

## LA MADERA DEL RETABLO SAN BERNARDINO DE SENA, EN XOCHIMILCO

*Armida Alonso Lutteroth*

De los grandes retablos que produjo el movimiento renacentista en México, solamente tres han llegado casi íntegros hasta nosotros y son los de Huejotzingo, Cuautinchán y Xochimilco. "Los tres retablos son renacentistas; el de líneas más puras es el de Xochimilco, de un renacimiento sobrio con columnas que ofrecen el primer tercio de su fuste rodeado de ornamentos en relieve con figuras estofadas. . ."<sup>1</sup>

El retablo de Xochimilco posiblemente fue realizado a finales del siglo XVI o principios del XVII, fecha que aún no se puede precisar ya que no se ha localizado ningún documento que lo permita y además haga posible identificar a sus autores.

Está compuesto por cuatro cuerpos y un remate, con siete calles, todo apoyado sobre un basamento de cantería que tiene una disposición a manera de biombo. Sobre este basamento descansa la parte baja de la estructura del retablo donde están los apóstoles que, según Manuel Toussaint, era una "costumbre que se había seguido en todos los retablos que ocupaban la cabecera de los templos". Los apóstoles están representados dentro de medallones, que alternan con escudos franciscanos. Esta es la parte más maltratada del retablo y, por consiguiente, la más reconstruida. De acuerdo a los atributos que actualmente presentan las imágenes, sólo se puede identificar a San Pablo, San Bartolomé, San Simón, San Judas Tadeo, San Matías, Santiago el Mayor, San Pedro, San Juan, San Andrés, Santo Tomás, San Mateo y San Felipe.

En el primer cuerpo hay cuatro nichos que alojan los cuatro doctores de la iglesia,

aunque sus báculos y bordones son nuevos se puede pensar que se trata de San Ambrosio, San Gregorio, San Jerónimo y San Agustín. Entre San Ambrosio y San Gregorio hay un óleo sobre tabla que representa a la Anunciación; junto al nicho donde está la imagen de San Jerónimo se encuentra el Nacimiento de Cristo, también óleo sobre tabla.

El segundo cuerpo sigue la misma disposición de nichos y pinturas. Dentro de un nicho está San Luis de Tolosa, junto a él aparece una tabla con la Circuncisión; en otro nicho está Santo Domingo y en la calle central se ve un crucifijo que no pertenece al retablo; el tercer nicho está ocupado por San Francisco de Asís, le siguen una tabla con la Adoración de los Reyes y San Antonio de Padua, la escultura del Niño que lleva en las manos es moderna, cuando se eliminó el ciprés del siglo XIX, ya no existía.

En el segundo cuerpo están San Lorenzo Mártir, seguido por la Resurrección de Cristo, junto a San Miguel Arcángel y al centro se encuentra San Bernardino de Sena, en un gran relieve policromado y estofado; a continuación, dentro de un nicho, San Juan Bautista; le sigue una tabla con el Pentecostés y el último nicho aloja a San Esteban Mártir. En los primeros tercios de las columnas se encuentran representadas: Santa Ursula, Santa Lucía, Santa María Salomé, Santa Bárbara, Santa Juliana, Santa Margarita, Santa Inés y otras santas mártires no identificables.

El cuerpo superior tiene en sus extremos la Ascensión del Señor y la Asunción de la Virgen; al centro, un relieve de la Virgen flan-

<sup>1</sup> Manuel Toussaint. *Arte Colonial en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 3a. edición, México, 1974 p. 79.

quedo por las esculturas de Santa Catalina de Alejandría y Santa Rita.

Remata el retablo con un gran relieve de Dios Padre, flanqueado por las figuras de la Fe y la Esperanza, no se encuentra representada la Caridad. En la segunda y sexta calles están María Magdalena y María Egipciaca.

Todo el gran retablo está fabricado con madera tallada, dorada, policromada y estofada. El tipo de madera empleado fue identificado obteniendo muestras de varias zonas del retablo y esculturas. Las muestras fueron extraídas de zonas no visibles, con una dimensión aproximada de 1 cm.<sup>3</sup> Se tomaron de la parte posterior del cuello de San Miguel, de la cabeza de San Esteban, del fuste de la tercera columna del segundo cuerpo, de la base de la décima columna del tercer cuerpo y del frontón central del tercer cuerpo.

Las maderas fueron preparadas y analizadas por el biólogo Fernando Sánchez quien, después de observarlas al microscopio, concluyó que la madera empleada, tanto en el retablo como en las esculturas, es *Pinus Ayacahuite*. Estos árboles pertenecen al grupo de las coníferas y fueron muy abundantes en la cuenca del Valle de México; es posible que en el siglo XVI fuera fácil encontrar troncos gruesos y de gran altura, predilectos de los escultores.

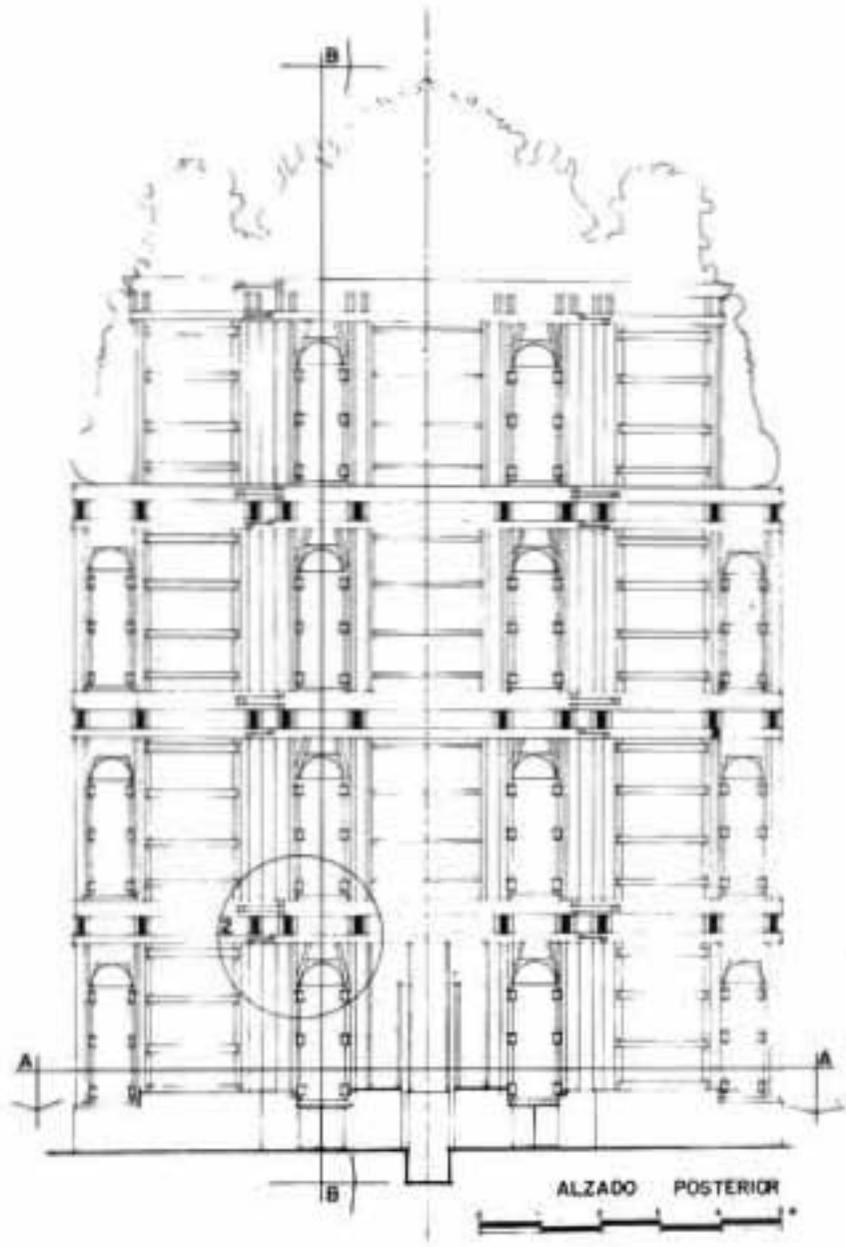
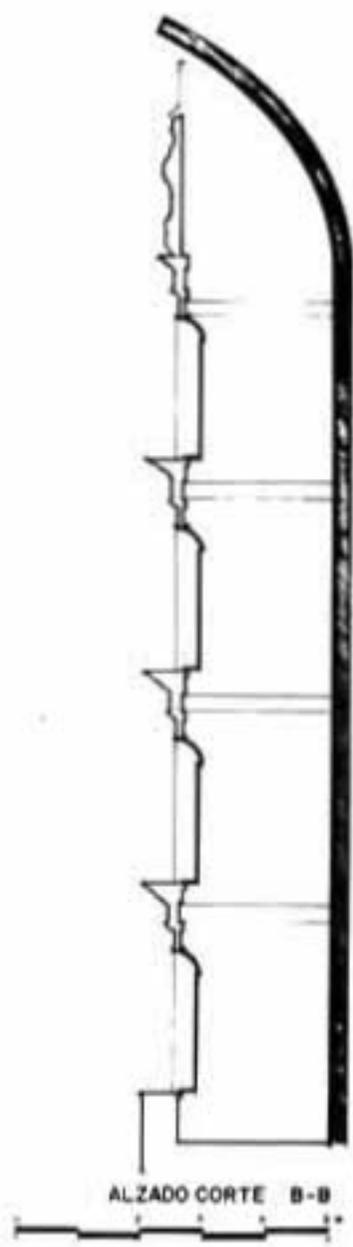
En España, de acuerdo con antiguas tradiciones artesanales, la madera que se empleaba en escultura, talla y carpintería, debía ser cortada en el menguante del mes de enero, ya que es la época en la vida del árbol cuando la savia estaba más baja. De su sequedad dependía la cantidad de resina que tuviera, siendo ésta muy perjudicial para la policromía, ya que las capas de yeso de la base

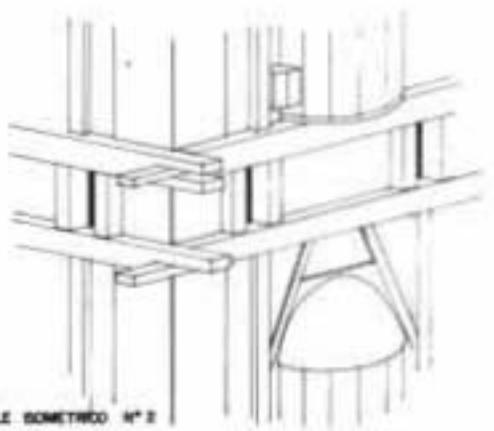
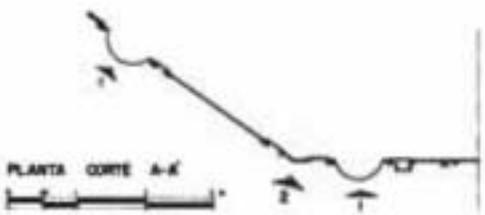
de preparación, no se adhieren sobre las partes donde la madera segrega estas sustancias.<sup>2</sup> Generalmente, las maderas eran cortadas y guardadas en una bodega seca durante dos años. De todo esto dependía que la madera tuviera o no variaciones después de talladas sus partes y el grado de ataque de los insectos.

Podemos suponer que las maderas del retablo de Xochimilco y sus esculturas debieron pasar por una serie de cuidados antes de ser trabajadas, por las condiciones en que se conservan: la madera no presenta grietas, hendiduras o movimientos muy forzados. Posiblemente, para lograr esto, la madera fue cortada cuando la savia estaba muy baja y había muy poca agua en la estructura del árbol. Después pudo ser guardada, por largo tiempo, en una bodega para estabilizarla y dejar que el proceso de desflejado se efectuase, quedando lista para ser trabajada. Las grietas que se presentan actualmente, tanto en el retablo como en las tablas y esculturas, obedecen a pérdidas paulatinas de humedad en el medio ambiente, posiblemente ocasionadas por el secamiento del lago y de los canales.

Terminada la preparación de la madera se inició el ensamblado del retablo, uniendo tablones con colas fuertes, con los cantos y parte posterior perfectamente alisados, ya que no se observa ninguna separación entre ellos. La cara anterior se dejó ligeramente áspera, notándose unas ciertas marcas causadas por las herramientas, marcas que fueron corregidas posteriormente. Algunas partes fueron trabajadas más burdamente, notándose, por ejemplo, huellas de gubias curvas muy amplias en los tablones que corresponden a los entablamentos que separan los diferentes

<sup>2</sup> Azcárate, Escultura del siglo XVI, en *Art Hispaniae*, Historia Universal del Arte Hispánico, T. XIII, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1958, p. 16.







cuerpos del retablo, mientras que otros de los tablones están bien pulidos.

Siempre se emplearon tablones verticales, añadiendo travesaños horizontales a manera de refuerzos. Además de la cola se emplearon clavos de hierro muy grandes, de hechura manual y cuñas de madera para reforzar aún más las uniones. Los nichos se formaron a base de tablones verticales y la venera que forma el remate se talló de un solo tronco. En los entablamentos se dejaron unos espacios cuadrados, donde se empotraron grandes vigas que servían para fijar el retablo al muro y ayudaban a repartir los esfuerzos.

Las columnas fueron hechas con un solo tronco, trabajando la cara anterior en la misma forma que las esculturas y añadiendo pedazos de madera para formar algunos relieves pronunciados en su primer tercio y capitel; todo fue pegado con cola fuerte. La parte posterior fue ahuecada siguiendo la forma cilíndrica de la columna, sin excavar más en las zonas de los relieves. Aquí se encuentran huellas de gubias, azuelas y quemaduras.

Las esculturas, igualmente, se hicieron de un solo tronco, grueso y de fuste alto. Este tipo de tronco es muy fácil de encontrar dentro de la familia de las coníferas, ya que sus ramificaciones son muy altas y no se encuentran muchos nudos en la parte baja. El desbastado fue realizado siguiendo las líneas del boceto y el pulimento se hizo con limatones, como se nota por el tipo de huella dejado en la superficie que parece raspado con lija. La figura se ahuecó por la parte posterior empleando gubias de perfil muy amplio, azuelas y quemando. Se detectaron huellas de combustión en zonas donde, posi-

blemente, existió un nudo muy difícil de extraer. El ahuecamiento no presenta ningún trabajo especial o más notable en las zonas que corresponden a los relieves, sólo sigue la forma cilíndrica de la figura. Las mitras y sombreros de las imágenes fueron talladas en otra pieza de madera; todos los nimbos son nuevos con excepción del que lleva San Juan.

Terminada la talla se cortaron las manos de todas las imágenes para poderlas encamar al mismo tiempo que se trabajaba el resto de la imagen; una vez terminada la policromía fueron pegadas con cola al conjunto.

Terminado el ensamblado del retablo y talladas todas sus partes, se aplicó una gruesa capa de cola, como impermeabilizante, para dar mayor resistencia, cubrir las grietas y poros de la madera. Esta cola se encuentra muy oxidada, alterando el color original de la madera. Se empleó también cola para adherir una tela de lino, que debió aplicarse en todas las zonas de nudos, grietas, engatillados, clavos y uniones, a manera de refuerzo. Según la tecnología española de la época, debía usarse lino viejo que se impregnaba con cola fuerte y se iba extendiendo, con las manos, por encima de los planos de la pieza, allanándose con la palma de la mano y dejándolo secar durante varios días.<sup>3</sup>

En la parte posterior de los nichos se encuentran restos de fibras de sisal aglutinadas con cola. Estas fibras de agave debieron cubrir toda la superficie de los nichos y fueron eliminadas parcialmente durante alguna intervención de "restauración".



<sup>3</sup> Cennino Cennini, Tratado de la pintura, en *El libro del arte*. Trad. V. Pérez-Dalz. Sucesor de E. Mesenger editor. Barcelona, 1950, p. 85.