

Retablos renacentistas en Bolivia

Renaissance Altarpieces in Bolivia

Ricardo González¹

Resumen

El trabajo revisa las principales investigaciones llevadas a cabo sobre un conjunto de cinco retablos existentes en Sucre, Acoraimes y realizados en Copacabana entre 1583 y 1619. Analiza composiciones y programas iconográficos, señala algunas discrepancias y postula el cambio de algunas autorías.

Palabras clave: Retablos; Alto Perú; Renacimiento; Autorías; Lenguaje visual.

Abstract

This work reviews the main research conducted on a group of five existing altarpieces in Sucre, Acoraimes, and Copacabana created between 1583 and 1619. It analyzes compositions and iconographic programs, points out some discrepancies, and proposes changes in the attributions of some of the works.

Keywords: Altarpieces; Upper Peru; Renaissance; Authorships; Visual Language.

Luego de un primer establecimiento en 1538 la ciudad de La Plata fue oficialmente fundada el 16 de abril de 1540 y se convirtió rápidamente en el centro político y cultural del Alto Perú gracias a su cercanía con Potosí, principal fuente de riqueza del altiplano y al establecimiento en ella de las instituciones rectoras de la región en lo político y en lo judicial con la creación en 1559 de la

¹ Universidad de Buenos Aires, Instituto Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”

Real Audiencia -cuyo alcance llegaba a la lejana Buenos Aires- y el establecimiento del obispado en 1551, que convertido en arzobispado en 1609 sentó el orden de la Iglesia en la jurisdicción. En 1624, la fundación de la universidad jesuítica de San Francisco Javier daría a la ciudad un papel central en la formación intelectual de las elites sudamericanas. El aparato eclesiástico proveía la escena del culto, componente sustancial del cuadro ideológico y social de la época, que comenzó a estructurarse desde las primeras décadas con la erección de templos por parte del clero secular o de las órdenes de regulares y conllevó la provisión del equipamiento litúrgico que el ritual y las tradiciones devocionales señalaban. En razón de su temprana importancia, la ciudad de La Plata o Chuquisaca contó ya en las últimas décadas del siglo XVI con piezas de relevancia, algunas de las cuales han sobrevivido o nos son conocidas por documentos y dibujos. Algunas de estas imágenes y retablos están entre las más antiguas del virreinato del Perú.

El universo modélico que se extendía por muros y capillas hasta el altar mayor tenía en los retablos una pieza fundamental ya que exponían, pero también ordenaban y jerarquizaban las imágenes de devoción, según formas de estructuración cambiantes con las épocas que solían combinar imágenes presentativas de los personajes, es decir, sin correlato narrativo y comúnmente de bulto, con relatos dados por pinturas y relieves que daban cuenta de las historias de los santos y los valores que proponían seguir. Desde el siglo XV el ordenamiento siguió esquemas provenientes de la arquitectura, tanto en su estructura como en su ornamentación, que varió según los momentos y lugares en concomitancia con los diversos artífices y con los cambios del gusto arquitectónico. Personajes y relatos, a los que eventualmente se sumaban elementos puramente simbólicos aparecían encuadrados en estructuras cuyos ornamentos, a diferencia del curso narrativo de las imágenes figurativas, proporcionaba un marco metafórico de formas y colores, querubines y representaciones naturales destinadas a generar un entorno metafórico sugestivo

del que emergían –en el Barroco literalmente- los personajes sagrados. Si el discurso figurativo aludía a personajes históricos y a relatos textualizables tomados de las hagiografías, el ornamental operaba en una frecuencia emocional creando una especie de referencia celestial que el oro, los reflejos, el brillo y la luz simbolizaban.

Este complejo de organizaciones icónicas que tenían como objeto la pragmática del culto se puso en marcha desde los primeros años del establecimiento. En 1544 se comenzó a construir el templo de San Lázaro, el de San Francisco se levantó provisionalmente en los primeros años de la fundación y hacia 1580 en su versión actual, el de la Merced se comenzó en la década de 1570 y en 1583 estaba parcialmente concluido, aunque se acabó hacia 1630.² De este período, más precisamente de las dos últimas décadas del siglo XVI, subsisten dos retablos en la Merced y en San Lázaro y otro en la iglesia de Ancoraimes. De 1604 es el dibujo del retablo mayor de la Catedral, terminado en 1607, lamentablemente reemplazado en 1675 y perdido y de 1614-1619 la conocida pieza de Copacabana, célebre por haber albergado a la imagen milagrosa de María como por su supuesta factura indígena. Estas cinco obras, realizadas a lo largo de 35 años, ejemplifican la retablística temprana de la Audiencia de Charcas.

Algunos son de factura muy sencilla, pero su interés radica en su significación histórica: son las piezas más antiguas que perviven y dan cuenta de la instauración del cristianismo en el Alto Perú y de la temprana traslación a América de las modalidades europeas de culto y representación. Por esa razón han sido estudiados por distintos investigadores, los más importantes Héctor Schenone, Harold Wethey y Teresa Gisbert ya desde mediados del siglo XX y más recientemente por Margarita Vila. Sin nuevas fuentes documentales, reordenaré el panorama general, así iconográfico como formal, y revisaré las autorías, donde quedan a mi ver puntos de debate.

² MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Monumentos de Bolivia*, 4ta. edición. La Paz: Editorial Gisbert, 2002, *passim*.

La tríada de retablos del siglo XVI corresponde a un mismo autor, como lo han mostrado Héctor Schenone³ y sugerido Harold Wethey⁴ ya en 1950. El Historiador boliviano Gunnar Mendoza halló el contrato del de la Merced, que Mesa y Gisbert dieron a conocer. En él se estipula que el retablo, destinado a la capilla mayor, correría por cuenta de Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández, quienes lo rubricaron en 1583 con los frailes mercedarios⁵ aunque como veremos hay razones para dudar del cumplimiento del convenio en los términos suscriptos. Sería “de media talla” y tendría a cada lado “dos calles de tres cuerpos” divididos “por frisos, cornisas y arquitrabes”. Las calles tenían paneles “de imaginería”, esto es, seis imágenes a la derecha y otras seis a la izquierda de la calle central, donde sobre el sagrario se colocaría un San José con el Niño y san Juan Bautista y sobre ellos el nicho principal con la imagen de bulto de María y un relieve de la imposición de la casulla a san Ildefonso, todo rematado por un Calvario y un escudo de la orden a cada lado (Cuadro 1).⁶

Como señala el contrato, los cuerpos seguían el módulo clásico básico: intercolumnios con entablamentos. La organización así generada tenía su núcleo en el nicho con la imagen de María en la calle central. Las calles laterales tenían distribución homogénea y sin jerarquías. Expondrían las imágenes de los profetas mayores en los cuatro tableros superiores, cuatro apóstoles en el cuerpo medio y los cuatro doctores en inferior. La composición era una retícula sobre un basamento con seis frailes mercedarios y entre ellos santa Ana, san Joaquín, santa Bárbara y santa Lucía.

³ SCHENONE Héctor. Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* nro. 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 44-65, 1950, p. 54.

⁴ WETHEY, Harold. Retablos coloniales en Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1950, p. 8.

⁵ MESA, José de; GISBERT, Teresa. El Renacimiento en la audiencia de Charcas. Hernández Galván y el maestro de Ancoraimas. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 12, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1959, p. 53.

⁶ MESA y GISBERT, El Renacimiento, pp. 53-54.

Ático				
Escudo	María	Crucifixión	Juan	Escudo
CUERPO				
Daniel	Ezequiel	Imposición de la casulla a san Ildefonso	Isaías	Jeremías
Andrés	Pedro	Nuestra Señora de las Mercedes	Pablo	Santiago
Agustín	Jerónimo	San José, Niño y Juan Bautista ----- Sagrario	Ambrosio	Gregorio
BASAMENTO				
Bárbara	Joaquín	Seis frailes mercedarios	Ana	Lucía

Cuadro 1. Programa iconográfico original del retablo de la Virgen de la Merced. Elaboró: Ricardo González.

De este programa solo se cumplió una parte. El retablo sufrió varios traslados: del altar mayor a la sacristía, de ahí a una de las capillas de pies sobre la izquierda de la nave, y luego de un derrumbe del techo de la iglesia que lo dañó perdió el tercer cuerpo y en el estado actual fue colocado en el crucero (Fig. 1).⁷

⁷ GARCÍA QUINTANILLA, Julio. *Historia de la Iglesia en La Plata, Sucre. Bolivia*, tomo III. Sucre: Don Bosco, 1963, p. 83.



Figura 1. Andrés Hernández, Retablo de Nuestra Señora de la Merced, 1583. Madera dorada y policromada, Iglesia de N. S. de la Merced, Sucre, Bolivia. Foto: Ricardo González, 2025.

En la pieza actual (Cuadro 2) faltan los profetas del tercer cuerpo y no sabemos si estuvieron alguna vez, ya que se quitó todo el registro. El tablero de la Imposición de la casulla a san Ildefonso ha sido identificado por Schenone en el retablo del Tránsito del mismo templo, así como las imágenes (retiradas del tablero) de san Silvestre, san Antonio, santa Bárbara y santa Lucía, de iguales dimensiones y resolución técnica que los que integran el retablo de Hernández pero que no constan en el programa original.⁸

⁸ SCHENONE, Notas sobre el arte renacentista, p. 52.

CUERPO				
Agustín	Santiago	San José, Niño y San Juan Bautista	Jerónimo	Andrés
Ambrosio	Pedro	----- Sagrario Evangelistas	Pablo	Gregorio
BASAMENTO				
Catalina de Alejandría	Ana	4 frailes mercedarios (en los pedestales) y Dos seglares (en los extremos)	Joaquín	María del Socorro

Cuadro 2. Programa iconográfico actual del retablo de San Juan Bautista de la Merced.
Elaboró: Ricardo González.

En las puertas del sagrario se disponen los evangelistas (Fig. 2). El banco solo muestra cuatro frailes de los seis anunciados que García Quintanilla, sin pruebas a la vista, identifica con los que lo firmaron. En los pedestales de los extremos aparecen fuera de programa dos retratos, uno masculino y otro femenino de personajes seglares, muy probablemente la pareja que costó la obra.⁹ Lo completan cuatro relieves representando a santa Catalina de Alejandría, santa Ana, san Joaquín y santa María del Socorro. La talla del conjunto es poco elaborada y la composición de los cuerpos de pie, emblocados en el perímetro de las túnicas que oculta gran parte de los pormenores anatómicos, presenta figuras frontales de contornos uniformes y carentes de gracia.

⁹ GARCÍA QUINTANILLA, Historia de la Iglesia, p. 83.



Figura 2. Andrés Hernández, Retablo de Nra. Sra. de la Merced, sagrario con los Evangelistas, 1583. Madera dorada y policromada, Iglesia de N. S. de la Merced, Sucre, Bolivia. Foto: Ricardo González, 2025.



Figura 3. Andrés Hernández, retablo de Ancoraimes, ca. 1583. Madera dorada y policromada, Iglesia de Ancoraimes, Ancoraimes, Bolivia. Foto: Dr. Abela. Tomado de: Mesa y Gisbert, 1959.

El retablo de la iglesia de Ancoraimes (Fig. 3), a orillas del lago Titicaca, es muy similar al mercedario, con una estructura reticular de cinco calles y tres cuerpos separados por entablamentos (falta el del primer cuerpo), columnas jónicas en los dos registros inferiores y abalaustradas en el último. Es indudablemente del mismo autor, pero a diferencia del de Sucre contrapone a la simpleza de la composición una talla precisa y elegante en la factura de los relieves, de proporciones manieristas y una cuidada disposición de paños. La comparación de la descriptiva talla de los pies de los apóstoles de Ancoraimes planteados como un elemento expresivo de las figuras con los de los santos de la Merced semiocultos bajo los paños llovidos, testimonia la distancia entre los autores (Fig. 4). El sagrario es un medio hexágono y ostenta los cuatro evangelistas en las puertas frontales y los cuatro doctores en las caras laterales. Los doce tableros (Cuadro 2) muestran ocho apóstoles y cuatro santos franciscanos. La imagen de María del nicho principal es según Mesa y Gisbert del siglo XVIII¹⁰ pero es probable que reemplace otra imagen mariana original. Desplazado de la capilla mayor y con modificaciones en la calle central, el estado general es sin embargo bueno.



Figura 4. Apóstoles de la Merced (izq.) y de Ancoraimes (der.)

¹⁰ MESA y GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, p. 53.

	Dios Padre			
CUERPO				
Santo franciscano	Judas Tadeo	Tablero faltante	Buenaventura	Clara
Felipe	Pedro	María	Bartolomé	Antonio
Andrés	Matías	Sagrario Evangelistas Doctores	Pablo	Santiago

Cuadro 3. Programa iconográfico del retablo de Ancoraimes en su disposición actual.
Elaboró: Ricardo González.

El último retablo de la serie del siglo XVI es una pequeña pieza que se halla en el bautisterio de la iglesia de San Lázaro (Fig. 5). Es de un solo cuerpo, aunque a los lados del nicho corren dos bandas a modo de calles donde se disponen dos imágenes a cada lado, una sobre la otra, en espacios indivisos. Está formado por columnas estriadas de orden jónico, decoradas al tercio. La decoración del tercio inferior es diferente vista de frente, lo que llevó a Wethey y tras él a Marco Dorta,¹¹ a suponer que era parte de una pieza mayor, lo que no tendría lógica, aunque así fuera. Mejor observador, Schenone notó que la anomalía se debe a que al armarlo se giró la columna izquierda sacándola del eje frontal.¹² El lenguaje general y la ornamentación de frisos con querubines, veneras y grutescos, reiteran las formas de la Merced y de Ancoraimes, por lo que no parece haber dudas de que se trata del mismo artífice. Las tallas de los relieves muestran la sencilla factura de los de la pieza mercedaria, tanto en los elementos de la arquitectura como en las figuras que exhiben, y delatan un artífice de limitadas condiciones.

¹¹ WETHEY, Retablos coloniales, p. 8, MARCO DORTA, Enrique. *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo III. Barcelona: Salvat, 1956, p. 536.

¹² SCHENONE, Notas sobre el arte renacentista, p. 53.



Figura 5. Andrés Hernández, Retablo de la Virgen con santos franciscanos, ca. 1583-1590, Madera dorada y policromada, Iglesia de San Lázaro, Sucre, Bolivia.
Foto: Ricardo González, 2025.

El nicho, que tiene un agregado dieciochesco en el remate, presenta a María y sobre él, a los lados, hay dos ángeles orantes. El resto de la iconografía es franciscana, como lo señalaron los autores que lo estudiaron. En el banco dos mártires de la orden y dos relieves representando a santa Clara y santa Isabel de Hungría (Cuadro 3).¹³

¹³ SCHENONE, Notas sobre el arte renacentista, p. 53.

Ángel orante		María	Ángel orante	
Francisco Buenaventura			Antonio Luis Obispo	
Mártir franciscano	Clara	Sagrario Evangelistas	Isabel	Mártir Franciscano

Cuadro 4. Programa iconográfico del retablo de San Lázaro.
Elaboró: Ricardo González.

La iconografía de estos retablos combina en distintos grados la presentación de santos de las órdenes comitentes —excluyente en San Lázaro, modesta en la Merced, equilibrada en Ancoraimes—, con grupos de personajes que de diversos modos colaboraron a la construcción cristiana: los profetas, anticipándola, los apóstoles, llevando la enseñanza de Jesús a la acción, los evangelistas, configurando el relato, o los doctores definiendo la doctrina. Se suman santos ligados a la vida de Jesús y de María y mártires tempranos. Una nota inusual en el mercedario son los retratos de los donantes en ambos extremos del basamento. La escena de la imposición de la casulla a san Ildefonso, única imagen narrativa del conjunto, resalta el papel sacerdotal y María tutela los tres conjuntos.

La afinidad iconográfica se reitera en la de las estructuras: un lenguaje renacentista resumido en grillas uniformes, sin más variaciones que los capiteles en los distintos cuerpos y los nichos y remates de las calles centrales. Una versión del clasicismo llevado a su expresión mínima mediante una configuración que se reitera. El de San Lázaro, que siendo de un solo cuerpo resuelve la composición de modo diferente, es el más consistente y elegante, pero indudablemente los tres se deben a un mismo autor.

Sin embargo, como anticipé, esta semejanza de planteo y tratamiento de los retablos, tiene variaciones en la calidad de los relieves que albergan. Parece difícil adjudicar, como lo hacen Mesa y Gisbert, la ejecución de las básicas tallas de la Merced y San Lázaro al mismo autor de los de Ancoraimos. Schenone proporciona la clave de esta cuestión al estudiar unos tableros de la catedral de Lima que supone habrían pertenecido a la sillería tallada por Gómez Hernández Galván en 1592 y que muestran idénticas características en el canon de proporción elongado, el plegado de los paños, las fisonomías y la importancia dada a los pies desnudos y a menudo cruzados que los relieves de Ancoraimos, que deben atribuírseles. Queda aún la cuestión de la autoría de los tres retablos, ya que parece poco probable que un artista del oficio de Gómez Hernández efectuase sus modestas tallas. La respuesta, como lo sugirió también Schenone, está en el convenio que para el dorado del retablo de la Merced se firmara en 1584 con Francisco de Varas para que “dore, estofe y encarne el retablo de madera hecho para este convento por Andrés Hernández”.¹⁴ Esta afirmación explica el caso: pese a lo estipulado en el convenio original, fue finalmente Andrés Hernández el autor de los tres retablos que tratamos y de los relieves de la Merced y San Lázaro, mientras que los de Ancoraimos pertenecerían al más dotado Gómez Hernández Galván.

Una última consideración. Las piezas de San Lázaro y Ancoraimos presentan un programa franciscano y provienen sin duda de una iglesia de la orden. No hay documentación para asignarlos a alguno de los templos franciscanos de la zona. Mesa y Gisbert especulan, sin datos que lo avalen, con el origen paceño del retablo del lago,¹⁵ pero esto, si no es imposible, no pasa de una conjetura.

¹⁴ MESA y GISBERT, *El Renacimiento*, p. 57, SCHENONE, Héctor. *Esculturas españolas en el Perú*. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, nro. 14, 1961, p. 62.

¹⁵ MESA y GISBERT, *El Renacimiento*, pp. 64-65.

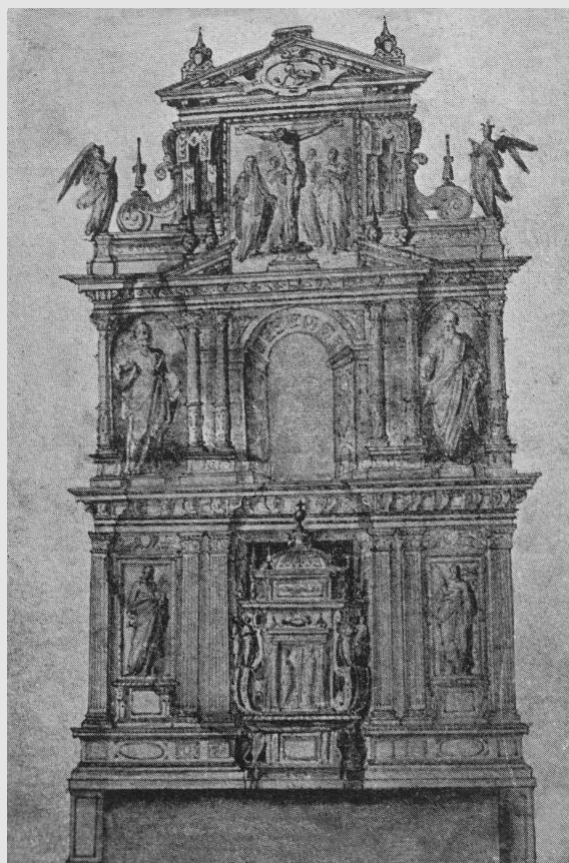


Figura 6. José Pastorelo, dibujo del retablo de la Catedral de Sucre, 1604. Madera dorada y policromada, desaparecido. Foto: Harold Wethey. Tomada de: Wethey, 1950.

Apenas comenzado el siglo XVII José Pastorelo diseñó el retablo mayor de la catedral de Chuquisaca. Conocemos, gracias a Harold Wethey que lo halló, el dibujo para el mismo (Fig. 6). Era un retablo de líneas y lenguaje clásicos, en el estilo de lo que en España se llamó Romanismo, obras que seguían la escuela de Herrera y, más de lejos, de Miguel Ángel. Tenía dos cuerpos y un ático que tomaba la calle central, pero se extendía con volutas, imágenes y elementos ornamentales. El cuerpo bajo lo ocupaba un gran sagrario de medio hexágono con los evangelistas en el centro y los doctores en los laterales. Pilastras estriadas encuadraban dos paneles rectangulares de pinturas en las calles laterales representando a san Juan Bautista y santa Bárbara. En el segundo cuerpo había tres nichos con arcos de medio punto que albergaban a la Señora de la Concepción el principal y a san Pedro y san Pablo, de pasta, dorados y estofados,

los laterales. El ático, introducido por la cornisa quebrada, tenía un panel central con un Calvario al óleo y sobre él un frontis en el que se pintaría a Dios Padre. Su entablamento descansaba, según la descripción del contrato, sobre dos términos o Hermes que no se aprecian en el dibujo, donde parece haber una pilastra con grandes ménsulas dobles que encuadran el Calvario, alineadas con dos pequeñas pirámides sobre el frontón. Por fuera de ellos, volutas con perillones y ángeles de una vara sobre pedestales a cada lado cerraban el tercer cuerpo.

	Dios Padre	
Ángel	Calvario	Ángel
Pedro	Concepción	Pablo
Juan Bautista	Sagrario	Bárbara
	Evangelistas y Doctores	

Cuadro 5. Programa iconográfico del retablo de la catedral de Sucre.
Elaboró: Ricardo González.

La pieza de unos 7 m de altura según la escala que dan los ángeles, se concluyó en 1607 y fue luego removida. Era la más importante de la Audiencia de Charcas, con una composición clara y majestuosa de carácter italiano, propia del origen piamontés de su autor. Su programa iconográfico (Cuadro 5) era convencional para una catedral: la Virgen, los pilares de la Iglesia, los infaltables evangelistas y doctores y dos mártires del cristianismo temprano. En el ático el Padre Eterno y el sacrificio de Cristo.

El último retablo que trataré es el de Nuestra Señora de la Candelaria o de Copacabana, como se la conoce mejor, realizado entre 1614 y 1619¹⁶ para

¹⁶ Se ha considerado que el retablo se había acabado en 1618, según reza la inscripción que porta. Sin embargo, Margarita Vila Da Vila ha mostrado que su conclusión definitiva fue el año siguiente (Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas. En: *Classica Boliviana IX, Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos*, Diciembre 2018, p. 157).

albergar la imagen milagrosa que hiciera el indio Francisco Tito Yupanqui en 1582 y que se dispuso en la capilla mayor, siendo cambiado de lugar (ahora está en la nave de la Epístola) cuando se hizo el gran retablo que todavía la ocupa en la segunda mitad del siglo XVII. Según el cronista agustino Alonso Ramos Gavilán, la imagen de Tito Yupanqui ocupó el lugar de una celebrada deidad local y representaba así el establecimiento del nuevo culto en la región.¹⁷ El retablo es de un solo cuerpo de tres calles con hornacinas de medio punto separadas por columnas estriadas decoradas al tercio con pergaminos y cartelas, una modalidad muy española, todo sobre un banco (Fig. 7). El ático tiene un panel central que contiene ahora una pintura de factura posterior flanqueado por dos pilastras con cabezas en los capiteles y grandes volutas similares a las del retablo de Pastorelo, como lo señaló Wethey, que considera la pieza de Copacabana “the best example of the Renaissance style in the viceroyalty of Perú”.¹⁸ Como aquél, el de Copacabana es de un lenguaje renacentista ajustado, pero introduce algunas innovaciones además de las volutas y de las cabezas mencionadas: la curvatura de la cornisa, las cintas que serpentean en el ático, y el potente frontón partido en el remate, todos rasgos que anuncian el desarrollo futuro del estilo renacentista hacia la dinámica barroca. Su iconografía es conocida solo parcialmente (Cuadro 5). El nicho principal con la imagen de María está flanqueado por tres medallones dispuestos verticalmente a cada lado que presentan sibilas -una novedad iconográfica en el contexto- y que como mostró Margarita Vila, siguen grabados publicados por Crispijn de Passe en Colonia, y por Thomas de Leu y Jaques Granthomme en París, entre 1601 y 1609, es decir, poco antes de su empleo en nuestro retablo.¹⁹ Sobre ellas a cada lado, ángeles y frutas. En el ático, sobre las cornisas curvadas hay personificaciones de la Fe y la Esperanza realizadas en relieves de estuco y en el

¹⁷ RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia, 1976 [1621], *passim*.

¹⁸ WETHEY, Harold. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1949, p. 212.

¹⁹ VILA DA VILA, Las sibilas, pp. 163-164.

banco, bajo las calles laterales, relieves narrativos, según Gisbert, realizados en maguey, representando el nacimiento de la Virgen y la Natividad separados por los Doctores de la Iglesia en los pedestales.



Figura 7. Autor desconocido, retablo de Nra. Sra. de Copacabana, 1614-1619, Madera dorada y policromada, pasta de maguey, Basílica de N. S. de la Candelaria de Copacabana, Bolivia. Foto: Ricardo González, 2009.

Fe	?			Esperanza
?	Ángel	Virgen	Ángel	?
	Sibilas		Sibilas	

Doctores		
Nacimiento de la Virgen		Natividad

Cuadro 6. Programa iconográfico del retablo de la Virgen de Copacabana.
Elaboró: Ricardo González.

La iconografía del retablo de Copacabana está centrada en la imagen de la Candelaria, con las escenas de los dos Nacimientos. No sabemos qué imágenes la acompañaban en los nichos laterales. Los doctores del banco eran representaciones usuales del momento, como vimos en las piezas del siglo XVI. La novedad radica en la aparición de elementos provenientes de la tradición antigua, notoriamente las sibilas, pero también las personificaciones de la cornisa, que si semánticamente corresponden al universo cristiano, siguen la modalidad clásica de representar conceptos o valores por medio de la figura humana, algo que había subsistido en la Edad Media -como vemos, por ejemplo en el púlpito de la catedral de Pisa de Giovanni Pisano- y tomó fuerza en el contexto de la recuperación del mundo antiguo por el humanismo renacentista italiano.

Una última peculiaridad: el retablo de Copacabana tiene una leyenda que dice: “Esta capilla y retablo hizo el Padre Fray Juan Vizaíno siendo prior 1618 Pintolo Dionisio Sebastián Acostopa Inca”. Esta leyenda llevó a Mesa y Gisbert a afirmar que Acostopa es el autor del retablo.²⁰

Los dos retablos del siglo XVII que acabamos de ver conllevan un tránsito del básico lenguaje renacentista español de las piezas del siglo XVI, concebidas como un plano rectangular segmentado ortogonalmente, a composiciones más vinculadas al orden de las realizaciones italianas, claramente la obra de Pastorelo, y de carácter más español o de un italianismo ya metabolizado o entendido como sistema -como ocurría con la arquitectura española de fines del siglo XVI-, el del lago. Sus columnas decoradas al tercio con roleos de pergaminos y cartelas

²⁰ MESA y GISBERT, *Escultura virreinal*, p. 89.

recuerdan las de la sillería de Cristóbal Hidalgo en la catedral de Sucre. Hidalgo conocía y había tasado el retablo de Pastorelo²¹ y no habría que descartarlo como autor del de Copacabana, que parece deberse a un español familiarizado con el Renacimiento y aún con las tendencias renovadoras del siglo XVI. Sus ornamentos como las cariátides que flanquean la sillería de la catedral deben mucho a Serlio y a Vredeman de Vries.²² Ambos tienen composiciones variadas, áticos reducidos a la calle central y cornisas quebradas que dan potencia vertical al conjunto mediante un orden dinámico, así como mayor riqueza ornamental, rasgos que tienen su correlato en el de Copacabana en la inserción de iconografía de origen antiguo. Las similitudes entre ambas obras, patentes si se compara el segundo cuerpo y el ático del de la catedral con la pieza completa de Copacabana –un cuerpo, tres calles con hornacinas de medio punto, ático central- fueron ya señaladas por Wetthey²³ y por Mesa y Gisbert, quienes sin embargo, y pese a reconocer que el diseño de Pastorelo pudo haber inspirado el del Titicaca²⁴ y a la evidencia de la firma que solo habla de la pintura del retablo, remarcaban la factura indígena de Acostopa Inca. Vila ha señalado con otros datos el hecho de que Acostopa era pintor y no escultor²⁵ y difícilmente podría haber realizado una obra de esa complejidad sin otras referencias en el oficio. Las similitudes entre las piezas de Pastorelo y de Copacabana y su proximidad con los diseños manieristas, como algunos diseños para monumentos de de Vries que circulaban grabados, saltan a la vista. Parece así muy probable que el retablo de Copacabana pertenezca al grupo de artífices que colaboraron con Pastorelo en Sucre. Un solo dato podría remitir a la actuación de indígenas en la talla, que es la factura en

²¹ MESA y GISBERT, *Escultura Virreinal*, p. 66.

²² Ver, por ejemplo, los escudos en el capítulo XIII del Libro IV de Serlio (<https://archive.org/details/tutteloperedarch00serl/page/n445/mode/2up>) o las láminas 8 y 10 de *Variae Architecturae Formae*, de V. de Vries (<https://archive.org/details/variaearchitectu00vred/page/n3/mode/2up>), consultados el 11.02.2026.

²³ WETHEY, *Colonial Architecture*, p. 212.

²⁴ MESA y GISBERT, *Escultura virreinal*, p. 90.

²⁵ VILA DA VILA, *Las sibilas*, p. 157.

maguey -técnica indígena- de los relieves que Mesa y Gisbert apuntan²⁶ y el carácter mismo de la representación, un tanto ingenua, con los cuerpos que eluden los escorzos y una perspectiva no del todo convincente, que parece confirmar una mano no europea. Pero aún si los relieves o los elementos ornamentales hubiesen sido hechos por tallistas indígenas o por el pintor Acostopa, lo que parece probable, esto está muy lejos de significar que a él se debe el diseño del retablo.

Resumiendo y reajustando lo sabido hasta ahora: las tres piezas del siglo XVI deben ser atribuidos a Andrés Hernández y se inscriben en un estadio primitivo del Renacimiento en el Alto Perú, vinculado a la producción hispánica del plateresco temprano, al igual que sus relieves, exceptuando los de Ancoraimés, de canon manierista, que corresponderían a Gómez Hernández Galván. Los dos retablos del siglo XVII, más italianizantes, pertenecen a José Pastorelo el de la catedral de Sucre y -propongo- a su círculo y quizás a Hidalgo, el más español de Copacabana. Más allá de la imagen realizada por Tito Yupanqui y de los relieves atribuibles a Acostopa, tanto las composiciones como los programas iconográficos en el Altiplano siguen en este momento modelos europeos alejados de la sensibilidad y la visión indígenas, que tendrán una decisiva presencia a partir de las últimas décadas del siglo XVII.

He intentado revisar algunas de las atribuciones vigentes en la historiografía del tema, particularmente las debidas a Teresa Gisbert, en razón de las, a mi ver evidentes, diferencias de tratamiento plástico entre algunas de las obras en cuestión, tanto esculturas como retablos, que creo no permiten asignaciones comunes y también del apego a lo que la documentación consigna. He en cambio coincidido con varias de las apreciaciones del profesor Schenone y postulado otras que, sin documentación, quedan pendientes de corroboración. Fuera de la mayor o menor habilidad técnica de los escultores, la distancia entre los retablos realizados en la década de 1580 y el de Copacabana, de 1619, parece

²⁶ MESA y GISBERT, *Escultura virreinal*, p. 90.

responder al paso de las formas elementales de composición renacentista, comunes en la retablística y en la arquitectura españolas anteriores a mediados del siglo XVI –sin duda las fuentes de Andrés Hernández-, a la asimilación plena de la versión italiana del clasicismo que aparece en el último tercio del siglo en la península, en nuestro caso representada, como una nota de paso, por la obra de Pastorelo en la catedral de Sucre. Es un desliz suave que, sin abandonar el españolismo de los soportes decorados al tercio y la densidad ornamental, incorpora una concordancia dinámica de proporciones que abre el camino a lo que vendrá.

Referencias bibliográficas

GARCÍA QUINTANILLA, Julio. *Historia de la Iglesia en La Plata, Sucre. Bolivia*, tomo III. Sucre: Don Bosco, 1963.

MARCO DORTA, Enrique. *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo III, Barcelona: Salvat, 1956.

MESA, José de y Teresa Gisbert. El Renacimiento en la audiencia de Charcas. Hernández Galván y el maestro de Ancoraimés. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 12, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 52-74, 1959.

MESA, José de y Teresa Gisbert *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias, 1972.

MESA, José de y Teresa Gisbert. *Monumentos de Bolivia*, 4ta. edición. La Paz: Editorial Gisbert, 2002.

RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia, 1976 [1621].

SCHENONE Héctor. Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 44-65, 1950.

SCHENONE, Héctor, Esculturas españolas en el Perú, en *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, nro. 14, pp. 58-72, 1961.

VILA DA VILA, María Margarita. Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas. En: *Classica Boliviana IX*, Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, pp. 157-173, Diciembre, 2018.

WETHEY, Harold. Retablos coloniales en Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 7-14, 1950.