

## INTRODUCCION:

En la presentación de la escultura colonial de Guatemala debemos dirigir la mirada desde nuestro horizonte cultural del siglo XX, en el cual artistas como Yela Günther, Galeotti Torres, Dagoberto Vásquez, Oscar Barrientos y Efraín Recinos crean imágenes de estilo abstracto y sentido geométrico y surrealista, en total desacuerdo aparente con la tradición clásica, y trasladarnos a finales del siglo XVIII (después del gran terremoto de Antigua de 1773), en donde encontraremos los orígenes del estilo contemporáneo.

El arte colonial, desde sus comienzos, aparte de pocas excepciones, revive la herencia clásica europea, con todo lo que ella implica en su visión y expresión que reafirma la soberanía de lo intelectual.

Su tema central es la configuración plástica del cuerpo humano como transmisor de ideas, sea que se trate de argumentos religiosos o laicos, de relatos conceptuales o creaciones imaginativas.

Excepcionalmente algún artista, y sólo a nivel de escultura popular, se abandona a un "expresionismo" de tipo abstracto que tan sólo vuelve a encontrar su eco en el arte contemporáneo.

Guatemala ha sido un mundo católico durante estos tres siglos (1523-1820) de arte colonial, y la escultura ha mantenido un rol primordial en la propagación de las creencias y la representación de los episodios evangélicos. Diremos más: en todo este período, la escultura religiosa ha sido casi la única clase de escultura.

Ahora bien, el clasicismo que se transmite al mundo cristiano, por ser pagano en sus orígenes, crea el extremo de una situación paradójica: un arte cultivador de la belleza física, dedicado ahora a la encarnación de ideales y de doctrinas consagradas a la negación de la carne.

Llega a América con ello el conflicto entre Platonismo ideal y Aristotelismo empírico que anteriormente había cuestionado la tradición estética europea durante la Edad Media y el Renacimiento.

Se introduce al Arte Colonial este elemento de contradicción que opone el gozo de los sentidos al orden mental, el peso del deber al irrumpir de las pasiones. Del lado platónico está la belleza ideal concebida como forma pura de la mente, y del lado Aristotélico la verdad-realista dominada por la energía visual y captada por la sensación.



**INMACULADA  
NIÑA MARIA**

Hay un factor que debe colocarse como tercer elemento dialéctico: la tradición estética precolombina. Esta se conserva tal vez en forma latente, en medio de la población autóctona, sometida por el colonizador y expuesta a las presiones de la inculturación de una civilización más agresiva. Esta tradición en cierta medida se hace sentir a lo largo de los siglos XVII y XVIII por medio de artistas indígenas y debería colocarse más bien del lado del Platonismo por su riqueza de símbolos, medidas y códigos esotéricos.

Pero el hombre del trópico en general ha sido dominado por la concreta adhesión a los sentidos, en lo cual encontramos una inclinación innata hacia lo barroco. El espíritu barroco que se impone desde la mitad del siglo XVII (hacia 1640-50) constituye el triunfo del impulso vital, de la aventura, la experimentación, la exteriorización de las emociones, el atrevimiento físico y mental.

Sin embargo, la contradicción de sentido-mente, o si se quiere, de espíritu-materia, no queda nunca resuelta ni con la intervención de las amenazas inquisitoriales; el artista sigue oscilando entre la tentación de formas sensuales, naturalistas, y la sequedad de gestos nobles desencarnados.

En el presente recorrido buscaremos las líneas maestras más que las excepciones y pondremos en relieve la inclinación dominante en cada fase de este largo y ritual período.

Si deseamos fijar en tipos ejemplares las grandes divisiones de este arte, dejaremos consignados el siglo XVI como una época manierista, el siglo XVII como barroco y el siglo XVIII como ilustrado y rococó, dejando lugar a un nuevo gusto, el de la tradición clásica, nunca definitivamente muerta: el estilo neo-clásico.

Esta caracterización deberá, en lo posible, ser justificada por los hechos y estos últimos estudiarse y relacionarse con ciertos criterios válidos.

Los criterios analíticos que hemos adoptado, son los cuatro siguientes:

1. Criterio documental basado en los archivos, o en el testimonio directo de la obra.
2. Criterio cronológico-circunstancial, fundado en el testimonio de los cronistas o de otras fuentes similares.
3. Criterio estilístico-comparativo, derivado de la comparación formal con el arte de otros países.
4. Criterio estructural, introducido con el fin de captar la dinámica-histórica en su fluir monolítico, de una a otra de las manifestaciones de la cultura.

Este último criterio nos ayuda a percatarnos de que un particular estilo no corresponde siempre a un determinado período de tiempo (por ejemplo se encuentran tallas manieristas en pleno período barroco); y de que en un mismo tiempo pueden florecer estilos diferentes, por ejemplo: de 1717 en adelante aparecen dos tendencias estilísticas marcadamente diferentes: una de ellas muy controlada y la otra muy exuberante.

Los criterios aplicados en la clasificación, nos conducen a los resultados enumerados en los incisos A, B, C y D.



CRUCIFIJO

## A. CRITERIO DOCUMENTAL.

No obstante la general escasez de información documental, es posible establecer la lista siguiente, que fija los pilares "seguros" sobre los cuales se fundamenta el orden artístico que hemos establecido:

1. 1557 ? LA VIRGEN DEL CORO, bajo el título de Inmaculada, o Niña María, Guatemala: San Francisco (Vásquez I 136, Lamadrid 23, Angulo II, Berlín 17) o bien propiedad particular (Mariano López Mayoral - III 20).
2. 1560 ? LA REINA DE IZAMAL. Yucatán, atribuida a Juan de Aguirre. (Vásquez I 138, Angulo II 297, Berlín 93, Lamadrid 23, Mariano López M. III 44).
3. 1580 EL RETABLO Y CRUCIFIJO DE SANTIAGO ATITLAN, de Miguel de Aguirre, comparado con el Retablo de Jesús de la Agonía de Chichicastenango. (Berlín 95, Angulo II 295).
4. 1560-80 ? VIRGEN DE LA MERCED, Guatemala. (AGCA Al-20 Exp. 10757 Leg. 432 comparada con la Merced de Belén, México, Angulo I 277).
5. 1584 EL CRUCIFIJO DE IZALCO, de Miguel de Aguirre? (Berlín 94).
6. 1592? LA VIRGEN DEL ROSARIO DE GUATEMALA. Santo Domingo (Remesal III 1277, A. M. Rodríguez 33).
7. 1595 CRUCIFIJO DE ESQUIPULAS. Basílica, de Quirio Cataño. (Berlín 105).
8. 1604 VIRGEN DEL ROSARIO. Santo Domingo Xenacoj. Copia de la de Santo Domingo ? (Ximénez II 48).
9. 1619 RETABLO DE LA VIRGEN. San Juan del Obispo, Sac., fechado.
10. 1618-20 EL "DESCENDIMIENTO" del Museo de Tuxtla Gutiérrez, de Antón Rodas (Berlín 57).
11. 1630 EL NAZARENO DE LAS ANGUSTIAS. Antigua, San Francisco. (Gilberto Solórzano 1610, Lamadrid 32).
12. 1634 "CRUCIFIJO DE LAS ANIMAS". Antigua, San Francisco. (Fray Félix de Matta? Berlín 133).
13. 1635 SEÑOR SEPULTADO. Antigua, El Calvario, de Pedro de Mendoza? (J. A. M. 250).
14. 1640 SAN PEDRO. Guatemala, Catedral, de Antón Rodas? (V. M. Díaz, Berlín 156).
15. 1640-50? LA PIEDAD. Antigua, El Calvario. (Berlín 109, V. M. D. Mendoza 24, 135).
16. 1650? NAZARENO. Antigua, San Bartolomé Becerra, de Pedro de Mendoza? (Berlín, 135).
17. 1654 NAZARENO. Guatemala, La Merced, de Mateo Zúñiga. (Iriarte, manuscrito p. 16).
18. 1658 CRUCIFIJO DE LA CORTE SUPREMA DE JUSTICIA. (Sólo el revestimiento de plata fechado). Guatemala.
19. 1680-90 SAN JOSE. Guatemala, Santo Domingo, de Alonso de la Paz? (Berlín 151).
20. 1696 RETABLO Y CRUCIFIJO. Sac., Santo Domingo Xenacoj, de Damián de la Vega. (Berlín 162).

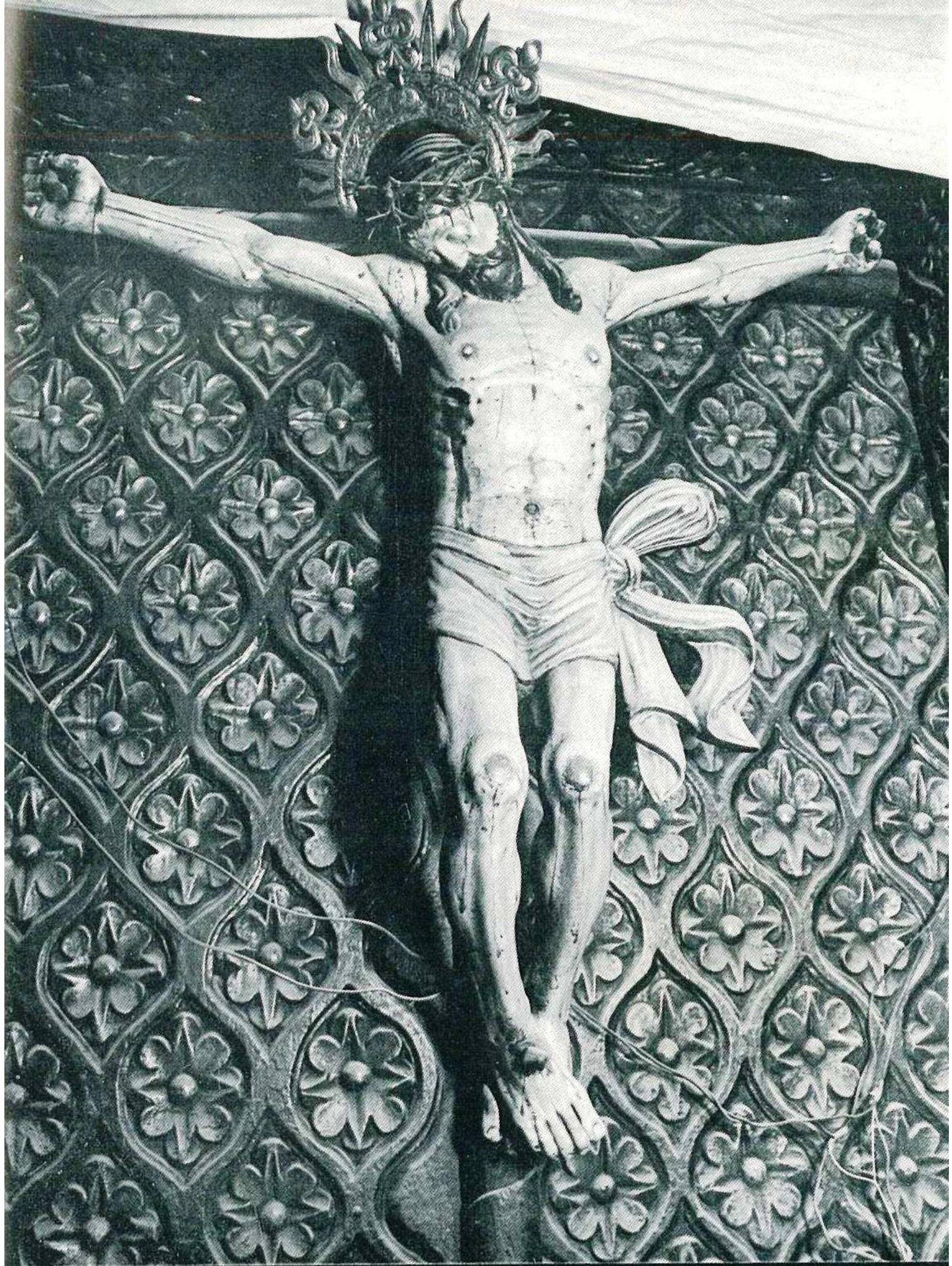


CRUCIFIJO

21. 1700 RETABLO DEL ALTAR MAYOR. Tecpán, por Cristóbal Salazar. Estofado. (Berlin 162).
22. 1700-1707 RETABLO DE LA AGONIA. Guatemala, La Merced y Retablo de la Virgen. (Iriarte, manuscrito) de Vicente de la Parra.
23. 1703 DOLOROSA. Guatemala, Candelaria, de Manuel Chávez? (Juarros I 152).
24. 1707 VIRGEN INMACULADA. Guatemala, prop. Mariano López M. (Sólo el vestido de plata fechado).
25. 1730 VIRGEN DE CANDELARIA. (Milagrosa) Mazatenango, San Lorenzo, Iglesia Parroquial. De plata, fechada.
26. 1737-51? SAN SEBASTIAN, SAN FRANCISCO DE PAULA. Guatemala, Catedral. (Berlin 110, García Peláez II 226).
27. 1740-50 INMACULADA, Cantel, Quezaltenango. Fechada, (fecha borrosa).
28. 1741 TRIANGULO REPUJADO DE LOS CANDELEROS DE PLATA. Fechado. Zunil. Quezaltenango.
29. 1750 SAN PEDRO. Almolonga, Quezaltenango, Iglesia Parroquial. De plata, fechado.
30. 1755 FRONTIS DE ALTAR. Medallones repujados. Rabinal, Alta Verapaz, Parroquia. Con fecha.
31. 1755 RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED. San Cristóbal Totonicapán, Iglesia Parroquial, de Blas de Mesa. Fechado. (Frison 44).
32. 1758 RETABLOS DEL CRUCERO. Guatemala, La Merced, de Francisco Javier Gálvez; probablemente son suyas varias de las estatuas de los mismos. En 1760 entrega a la Catedral un nuevo retablo para el Cristo de los Reyes, con estatuas. (Iriarte manuscrito).
33. 1758 RETABLO DE SAN JOSE, de Tecpán. Fechado.
34. 1758-59 SANTA CATALINA y la VIRGEN DEL ALTAR MAYOR. Zunil, Quezaltenango, Parroquia. Estatuas cubiertas de plata, fechadas.
35. 1760 SAN ANTONIO. Zunil, Quezaltenango, Parroquia. Fechado. Revestido de plata.
36. 1765 SAN IGNACIO. Antigua, La Merced, de Manuel Piedrasanta? (Berlin 152).
37. 1760-70 DOLOROSA. Antigua, Parroquia del Calvario, de Blas Bodega? (García Peláez II 219).
40. 1773 CRUZ DE PLATA repujada. Zunil, Quezaltenango, Parroquia. Fechada.
41. 1794 SAN SALVADOR DE HORTA. Guatemala, San Francisco. (Berlin 111).
42. 1800 SAN JERONIMO. San Jerónimo, Salamá, Retablo del Presbiterio. Fechado.

## B. CRITERIO CRONOLOGICO CIRCUNSTANCIAL.

Los inventarios de las Visitas Pastorales (AGCE) nos permiten, con otros datos históricos semejantes, establecer contacto entre el Obispo Visitante



CRUCIFIJO DE LA AGONIA

(u otros testigos) y las estatuas. Con esto fijamos límites máximos y mínimos con relación a la edad de algunas esculturas. (Vols. 1 y 29 de las Visitas y algunas otras referencias). Los más destacados son los casos siguientes:

1. 1557 **SAN FRANCISCO DE ASIS**. Soloma, Huehuetenango, “que bendijo en esta fecha el Obispo Marroquín”. (Visitas: Vol. 1o. La nota es de 1814).
2. 1604 **VIRGEN DEL ROSARIO**. Santo Domingo Xenacoj, Sac. (Berlin 162).
3. 1627 **SANTA ANA**. En Santa Ana Amixtán, Escuintla, Iglesia Parroquial. Por el inventario de 1679, posiblemente es la misma que en esta fecha contrató el escultor Sebastián Marroquín?
4. 1630-40 **SAN DIEGO**. La Gomera, Escuintla. Anterior a 1679, cuyo material de pasta y brin, lo coloca fácilmente en el grupo de imágenes trabajadas con este material por los talleres dominicos, sobre todo en el tiempo de Fray Félix de Mata y Cristóbal Ochoa.
5. 1650 **SAN BIENVENIDO** y **SANTA HUMILIANA**. Antigua, San Francisco. (Lamadrid, 32).
6. 1670 **ESCULTURA DEL ALTAR MAYOR**. Concepción Sololá. Determinada por la fecha de construcción de la Iglesia que aparece en la fachada. El estilo renacentista de este retablo podría llamarse arcaizante por corresponder, en realidad, al gusto de finales del siglo anterior.
7. 1679 **ESCULTURAS DE SAN JUAN, LA SOLEDAD, NAZARENO**. En Mazatenango, Iglesia Parroquial. Son anteriores a este inventario. Además, estilísticamente, muy diferentes entre sí. San Juan, tanto como el patrono antiguo San Bartolomé, podría pertenecer a finales del siglo anterior.
8. 1735 **SAN NICOLAS MARTIR** y **SAN BUENAVENTURA**. Antigua, San Francisco. (Lamadrid 27).
9. 1679 **VIRGEN DEL ROSARIO, EL RESUCITADO, SAN GABRIEL** y **SAN RAFAEL**, en San Gabriel Mazatenango. Dos crucifijos, uno de ellos en bastante buen estado de conservación y el otro defectuosamente restaurado, son también atribuibles a ese tiempo, gracias al inventario.
10. 1679 **NUESTRA SEÑORA (DEL ROSARIO)**, en San Lorenzo, Mazatenango. Es anterior a la fecha de 1679, pero en el inventario de cincuenta años más tarde aparece otra Virgen —posiblemente la misma revestida de plata repujada, fechada—. También San Lorenzo, San Joaquín y Santa Ana son anteriores al primer inventario.
11. 1690 **SAN JOSE** de su Retablo. Antigua, San Francisco, siglo XVII. (Lamadrid 27).
12. 1764 **ESCULTURA DE SAN BARTOLOME**. Mazatenango, Iglesia Parroquial. Aparece solamente en el segundo inventario “revestida de plata con cuchillo de lo mismo”. Igualmente en este período hay que colocar: Nuestra Señora, Jesús Nazareno, San José, El Señor atado a la Columna y Santa Teresa, del mismo lugar.
13. 1764 **ESCULTURA DE SAN JOSE**. San Lorenzo, Mazatenango. No aparece en el primer inventario, pero sí en el siguiente, definiéndose como adentrado en el siglo XVIII.



VIRGEN DE ITZAMAL

... la Virgen de  
... con abund

Estos ejemplos podrían multiplicarse mucho más, porque los inventarios de las primeras visitas incluyen otros pueblos como: Santa Rosa en el Valle de Jumay, 1581, Mataquescuintla 1636, Santa Catarina Ixtahuacán 1633, Santiago (La Antigua Vol. 1o.) 1676, Partido de Chipilapa 1679 y Texcuaco, La Gomera, Santa Ana Amixtán, etc. Todos del mismo año. Los de 1770/78 son de Retalhuleu, Cuyotenango, Samayac, Jocopilas, San Antonio Suchitepéquez, Mazatenango, etc. (Vol. 1o.), además de los lugares que hemos citado.

### C. CRITERIO ESTILISTICO COMPARATIVO.

El criterio formal que nos guiará en el párrafo siguiente, fue desarrollado a partir de Wolflin, a finales del siglo pasado, como reacción a la crítica romántica, poniendo énfasis en la "composición" de la obra escultórica como fuente de armonía estética. En ella, forma, líneas, color, contraste de claroscuro, textura y arreglo de las partes, se consideran elementos apropiados de investigación de la obra de arte en su entidad abstracta: organicidad del arte.

La obra, siguiendo una metáfora antropológica, toma como arquetipo el cuerpo humano como sujeto de arte. Este procedimiento refleja la base orgánica de la Gestalt, teoría de la forma, con su confianza en la relación entre el todo y sus partes.

La obra de arte se conceptúa, por tanto, como una totalidad orgánica, cuyas partes se armonizan. El análisis es organizado en la misma manera de la captación del ojo humano, desde una visión de conjunto que delimita el objeto en su contorno general, detallando consecuentemente y comparando los diversos elementos que lo especifican, estudiando las relaciones de uno con otro, dividiendo y subdividiendo según una relación lógica que colinda con lo didáctico.

Este organicismo didáctico se ajusta, primero a la materia, y luego, a la composición de las percepciones y es básico para construir toda una teoría formal. El formalismo a través de la metáfora orgánica, da razón con suficiente objetividad de la mayoría de los momentos estilísticos que atraviesa la producción artística de un pueblo.

El nacimiento y crecimiento de un punto de vista estético en la Capitanía de Antigua se justifica en primer lugar en el contexto americano, y en segundo lugar en la perspectiva hispano-europea. Principalmente en el siglo XVI hay una migración constante de artistas de un lugar colonizado a otro, lo cual establece cierta homogeneidad estilística en todo el continente hispano-americano. Con México, Bogotá, Perú y Cuba eran constantes los intercambios, así como dentro del área centroamericana. Ejemplos notorios son los de Pedro de Brizuela (Berlin 103), Luis Ortiz (Berlin 104), Antón Rodas (Berlin 156) y Antonio Ricardo (Kélemen 203). Los contactos entre los focos estéticos mexicanos: Potosí, Querétaro, Puebla, México, Oaxaca y Guatemala, aparecen en los contratos. Esto da al arte colonial, principalmente en escultura, una tónica fundamentalmente común, pero también la hace sensible a las mínimas variaciones de gusto que se producen, tanto en América, como en Europa.



**VIRGEN DEL ROSARIO**

Es fácil comprobar que los retablos del siglo XVI de México, Guatemala y Colombia, no sólo repiten el mismo patrón renacentista, sino que, además, resuelven el problema de la adaptación en el mismo sentido de claridad, sobriedad, esencialidad y proporciones que no se encuentran en los ancestros europeos. Comparemos, por ejemplo, los de Huejotzinco, Cuautinchán, Xochimilco, Tunja con los de Atitlán y Chichicastenango, y se verá la estricta afinidad estilística. Lo mismo puede decirse de algunas esculturas, por ejemplo la Virgen de la Isla de Santo Domingo que cita Angulo Iñiguez (II 261) con la Virgen del Rosario de México, la de Cobán y Santa Catarina Pinula.

Esto nos lleva a superar el reducido campo crítico de Angulo, cuyo enfoque es limitado preferentemente a Andalucía, para mirar más allá, a los centros de Toledo, Valladolid, Burgos, Barcelona, en el siglo XVI. En aquella época las Escuelas Sevillana y Granadina son todavía dependientes de los grandes centros castellanos. Además, todo el arte español está todavía bajo control de los grandes centros manieristas de esta época: Roma, Florencia, Boloña, Venecia y Nápoles.

El fenómeno estilístico que en Europa se ha denominado manierismo (Friedländer 1929), nos ha permitido detectar algunos caracteres bastante claros que repercuten en la escultura guatemalteca.

Tomemos como ejemplo el grupo de esculturas que comentaremos en seguida, de silueta alargada y de pliegues paralelos y finos que rodean el cuerpo con una sinuosidad típica de este estilo. Tales imágenes corresponden a las Vírgenes que se denominan "de la cofradía de los Españoles" y tuvieron que ser esculpidas aproximadamente entre 1560 y 1590, época del manierismo avanzado. (Ver la Virgen de la Isla de Santo Domingo, comentada por Angulo, II 261).

Al comienzo del siglo XVII, por el contrario, deberían colocarse otras esculturas fácilmente reconocibles por su silueta angulosa y los pliegues del ropaje profundos y de labios cortantes; muchas de ellas hondamente vaciadas en su interior. Por ejemplo la Virgen de Zacualpa en el Altar Mayor, la del Rosario de Zumpango, la Virgen con el Niño de Zacualpa, la Virgen Candelaria de Xenacoj, etc...

El primer grupo de imágenes que presenta un conjunto orgánico de caracteres y permite hablar de unidad estilística, aparece en el siglo XVI y posee afinidad con el manierismo.

El manierismo en sus diversas modalidades presenta cierto número de elementos comunes: composición sofisticada, alargamiento de las figuras, elaboración intelectual del tema, juego independiente de las masas coloradas, (Rosso Florentino), atmósfera de suspenso y de concentración misteriosa, sentido de inestabilidad, elegancia, irrespeto por la perspectiva y las proporciones entre personajes.

Con esta serie de elementos se agrupa cierto número de esculturas guatemaltecas. Su silueta alargada, los pliegues de senos paralelos que rodean el cuerpo desde la derecha hacia la izquierda, el vestido de finos dobleces verticales y paralelos, denotan concepciones estéticas altamente afines al manierismo. Un manierismo amanerado que Friedländer coloca entre 1535 y 1580. Podrán contarse más de una docena, entre ellas, la Virgen del Rosario, la de Santa María Cauqué, Santiago Sacatepéquez, etc.



VIRGEN DE CANDELARIA

Entre las esculturas importadas de mediados del siglo XVI que son de carácter renacentista y éstas marcadamente manieristas, existen formas de transición, no totalmente renacentistas y no acentuadamente manieristas, como los Crucifijos de Chixim y de Tucurú, la Virgen pequeña de la Merced, de la Sacristía de este templo en Antigua y la del Rosario de la Escuela de Cristo.

Un segundo grupo, casi a finales del siglo XVI, se destaca por sus caracteres arcaicos: silueta angulosa y pliegues cortantes. El número de éstas es tan grande que se puede, con razón, hablar de un movimiento estilístico y quizá hasta de un "gusto". El resultado es de tipo estático y hierático en los personajes dominados por un afán eminentemente didáctico, revelado por la simbología religiosa que sustentan.

Consideramos que los factores de esta tendencia pueden ser:

- a) La inseguridad de una escuela local abandonada a sí misma, o sea alejada del influjo directo de los artistas educados en Europa, como fueron prácticamente todos los del siglo XVI.
- b) La presión de las ideas estéticas del concilio tridentino con su afán de simplicidad, claridad y preocupación doctrinal.
- c) El cansancio de un refinamiento formalista como lo era el manierismo y el regreso a las fuentes directas de inspiración: el hombre concreto con sus tormentos cotidianos y su inseguridad de salvación.

Estas esculturas arcaizantes se encuentran copiosamente en los pueblos del altiplano: Patzún, Tecpán, Comalapa, Santiago Atitlán, San Lucas Tolimán, San Juan del Obispo, Santa Catarina Barahona, Sacapulas, Momostenango, etc.

Junto a esta producción abundante y de verdadero interés estético existe un sinnúmero de tallas, no precisamente arcaizantes, sino realmente primitivas. Su ejecución tosca y deficiente anatómicamente se debe a falta de entrenamiento técnico, o a incapacidad del ejecutor.

No hay que confundir lo arcaizante, con lo primitivo de los talladores de modesto alcance y limitados conocimientos, cuya presencia en las Iglesias es fastidiosa y deseduca a las poblaciones por su mal gusto y falta de espíritu.

Sin embargo, las esculturas arcaizantes son bien identificables y delimitan una época histórica entre finales del siglo XVI y las primeras dos décadas del siglo XVII, dando lugar a una verdadera unidad estilística entre popular y cerebral. Corresponden a los criterios estéticos ingenuos y severos, posiblemente infundidos por las predicaciones de los frailes Franciscanos, Dominicos, Agustinos, etc.

Ejemplos reconocibles de este estilo pueden ser: San Juan (Comalapa), San Juan (San Juan del Obispo), San Pedro (San Pedro las Huertas), Crucifijo, Jesús a la Columna y Ecce Homo de Santa Catarina Pinula, Jesús Resucitado de San Lucas Tolimán, Jesús de la Ascensión de Sacapulas y San Bartolomé de Mazatenango.

Tercer grupo estilístico de notables dimensiones. En los primeros años del siglo XVII se supera la etapa arcaizante hacia un naturalismo casi realístico, pero todavía vinculado con la "manera" y cierto ritmo constructivo ingenuo.

VIRGEN DEL ROSARIO



**Tengamos en cuenta:** el Nazareno antiguo, de Mixco; la pequeña Dolorosa en la casa cural de Jocotán; San Pedro y la Magdalena que acompañan el Cristo de las Animas de San Francisco, Antigua; la Inmaculada de Atitlán; San Antonio de Comalapa; el Crucifijo de Zunil; el Crucifijo de San Francisco el Alto; la Virgen de Candelaria de Santo Domingo Xenacoj; Santa Lucía de colección particular; San Agustín y San Blas, de colección particular; Santa Ana, del altar de la Virgen de San Francisco el Alto; el Crucifijo con San Juan y la Virgen Dolorosa de Sacapulas y Virgen con el Niño de Jocopilas.

Algunas de estas estatuas son obras acabadas por la perfección plástica, la tranquilidad serena e inspirada del rostro, la elegancia de los pliegues y la naturalidad de la postura. De ordinario las Vírgenes tienen el talle muy alto, la cintura atada por una cinta delgada y la falda suelta con dobleces espontáneos, casi totalmente libres de las rigideces arcaizantes.

A este grupo le denominamos pre-barroco por cierta vitalidad nueva que agita la figura y la adhesión más firme al naturalismo individualizante. Es posible encontrar en ellas el influjo de los principales exponentes de las escuelas escultóricas españolas de comienzos de este siglo XVI: para el sur Martínez Montañés y para Castilla Gregorio Fernández.

El cuarto grupo de esculturas que llevan el sello de un estilo particular, son las que atribuimos al apogeo del barroco antiguo.

Sus caracteres comunes son: construcción maciza del volumen de la figura, desarrollo del eje horizontal casi en la misma proporción del eje vertical, recargo de telas del vestido con abundancia de pliegues, movimiento de líneas en los mantos y en los gestos, monumentalidad, dispersión de líneas formales desde un centro hacia los extremos, irregularidad y borrosidad del contorno, enlace emotivo entre el personaje y el espectador y, por fin, un lujoso estofado muy característico de Guatemala, con su capa inferior de plata y hoja de oro, cubierta de colores y esmaltes, rematada por finos trabajos de punzón en las orlas.

Ejemplos muy significativos son: Santa Ana, de El Carmen; Santa Ana, de La Merced; San Serapio, de la Merced; La Dolorosa de Capuchinas; La Dolorosa, de San Juan del Obispo; San José, de Santo Domingo; San José, de Itzapa; La Virgen de Balbanera, de Mixco, etc.

Ninguna de estas estatuas está fechada con seguridad, pero teniendo en cuenta las atribuciones y algunas indicaciones indirectas, creemos que deben colocarse en el último decenio del siglo XVII y el primero del siglo XVIII.

Un quinto grupo nos permite señalar un cambio de gusto hacia la mitad del siglo XVIII. Sus rasgos son bastante llamativos y fáciles de identificar: gestos exagerados y tremendistas, caras desfiguradas por la emoción, detalles de arrugas, venas, ojos y labios que superan en vistosidad los componentes básicos de la pieza. Su emotividad es superficial y teatral, sus gestos impresionantes. Lo hemos denominado: dramatismo declamatorio. Como ejemplos típicos podemos citar a San Pedro, de Santa Rosa; La Dolorosa, del Calvario de Guatemala; San Pedro arrodillado, de La Merced de Antigua y la misma imagen en La Merced de Guatemala; El Crucifijo, de San Francisco Guatemala; Jesús a la Columna, de San Andrés Itzapa; Jesús a la Columna de El Vía Crucis de San Francisco de Antigua, San Ignacio de Quezaltepeque.



NAZARENO

Siguiendo las últimas dos que poseen una fecha aproximada a 1740, podríamos colocar todo este grupo, o mejor dicho, este estilo, hacia 1730-1750.

Al parecer, hacia la mitad del sigloXVIII se terminan estas expresiones tan exuberantes y la escultura busca formas de expresión más sosegadas y fluidas, los pliegues del vestido disminuyen de importancia para dejar todo el relieve al rostro y al dinamismo interior de la persona, que se traduce en análisis psicológico del estado de ánimo y de las actitudes.

Entre 1750 y 1770 aparecen ciertos rasgos aparentemente rococós en estatuas como la de San José, que conduce al niño, de colección particular; San Eloy, de la Merced de Guatemala; San Ignacio y San Francisco, de La Merced de Antigua y un sinnúmero de imágenes de tamaño pequeño, con un estofado de oro a la vista, de especial brillo y elegancia; dibujos de flores dispuestas en manojos dispersos por el manto, pliegues aplastados y delgados que acompañan el contorno de la imagen sin interferir con el diseño general de la obra.

### C. CRITERIO ANALITICO ESTRUCTURAL.

Abarcamos este nuevo criterio de análisis de nuestro arte por la razón de que el formalismo queda superado por algunos movimientos en el arte. Bernard Berenson aplicó primero el término de “novedoso” al gusto estético desviado: “novedad, alienación consistente entonces en la fácil, pero no demasiado fácil, satisfacción ofrecida a las facultades cognoscitivas, cuando éstas se abalanzan con ímpetu en un nuevo objeto al agotarse el anterior.” (Berenson 153). Berenson revela aquí el sentido histórico del arte como búsqueda y proyección hacia el futuro.

El formalismo pudiera ser un criterio suficiente para un arte “establecido”, sin embargo sus premisas se agotan cuando el arte empieza a tomar la función de un mito con respecto a la sociedad que la produce.

La acusación de los artistas “rebeldes” es que el “arte establecido” es incapaz de cualquier dimensión temporal. Precisamente, el éxito de una historia del arte es el resultado de la capacidad de reducir toda obra de arte, todo estilo, al punto finito de un segundo en el tiempo. (Como observa George Kubler: “la obra de arte no existe en el tiempo, allí sólo tiene un punto de entrada”).

Cualquier paradigma, de análisis puramente descriptivo, eventualmente se elimina a sí mismo como mito-útil, porque “falla” en su mediación entre pasado y futuro.

A lo más sería capaz de presentar los estilos como “mitos sincrónicos” (para quedarnos en una lingüística de tipo Saussuriano), como unidades cíclicas y predecibles.

Al contrario, los “mitos históricos” del arte dependen de su “impredecibilidad”. Por eso uno de los rasgos del análisis formal descriptivo es la incapacidad de conectar entre sí semejantes objetos aislados del arte. De ahí nace la tendencia a historicizar el arte con el estudio de documentos, incluyendo los prejuicios y las actividades del artista.



En este caso, un análisis iconográfico formal es el correctivo de un análisis puramente documental; pero el análisis formal entiende los estilos como unidades rígidas que contrastan con la movilidad del proceso estético y su proyección hacia el futuro.

El estilo debería considerarse simplemente una “visualización cronológicamente distinta, que contrasta con los períodos que lo limitan”. (Kubler 162).

Weitz dice: la irreductible vaguedad del concepto de estilo ha sido menospreciada por todos los historiadores que establecen qué es estilo, sin comprender cómo “funcionan” de hecho las razones del estilo en la historia del arte. (Weitz 1970).

La inadecuación del concepto de estilo para descifrar el fenómeno estético nos aconseja recurrir a otros puntos de vista que favorecen el entendimiento del proceso histórico.

El rechazo de la historia por sí, nos llevaría a un análisis sincrónico (como en el caso de la lingüística Saussuriana) con plena conciencia de sus implicaciones. Ciertos grupos humanos presentan una fuerte resistencia al cambio.

Es el caso de las sociedades “frías”, como las llama Lévi-Strauss. El caso de la cultura pre-colombina, conservada por siglos en la estructura social indígena y su resistencia a la adaptación, podría catalogarse en esta división de L.S. En estos casos las alteraciones ocurrirían solamente bajo la presión de energías externas.

Las sociedades “frías”, según Lévi-Strauss, no necesitan de historia. Sus mitos son mitos sincrónicos, su arte es arte “establecido”.

En oposición, las sociedades “calientes” desencadenan revoluciones. El cambio se debe a la constante exploración, luchas internas, antagonismos de clase y una “auto-imagen” evolutiva, como de un organismo en florecimiento. Esta sociedad tiene el sentido de la historia.

Nos parece que la sociedad “de la conquista” participa de este aspecto de “sociedad caliente”. Su arte está sometido a un proceso de cambio y sus mitos son mitos diacrónicos.

Uno de los mecanismos con que el mito opera en la historia del arte es por medio del concepto de “género”. El estudio de las clasificaciones que aislan conjuntos (grupos) y sub conjuntos, para poderlos fácilmente manejar. El concepto fundamental es el de estilo.

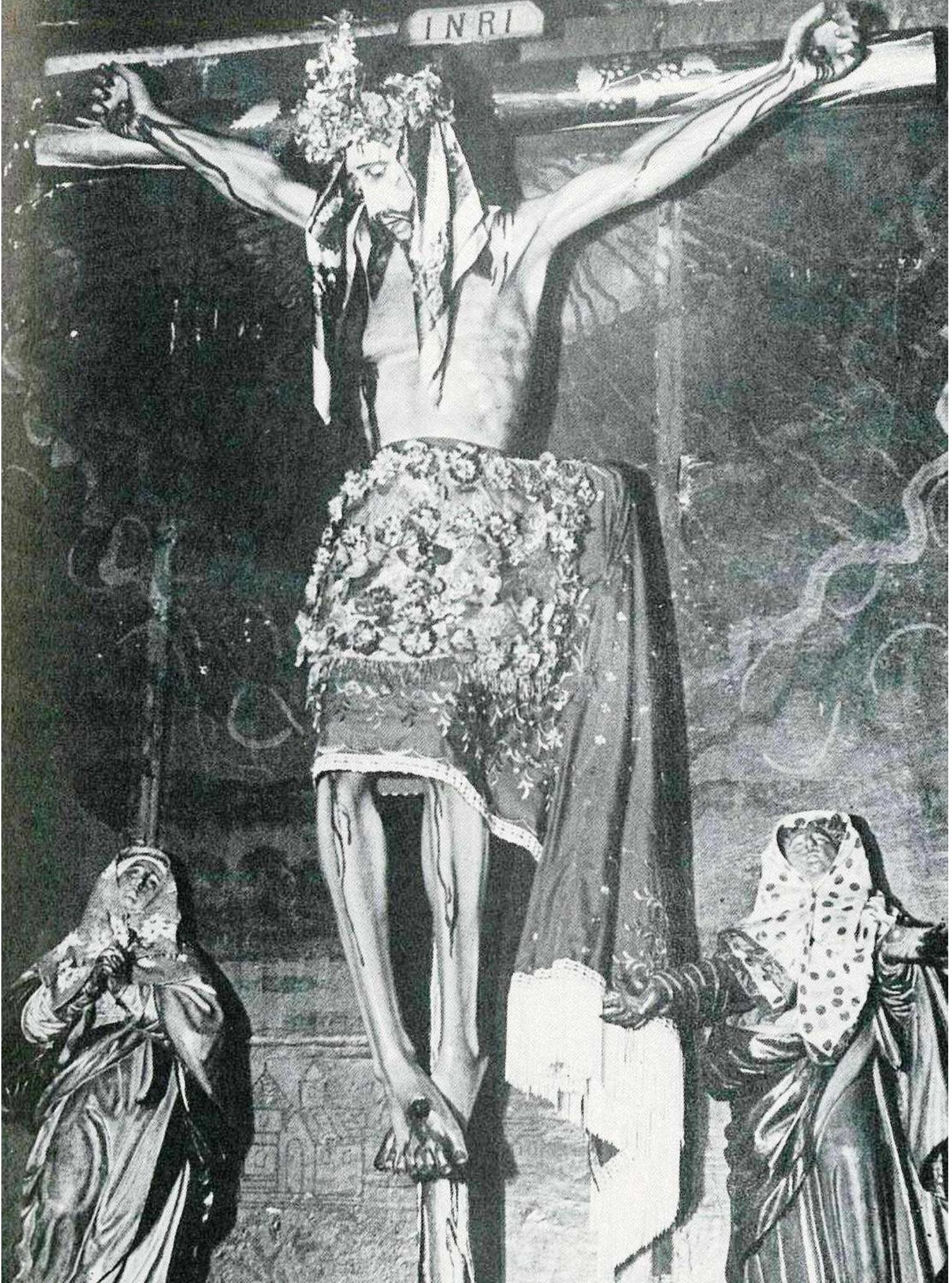
Pero en este caso el “estilo” actúa como un “fulcro” entre el “objeto” de arte y la “historia”.

El estilo interviene como intermediario entre la corriente continua de la historia y la “serie infinita” de eventos que la componen.

Una simple “secuencia de estilos” entre el siglo XVI y XVII en la escultura Guatemalteca, nos conduciría a un panorama de contrastes sin sentido; una especie de esfuerzos incoherentes.

El criterio estructural intenta superar esta deficiencia crítica y su presencia aporta el sentido de continuidad de los diferentes florecimientos, superando la antítesis: Renacimiento-manierismo-naturalismo que llena los siglos XVI y comienzos del XVII, explicando el sobrevivir de un sentido clásico que, a través del barroco del siglo XVII, vuelve a asomarse en la segunda mitad del siglo XVIII.

CRUCIFIXO DE LAS ANIMAS



Podremos captar así, no sólo cambios estilísticos, sino también un verdadero proceso de transformación de los ideales estéticos, cánones, modelos y técnicas.

Esto solamente demuestra la falta de validez de una concepción orgánica de la historia, a la manera Hegeliana, que exigiría un constante desarrollo "lineal" en las nuevas imágenes, lógicamente conexas con el pasado.

Por otra parte, una visión sociológica como la que presenta Arnold Hauser, acaba por destruir la espiritualidad del arte. Cuanto más la historia del arte se funda en otras áreas del saber, como sociología, economía, etc., tanto más se vuelve incomprensible como creación mítica.

En nuestro caso, la consideración estructural de la escultura guatemalteca conserva en los mitos su linealidad y su cristalinidad respetando su significación lógica y el contexto cultural que la origina, al mismo tiempo que capta su poder de reflexión en la evolución y adaptación del hombre guatemalteco a su propia naturaleza.

## VISION SINCRONICA

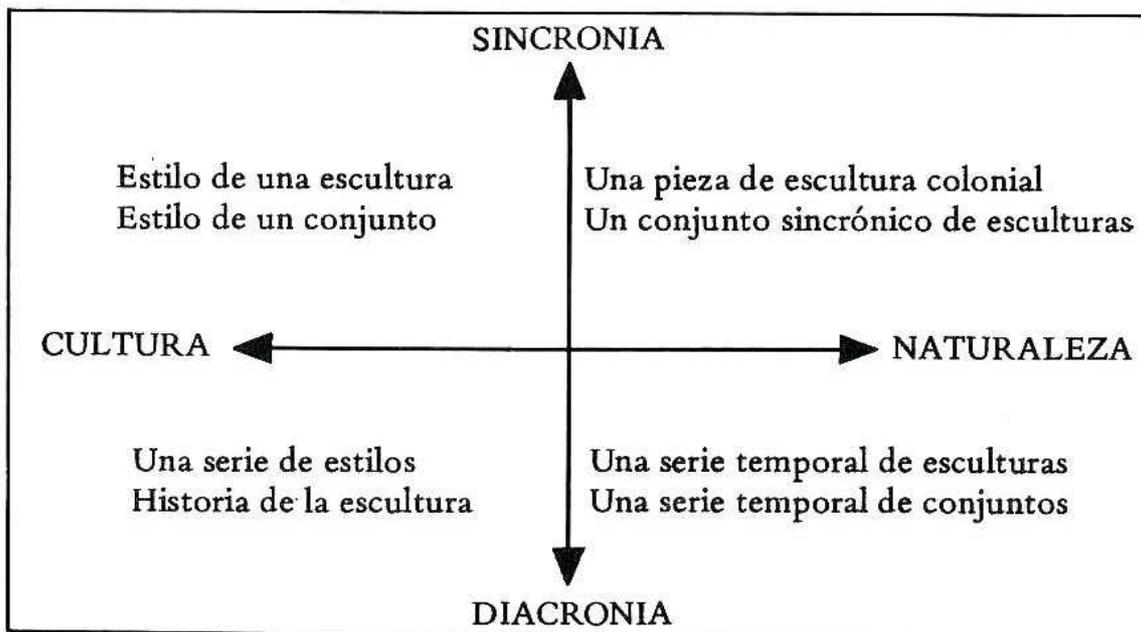
Estructuralmente puede abarcarse tanto el sentido diacrónico, como el sincrónico.

La consideración sincrónica, a partir del "estilo", transforma el fluir continuo de la historia en un número de "eventos sucesivos". Las secuencias diacrónicas, como se representa en nuestro esquema, son "cristalizadas" a través del concepto de tiempo sincrónico.

El tiempo diacrónico supone una serie de eventos infinitos, fundidos y traslapados entre sí, de manera que es imposible separar uno de otro.

Por ello, las culturas orientadas diacrónicamente encuentran en sus mitos un bloqueo del curso constante hacia adelante, en eslabones o gradas identificables dentro de la continuidad ininterrumpida de la corriente.

El esquema que proponemos, incorpora conceptos como: objeto de arte, estilo de un objeto, serie temporal de objetos y serie temporal de estilos, o historia, divididos en sus aspectos diacrónico y sincrónico, desde los puntos de vista de Naturaleza y Cultura.





SAN AGUSTIN

Así se consigue una “forma mítica” de la historia de la escultura en la que cada objeto es completamente único. Los objetos permanecen únicos aunque relacionados con todos los demás objetos.

Los estilos se convierten en segmentos lineares en un período de tiempo histórico. De esta manera el estilo funciona como una “secuencia temporal”.

Esto no excluye que en un determinado tiempo existan diferentes estilos, como por ejemplo, a finales del siglo XVI (1580-1600) existan contemporáneamente manierismo y arte tridentino.

Una de las características del mito es la “inversión temporal”. En Platón (El Fedón), el concepto de “inmortalidad” produce la oposición dialéctica entre lo continuo y el individuo singular. La esencia del alma inmortal vive en lo continuo mientras el cuerpo, compuesto de partes es discontinuo por la individualidad y sujeto a descomposición temporal. La historia del arte pide un tratamiento de continuo, como el alma de Platón, pero las unidades estéticas singulares están sometidas a la descomposición de las partes.

Así, un estilo puede fácilmente evolucionar hacia otro, por la sustitución de elementos individuales, manteniendo una continuidad consigo mismo.

## VISION DIACRONICA.

Ver el arte desde este punto de vista es admitir que el arte evoluciona de acuerdo con esquemas mentales lógicos, inconventionales y desconocidos.

Nuestro problema es descubrir los esquemas operatorios lógicos, separarlos de los elementos visuales y plásticos, de los temas y de los niveles de razonamiento, reducirlos después a categorías manejables y ordenadas sistemáticamente.

Por ejemplo: tomar la labor del imaginero antigüeño y registrar los “sistemas” que el mismo desarrolla. Estudiar las relaciones sintagmáticas entre dos diferentes “sistemas”, y así llegar a las estructuras.

El arte colonial permaneció por siglos, al igual que los mitos –aunque en otro plan– como fuente de cohesión social y de inspiración; no menos que en las tribus primitivas el intercambio de mujeres, el totemismo, los dones, etc..., y todavía hoy, este arte establece, a la par con el arte precolombino y el contemporáneo, un medio de comunicación y un elemento de identificación nacional.

Destinador:	Obra:	Destinatario:
El escultor guatemalteco: su ambiente cultural y etnológico. Tradiciones. Experiencia.	<u>Significado:</u> doctrina cristiana. <u>Código:</u> elementos estéticos. <u>Contexto:</u> diferentes niveles. <u>Mensaje:</u> secuencias y esquemas que transmiten la doctrina.	Comunidad Colonial Clases. Unidad espiritual. Conciencia social.



VIRGEN DEL ROSARIO

## A. Lectura sincrónica de los núcleos estéticos.

La sincronía presenta cierta clase de problemas. Una buena descripción sincrónica debe apreciar no sólo la producción artística de la época, sino también aquella parte de tradición estética que sigue vigente desde la era anterior, o que haya sido resucitada en la que se estudia.

### A.1 Correspondencia entre estilo e historia.

El diagrama propuesto en la página 42, puede ser leído desde arriba hacia abajo observando las homologías y sus significaciones y con ello establecer posibles conexiones entre el carácter estilístico y el carácter histórico o social de una época.

Pasando en reseña las diferentes fases sucesivas del desarrollo histórico, social, político y religioso a lo largo de todos estos siglos, ponemos en evidencia la dimensión plástica del contexto cultural.

Por ejemplo, el horizonte del primer lustro (1541-1566, aproximadamente) que incluye los fervores del traslado, nos revela el dinamismo de una ciudad que se crea a sí misma como comunidad inspirada por un sentido humanístico (del tipo renacentista) y colaboración "comunal", no muy disímil de las pequeñas repúblicas medievales. La dedicación a la cosa pública, el concepto de valor y de responsabilidad del "vecino", la defensa de las libertades municipales, se remonta a la tradición de los antiguos pueblos de Castilla y Andalucía.

Históricamente abarca el nombramiento de los gobernadores, en el tiempo de Doña Beatriz, el desagrado por la intervención del Virrey de México con el nombramiento de Francisco Maldonado; la resistencia a las ordenanzas de Barcelona y los primeros antagonismos con la Audiencia (antes de su traslado a Panamá).

Culturalmente sugiere la búsqueda de la perfección humana según la visión tan espiritual y a la vez práctica del Lic. Marroquín; la conquista de la libertad, el desarrollo de potencialidades físicas, mentales y económicas del Vecino de Antigua.

Estéticamente no tenemos más pruebas que: El Crucifijo de los Reyes, los Marfiles que se atribuyen al Obispado (ahora en Ciudad Vieja), la Virgen del Socorro, y, en el recuerdo, las primeras tallas famosas de Juan de Aguirre: Virgen del Coro y Virgen de Itzamal.

Si Europa a partir de 1523 desarrollaba el Manierismo como evolución del humanismo renacentista, estas piezas significativas en Antigua reflejan bastante bien la mente y una estética todavía renacentista del arte y de la cultura como momento racional.

Es precisamente el momento en que Antigua se hace famosa (Landa) como centro artístico, y de manera especial por su escultura. Esta agitación espontánea de la nueva ciudad, a veces un poco desordenada, como una primera afirmación de la personalidad, favorece la libre expresión del gusto y de la creatividad.



## A.2 El uso de Modelos.

Lo esencial para un estudio estético sincrónico es la “elección” que una nueva corriente hace de elementos propios de los clásicos y la reinterpretación que de los mismos elabora.

Creemos que éste es el caso de las “copias”. Los artistas coloniales se sirven de “modelos” derivados de estampas, breviarios, dibujos enviados a América, publicaciones de grabados y textos de arte.

No podemos culpar de falta de originalidad a los artistas coloniales por el hecho de que se hayan encontrado las pruebas de estos “modelos”. Resta por ver el “sentido general” que “reinterpreta” un objeto, o una forma, para enviar su propio mensaje.

La costumbre de elegir un “modelo” entre los grandes maestros y desarrollar con “invenciones” e “ingenio” las fórmulas de los genios es un rasgo cultural de los manieristas, pero no es exclusivo de ellos. Baste pensar en el taller de Gregorio Fernández en Valladolid y los modelos creados y repetidos por el maestro y sus imitadores. En el inventario del estudio del gran Velásquez y en las copias de un pintor de la talla de Zurbarán, del cual está probado que se servía de estampas. (Delgado Varela – Goya 11). A treinta años de distancia de 1580, fecha que se considera de reacción en contra del manierismo, Pedro Pablo Rubens sigue utilizando “modelos” de Miguel Angel (El Desprendimiento de la Cruz – 1611-14), o de Caravaggio (el Sepulcro – 1613-15). El problema de Rubens no era el de no tomar de los antiguos para ser original, sino el de agregarle su propia expresión, ¡y supo hacerlo en modo soberbio!

De Guatemala se conocen los casos del San Jerónimo de Catedral (Pal Kéleman 1952 plate 190 g.) de la Merced de Belén, México, y posiblemente del San Sebastián de la Catedral (Hans Rottenhammer. Kansas, Museo de la Universidad) y el Jesús a la Columna de San Francisco, Museo (Kéleman, plate 190 b.) Seguramente corrieron bocetos en terracota de pequeñas dimensiones, dibujos o grabados del San Jerónimo de Torrigiano y de su Virgen policromada en el trono, antes que empezaran a llegar abundantes las importaciones de obras en el siglo XVII. (Angulo I. II 322 – 294).

Nada extraño que con un sentir cultural que madura hacia las abstracciones formales del manierismo, también los artistas antigüeños tomen la costumbre de elaborar sus obras a partir de modelos. En algunos casos se han encontrado evidentes semejanzas de posturas, figuras y expresiones en modelos venidos de España, Flandes o Italia.

## A.3 Ambivalencia estilística.

La lectura sincrónica nos enfoca la oposición entre el uso de modelo y la libre creación del individuo. El estilo renacentista y la tendencia manierista nos plantean problemas de la coexistencia de gustos y tradiciones diferentes que perduran a la vez en una determinada época. Esta dualidad empieza a estar presente en Antigua desde 1541. Por ej.: compárese el Santiago de la Municipalidad (fig. 2) con el Crucifijo de Ciudad Vieja (fig. 3). Molesworth, en su *European Sculpture* (p. 164) nos asegura que el



LA VISITACION

mismo artista era capaz de pasar alternativamente, de un estilo a otro, por ejemplo: fundir un bronce manierista para el Duque de Ferrara y a continuación esculpir una estatua de gusto más naturalista, o a veces popular, para un cliente devoto a quien no le agrada la "maniera" y el refinamiento elegante. Es posible que en Antigua suceda lo mismo entre un arte más culto destinado a los grandes templos y un arte más popular y tosco encargado por la devoción y los criterios de los frailes y las cofradías.

## B. LECTURA DIACRONICA DE LOS NUCLEOS ESTILISTICOS.

El significado del mensaje estético que el artista transmite en el trance del traslado de la capital (1451) y fundación de la nueva ciudad (1543) en el clima cultural que se ha descrito, posee un caudal doctrinal cuyo centro es la fe. En la época subsiguiente (comienzo del siglo XVII) adquiere un carácter didáctico y de propaganda de las ideas del Tridentino y desde las primeras décadas del XVII este contenido espiritual evoluciona en términos de un naturalismo más concreto, que va poco a poco desvaneciéndose como mensaje espiritual y aunque conservando moldes religiosos, se diluye en una mundanidad frívola (1660-1700) con marcada acentuación de los contrastes sociales, clases, dominio, autoridad, riquezas, etc...

Daremos un paradigma aproximado de estos cambios:

### B.1 Comentario al nivel "estilístico" del diagrama.

El deslizamiento de contenidos en el mensaje artístico, ha sido visualizado con el diagrama propuesto en la página 32

Una lectura del mismo en sentido diacrónico nos proporciona el diorama de las formas estilísticas que maduran en un proceso a ratos fluido y a ratos enucleado, a lo largo de los momentos históricos, psicológicos, ideológicos y religiosos.

Si observamos la evolución socio-cultural de Guatemala notaremos que por períodos, el contenido del mensaje se va desplazando, desde un plano humanístico-cultural, hacia una intensificación cristiano-bíblica. Pasa después por una incidencia didáctico-ilustrativa y llega a un profundo misticismo que evoluciona hacia la vida temporal, concreta y venturosa, para desembocar finalmente en una efervescencia de experiencias y de sensaciones en la edad barroca.

Esta culmina con la claridad chispeante de un arte ágil y burbujeante y hacia fines del siglo XVII rebasa su propio equilibrio y se proyecta en formas inestables, superficiales y hasta inconsistentes, a comienzos del siglo XVIII, clausurando su ciclo en el desastroso terremoto de 1717.

A partir de entonces, el siglo XVIII señala una creciente "mundanización" del mensaje que llega a su extremo en la fase discursivo-teatral, entre 1730 y 1750.

VIRGEN DE LA MERCED







SAN JUAN BAUTISTA

En la segunda mitad del siglo, una sociedad establecida en castas rígidas, casi infranqueables, denota una especie de cansancio manifestado en formas culturales rutinarias. La ciudad de Antigua sigue con el crecimiento demográfico y económico y se reconstruye a partir de 1751, olvidando la exuberancia de los atauriques floreales y recuperando formas simples, geométricas y a veces severas. En la escultura las formas simbólicas siguen siendo religiosas, pero su contenido semántico se carga de una emotividad corpórea y sensual. En esta fase psicológica y crítica se sientan las bases del neo-clasicismo vacío y académico.

De 1750 a 1800 es el final. La inspiración deja de alimentarse en sufridas experiencias del espíritu para replegarse hacia un formalismo abstracto y enervado.

La importancia del cuadro propuesto no está precisamente en la exacta caracterización verbal de los diferentes períodos, sino más bien en la relación que ata el período que precede con el que sigue. Realizando una lectura a distintos niveles se comprueba que la serie de edades estilísticas a nivel del arte, tiene su correspondiente en la serie de situaciones históricas a nivel socio-político y cultural.

Por esta razón considero imprescindible mantener a la vista, no sólo el marco de influencias estéticas (de Europa y América), sino las circunstancias históricas que acompañan los fenómenos artísticos.

## B.2 Comentario al nivel "histórico" del diagrama.

La diacronía de los acontecimientos históricos corre paralela a la diacronía de los momentos estilísticos. Las divisiones que se dan en la página 42 se hicieron teniendo en cuenta, en primer lugar, las fases históricas que damos en forma de comentario, considerando que los períodos estilísticos indicados anteriormente son doce y que los períodos históricos propuestos son solamente seis y no coinciden exactamente por tratarse allá de fenómenos artísticos y aquí de acontecimientos históricos.

Sin embargo, persiste cierta correspondencia:

El primer período estilístico corresponde al primer período histórico. El renacentismo a la edad de movilidad social 1540-1570.

El segundo período estilístico al segundo histórico. El manierismo a la época de presión jerárquica 1570-1586.

Después hay cuatro períodos estilísticos en un solo período histórico. 1586-1650.

De la mitad del siglo XVII en adelante, hay dos períodos estilísticos por cada período histórico.

Las divisiones históricas se han establecido en base a acontecimientos que afectan profundamente la vida política, cultural, económica y social de la ciudad de Antigua. Los textos esenciales para estas divisiones son el de Humberto Samayoa (1) y el de Ernesto Chinchilla Aguilar (2).

---

(1) Samayoa Guevara Héctor: Los Gremios de Artesanos en la ciudad de Guatemala. Editorial Universitaria. Guatemala 1962.

(2) Chinchilla Aguilar, Ernesto: El Ayuntamiento Colonial de la ciudad de Guatemala. Guat. 1961.

VIRGEN DEL ROSARIO



## Divisiones.

1541-1570 Corresponde a la formación física y psicológica de la ciudad de Antigua. Esta división es marcada por una característica de euforia cívica. Tiempo de optimismo y entusiasmo constructivo, inspirado por un humanismo cristiano y un sentido democrático de libertad y colaboración.

Este clima de gracia disminuye y hasta se apaga en la medida en que otra autoridad interfiere con las libertades cívicas. En este preciso caso, es la amenaza de implantación de las Ordenanzas de Barcelona y el establecimiento de la Audiencia.

Conforme se va consolidando el "orden" institucionalizado y la incorporación más estricta al reino español, se produce un reajuste en las libertades y la autonomía cívica y un crecimiento de las estructuras políticas que constituyen una carga económica y una limitación de iniciativas. Su estilo es renacentista.

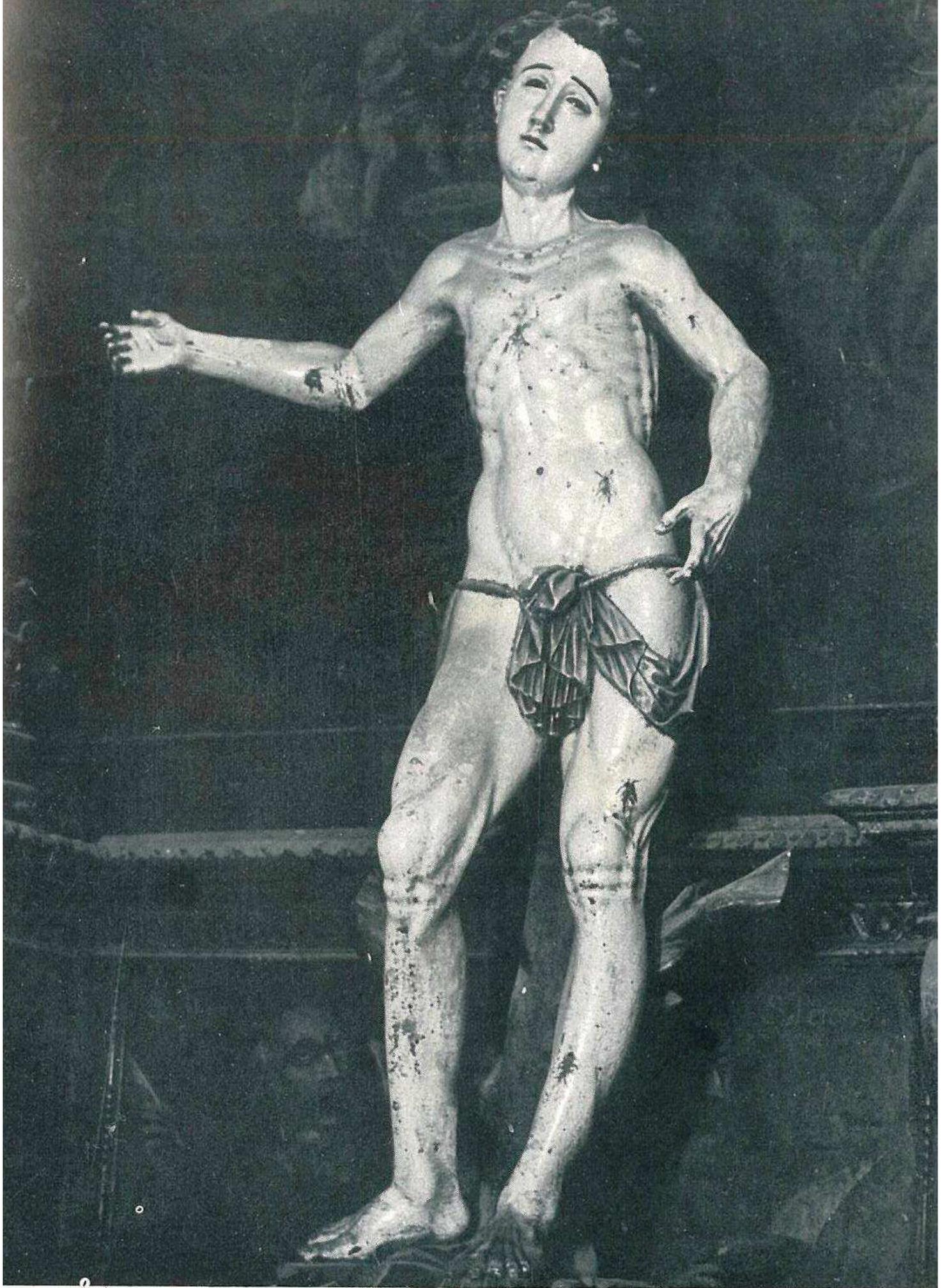
1570-1586 El establecimiento definitivo de la Audiencia en Antigua, produce una serie de obstáculos a la municipalidad; el aumento de barreras económicas y de la presión fiscal, debido a la presencia, cada vez más fuerte, del poder central. En el campo religioso, la organización de las familias religiosas y el consolidarse de las estructuras sociales, someten la misma vida cultural al dominio de cánones, normas abstractas y a veces inflexibles. La vida se enmarca en la disciplina de las cédulas reales, se somete a los decretos del Concilio de Trento y crece el peso de la Autoridad. Su estilo es el manierismo.

1586-1650 Empieza una larga serie de luchas: entre Ayuntamiento y Audiencia; entre Familias Religiosas; entre Clero Secular y Regular. Presiones culturales y económicas. La inquisición.

Algunos hechos reveladores: Control de los precios. Repetidas amenazas de piratas. El registro de la alcabala. Prohibiciones en el comercio con el exterior. En este período histórico el estilo de la escultura pasa rápidamente de un manierismo avanzado a un arcaísmo didáctico, para terminar en un naturalismo pre-barroco.

1651-1717 Los contrastes encuentran su punto de equilibrio. Se desarrolla un sentido de individualidad y personalidad en el criollo. Una reconstrucción dinámica sigue al terremoto de 1651. Se cultivan ideas y sentimientos que son los principios de la edad barroca: aventura, emoción. Es un tiempo de rápida expansión económica.

También el mundo cultural está en movimiento: Colegios, la Universidad, la Imprenta. Hay un reforzamiento del poder municipal. Se levantan fachadas de columnas salomónicas y exuberantes recargos ornamentales. El estofado de la escultura se vuelve lujoso e imponente. Estilísticamente es el apogeo del barroco.



SAN SEBASTIAN

1717-1751 La crisis de la dinastía española repercute en la inseguridad del mundo colonial. El Racionalismo y la Ilustración sacuden las tranquilas aguas de la especulación y se reflejan en crisis sociales e inconformidad de grupos. La sociedad cortesana se refugia en el culto de la decoración, música, diseño y de las tradiciones familiares y sociales. Estilísticamente le corresponde un barroco decorativo, a veces gesticulante.

1751-1800 En Europa se publica entre otras, la obra de Winkelmann sobre arte clásico y arqueología. Antigua, administrativamente, es desmembrada de sus aldeas. Construcción de casas señoriales, Ayuntamiento, Palacio de Capitanes y templos.

El auge de la ciudad disminuye hacia final de este siglo. Se desmorona la vieja estructura social bajo el impacto de ideas de nacionalismo y reformas civiles. El estilo de la escultura revela un barroco decadente, un estudio psicológico y un formalismo académico y frío: el neoclasicismo.

Podemos considerar los momentos históricos que implican la evolución de los diferentes contextos sociales como el aspecto semiológico o formal de nuestro arte. La lectura a nivel estilístico nos daría entonces el aspecto semántico, o sea el contenido material de su significación.

En la interrelación dialéctica de lo semiológico y semántico surge la verdadera significación del mensaje artístico como tal. Las variaciones diferenciales, como diría Claude Lévi-Strauss, son la clave de un análisis estructural, sea visto sincrónicamente como en su proyección diacrónica.

---

Fig. 23. San Sebastián de Chichicastenango. Talla policromada de estilo Clasicista (1580 – 1600?)

Remesal nos asegura que a San Sebastián mártir (p. 1363) “casi desde sus principios” le tuvo mucha devoción la ciudad pegada de la de su Obispo Marroquín”. Pero el auge de este culto tuvo que alcanzarse después de que la ciudad de Antigua (el 29 de enero de 1580) lo acogió como especial patrono contra los terremotos y decidió levantarle una ermita y establecer fiesta “yendo en procesión desde la Iglesia Catedral de esta ciudad”... esta escultura puede fácilmente ser efecto de la aumentada devoción hacia el santo, lo cual vendría a confirmar su fecha de ejecución en este lapso.

JESUS DEL PENSAMIENTO

