Galí Boadella, el convertirse: «en un monumento concepcionista a la vez que un lugar magnífico para el culto del Santísimo Sacramento»²⁵. A este investigador debemos también la sustancial aportación de trazar una interesante y lograda propuesta reconstructiva del tabernáculo²⁶ sobre la que trataremos en el próximo epígrafe.

Para terminar con este reducido ejercicio, regresamos al último texto de Galí Boadella al ser fundamental para nosotros por sus paralelismos con lo que usamos en la presentación previa de este trabajo²⁷. Al respecto y como la propia autora indica, se trata de «un ensayo en todo el sentido de la palabra, puesto que la comparación entre la arquitectura y la música [sobre lo que trabaja] es un terreno todavía no explorado en los estudios sobre el arte novohispano»²⁸. Con esta nueva mirada abordó los dos tabernáculos de la catedral y, tras retomar parte de la bibliografía, estableció diversos y elocuentes pareceres sobre la estructura que aquí nos compete, sobre todo cuando dice que:

Planteamos la hipótesis de que siendo Juan de Palafox el principal impulsor de las reformas tridentinas en la Nueva España, en el momento de la consagración

22 Galí Boadella, 1996: 187-189.

23 Galí Boadella, 1996: 187.

24 Lorda, 2001: 430-441.

25 Galí Boadella, 2017: 165.

26 Lorda, 2001: s/p.

27 Nos referimos al señalado *Congreso Internacional. El Color de la escultura. Pintores y policromía en el mundo hispánico 1600-1770*, celebrado en la Universidad de Sevilla entre los días 23 y 24 de septiembre de 2021.

28 Galí Boadella, 2017: 162. A este ensayo es al que nos referíamos en la nota 2.

de la catedral se hicieron visibles aquellas manifestaciones artísticas que contribuían a implantar en el Nuevo Mundo el afán reformador de la Iglesia: la búsqueda de luz; la disposición del tabernáculo y altar mayor; la ubicación del Sacramento en un lugar visible y central; la eliminación de rejas para acercar a los fieles; la promoción de la iconografía mariana y de los santos... etc²⁹.

Añade que «para la realización de su tabernáculo, Juan de Palafox puso al frente a Pedro García Ferrer, un artista competente que, amén de interpretar la liturgia tridentina, ideó un tabernáculo que representaba la vanguardia en el diseño arquitectónico y retabístico del siglo XVII hispano»³⁰, lo cual viene a insistir en la reivindicación de lo destacado de la pieza angelopolitana que enorgullecía al prelado. Suma a lo dicho algunas importantes llamadas de atención sobre la connotada exaltación que Palafox desarrolló por el culto al Santísimo Sacramento, pero también referencias a las indicaciones dictadas por Carlos Borromeo, todo ello sumado a la búsqueda de la magnificencia que caracterizó aquella centuria. Sobre los últimos puntos, ya con anterioridad Nancy Fee había llamado la atención y reclamaba la necesidad de entender este concepto para aplicarlo a la seo angelopolitana³¹. Además, Galí Boadella insistió en que, de acuerdo a lo dictado por Bonet Correa, parecía oportuno establecer relaciones en cuanto a las analogías formales entre el tabernáculo novohispano y las custodias procesionales y los monumentos de Semana Santa³². Su trabajo fue más allá en la interpretación de la desaparecida arquitectura, atendiendo también a su acústica, sin olvidar las «cualidades materiales del tabernáculo»³³ y cumplir con ello la propuesta de considerar «conceptos tales como innovación, cambio, novedad, tradición, antiguo y moderno, para calificar o justificar manifestaciones artísticas producidas en un contexto religioso y litúrgico»³⁴.

APORTACIONES GRÁFICAS Y PROPUESTA DE UN NUEVO ALZADO

Para poder pasar al tema nuclear de la policromía del conjunto poblano previamente hemos de ocuparnos de la reconstrucción que aportó

29 Galí Boadella, 2017: 170.

30 Galí Boadella, 2017: 171.

31 Son algunos de los argumentos medulares de texto de Fee, 1999: 153-176.

32 Galí Boadella, 2017: 164-165. En cuanto a la «evidente relación entre el tabernáculo de Puebla y los monumentos de Jueves Santo», véase Galí Boadella, 2013: 35-65.

33 Galí Boadella, 2017: 173.

34 Galí Boadella, 2017: 161.

Lorda, analizando previamente y de forma breve otro dibujo que ya hemos reproducido con anterioridad, pero en el que no hemos profundizado³⁵.

Frente a lo señalado, en el punto en el que nos encontramos en el conocimiento de la obra retomamos un proyecto no realizado para el tabernáculo del altar mayor³⁶ [Fig. 1]. Se trata del alzado de una construcción más simple en relación a la que tratamos, compuesta por una estructura que parte de cuatro pedestales o plintos que sostienen columnas de fuste liso a modo de tipo toscano, con un entablamento clásico con lo que parece un friso de triglifos y metopas. En lo alto aparece una cúpula de media naranja coronada por un pequeño remate a modo de plinto que sirve de peana para una imagen que nos remite a la figuración de la Fe portando una cruz y el Cáliz y, por lo tanto, de explícita vinculación eucarística. Su autor debe de ser —como planteamos en su momento— el conocido ensamblador Lucas Méndez por su relación formal y por las analogías con ciertos elementos decorativos presentes en otros alzados suyos que conocemos y se conservan en el Archivo catedralicio de Puebla³⁷. Este prolífico artífice había laborado ya para la catedral vieja, y está documentado que trabajaba en la nueva, especialmente en el retablo de los Reyes³⁸, aunque se tienen algunas noticias suyas relativas a realizaciones destinadas al tabernáculo³⁹.

El documento gráfico es a todas luces de gran interés. Su trazado responde a la influencia de Arfe y a los ecos serlianos. Su impronta clásica y su propia forma están en sintonía con algunas de estas particulares estructuras argénteas conservadas desde tiempo atrás en la metrópolis, de las que se hace eco la bibliografía sobre estas maquinarias. Aunque aún quedaría mucho por desarrollar, nos parece que es uno de esos ejemplos que entroncan con la tradición italiana del *ciborium* a la que aluden Herrera y Sánchez, quienes señalan ecos en el tabernáculo de Granada, donde queda patente su raíz medieval además de cumplir con los referentes de la cúpula, las cuatro columnas y la mesa de altar⁴⁰. Ahora bien, nos ha parecido importante traer a colación este proyecto porque al trazar la mesa del altar el dibujo, más que representar una mesa propiamente, sugiere una

35 Amador Marrero, 2020: 69.

36 Sobre este dibujo ya realizamos un primer parecer en Amador Marrero, 2020: 69-70.

37 Así lo propusimos en Amador Marrero, 2020: 69-70.

38 Galí Boadella, 1996: 187.

39 El análisis lo he realizado en el reciente *Coloquio Internacional de Retablos Hispano-americanos. Un reto para la investigación transregional*. Al respecto véase nota 1.

40 Herrera y Sánchez, 2013: 159.

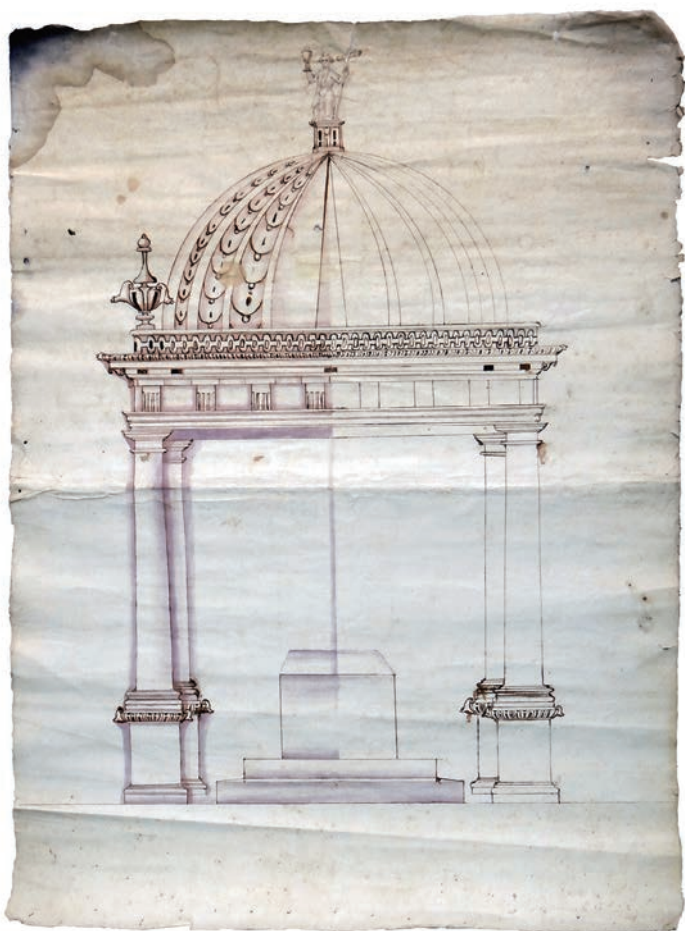


Fig. 1. Propuesta de *Alzado para tabernáculo*, ¿Lúcas Méndez? h. 1645. AVCCP.
Foto: Pablo F. Amador

suerte de peana por su forma cuadrada y estar asentada sobre escalones. Con ello vuelve a cobrar sentido la idea de que pueda corresponder con un modelo no realizado para el tabernáculo palafoxiano y, por lo tanto, ejecutado probablemente a solicitud del prelado, tal vez guiado por él y en fechas poco anteriores al inicio de los trabajos del definitivo. Así, tendría más sentido lo escrito en el reverso del dibujo donde se señala «mapa que parece ser del altar mayor»⁴¹.

41 Amador Marrero, 2020: 69.

De la histórica traza anterior pasamos ahora al alzado —con ligera perspectiva— propuesto por Lorda. Basado en Tamariz de Carmona, se trata de un sensible y acertado acercamiento que nos ofrece una elocuente visión general de la magnitud que debió alcanzar el tabernáculo y que convertimos en punto de partida de nuestra búsqueda (intentos) de darle una mayor definición. Nos basaremos para ello principalmente en dos documentos inéditos⁴² que contienen diferentes diseños y anotaciones, adjuntos a una carta, a la que se dio respuesta el 24 de noviembre de 1648. En ellos el maestro de arquitectura Diego de Cárcamo —quien como ya señalaba Tamariz de Carmona era el ejecutor del tabernáculo— solicitó el reconocimiento general de la obra y de los ornatos para proceder al cobro de sesenta pesos que faltaban para alcanzar la suma de trescientos en que se había concertado⁴³. Acompaña a la misiva una hoja con los alzados donde se anotaron sus medidas y los precios de varios elementos ornamentales, y a cuyo calce quedó anotado —algunos meses antes— su aceptación y forma de pago:

Concertose esta obra con Diego de Cárcamo en trescientos pesos con consulta de su excelentísima y con obligación de hacerla a satisfacción de la parte de la Santa Iglesia y que se le den cada sábado veinte pesos y la resta en acabándola. Ángeles 29 de agosto de 1648 años. Don Miguel de Poblete⁴⁴.

Antes de proseguir no podemos dejar de llamar la atención cómo en la leyenda anterior se anotó que los diseños fueron supervisados por el propio obispo, redundando en lo dicho sobre el protagonismo y cuidado con los que el prelado atendía la ejecución de las obras que encargaba y más teniendo en cuenta la frenética ocupación pastoral, reformadora, y en la gestión que tenía en esos años.

El otro dibujo representa la planta del tabernáculo, igualmente anotada. Dada su relevancia e interés, será lógicamente nuestro punto de partida. Respecto a la ejecución de ambos pliegos y pese a que podrían atribuírseles al citado Cárcamo, la conocida presencia de García Ferrer en el trazado de

42 Alguno de ellos los expusimos en: *Ecos. Testigos y testimonios de la Catedral de Puebla*, celebrada en el Museo Amparo (Puebla) del 14 de diciembre de 2013 al 28 de abril de 2014.

43 Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCP), Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3 que dieron en esta contaduría de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles de los Señores Maestre Escuelas doctor Domingo de los Ríos y tesorero y licenciado Luis de Góngora como comisarios*, fol. 20r.

44 AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3...*, s. f.

la obra nos hace ser cautos al respecto de su filiación. Lo que sí es evidente es que, tras cotejar la caligrafía presente en otros documentos, las anotaciones de cada dibujo son autógrafas de Cárcamo⁴⁵. Se trata de diseños muy cuidados y perfectamente terminados, sin corrección alguna, lo que nos hace sospechar que debieron partir de dibujos previos. Están ejecutadas en tinta negra con líneas de diferentes grosores, apoyándose en la regla para algunos trazos —especialmente en la planta del tabernáculo—, y complementadas con aguadas del mismo color y diferentes tonalidades según las profundidades a destacar. Son, sin duda, reflejo del buen oficio de su ejecutor, y dado que Cárcamo era declarado maestro de arquitectura no sería de extrañar que pudieran deberse a él. Ahora bien, las novedades que presenta y el énfasis concedido a lo pictórico frente a lo puramente arquitectónico nos lleva de nuevo quizás a Ferrer.

Iniciamos el primer análisis de estos documentos por la *planta del tabernáculo*, tal y como consta en el propio dibujo. Sin referencia a los escalones periféricos⁴⁶, se centra en la plataforma cuadrada sobre la que se asentaba la singular maquinaria votiva, cuyas medidas quedaron señaladas en tercios de varas en uno de los laterales [Fig. 2]. Está dividida por diagonales entre los vértices y, a la par, desde los centros de cada lado con lo que queda marcado tanto el punto central como las partes medias de las secciones correspondientes la peana ochavada sobre la que se colocaría la custodia tal y como refiere otra anotación de Cárcamo⁴⁷. En este elemento el artista ofreció dos posibilidades de diseño: una con la forma general ochavada sobre la que se levantaba el conjunto sobre una base cuadrada y la otra con unas circunferencias que corresponden a candeleros ocupando los espacios que quedan en los vértices. Al respecto, el propio Cárcamo escribió en la zona sin peana cuadrada que «de esta manera queda ancho», favoreciendo el

45 Entre estos encontramos, por ejemplo, el pago que el 26 de abril de 1648 le hicieron de treinta pesos para que pagara a un indio que había realizado unas sillas. AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N^o 3...*, fol. 23r-v. Del mismo modo, el 23 de junio de 1649 aparece de nuevo en la documentación con la solicitud de cobros relativos a sillas para el coro. AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N^o 3...*, fol. 25r-v.

46 Señalados como «cinco escalones de cantería» por Tamariz de Carmona, 1650: 12.

47 Las anotaciones restantes realizadas por el maestro de arquitectura corresponden a referencias de costos y condiciones del trabajo para la ejecución de la peana: «la peana de la custodia en cincuenta y cuatro pesos poniendo madera y asentándola»; su altura: «tiene de alto la peana dos pies y medio»; o el precio general «montado todo esto trecientos y catorce pesos poniendo madera y obligándome armarlo».

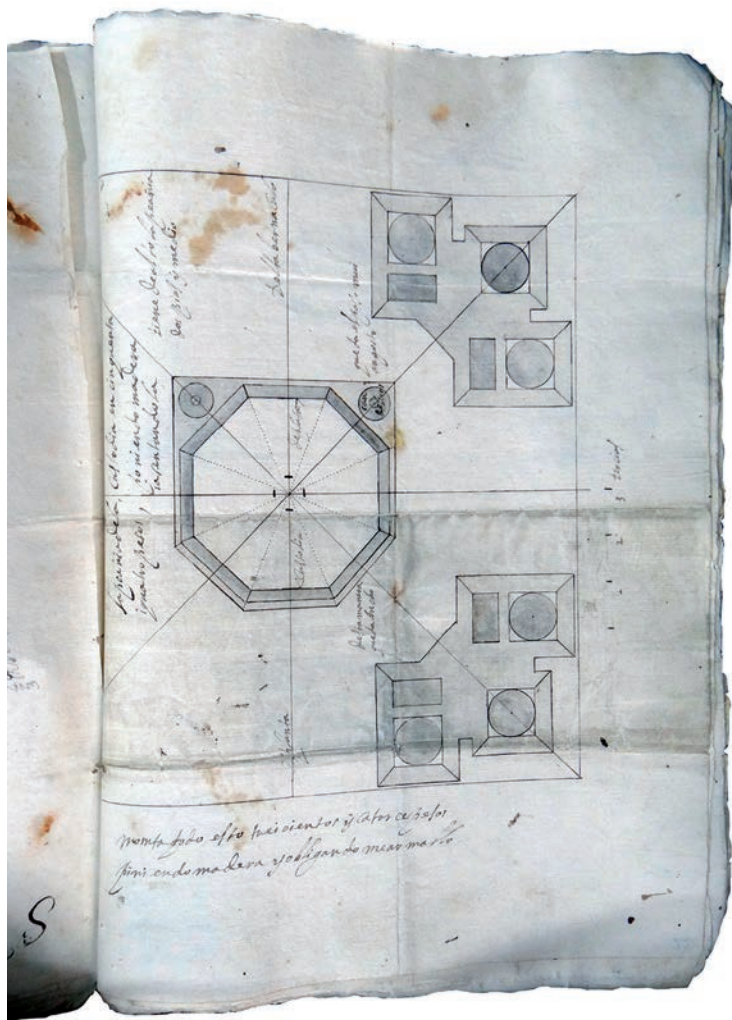


Fig. 2. *Planta del tabernáculo de la Catedral de Puebla apuntada por Diego de Cárcamo. AVCCP.*
Foto: Pablo F. Amador

paso entre este elemento y la estructura de las esquinas en las que se ubican las columnas y pilastras; lo que no ocurre con el diseño restante para el que apuntó: «queda el paso muy angosto». En cuanto a los últimos, además de señalar nos la particular geometría de estos machones, con el juego de columnas y pilastras laterales, nos interesa especialmente el que la columna central quedase algo retranqueada, eliminando la pilastra que acompaña a

las otras dos laterales, algo que ya está proyectado en su base y, por lo tanto, es lógico suponer que también en las estructuras superiores. El pensar en este detalle nos lleva a un sutil, pero creemos que interesante elemento: percibir el quebrado de líneas horizontales en el primer cuerpo del tabernáculo, lo que nos recuerda a otras estructuras peninsulares con la que la pieza angelopolitana se ha vinculado. Nos referimos principalmente a parte de la «silueta alborotada» que, como bien estudiara Lorda, proyectara hacia 1659 Sebastián Herrera Barnuevo para el tabernáculo madrileño de la Capilla de San Isidro, lo que viene a aportar otro pequeño punto de posible referencia al «eco» de la pieza novohispana en España⁴⁸; sin olvidar el conocido vínculo con el famoso tabernáculo de la capilla poblana del Rosario en los dominicos [Fig. 3].

La hoja restante encontrada que contiene los diseños de algunos elementos ornamentales nos ofrece la visión directa de otras partes que no quedan descritas en Tamariz de Carmona y que se convierten en sustantivas en la propuesta de percepción del tabernáculo que aquí proyectamos [Fig. 4]. El primero corresponde con la traza de la peana, cuya anotación en la parte superior «peana de plata», señala que sobre ella debía colocarse la de asiento catedralicia, no que fuera ésta realizada en ese metal. De ella también Cárcamo apuntó algunas especificaciones relativas a su tamaño, costes y ejecución en madera⁴⁹. Su forma combina casetones pareados en la parte inferior con decoraciones de hojas de acanto y, a medida que ascendemos, una serie de molduras gallonadas y perladas con otras hojas invertidas en los vértices y, por último, una nueva estructura formada por una sucesión de molduras.

Le sigue en el orden descendente de la página el alzado de un frontispicio —el «asiento de la cúpula» descrita por Tamariz de Carmona⁵⁰— cuya parte posterior se resuelve con un sencillo paramento entre pedestales salientes, a lo que se sobrepone un frontón partido con una interesante tarja cactiforme que nos parece muy moderna para su momento. Al respecto, al

48 Véase al respecto la interesante reflexión de Lorda, 2001. Sobre este artífice nos ha sido de gran ayuda el texto de García Hidalgo-Villena, 2007: 357-384.

49 «Tiene la peana de madera media vara y seis dedos de alto, obrada por todas partes monta setenta y cuatro pesos a toda costa de madera». Como se puede comprobar, aunque los tamaños y costes están próximos con los referidos en el documento anterior, no será hasta que se encuentren nuevos documentos cuando podamos concretar mejor sobre esta diferencia.

50 Tamariz de Carmona, 1650: 14r.



Fig. 3. *Tabernáculo de la Capilla del Rosario.*
Iglesia de Santo Domingo, Puebla.
Foto: Ramón Pérez de Castro

hojas y su disposición, o el uso de abundantes *cogollos*, *frutas* y *fruteros*⁵⁵. Se trata de un momento en el que se genera un cruce de caminos entre las formas propias del arquitecto Pedro de la Torre y la renovación que supuso

señalar los costes escritos al calce, refiere el maestro que son ocho, por lo que entendemos que fueron cuatro —las centrales que mejor se percibían— las que debieron tener la tarja reflejada en el dibujo⁵¹.

Un poco más abajo y casi a la misma altura, tenemos a un lado los diseños de los cuatro florones destinados a la parte inferior del entablamento del segundo cuerpo⁵², y las dos vistas de las ménsulas, cuatro interiores y exteriores, para encima de los arcos, los mismos que debieron estar en el primer cuerpo⁵³, todos apuntados por Cárcamo. Mientras las últimas nos remiten a fórmulas habituales en los diseños flamencos, los florones —que quizás estén próximos a las «reveladas hojas» descritas por el cronista—⁵⁴ no dejan de recordarnos su importante presencia en la retabística madrileña coetánea por su generosidad de

-
- 51 «Para encima de la cornisa del segundo cuerpo ocho frontispicios y cuatro tarjas, xxxx, afuera cinco pies, los ocho frontispicios cincuenta y cuatro pesos 54ps, cuatro tarjas del medio entre los frontispicios 45ps». AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3...*, fol. 21r.
- 52 «Media vara de diámetro, florones para debajo del arquitrabe del cuerpo segundo, que son cuatro en cuarenta y cuatro pesos 44». AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3...*, fol. 21r.
- 53 «Ménsulas para encima de los arcos que han de ser ocho para dentro y fuera, en ocho pesos». AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3...*, fol. 21r.
- 54 Tamariz de Carmona, 1650: 12v.
- 55 Tamariz de Carmona, 1650: 12v y 13v.



Fig. 4. Alzados de elementos ornamentales para el tabernáculo de la Catedral de Puebla anotados por Cárcamo y Miguel de Poblete. AVCCP. Foto: Pablo F. Amador

la llegada de Alonso Cano, destacado artífice cuyo nombre se ha planteado como posible referente para García Ferrer⁵⁶.

Concluyen las trazas contenidas en esta foja con la tarja de media vara de alto por cuatro pies de largo, de la que Cárcamo señala que «en la cornisa del primer cuerpo a de llevar cuatro de estas tarjas que valen a 24ps cada una»⁵⁷. Su elevado coste, en relación con las cartelas ya citadas para su ubicación más alta, se justifica por lo complejo de su hechura. Su diseño, ubicación y protagonismo, insisten en nuestra percepción sobre los citados vínculos del arte y artistas en Madrid, sin olvidar Sevilla para el último de los nombres.

56 Sobre el posible referente de Alonso Cano y algunas opiniones, véase Galí Boadella, 1996: 189.

57 AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. Cuenta N^o 3..., fol. 21r.

Con lo que nos ha aportado la planta y estos diferentes elementos ornamentales analizados, sumado a los referentes anteriores, podemos ya cumplir con lo adelantado en el título del epígrafe y presentar una nueva propuesta de alzado [Fig. 5]⁵⁸. Éste, aunque no deja de ser una sencilla aportación, nos ayudará a visualizar mejor la estructura del tabernáculo y con ello —aunque con sus limitaciones—, contextualizar la policromía a la que ahora damos paso, no sin antes insistir en las llamadas de atención sobre lo moderno del diseño. Así retomamos las palabras del propio Palafox, ya que es el mismo término empleado por él en la promoción de esta particular arquitectura⁵⁹.

EL CONTRATO DE LA POLICROMÍA DEL TABERNÁCULO: UN PRIMER ANÁLISIS

El esquema que proponemos nos ayudará a seguir y localizar cada una de las aportaciones que nos interesa destacar, recuperando de nuevo lo referido por Tamariz de Carmona al respecto de los materiales y sus cromatismos, y concluyendo con la transcripción del inédito contrato de su policromía.

LOS COLORES DEL TECALI

Como es sabido, parte del material al que se recurrió en la ejecución tanto del retablo de los Reyes como del Mayor (el tabernáculo) fue el tecali, un tipo de alabastro obtenido de canteras cercanas a Puebla y que incluso Palafox —que lo llamó jaspe— alabó en su carta al monarca⁶⁰. Siguiendo al cronista, sabemos que era de diferentes colores: «de variado y precioso jaspe» dice para los pedestales; y con «vistosos colores y diferentes líneas con agradable y excelente lustre» para las columnas (a las que alude como de mármol)⁶¹.

Para visualizar esos cromatismos, además de remitir a los que se encuentran en el tabernáculo de los dominicos de Puebla, tomaremos como

58 Alzado que hemos seguido corrigiendo en relación con el presentado en el evento del que parte esta publicación. Agradecemos a Ramón Pérez de Castro sus anotaciones y el debate que sostuvimos en las precisiones que incorporamos a nuestro dibujo anterior.

59 Cuevas, 1921-1926, III: 72.

60 Después de alabar la calidad del material, «que el mismo jaspe con algunos embutidos de espejo negro que no he visto como ella en los templos de Europa, habiendo reconocido los mayores de España, Italia, Alemania, Flandes y Francia: y de una y otra enviaré a V. Magestad con la primera flota dos aras que he consagrado a este intento, que parecen ser en la Capilla Real u Oratorio de su Alteza». Cuevas, 1921-1926, III: 72.

61 Tamariz de Carmona, 1650: 12v y 13v.

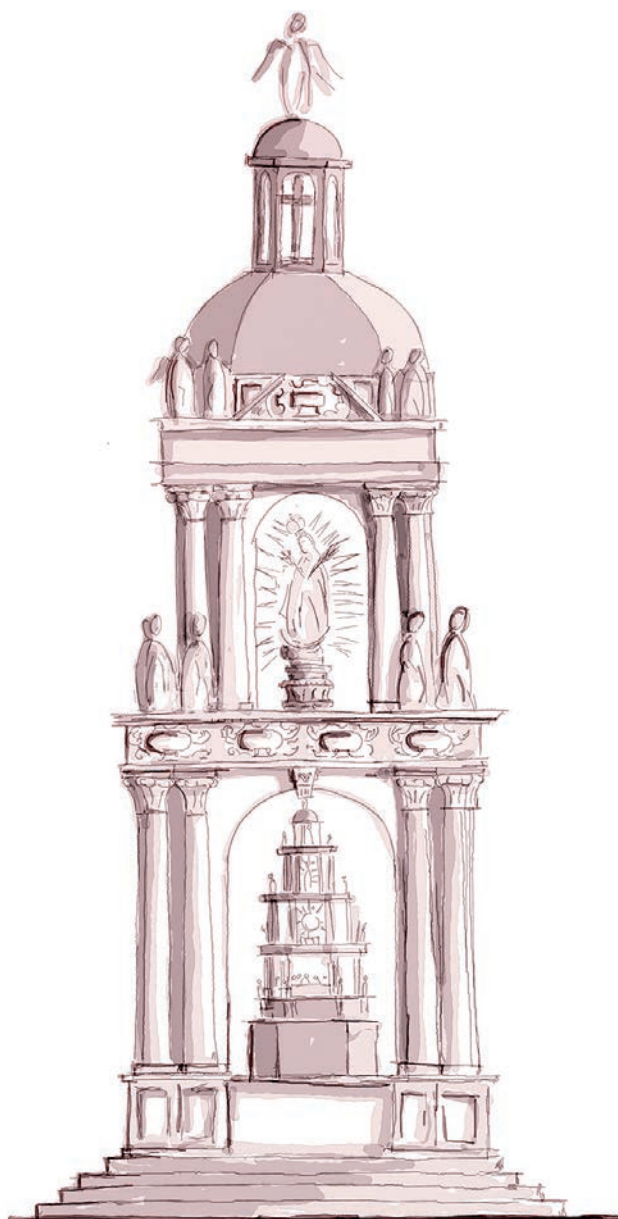


Fig. 5. *Propuesta de alzado del Taberáculo de la Catedral de Puebla.*
Dibujo: Andrés de Leo Martínez

primer ejemplo los paneles blancos y verdosos donde quedaron inscritos los textos alusivos a la consagración del templo firmados por el platero Antonio Fernández Lechuga [Fig. 6]. De ellos aportamos ahora que fueron supervisados por García Ferrer⁶², conservándose el contrato en el que se estipulaba el pago por cada una de las letras labradas⁶³, el cuidado modelo de referencia que tenía que seguir [Fig. 7] y varios documentos de cobro como el firmado el 12 de junio de 1650, todo por las «letras castellanas que abrí en uno de los cojines de jaspe»⁶⁴.

Otro ejemplo que asimismo insiste en los múltiples colores y vetas que encontramos en las ejecuciones de tecali, es el correspondiente con el posible sagrario del retablo de los Reyes no conocido hasta ahora al estar resguardado en dependencias catedralicias⁶⁵ [Fig. 8]. Como es fácil de constatar, la policromía del tabernáculo se debía a la combinación de piedras de diversos colores, lo que de alguna manera nos lleva a obras como las conocidas especificaciones de la materialidad del retablo de El Escorial, algo que debió de ser también de referencia para Palafox. Para concluir con este punto, por su especificidad en lo cromático y posibles efectos en la percepción del tabernáculo, nos interesa reseñar una pieza más. Se trata de un atril documentado como regalo a la catedral por parte de Alonso Salazar Varona ya avanzado el siglo XVII y que dimos a conocer hace ya una década⁶⁶. Al inventarlo se especificó que está decorado con piedras de cada uno de los colores que se pueden encontrar en las canteras de la Mixteca, lo que nos habla de la valoración del material, pero también de la llamada de atención hacia la diversidad de cromatismos que aquí interesan y con ello su riqueza⁶⁷ [Fig. 9].

62 El documento refiere los pagos a Lechuca, quedando señalado en el lateral la supervisión de García Ferrer «que tiene inteligencia y sabe de esta materia». AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3...*, fol. 41r-v.

63 El contrato se firmó el 6 de junio de 1649. AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3...*, fol. 39r-v. En cuanto al modelo está en la página siguiente, fol. 40r.

64 AVCCP, Pecuniaria, Fábrica Material, 1651. *Cuenta N° 3...*, fol. 41r-v.

65 Cuyas imágenes se las agradecemos al canónigo Francisco Vázquez.

66 Aunque aludido con anterioridad en alguna investigación —al respecto véase la nota siguiente—, no fue hasta su incorporación a la exposición, *Ecos. Testigos y Testimonios de la Catedral de Puebla*, de la que realizamos el comisariado para el Museo Amparo, que se descubrió su existencia y expuso con el número 6.48.

67 La pieza está documentada en varios inventarios catedralicios como así lo ha extractado Garduño Pérez, 2011. De la misma autora contamos con su estudio de 2012: 265-275.

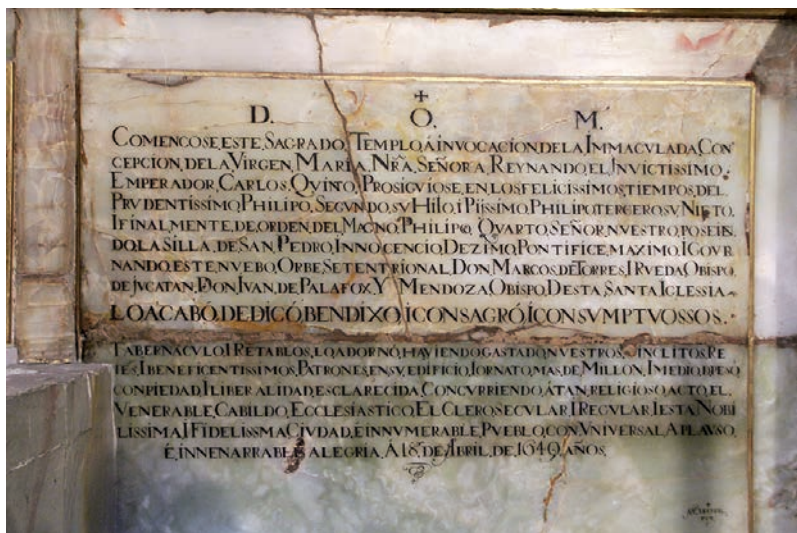


Fig. 6. *Inscripción* realizada por el platero Antonio Fernández Lechuga en la parte inferior del Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero

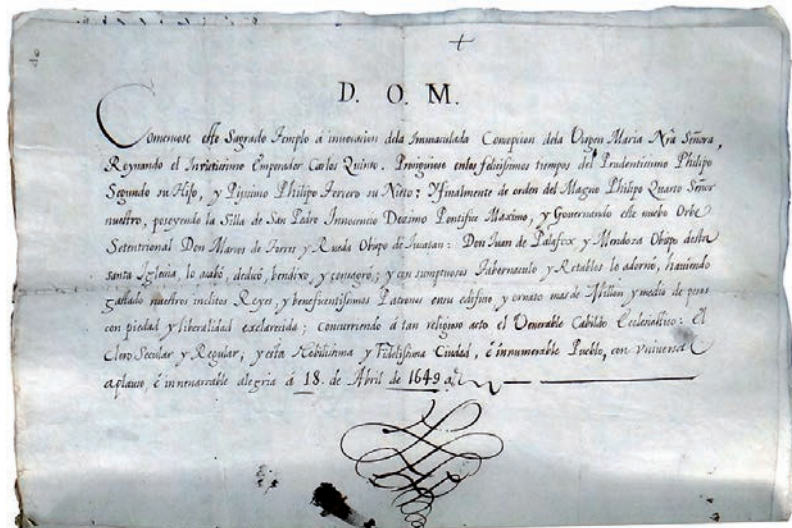


Fig. 7. *Diseño* a mantener en las inscripción a ejecutar por el platero Antonio Fernández Lechuga en la parte inferior del Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. AVCCP. Foto: Pablo F. Amador Marrero



Fig. 8. *Fragmentos de retablo* en madera y tecali conservados en dependencias catedralicias ¿restos del antiguo Retablo Mayor?
Foto: Francisco Vázquez



Fig. 9. *Atril* con piedras de tecali de diferentes colores.
Foto: Pablo F. Amador Marrero

LA POLICROMÍA

Pasamos ahora al contrato de la policromía del tabernáculo, firmado el 31 de agosto de 1648, seis días después de que el cabildo diera su conformidad. Fueron sus responsables los canónigos Luis de Góngora y Domingo de los Ríos, quienes al día siguiente lo concertaban ante el escribano público Melchor Fernández de la Fuente con los maestros doradores locales Justo de Paredes Cornejo y Cristóbal de Vitoria⁶⁸. Siguiendo la fórmula habitual, se procedió a detallar cada uno de los procesos del policromado. Dado que el documento se transcribe al final de este ensayo, únicamente nos detendremos para hacer aflorar algunas referencias significativas.

Para facilitar el trabajo, los responsables del templo se comprometieron a desarmar «para poderse dorar bien y a satisfacción» aquellas partes del tabernáculo que no estaban realizadas en tecali, y que eran principalmente las estructuras superiores, «menos la cornisa pedestales y capiteles por estar fijas». A continuación seguían las labores que Pedro Echeverría Goñi denominó como las fases ocultas de la policromía⁶⁹: sellado de «agua cola» y casi en paralelo, «enlazar todas las juntas y hendiduras que tuviere el dicho tabernáculo y los lienzos se han de echar de modo que no se señalen ni parezcan». Llegaría luego el turno a los aparejos, tanto el grueso como el mate, ambos aplicados en cuatro manos, especificando la necesidad de que el primero fuera «cernido por un cedazo de seda y después de templado con la cola se ha de colar con otro cedazo para que no tape los miembros y molduras»; mientras que para el fino se exigía un esmerado lijado, valorando siempre la talla por ser «obra tan crespa y relevada». También el bol, tenía que aplicarse en cuatro manos, especificando que fuera de Castilla, para luego bruñirlo y dorarlo por todas partes y con el metal de la mejor calidad («oro fino sin liga de plata ni de cobre»).

Concluidos los trabajos anteriores, el documento se encamina a los diferentes aspectos y procesos según las imágenes y estructura arquitectónica a policromar. Para las carnaciones de las figuras infantiles, santas y el arcángel Gabriel del remate, concertaron que debían encarnarse a pulimento y después pintarse con aceite de nueces, es decir, se trataba de una policromía mixta terminada con detalles a pincel y cabellos ejecutados

68 Para evitar la reiteración de notas, nos remitimos al documento transcrito en el apéndice documental.

69 Echeverría Goñi, 2004: 169-172.

con sombra de Venecia. Para las vestimentas pidieron que todas fueran diferentes, dando a cada figura el color que requiriera, y que se imitaran tejidos de brocados de tres altos, revelados con alcachofares y el campo brocado había de ser rajado y gabeteado imitando el natural y con orillas que simularan bordados con piedras, mientras que los enveses remitirían a emular primaveras de flores [Fig. 10]. Hasta aquí, teniendo en cuenta que quienes encargan el trabajo y lo dirigen son peninsulares prácticamente recién llegados, es lógico entender que lo especificado esté en sintonía con lo que se venía realizando para ese tiempo en la plástica castellana, lo que así podemos cotejar por ejemplo con recopilaciones documentales como las de García Chico⁷⁰.

A lo dicho se sumaban las especificaciones para algunas secciones de la arquitectura. En el sotabanco se imitaron coloridos tecalis a base de albayalde bien pulimentado para lograr el lustre de la piedra y luego completados con las combinaciones de oro *liso* y *escarchado* según la zona, lo que nos lleva a valorar los efectos del brillo y del destello. La aparición del término «escarchado», hasta donde hemos podido indagar, inédito en la documentación novohispana, nos hace necesariamente darle aquí un lugar.

Vinculado principalmente al ámbito de los tejidos como así señaló el *Diccionario de Autoridades*⁷¹, Bartolomé García apunta que «en policromía es el trabajo que se realiza imitando una labor de oro y plata superpuesto sobre una tela»⁷², a lo que Canto García añade su paralelismo con «briscado» en el que los hilos aplicados pueden describir una «forma de bucle»⁷³. Con estas referencias y diversas alusiones en contratos —para lo que nos centramos sobre todo en los casos extractados por García Chico—⁷⁴, hemos intentado rastrear en obras conservadas su identificación. Así, sin descartar efectos conseguidos con el cambio de líneas esgrafiadas en relación a las partes más relevadas de los brocados, estimamos que corresponden con un efecto de picado de lustre muy tupido en cuanto a su disposición, mismo con el que se logra generar un cambio significativo de brillos y destellos [Fig. 11].

70 García Chico, 1946, I y II.

71 *Diccionario de Autoridades*, 1726, III: 556. Consultado en línea en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000053799&page=1>

72 Bartolomé García, 2001: 361.

73 Es su definición la autora intercala lo descrito en el referido *Diccionario de Autoridades* y su relación con *Brocado de tres altos*. Canto Martínez, 2012: 524-525.

74 García Chico 1946.



Figs. 10 y 11. Ejemplo de evocación de tejidos y piedras (izqda., detalle del relieve de la *Visitación*, del retablo del convento de Santa Isabel, Valladolid, 1621) y ejemplo de escarchado (dcha., detalle de la *Prudencia* del retablo de la parroquia de San Miguel y San Julián, Valladolid, ca. 1605) en policromías que debieron ser semejantes a las empleadas en las esculturas del tabernáculo de Puebla. Fotos: Pablo F. Amador Marrero

De vuelta al documento, en él se alude a un tipo de decoración denominada *plateresca*, lo cual es algo que debemos revisar y que habla para este momento de otros referentes distintos, aunque no muy alejados, a los que de primera mano entendemos como tal en la Historia del Arte, y que nos da pie para hacer una llamada a volver y seguir complementando diccionarios de policromía como los realizados por diferentes autores⁷⁵. Por nuestra parte —y para no dilatarnos con una argumentación que conllevaría un amplio espectro de anotaciones—, teniendo en cuenta la ubicación en el conjunto de estos elementos llamados platerescos y la relación que se establece con frutas y serafines, nos llevan a visualizarlo como una suerte de composiciones con cierto abigarramiento decorativo y protagonismo de lo vegetal en sintonía formal con la definición el *Diccionario de Autoridades*⁷⁶. A su vez, al ligarlo con el termino anterior de *escarchado* cuando se dice que «en la cornisa segunda las hojas y cogollos que van en el friso el fondo de ellos ha de ser de oro escarchado imitando a cosa plateresca y las cartelas los fondos

75 Echeverría Goñi, 1990: 501-508. Bartolomé García, 2001: 359-362; Canto Martínez, 2012: 608-609.

76 «Todo revestido de follages y phantasia de excelente dibuxo, que los Artífices llaman Plateresco». *Diccionario de Autoridades*, 1726: t. V, 293.