

PARTE - 1

CLASICISMO MANIERISTA DEL SIGLO XVI. 1524-1620

De la escultura perteneciente al siglo XVI que hoy se encuentra en Guatemala pueden hacerse tres divisiones: renacentista, manierista y antimanierista. Ninguno de estos estilos se encuentra, por así decirlo, en su estado puro. El renacentismo puede ser más o menos vinculado a ciertas formas góticas, de tradición francesa, flamenca o alemana, o bien tendiente ya hacia la gracia manierista de influencia napolitano-andaluza.

El manierismo puede ser más o menos clasicista al comienzo, o más o menos influído por la tendencia arcaizante, al final del siglo XVI.

El antimanierismo es una simple fórmula que indica la reacción contra la generación inmediatamente anterior a 1586, y es a la vez un regreso al renacentismo, así como también una búsqueda de mayor calor expresivo y de una más concreta corporeidad. Pero cae fácilmente en lo estereotipado, rígido y didáctico.

Ejemplares decididamente renacentistas son: los dos Crucifijos de la sacristía de Ciudad Vieja, la Virgen del Socorro, el Cristo de los Reyes, el Crucifijo de Izalco, La Virgen con el Niño de la iglesia de San José (1) en San Salvador, la de la Catedral de León.

Del manierismo poseemos muestras características en Crucifijos de Tactic y Tukurú, Virgen del Rosario de Cobán, Rabinal, Tamahú, Santiago Sacatepéquez. Los santos como Santiago de Sacatepéquez, San Agustín de Acasaguastlán, San Juan de San Juan del Obispo, la Virgen de la Merced de Guatemala y más tarde el Crucifijo de Esquipulas.

Del antimanierismo: La Inmaculada de Tactic, el San Sebastián de Tactic, San Sebastián de Santiago Sacatepéquez y de Chichicastenango, la Virgen del Rosario de Sumpango, las esculturas del altar de la Virgen de San Francisco el Alto y algunas estatuas de la sacristía de San Juan del Obispo.

(1) Después del incendio que destruyó esta iglesia en 1975 la imagen de la virgen fue colocada en la capilla del colegio.



SAN ANTONIO

Un renacimiento de acento local se encuentra en la Merced del convento de Antigua, la de Retalhuleu, la Virgen del Rosario de la Escuela de Cristo, y la de la Asunción de Sololá.

Las esculturas renacentistas son generalmente importadas desde los días de la conquista, más las que se producen en el taller de Miguel de Aguirre, artista que, al parecer, permaneció toda su vida fiel a la corriente renacentista. Las obras manieristas ocupan principalmente el período entre 1541 y 1586. De allí en adelante prevalece el antimanierismo hasta que se llega al gusto prebarroco de alrededor de 1620.

Conviene tener en cuenta que todas estas divisiones no tienen otro valor que el de esquemas artificiales. Tanto el renacentismo como el manierismo, el antimanierismo y el barroco son formas de arte fundamentalmente clasicistas. El clasicismo sigue siendo el sustrato común de la concepción estética de estos siglos. Las teorías estéticas propiamente dichas no se elaboran en Europa antes de la segunda mitad del siglo XVIII, pero estas ideas se debaten en la famosa "batalla de los libros", o sea el contraste entre los que defienden la superioridad de los clásicos y los que se declaran en favor de los "modernos" y dura casi siglo y medio, a partir del siglo XVII, con la intervención, en favor o en contra, de los grandes poetas y pensadores de estas centurias: Tasso, Milton, Tassoni, Jean de Muret de Saint-Sordín, Pascal, Boileau, Bentley, Swift, etc.

En Europa el manierismo suele hacerse empezar después de la muerte de Rafael, hacia 1523 y se divide en dos grandes momentos: el primero entre 1523 y 1535 todavía muy semejante al renacentismo, y un segundo período entre 1535 y 1580 de manierismo más caracterizado —o bien "manierismo amanerado"— que es interrumpido por una reacción, hacia 1580, en favor de un regreso a la generación anterior. Este regreso no es una verdadera vuelta atrás, al renacentismo, sino en realidad es una tercera forma de manierismo que busca ser más concreto y más compenetrado del ser natural de las cosas, en contra del platonismo estricto del "De amore" de Marsilio Ficino.

La reacción anti-manierista acaece en tiempos conflictivos mientras las ideas iconoclastas de la Reforma protestante sacuden Europa y surge la revisión doctrinal y moralizadora de la Contrarreforma católica. Del encuentro de estos factores se produce la tendencia a reivindicar lo gótico, lo arcaico, lo simbólico y lo didáctico.

I. 1 EL ARTE DE LA I.1 POS-CONQUISTA. 1540-1570.

De esta época temprana tenemos pocas noticias relativas al arte. Los primeros diecisiete años (1524-1540) de la ciudad, fundada en las estribaciones del Volcán de Agua, no han producido, que sepamos, famosas obras de arte. Quizás el Santiago del Museo de la Municipalidad de Antigua es un ejemplar que nos queda, más, posiblemente, alguna talla muy pequeña del Museo de

NAZARENO



Capuchinas, Ayuntamiento y en colecciones de propiedad particular. Sin embargo, estos años marcan el carácter de un pueblo (ver el Libro Antiguo de las actas capitulares) (1). La fundación de la ciudad de Antigua en 1541 es la decisión de una comunidad socialmente bien estructurada y decidida a sobrevivir. Ya Remesal (II 431) ponía el acento sobre este sentido de autonomía cívica y de creatividad. Desde el comienzo, en las Actas del Capítulo ocupan un lugar importante los grupos de artesanos, albañiles, carpinteros, etc. Los primeros artistas estuvieron incluidos, probablemente, en la categoría de los plateros, y aún más tarde muchos de los grandes artistas se registran en los protocolos como plateros, como por ejemplo: Quirio Cataño, Antón Rodas y otros. Bernal Díaz nombra a un platero portugués entre los artesanos pasados a América en los primeros días de la conquista (C. II 269-84). En 1524 el ayuntamiento se preocupa por ciertos abusos de los plateros en los cobros y les manda recibir, a cambio de sus trabajos, "la moneda corriente de la tierra" (H.S. 28). La importancia de este gremio aparece también en la ordenanza de 1530, porque en la gran fiesta anual del Corpus, son colocados en primer lugar, como la corporación de máximo prestigio (L.V. 136). Tal importancia era efecto, quizás, de la escasez que en ese tiempo sufría la ciudad, más que todo la merma que le causaban las expediciones de guerra. Entre ellas la de Perú (1534) y la de Chibola (1541), en las que participan artesanos de diferentes especialidades, abandonando la ciudad de Antigua.

En tales expediciones se reúnen allí aventureros de España, México, Nicaragua y hasta de Perú. Detalle que nos asegura de la movilidad de muchos trabajadores, entre ellos los artistas.

El número de artesanos de la ciudad de Santiago aumenta en los años 1530-1536 (H.S. 31) y la demanda de los mismos crece con las disposiciones de la real cédula de 1538 que obliga a construir casas de ladrillo en lugar de chozas de paja, para los pueblos de las encomiendas. Se desarrollan la albañilería y la carpintería, creándose las estructuras de lo que serán los grandes talleres que construirán los retablos de las iglesias y tallarán las numerosas esculturas.

Este crecimiento artesanal se refleja en la disposición del Cabildo de 1539 que coloca a los plateros en segundo lugar, después de los armeros, y delante de la larga fila de los demás gremios. Esta disposición revela las luchas de competencia para ocupar los primeros puestos en los desfiles pretendidos por los que mejor lucían adornos y vestimentas.

Algunos hechos revelan el impulso dinámico de esta metrópoli en miniatura, a partir de 1541: el nombramiento de dos gobernadores en las personas de Francisco Marroquín y Francisco de la Cueva, y la decisión del traslado de la ciudad a raíz de la destructiva inundación; la reacción contraria al nombramiento de Francisco Maldonado por parte del Virrey Mendoza para que se haga cargo interinamente de la gobernación. Los capitulares aceptan esta designación, pero manifiestan el desagrado por la intervención directa del virrey de Nueva España en asuntos de Guatemala, cuando el nombramiento en definitiva correspondía hacerlo al Rey (Chinchilla A. 22).

(1) Libro de Actas del Ayuntamiento de la ciudad de Santiago de Guatemala 1939.



Varios oficios nuevos se establecen en 1543 y se pone orden en la organización de los gremios con sus festividades, como parte del rápido crecimiento estructural de la ciudad. (1)

En este lapso de tiempo crecen y se establecen nuevos conventos de familias religiosas como Franciscanos, Dominicos y Mercedarios.

Lo que más interesa desde el punto de vista del fenómeno artístico, es la actitud general de este clima de acción comunitaria que transluce de los hechos anteriores y confiere una fisonomía particular a la labor social y cultural de Santiago. Bajo la inspiración de un personaje de tanto prestigio y de apertura humanística como es el Obispo Francisco Marroquín y la intensa colaboración de todos los vecinos, vemos crecer el sentido y el valor de la libertad y de las autonomías municipales, sentido que se manifiesta en la resistencia a las Ordenanzas de Barcelona, como contrarias a los derechos de organización y propiedades de los vecinos. Antigua se extiende y se organiza con la originalidad y la independencia de cualquier antiguo pueblo de Castilla.

En 1547 entran en vigor las "Ordenanzas" y se le impone a Antigua la autoridad de la Audiencia, aunque esta última no se establezca definitivamente hasta 1570.

Al año siguiente, el ayuntamiento es autorizado a reglamentar los precios de las manufacturas y los jornales (H.S. 165) y por fin se promulgan las Ordenanzas en 1554.

El movimiento es progresivo hacia la creación de estructuras y de un orden general que es el del Reino, pero el sentido de autonomía regional madura al mismo tiempo. Aun en campo religioso, las Ordenes Religiosas consiguen formar su propio centro independiente de Nueva España; esta descentralización se comprueba por ejemplo en los Dominicos, quienes en 1553 consiguen régimen aparte de la Provincia de México.

La corona, a través de una nueva política migratoria, favorece el aumento de los artesanos especializados. De hecho una cédula dirigida a la Audiencia de los Confines de Sevilla, en 1535, estimula la emigración de artesanos a América. Entre los registros de este período se encuentran especialistas originarios de muchos países europeos como: Griegos, Franceses, etc. (H.S. 35). Landa confirma la fama que ya corría por América en este tiempo de la buena calidad de las esculturas de América (p. 65). Los talleres poseían numerosos aprendices, tanto que se hace necesario reglamentar el aprendizaje de "indígenas, negros, mestizos, mulatos y zambos" (H.H. 55). Los cronista exaltan las habilidades de los naturales en las artes. Entre ellos el Padre Bartolomé Las Casas da testimonio de esta difusión de la escultura, pintura, platería, artes de plumas, alfarería, música y artes escénicas (Apol. Histór. LXII. I. 321).

(1) Remesal (II, 443) a propósito de un episodio de "estafadores" que se verificó hacia 1540, hace notar el afán de las personas acaudaladas para adornar sus casas con objetos de oro, plata y joyas: "Entraron también grandes oficiales de oro y plata y con la abundancia de estos metales que entonces había en la ciudad, cada vecino a porfía quería hacer vajillas para servirse, joyas para engalanarse, así a su mujer y a sus hijos, y sin escasez ni miedo de peligro alguno, entregaba la plata por arrobas, el oro por libras, y medía a puños las esmeraldas que se habían de repartir por cadenas, cintos, joyeles y apretadores".



SAN BERNARDINO

“Los misterios e historias de nuestra santa religión es maravilla con cuánta perfección lo hacen, y señaladamente he notado muchas veces que representan el descendimiento de la cruz y recibir el cuerpo del Salvador Nuestra Señora en su regazo, que llamamos la quinta angustia” (p. 323).

Después de 1550 se afirma la economía del país y se hace necesaria una fuerte estructura administrativa. Se multiplican los contratos de aprendices, como lo atestiguan todavía hoy los protocolos del Archivo General de Centro América.

En 1557 la conciencia cívica se manifiesta en la determinación de conmemorar con solemnidad la fundación de la ciudad de Santiago, sacando en solemne desfile el pendón de la ciudad el día de Santa Cecilia, “que fue el día en que se ganó la ciudad” (Remesal I. 72). (1)

Este vigor democrático aumenta la hostilidad, entre los vecinos, a la implantación definitiva de la autoridad de la Audiencia y produce los primeros incidentes entre el Presidente y la Municipalidad.

Al igual que en las municipalidades medievales, las artes florecen como expresión de una cultura y de una fe en el hombre. Su impulsor en esta primera edad es el Obispo, o alguno de los personajes importantes, o familias de la ciudad. Las obras de la envergadura de un gran retablo exigen un capital. Poseemos documentos de personas particulares que financian un retablo de la Iglesia o regalan la estatua de un santo. (Berlin 189, Vásquez N. 233).

Guatemala, entre los países de América, es de los que poseen mayor tradición precolombina en escultura. Y, observó Kélemen, “precisamente en los países en donde existía una avanzada cultura artística en los tiempos precolombinos, el arte colonial floreció con mayor vigor y originalidad.” (P. Kélemen, 21).

Este hecho se debe al empeño de los conquistadores para suplantarse la iconografía religiosa de una gran civilización, que los obligó a un inmenso esfuerzo de creación artística.

Obras de la envergadura de una estatua, o de los grandes retablos, necesitaban para su realización de tres factores, por lo menos: un capital, una idea y un artista.

El capital por estos primeros tiempos sólo se encontraría en un personaje o familia dueña de grandes posesiones; por ello los impulsores del arte fueron: el Obispo, el Presidente, alguna autoridad militar o grandes comerciantes.

La idea desarrolla generalmente un concepto religioso de orden doctrinal, una escena del Antiguo o el Nuevo Testamento, o de la vida ejemplar de un santo. Se exige con ello la intervención de personas religiosas, obispo, párroco o frailes.

El artista no es un personaje aislado, porque su trabajo puede llevarse a cabo solamente con una organización técnica: diseño, material, ensamblaje, talla de las estatuas, encarnado y pintura de las mismas y de los lienzos, dorado de la ornamentación, estofado. Cada tarea de éstas exigía una especialización. Las esculturas coloniales como los retablos implican la fusión de diferentes géneros artísticos.

(1) Según Remesal, a esta fecha corresponde la representación del patrono Santiago, en traje de caballero de la época.



I.N.R.I.

CRUCIFIJO

Con el sentido de espontánea colaboración de la comunidad, los mayores encargos fueron sufragados por el Obispo Marroquín, capitanes, el Presidente; mientras el resto de ciudadanos contribuía a los gastos menores, como anteriormente se hiciera en las comunas humanísticas de Italia, principalmente a través de los Gremios.

Los primeros eran facultados a grabar sus armas como reconocimiento de su munificencia y a colocar el retrato sepulcral de su familia en las capillas. Todavía sobreviven, en San Agustín Acasaguastlán, el águila bicéfala de los Absburgos, en Concepción Sololá los Leones de Castilla y en otros lugares el testimonio de tal intervención patrocinadora.

El auge de la escultura estofada por sus cualidades de brillo, nobleza y preciosidad puede haber sido efecto también de la preocupación por parte de los españoles de captar la admiración de la población indígena con la representación de una cultura significativa y brillante. De hecho la gran mayoría de los pueblos, como los enumera Remesal (I. 83), fueron fundados bajo la advocación de santos, cuyo nombre imponía una nueva clase de identificación y cuya imagen a la vez, significaba ideal y protección.

Europa en General	España	Guatemala
Andrea Sansovino + 1529	ca 1525	
Jacopo Pantormo + 1570	Berruguete Alonzo ca 1517	
ca 1524		
Riccio Andrea - 1532	Briviesca (Retablo) 1517	Miguel de Aguirre + 1584
Damian Forment Ca 1527		
Tullio Lombardo - 1532	Gil de Silóe	
Bigarny ca 1515 (+1520)	Ordóñez Bartolomé ca 1520	
Corregio - 1534	Rodrigo de León	
Floretin - ca 1520		Juan de Aguirre + 1600?
Indico	De Silóe Diego ca 1524	
	La Virgen (+ 1564)	
Torrigiano ca 1528		
Palma el Viejo + 1528	De la Zarza Vasco + 1524	

NOTA:

Los artistas de los años de la conquista son de formación renacentista. Su lugar de origen no corresponde a una región especial (como los que emigran en los años sucesivos, generalmente originarios de las regiones meridionales de España: Andalucía, Extremadura, etc.). Los primeros provienen tanto del Norte de España como del Sur; por ejemplo: El arquitecto más importante de Santo Domingo: Rodrigo Liendo, montañés (Angulo p. 111. I). Y Oficiales de Valencia, Bilbao y Sevilla, como Gil Rosillo y Rodrigo de Liendo.

De FRANCIA: p. ej: Simón Fereyngs, el pintor principal de México.

De ITALIA: p. ej: Mateo Pérez Alesio, en Lima, Perú 1585. Tiene un discípulo de Quito, Pedro Bedón, nacido en Roma en



SAN JUAN BAUTISTA

1547. Angelino Medaro, el Romano. Establecido en Bogotá. (Su matrimonio es en 1589). (Ang. II, 445)
Francisco del Bozo, el Milanés. Radicado en Tunja en 1605.

De ESPAÑA: p. ej: Miguel de la Barreda, quien es de Valladolid (1559).
Pasó al nuevo Reino de Granada, Bogotá.
Alonso de Narváez, de Alcalá de Guadaira, cerca de Sevilla.
Pedro de Reinalte, de Madrid. (En Lima 1620?)
De FLANDES p. ej: Fray Pedro Goscal en Perú
Juan Jerson en México, 1522?.

La tradición escrita y oral nos refiere, en primer lugar, a un grupo de estatuas importadas.

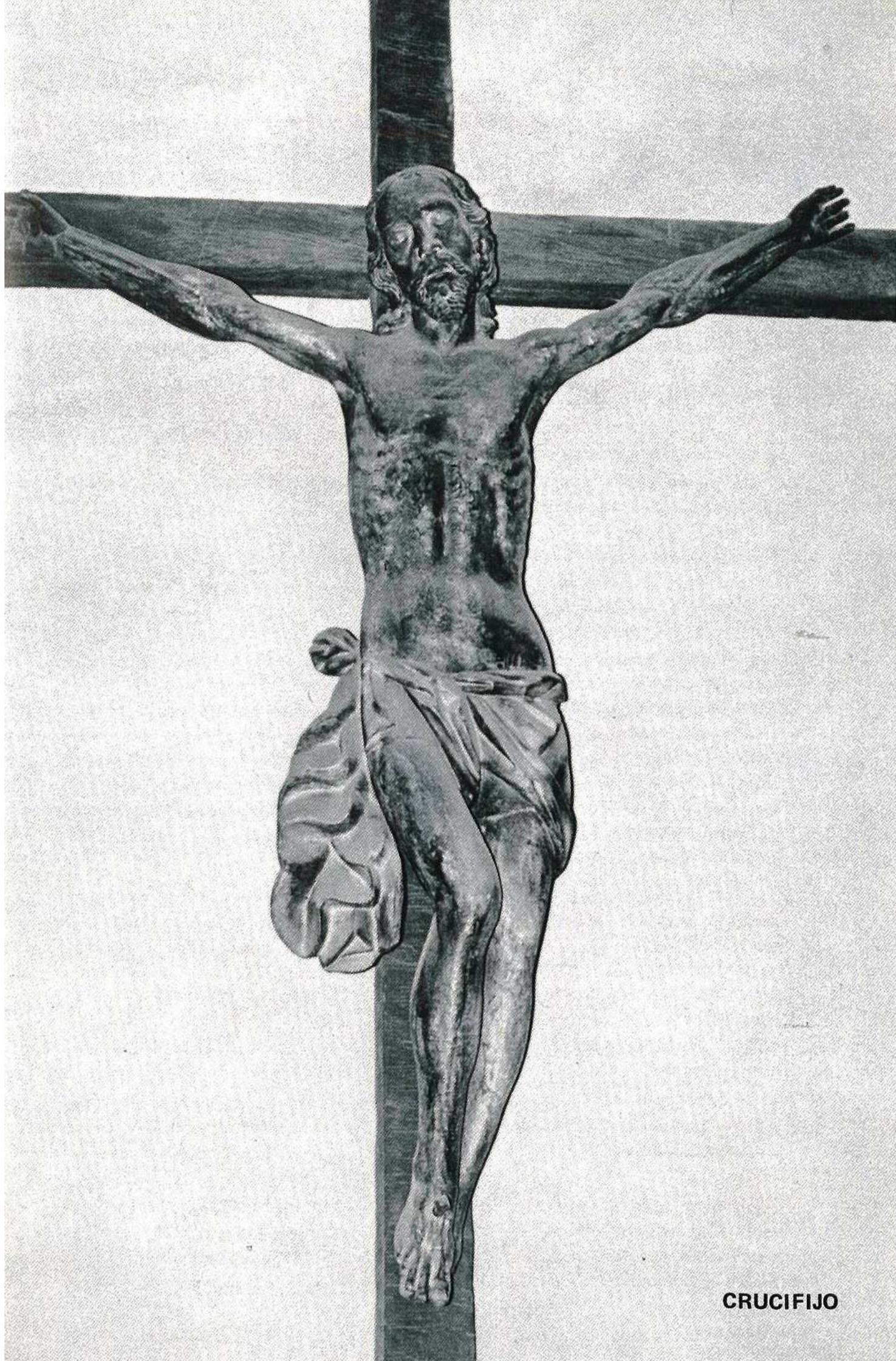
La primera de ellas es la Virgen que se conserva en la Catedral de Guatemala, denominada La Virgen del Socorro, "Abogada del agua" (Fuentes y Guzmán I. 161) (Fig. 1). Verle Annis afirma que fue traída a Antigua en 1534, pero no cita la fuente (Arquitectura de Antigua, 51). Es una graciosa representación de la Virgen que da el pecho al Niño Jesús.

Su estilo es de un goticismo italianizante y nos relaciona con los escultores del Norte de España o Portugal, de ascendencia francesa. Angulo la pone alrededor de 1530. Los pliegues caen al suelo pesadamente y componen un extraño nudo debajo del codo, del lado derecho. La cara de la Virgen, de expresión algo impersonal, es digna y majestuosa. El niño se apoya en el hombro de su madre sujetando el vestido con un gesto conforme a la tradición gótica.

La tradición nórdica que manifiesta esta escultura, puede ser la francesa y flamenca transmitida por artistas de estos países al norte de España y Portugal en el siglo XV, o XVI, pero ésta presenta también cierto gusto clasicista, como el de Donatello (ver la Virgen con el Niño, Moleswort 129) o de su discípulo Andrea Sansovino, de finales del siglo XV (como ejemplo La Virgen de la Catedral de Génova y la del Metropolitano de N.Y.).

El segundo ejemplo de arte renacentista es el del Crucifijo de Ciudad Vieja, Antigua (fig. 6), talla en marfil que se conserva en la sacristía de esta parroquia. La talla mide unos sesenta centímetros —muy grande para ser marfil. Su estado de conservación es óptimo. La figura del Cristo es alargada y rígida. La actitud serena, con ojos abiertos hacia el Padre Celeste, sin muestras de abatimiento o tormento. Los cabellos caen abundantemente en bucles separados y trabajados rítmicamente. El paño es simple y rodea a la persona sin complicaciones de dobleces o nudos, pero posee un ligero plegado, lanoso y ondulado, de pura estampa gótica. La concepción es de un renacentismo vinculado, como la anterior, a las formas góticas. Ni el pelo, ni la barba, o la sangre, llevan pintura, sino el puro color blanco del marfil, según la costumbre clásica.

Otro crucifijo de marfil se conserva en la misma sacristía, o en la casa cural, más acentuadamente renacentista. Es más pequeño; sólo mide unos 40 cms., pero la expresión de su rostro con los ojos abiertos irradia una divina profundidad de concentración serena y bondadosa.



CRUCIFIJO

Sus cabellos poseen una ondulación más ligera y los bucles son más sueltos y rizados; el paño forma pliegues más profundos y está cruzado en aspa de modo muy particular. Refleja con mayor acentuación el humanismo de la época y la confianza en el hombre y su capacidad de misterio.

Se cree que este último fue del Obispo Marroquín, al igual que el anterior se piensa fuera el crucifijo del Obispado, pero no se conocen documentos que comprueben esta tradición. Estilísticamente son bellos ejemplos del gusto y del sentido de poder y equilibrio de aquella época.

No hay elementos para pensar que su lugar de producción fuera oriental o guatemalteca; pienso más bien en un origen nórdico, aunque la forma en que está tallada la corona de espinas repite el modelo que luego será corriente para las tallas venidas de Filipinas.

Podrían considerarse estas dos piezas como de muchísimo valor y dignas de una investigación más exhaustiva.

Otra escultura que sorprendentemente nos conduce a aquellos tiempos tan lejanos es la que llamamos con el título conocido de "Conquistadora".

La Virgen con el Niño: "La Conquistadora" (fig. 3) está en el Museo del Ayuntamiento de Antigua. Es la única pieza de terracota que conocemos en el área, pero su curiosidad no se limita a eso. Su altura es de apenas unos veinte cms. No tiene aspecto de cerámica modelada, sino de pieza tallada. El manto es de color café y los vestidos, tanto el de la Virgen como el del niño, son blancos. La cara posee el color natural de la terracota, es redonda, de boca pequeña y ojos chinos. Los pliegues del manto parten de un lugar debajo del brazo y se irradian uniformemente. A primera vista parece una pieza realmente gótica en todo el sentido. La figura en su eje vertical posee una ondulación llamada "S" gótica y la cabeza con el pelo suelto ocupa la misma anchura de los hombros. La semejanza con la que se conserva en el Convento de San Francisco en Puebla, México (Aline Ussel 38), es tan inmediata que sería imposible no reconocer que es la misma imagen. Por eso la hemos llamado también "La Conquistadora".

La de México está vinculada por tradición a los primeros días de la conquista y precisamente al nombre de Pedro de Alvarado, quien la tendría en Cotzumel (Aline Ussel 3/) y la cedería a Cortés y este último al Capitán Indio don Gonzalo Azotecotl Comitzi. Si aquella que fue de Alvarado y ésta de Antigua, es exactamente la misma imagen, aunque con diversas características formales, deberíamos poder comprobar algún día que esta "Conquistadora" de Antigua tuviera también relación con Alvarado. Pero aquí empieza el misterio.

La pequeña imagen, según testimonio oral, fue adquirida para el museo por el encargado, Sr. Pantaleón Véliz Galindo, alrededor de 1963-64, quien la recibió de unos indígenas del altiplano.

Sabemos por Vásquez (I. 20), que en Salcajá había una Virgen "Conquistadora" pintada sobre un lienzo grande que el mismo Cronista vio el día de la Inmaculada de 1590, y, como lo atestiguaban unos ancianos, se debía a los primeros días de la conquista. Pero en aquel caso se trataba de una Inmaculada "con sus símbolos y letras" acompañada por San Juan Bautista y



CRUCIFUO DE SAN JUAN DEL OBISPO

Santa Isabel, mientras en nuestro caso es una Virgen con el Niño y, cosa muy excepcional, la corona está tallada en la misma pieza.

Otro rasgo singular de esta imagen es que la Virgen sostiene al niño con el brazo derecho, caso realmente raro. Pero esto podría explicarse suponiendo que la imagen fuera copiada de una estampa y resultara invertida de derecha a izquierda, cosa bastante corriente como en las estampas de la vida de San Pedro Nolasco, copiadas por Zurbarán. (Rev. Goya 1976).

Molesworth publica algunas imágenes de la Virgen, de piedra pintada (p. 129) y de marfil (p. 64) estilísticamente parecida a la muestra. Si buscamos afinidades estilísticas en el mundo alemán, encontramos a Tielman Riemenschneider (p. 1513), quien esculpió la emperatriz Cunegonda en el sepulcro de la catedral de Bamberg y la bella Virgen, actualmente en el Museo de la Universidad de Kansas, que, invertida de derecha a izquierda, podría perfectamente ser un modelo para ambas Conquistadoras, la Mexicana y la de Antigua. (1)

En la serie renacentista, pieza clásica es el Cristo de los Reyes. El Crucifijo "De los Reyes" de la Catedral de Guatemala, ocupaba el puesto de honor en la Catedral de Antigua. Es una talla policromada de tamaño natural, que la tradición (Fuentes y Guzmán, García Peláez, etc.) cree ser regalo del Rey. Angulo (II 296) le encuentra una "fuerza casi barroca" y una severidad de expresión a lo Felipe Bigarny. La figura del Cristo se retuerce alrededor de su eje, lo cual repite en cierto modo la "figura serpentinata" de Miguel Angel. Se trata por tanto, de una talla renacentista con cierta serenidad gótica de las regiones del norte de España. Se encuentran ejemplares de esta clase en Burgos y por Castilla. La crueldad casi salvaje del sufrimiento es superada por el vigor humano del Redentor, colocado como intermediario entre la corporeidad y el espíritu. Sus ojos, que brillan con una luz interior en la obscuridad de una caverna platónica, han sido modelo para el Crucifijo de la Cofradía de la Escuela de Cristo. Su mirada, enturbiada por la muerte, busca con esfuerzo el camino del cielo. Pero en el caso del de la Escuela de Cristo, lo mismo está dicho con un lenguaje de blandas superficies y difuminado claroscuro de impronta manierista, mientras que éste esculpe su pétreo encanto con las cuerdas metálicas de las venas (al estilo de Jacopo della Quercia), la energía cruda de los músculos y el desplazamiento en diagonal de las masas.

Esta imponente talla tampoco estuvo ausente de la fantasía de Quirio Cataño mientras diseñaba las huellas del divino cansancio de Jesús en el rostro del Crucifijo de Esquipulas.

El estilo renacentista, alimentado por una intención estética concentrada en el hombre, "medida de todas las cosas", coloca al ser humano al final de un proceso de perfectibilidad nunca acabada pero estimulante hacia los valores supremos. Por esto era importante colocar en buena luz este grupo de esculturas que dan la medida de lo que el arte antigüeño se propone, y en buena parte consigue.

(1) Según Angulo (II, 296), "no es imposible que recibiese ya culto en la primera catedral", o sea, poco después de 1523.

CRISTO DEL PERDON



De 1541 hasta el final del siglo, la escena artística antigüeña es dominada por los artistas trasladados a América desde el viejo continente: Miguel de Aguirre, Juan de Aguirre, Argüello, Brizuelas, etc. Todos ellos recibieron su formación artística entre 1520 y 1560-70 en los talleres de Andalucía, Castilla, Portugal o Italia. Con ellos se transmite a América una escuela de refinada técnica y avanzado conocimiento estético. No es posible que en estos sesenta años se logre formar en Antigua una escuela totalmente independiente de escultura con rasgos autónomos y guatemaltecos. Ello se consigue a partir del nuevo siglo a través de una crisis de juventud que se caracteriza por la tendencia arcaizante de aquel período. Mientras tanto, sabemos que Antigua, desde la mitad del siglo, ya posee la fama de una metrópoli de la escultura. En ella se conjuga el renacimiento de las piezas que sirven de modelo y el gusto manierista de los artistas que pasan una temporada o se establecen aquí definitivamente, debido a su formación europea. A la vez, pesa la alícuota de aprendices locales que transmiten en sus obras la sensibilidad de la cultura precolombina y de su gran tradición escultórica indígena. (Landa 39, Motolinía 207, Bartolomé de las Casas I 320).

Entre 1555 y 1570 aparecen los nombres de dos buenos artistas: Miguel y Juan de Aguirre. Desde el punto de vista de la información histórica, estas dos figuras son exactamente contrarias la una a la otra. Del primero sólo poseemos documentos de archivo y ningún cronista lo cita siquiera; del segundo no hay ningún documento, pero grandes celebraciones de los cronistas. Colocamos primero a Miguel, cuya fecha de defunción va poco más o menos cerca de 1584 y más tarde a Juan, de quien podemos sospechar que siguió viviendo hasta los primeros años del siglo XVII.

EL TALLER DE MIGUEL DE AGUIRRE

Tal como aparece en los archivos, Miguel de Aguirre ya es un artista "afirmado"; tiene cinco hijos, un taller bien organizado para construir retablos, (su fama se ha extendido hasta el área actual del Salvador) y entrega sus estatuas pintadas y doradas. Por su edad se sospecha que su formación profesional es anterior a 1520, o sea que refleja todavía el puro renacentismo del comienzo de siglo. Al parecer durante toda su vida permaneció fiel a los cánones clásicos del renacimiento. Se deduce de la observación de su Crucifijo de Izalco, de 1574, cuyo carácter general es típicamente renacentista.

La obra de él, posiblemente la más antigua de que tengamos noticia, es una talla de "la quinta angustia" que, en 1580 estaba desde hacía algún tiempo, en la Iglesia del Convento de Concepción.

En 1580 talló el San Martín, patrono del pueblo de San Martín Caluco en El Salvador, y aproximadamente en la misma época realizó el retablo de la Agonía que está en la Iglesia de Santiago Atitlán.

Todavía se conserva en Santiago Atitlán un retablo que podría ser estilísticamente el de Aguirre. Es posible que fuera rehecho en alguna ocasión, pero siguiendo el mismo patrón, o simplemente que se le substituyera alguna

INMACULADA DE LA COFRADIA



de sus partes. Comparándolo con los retablos de Xochimilco en México y con el de la Catedral de Tunja (capilla del Cristo) en Colombia, fechados con bastante seguridad hacia la mitad del siglo XVI, deberíamos concluir que éste es el retablo auténtico de Aguirre. Sus columnas son perfectamente renacentistas (con el primer tercio relleno en sus ranuras), de un solo cuerpo con remate, la calle central domina sobre las laterales y la cornisa acentúa la horizontalidad de las líneas. Posiblemente Miguel sólo pudo entregar el retablo y no la estatua del crucifijo, porque éste es claramente una escultura manierista que, al parecer, no podría ser del maestro. Desde el punto de vista familiar no consta que posea relaciones con Juan de Aguirre.

Los Aguirre son originarios del norte de España. Cerca de San Sebastián hay un pueblito llamado Cerrain, de donde vendrá a Guatemala en el siglo XVIII otro representante de este apellido. Allí todavía poseen la casa solariega construida en piedra con el escudo en la portada (1) copia del que se trajo a Guatemala. Por su renacentismo, nuestro artista se conecta más fácilmente en las escuelas del norte. Si Miguel de Aguirre recibió su entrenamiento artístico en uno de los centros del norte: Burgos, Pamplona o Valladolid, conoció a los artistas que trabajan entonces en Castilla: Juan Juni y su discípulo Juan de Ancheta, Berruguete y Bartolomé Ordóñez. No se excluye que Aguirre transcurriera una temporada en Andalucía antes de su embarco para América. Allí podría conocer obras de Jerónimo Hernández, Juan Bautista Vázquez, Andrés Ocampo y Juan de Rojas.

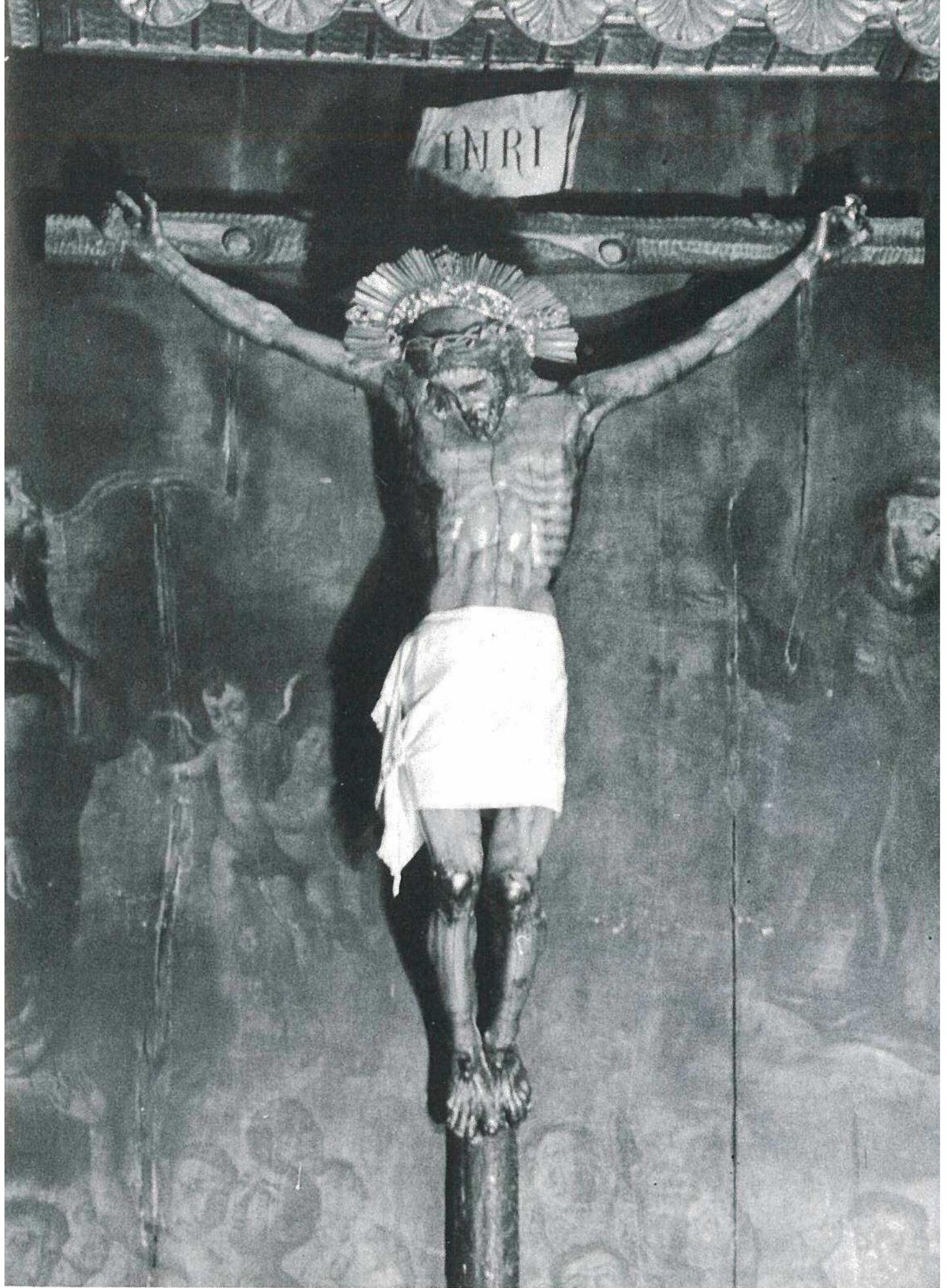
Aguirre podría haber conocido el Crucifijo de Berruguete en la Mejorada (1525), el de Diego de Siloé en el retablo de las Huelgas, Burgos (1525), el de Juan Rodríguez, en Avila (1528).

El Crucifijo de Izalco parece reflejar precisamente este clima cultural dominado por el puro clasicismo de estos artistas, intérpretes de la tradición italiana, revivida con la originalidad ibérica de Berruguete y Ordóñez, pero anclada por ciertos aspectos en la severidad goticizante de los maestros nórdicos. Mide poco más de un metro, esbelto, natural, de músculos bien definidos, suaves y viriles. La cabellera está labrada con bucles ondulados, cortos, muy agitados y enrollados. La barba es crecida y revuelta, de una precisión naturalística que contrasta con la serenidad del rostro. La cabeza muy inclinada sobre el hombro derecho, remata con un toque impresionante el lento movimiento de la figura. Los caracolutos vibrantes del pelo y el modelado de los músculos de brazos y piernas parecen más bien copias de la cabeza de San Juan Bautista y del desnudo de San Sebastián de Juan Juni, que de otros modelos andaluces.

Sin embargo, en las ondulaciones uniformes de las pantorrillas y el diseño abstracto de las costillas, parece insinuarse un principio de manierismo.

Una de las hijas de Miguel, Mariana de Santamaría, profesó en el convento de la Concepción que hospedó la citada talla de la "quinta angustia", y uno de los hijos de él se llamó Juan de Aguirre, que no habrá que confundir con el famoso escultor que talló La Niña María.

(1) Noticia amablemente ofrecida por María Aguirre de Zelaya.



CRUCIFIJO (DE TUSA)

JUAN DE AGUIRRE Y EL TALLER DE SAN FRANCISCO.

Así como Miguel de Aguirre nos parece un auténtico renacentista, creemos que Juan de Aguirre inaugura en Antigua el manierismo. Las hiperbólicas alabanzas que Vásquez dirige a la Virgen del Coro, de Juan de Aguirre: "melifluos estuvieron los cielos..." y "a todos enamora, a todos admira y aficiona..." más que un exceso de valoración nos parece ser eco del entusiasmo de los aficionados frente a una obra que se entona al gusto del tiempo: la gracia manierista. (Vásquez I, 138) (fig. 5).

Vásquez hace llegar a Juan de Aguirre de Perú, y Mariano López Mayoral (III, 20) cita el catálogo de pasajeros a Indias, de don Cristóbal Bermúdez Plata, en que aparece Juan de Aguirre y Antón de Aguirre, su hermano, naturales de Málaga, entre los que pasaron a Perú en 1555. Aunque resulte un poco precipitado hacer llegar a Juan de Aguirre a Guatemala el mismo año y de una vez hacerlo entrar al convento de San Francisco, como lo hace don Mariano López Mayoral (III, 20), es siempre posible establecer una secuencia.

Parece cierto que alrededor de 1556-58, Juan de Aguirre labró la graciosa virgencita que se colocaría en el centro de la reja del coro alto de San Francisco y que su escaparate podía entornarse en ciertas ocasiones y volverse hacia el interior del templo para que la vieran todos los feligreses. Su rostro, si Vásquez no habla en forma metafórica, era de alabastro. La vio el Obispo Landa en ocasión de un capítulo y ordenó dos imágenes de la virgen del mismo autor (fig. 9). Una de ellas, La Señora de Izamal (Yucatán) se quemó en 1829 y fue sustituida, según tradición local, por la otra de Aguirre, cosa que Berlin discute (pag. 94).

Estas dos preciosas imágenes deberían haber sido talladas entre 1558 y 1560 y contribuyeron a extender la fama del centro artístico antigüeño más allá de las fronteras de Guatemala.

Según Vásquez, Juan de Aguirre entró como hermano lego en la orden franciscana y siguió trabajando como escultor para San Francisco. No iremos muy lejos de la verdad si suponemos que, en todo este tiempo, un artista de la talla de Aguirre se convirtiera en el maestro y organizador del taller de San Francisco.

Se le atribuyen otras imágenes por parte de varios autores de escasa confiabilidad. Víctor Miguel Díaz enumera las siguientes:

La Virgen de Concepción, para el oratorio de la casa del Hidalgo Alvaro de Paz y Lobo.

La Dolorosa del oratorio del alcalde Pedro de Obide.

Varios ángeles para la capilla de Loreto que hospedaba la Virgen llamada de Alcántara.

La sillería del coro de San Francisco, que consistía en doble fila de asientos adornados en la parte alta por una serie de efigies de los Patriarcas.

El Nazareno de Candelaria.

El Justo Juez de la Catedral de Quetzaltenango.



SAN PEDRO

A esta serie, Jorge Aguirre Matheu añade algunas otras:

El Nazareno "De la Buena Esperanza" o del Hermano Pedro, en la Iglesia de San Francisco de Antigua, que el mismo autor fecha en 1577.

El Nazareno de San Cristóbal Bajo (que Jorge Aguirre Matheu fecha en 1578).

Berlin protesta repetidas veces contra tales atribuciones gratuitas. Estos autores nunca citan sus fuentes y cuando se refieren a alguna de ellas como "la Semana Católica", queda el problema sin resolver. Damos la lista completa de estas atribuciones inseguras incluyéndolas en la denominación genérica de "tradición oral", con todos los riesgos que conlleva.

Si alguna de estas esculturas salió realmente de las manos de Juan de Aguirre, hay que admitir en el artista una evolución desde un manierismo casi renacentista (el de las pequeñas estatuas de la Virgen) a un mayor naturalismo y dramatismo expresivo, como sería el caso del Jesús de Candelaria. Esta evolución parece bastante obvia si tenemos en cuenta las normas del Concilio Tridentino, que empiezan a ser operantes hacia los años ochenta, y el cambio de gusto después del terremoto de 1586.

¿Qué clase de formación estética llevaría Juan de Aguirre a América para impresionar tan favorablemente la mente del público antigüeño? Aceptamos, aunque sea hipotéticamente, la identificación de Mariano López entre nuestro Aguirre y el que se embarca para Perú en 1555. Nacido en Málaga, encontraría en Andalucía las famosas estatuas de Torrigiano (La Virgen y el San Jerónimo), las obras de Villoldo y de J. B. Vásquez el Viejo. También conocería el estilo de Florentín y de los marmoleros genoveses. Sobre todo Villoldo con su sentimentalismo sereno y Vásquez de un humanismo severo y refinado podrían haber inspirado el manierismo sentimental de Aguirre.

La Virgen del Coro, o Niña María, se ha convertido en mito y no quisiéramos entrar en la polémica de si, en la actualidad, tal imagen se debe identificar con la que es propiedad de Mariano López o la que se conserva en San Francisco de Guatemala bajo la advocación de Virgen de Lourdes.

Berlin y Lamadrid, como Angulo (II. 297), no presentan muchas dudas al respecto y, aún lamentando los repetidos retoques que han desfigurado la primitiva belleza de la estatua, creen poderla identificar con la de San Francisco. Mariano López Mayoral (III. 19 y SS) trata de demostrar que la imagen original fue sustituida por unos devotos de Quetzaltenango y en 1707 revestida de plata, como hoy puede comprobarse por la leyenda del pedestal de la Imagen de su propiedad. Publicamos ambas imágenes para que el mismo lector pueda hacer la comparación. (1)

(1) Del modo en que Vásquez relata la historia de esta escultura y de la preocupación del Superior del Convento de Almolonga, para conseguir una imagen de la virgen más grande que la antigua, que en aquel entonces se veneraba y cuyo alto correspondía a media vara, es posible inferir que la nueva estatua encargada a Juan de Aguirre debería ser de una vara de alto como mínimo (Vásquez, página 63, Tomo IV).



VIRGEN DE SOLEDAD

En todo caso, observamos que, tanto la de San Francisco como la de Mariano López (prescindiendo del vestido de plata), mantienen ciertos elementos constructivos del manierismo que las acerca a la Virgen del Rosario de Chiantla y a la Virgen de la Merced de Antigua.

Muy semejante es también la Virgen de Izamal que hoy se conserva en ese santuario, pero por tratarse de una imagen enteramente vestida es difícil de juzgar. La dificultad que pone Berlin de tratarse (si fuera realmente la segunda imagen mandada por Aguirre a Izamal) de una Virgen del Nacimiento, no nos parece definitiva. Estas Vírgenes del Nacimiento podrían transformarse fácilmente en una Inmaculada como la que se contempla hoy en día. Con esto no pretendemos resolver el problema. Su cara graciosa y sus manos secas y estilizadas podrían confirmar una atribución manierista.

A mitad de camino, entre la graciosidad de las Vírgenes y la emotividad del Jesús de Candelaria, se colocaría el Nazareno de San Cristóbal Bajo, que Jorge Aguirre Matheu, sin indicar fuentes, fecha en 1578. La cara de este Jesús posee reflejo de rasgos indígenas en los ojos achinados y los pómulos rebajados, pero el tratamiento general es manierista, el diseño bastante estilizado y la expresión mansa y espiritual. Realmente hace pensar en una fecha muy parecida a la propuesta por Jorge Aguirre Matheu.

El vaciado de las manos y su abstracta estilización, nos recuerdan las de la Virgen de Izamal y el corte simplificado y puntiagudo de la barba, al Jesús de Candelaria. Su color es pálido aceitunado y libre de excesivas emociones.

El Nazareno de Candelaria, Guatemala, es otra de las discutidas atribuciones de Juan de Aguirre. García Peláez dice que es de Zúñiga, pero la persistente voz popular sigue atribuyéndolo a Juan de Aguirre (Vi.Mi.Di. p 132)

Si, guiándonos únicamente por el estilo, lo fechamos hacia 1600, este Nazareno podría creíblemente ser atribuido a Juan de Aguirre, ya viejo y afectado por las corrientes del nuevo siglo. No puede decirse barroco o prebarroco, porque supera la gracia manierista y se conforma con las reglas tridentinas de claridad y eficacia didáctica. Las operaciones de restauración a que ha sido repetidamente sometido, impiden formarse una idea de su aspecto original. Liberándolo de algunas capas de pintura podría, quizás, recuperar la pátina antigua. La mirada aguda recibiría su complemento de encarnado pálido, sin ser moreno, que lo haría más semejante al Nazareno de Mixco o al crucifijo de La Merced de Antigua.

El contorno de la cara tiende a lo triangular y termina con una barba escasa reunida en punta, con una característica protuberancia en la barbilla. Las mejillas son excavadas, con angulosidades bruscas en la raíz de la nariz aguda y de perfil rebajado. Las manos juegan un papel importante creando la tensión comunicativa del gesto; son profundamente convexas y atravesadas en el dorso por una resaltada red de tendones y venas. La triangularidad poco común del rostro la podríamos relacionar con el bajorrelieve de Berruguete en Valladolid (Cristo de la Cruz a cuevas) o bien con el retablo de Berril de Campos (1540-48) hoy en Málaga, una de las obras más importantes del renacimiento español (Pijoan XVIII, 159), o el Crucifijo de la Catedral de Palencia (de 1530) (Pijoan XVII, 162).



NAZARENO DE LA CAIDA

EL CONTRASTE RENACENTISMO-MANIERISMO.

Para comprender mejor las diferencias estilísticas entre el renacentista Miguel y el manierista Juan de Aguirre, y la evolución del mismo Juan desde un manierismo renacentista de la Virgen del Coro a un manierismo abstracto como el del Nazareno de San Cristóbal Bajo, para terminar en un anti-manierismo-naturalístico como el del Nazareno de Candelaria, es necesario que esbozemos por lo menos una idea acerca del Fenómeno Manierista.

Arnold Hauser lo ve dialécticamente en esta forma: “la estética manierista se propone “hacer” de la realidad lo que no-es-en-sí ni puede ser nunca”. No lo entiende, pues, solamente como una búsqueda de valores ideales dentro de la apariencia natural, sino la creación de un término nuevo en el proceso de oposición realidad-ficción. “Como crear un mundo intermedio entre la realidad natural y la supernatural; una esfera de la pura apariencia, en la que todo lo que el artista tiene por inaceptable en la realidad corriente, es aplastado, o al menos doblegado, desprovisto de su forma originaria y sometido a un orden artificial.” (I. 71).

Naturalmente se trata de un orden “humano”, y en este sentido el Manierismo sigue la corriente clasicista del humanismo. Pero es una superación del Humanismo y del Renacimiento que fue su expresión genuina.

El humanismo en arte es la teoría según la cual, una buena escultura, es la “imitación ideal de la acción humana”. Todo el arte italiano, desde Giotto a Caravaggio, es una representación de la acción humana. Pero esta teoría evoluciona desde el renacimiento al “manierismo”.

En el “Manierismo” el arte parte de la realidad de la mente para proyectarla en el mundo real y expresarla según reglas generales y abstractas.

Una visión platónica que desarrolla la potencialidad objetiva de las ideas, deduciendo de ellas nuevas variantes representativas. En este sentido el Manierismo es anti-Renacentismo.

El Renacimiento da una visión aristotélica del arte. El artista interpreta la realidad expresando en forma ideal las esencias existentes individualmente. Su proceso va de la naturaleza hacia la idea. Desde el individuo puesto a la base de la interpretación, a los valores universales del ser humano. Su punto de partida es la naturaleza de las cosas, existentes como seres individuales imperfectos, cuyas esencias deben ser liberadas de la accidentalidad y ser restituidas a su perfección, con el poder generalizador de la mente.

El Manierismo, en cierto sentido platónico, sostiene un punto de vista antitético: su base no es individualista sino racional y pone poca atención a los condicionamientos externos del mundo: la luz, el aire, la distancia, etc... (Friedländer p. 6) “se apoya en una idea fantástica, no sostenida por la imitación” “una idea imaginativa.. Su visión se guía por motivos autónomos, puramente artísticos. El canon ostensiblemente ofrecido por la naturaleza es definitivamente abandonado.



NAZARENO

En un arte manierista la proporción de los miembros puede ser estirada artificial y caprichosamente, con tal que produzca un particular ritmo o sensación de belleza.

Se rompe la simetría fundamental del cuerpo humano, e igualmente la armonía de las partes. El manierista crea figuras solitarias, concentradas en su propio misterio, o parejas de figuras enlazadas en posturas artificiales, o bien, de escalas diferentes.

Un caso muy significativo es el de Santa Ana (la madre) de tamaño grande, con la Virgen (su hija) en escala más pequeña, y ésta a su vez con el Niño Jesús (de tamaño minúsculo). Ejemplo: Santa Ana de Hincapié.

Otro caso curioso de figuras combinadas es el del encuentro de la Virgen María y Santa Isabel con el Niño Dios colocado sobre los brazos de ambas. (Iglesia de Olinztepeque, Quetzaltenango).

La mayoría de los manieristas adoptan ciertas reglas deducidas de la tradición clásica, o sea de los "grandes maestros" del Renacimiento, de ahí la costumbre de utilizar "modelos".

El color de los manieristas es siempre vívido, a veces áspero y crudo. El color tiende más a encender la emoción que a definir las formas. Es un estilo esencialmente inquieto, subjetivo y emocional, y responde a una inseguridad fundamental, típica de la época.

Vasari habla del "conchetto" o "idea genial" y da él mismo un ejemplo en la descripción de su retrato de Lorenzo el Magnífico, con una larga enumeración de los símbolos que constituyen el llamado "diseño interior" de que habla Zuccaro (Holt 87).

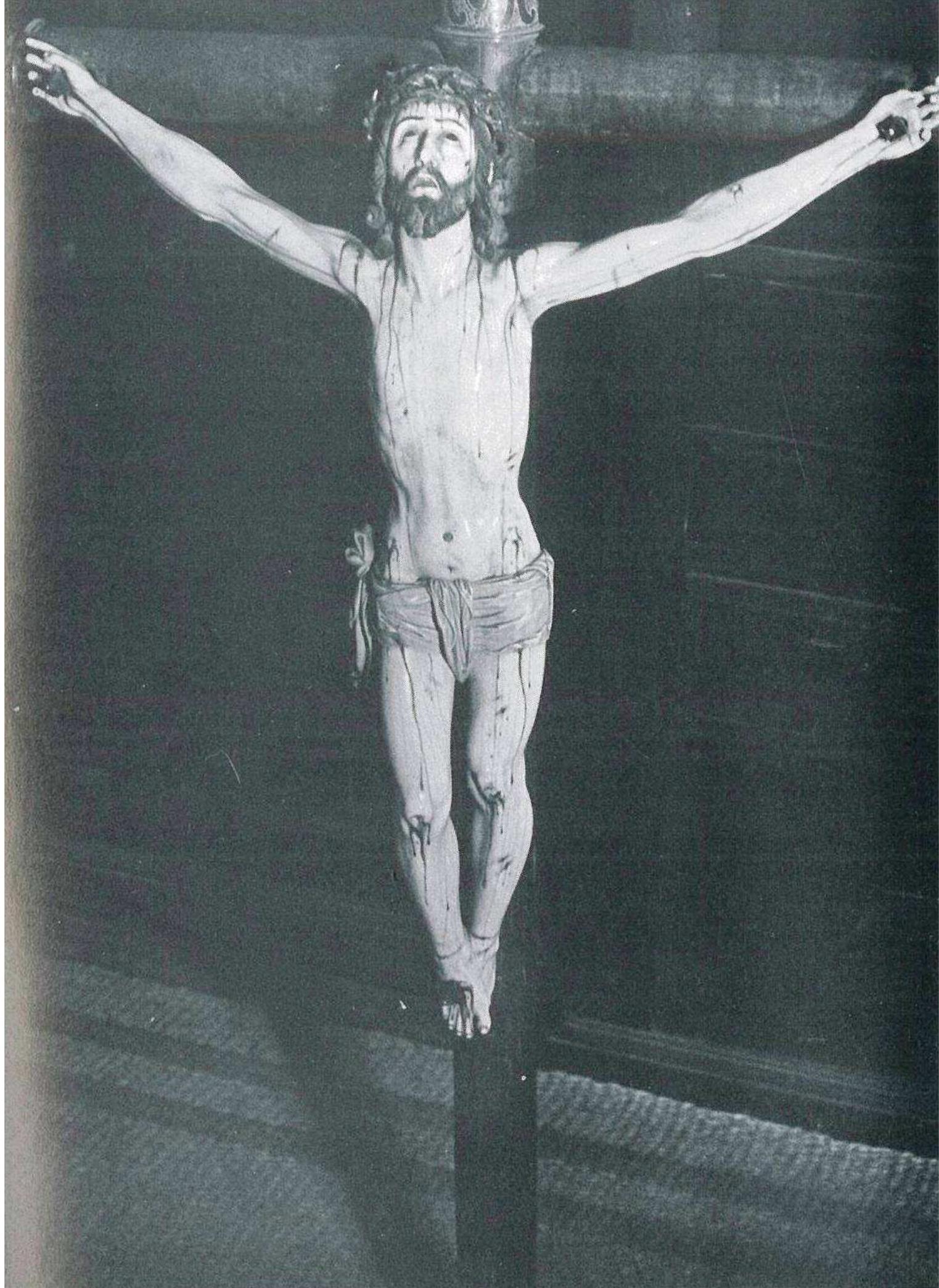
Este "simbolismo — conceptual" fue promovido también por el Concilio de Trento, el cual pone limitaciones a la expresión y representación de la corporeidad y acaba por causar la decadencia de la "inspiración natural".

En Guatemala, la situación histórica y sociológica que se vive en los primeros 50 años, con la imposición, cada vez más estricta, del "orden—oficial" del reino y las ingerencias de la Audiencia que culminan con su implantación definitiva en 1570, crea el marco, por así decirlo, platónico, en que se desarrolla el manierismo.

La Realidad física y étnica, en el contexto de la naturaleza americana, áspera, sorprendente, desconocida, una geografía que impone esfuerzos más heroicos a los mismos artistas que se trasladan de un lugar a otro (desde México hasta Perú), las comunicaciones inseguras, los riesgos, la labor que promete grandes fortunas y les enfrenta con culturas extrañas, son ya de por sí, suficientes antítesis capaces de engendrar Manierismo.

Hauser en su interpretación dialéctico-psicológica, dice: "expresión de la inquietud y la angustia que se siente ante la alienación del individuo, respecto de la sociedad, y ante la objetivación de las estructuras culturales".

El contraste de una sociedad, a la vez ordenada y violenta, tan creyente como hipócrita, se revela en las manifestaciones de un arte cuya contradicción lucha contra el formalismo y a la vez encarna otro formalismo.



CRUCIFIJO (MARFIL)

ESCULTURA DEL PRIMER MANIERISMO.

Poseemos una serie de esculturas de este período sin relaciones posibles con los artistas ya mencionados, ni con otros autores conocidos.

La primera de ellas es la Virgen de la Merced, de la Sacristía de la Merced de Antigua. Fue conservada en el convento por muchos años. Angulo (II 293) cree que, probablemente, pertenece al siglo XVI. No tenemos constancia de que ésta sea la misma imagen que, según la tradición, pertenecería a Fray Bartolomé Olmedo, en los días de la conquista; parece más bien del período manierista y puede pensarse que haya sido tallada en Antigua después de 1565. La pieza mide unos setenta centímetros de alto; no tiene peana, ni el manto para cobijar a un lado a los cautivos y a los Mercedarios por el otro, como era la tradición Sevillana a partir del alemán, Alejo Fernández. Su estado actual es, posiblemente, el resultado de repetidos retoques que impiden se reconozca su rostro renacentista. Pero la armonía del gesto y la elegancia de la construcción la definen como esencialmente renacentista-manierista.

Sobre todo la desproporción entre la figura central y los dos grupos laterales es un rasgo común en el manierismo.

La figura de la Virgen ha sido copiada probablemente de una estampa clásica, pero el artista simplificó exageradamente la silueta y los pliegues, dándole mayor dureza. Sin embargo, el diseño es renacentista, el gesto de la izquierda que sostiene el niño es extraordinariamente amplio, con una posición de ingravidez en el aire y de equilibrio inestable sobre la mano.

La Virgen es de cintura alta y deja caer libremente el vestido mercedario.

Es posible que los ojos de vidrio y las pestañas postizas sean efecto de algún arreglo posterior. La ausencia de cabellera deja el cuello totalmente al descubierto, confiriéndole mayor gracia en su movimiento hacia adelante que acompaña la flexión ligera de la rodilla izquierda. El contorno de la figura está enmarcado por un pliegue de borde cortante de arriba hacia abajo, que es otro rasgo manierista. En su conjunto parece derivada de un modelo castellano bastante cercano a la obra de Berruguete. Al contrario, "La Merced" de la Nueva Guatemala parece de modelo sevillano, iconográficamente vinculado con la Virgen de los Navegantes de Alejo Fernández. En la dureza de los pliegues de los cautivos y en las expresiones de angustia de sus caras parece encontrarse un eco de los relieves de Berruguete en la Capilla de Fray Alonso de Burgos, que procede del Convento de Jerónimos de la Mejorada, de Olmedo (1525).

Resaltan la actitud del Niño, su cabecita de pelo esculpido con naturalidad y la mano derecha que bendice con tres dedos, según un esquema que se repetirá constantemente en la serie manierística de las Vírgenes del Rosario. Esta semejanza es otra razón para colocarla en este tiempo, al comienzo del gusto manierista, aunque aquellas sean de un manierismo más avanzado y caigan en tópicos formales rítmicos de recurrencia cíclica. (1).

(1) Puede compararse la figura de este Niño Dios con el de la Virgen de Chiantla, y los de Cobán, Tactic y Santiago Sacatepéquez.



La segunda pieza de la serie, muy parecida por cierto a la Virgen de la Merced, es la Virgen del Rosario de la Escuela de Cristo. Parecida en el tamaño, la construcción de la figura, el talle alto, el color claro, ésta posee un fino estofado revestido de menudas florecillas esparcidas por el vestido que, al parecer, es todavía el original. (Fig. 12).

El semblante global de la escultura sugiere que su aspecto actual no debe estar lejos de la que sería su configuración original. Posee huellas de un manierismo menos cerebral y la gracia de la Virgen es de una ingenuidad menos simulada. Es posible que ambas sean del mismo artista. Al menos corresponden al mismo tipo ideal y a la misma calidad interpretativa. Por su carácter de autenticidad, la consideramos una de las piezas venerables del primer medio siglo de escultura antigüena.

Continuando esta serie, encontramos la Virgen con el Niño de la Catedral de Granada (Angulo II, 296) en la cual el claroscuro del manto adquiere mayor vigor dinámico. La Virgen con el Niño que fue de la Iglesia de San José de El Salvador (ahora depositada en un colegio) muy afín a la nuestra por sus pliegues aplanados, por sus cortes rectilíneos, la cintura, el pelo del niño, el doblado de la falda sobre el pie y la postura estática de la rodilla (Angulo II, 294).

Un valor religioso de importancia nacional posee Nuestra Señora del Rosario de Chiantla, la cual, como nos relata Remesal (I. 376) fue llevada a este pueblo desde el convento de Santo Domingo de Antigua, habiendo sido "hecha por el mismo oficial que la que llaman la Antigua, a diferencia de la nueva que se hizo de plata, de la misma advocación". (fig. 10).

En este párrafo Remesal no fija una fecha exacta, pero indica un tiempo que es posterior a la unificación de las diversas aldeas en pueblos grandes y anterior a 1580-90, tiempo en que se hacía la nueva virgen de plata de Santo Domingo. Esto nos induce a colocar esta imagen entre 1560-80.

Otra noticia que parece implícita en la oposición con la nueva Virgen de plata es que se trataría de una copia en madera de la antigua que era también de madera. El vestido de plata sería obra posterior. (1).

Según Remesal, el P. Fray Lope de Montoya le tenía grandísima devoción y de ella recibió la inspiración de la empresa, nada fácil, de construir una enteramente de plata para el convento de Antigua. Cosa que el Fraile vio concluida antes de su muerte, que aconteció poco después del capítulo de Sacapulas, de enero de 1593.

Hoy todavía permanece en el rostro de esta Virgen, la gracia fascinante manierista, que supo infundirle el desconocido oficial del que nos habla Remesal.

(1) Según Tomas Gage, en 1625 la Virgen de Chiantla ya estaba revestida de plata.



SAN JOAQUIN

LOS CRISTOS RENACENTISTAS

Un capítulo aparte es el de los crucifijos de este primer período de escultura guatemalteca, no sólo por la dificultad técnica de ejecución y la importancia del tema, sino también por el valor cultural y la devoción popular de que dan testimonio.

Los que mejor conocemos son: el de la Iglesia de la Trinidad en El Salvador, el de Chichicastenango, el de Chixim en el Santuario de Tactic, el de Tukurú, de Santiago Atitlán, de Zacualpa y de San Pedro Jocopilas. No es seguro que sean los únicos ni los mejores de esta época, pero puestos en este orden nos permiten establecer una secuencia estilística.

Los primeros dos reflejan el estilo renacentista por su verismo en la expresión, por la vida plástica del gesto y de las superficies.

Posiblemente tuvieron por modelo un grabado o alguna pintura mural de la mitad del siglo XVI, como las que corrientemente se encuentran en los conventos de la época, por ejemplo: la del convento de Acolman, Huejotzinco y Epatzoyucan en México. (Angulo I. 158).

El de Chichicastenango (fig. 8) está colocado en un retablo de estilo del renacimiento. El paño se adhiere estrictamente a las piernas como en ciertos ejemplares del siglo XV, dejando los cabos sueltos en el aire, agitados ligeramente por el viento. La sequedad del cuerpo es superada con una gran sensibilidad en los detalles y los valores plásticos de los músculos y de la piel. La cabeza, en posición de agonía, está muy inclinada del lado derecho y apoyada profundamente sobre el hombro, dejando correr sobre el pecho los bucles del pelo a ambos lados. El perfil, algo alargado, nos da un anticipo del goticismo de los de Tactic y Atitlán.

Los siguientes, de los que hemos enumerado están más influidos por el gusto manierista: Chixim, Tukurú, etc... Aparece claro que todos ellos poseen algún parentesco formal: en el corte profundo de las ojeras, en la forma triangular de la barba, en la sequedad del tórax y en el alargamiento de las piernas, dibujadas con fluidez casi manierista.

De uno a otro puede verse un avance progresivo del manierismo. Algunos de ellos se encuentran en muy mal estado y necesitan urgente restauración, como el de Tukurú; otros corren el peligro de ser cubiertos de pintura al ser retocados por manos inexpertas.

La riqueza que constituyen estas reliquias de la segunda mitad del siglo XVI merecería mayor respeto e interés de parte de todos. En general, su tamaño se acerca al natural y están concebidos con una grandiosidad de gusto y serenidad de rostro que traducen fielmente el concepto teológico de la "Víctima Divina" que salva la humanidad.



NAZARENO DE LA MERCED

El artista, en los últimos más que en los primeros, busca la armoniosidad y continuidad de la línea y la claridad del contorno. Si el primero y el segundo, como afirma Angulo (II 296), pertenecen todavía a la primera mitad del siglo y los de Chixim y 'Tucurú se acercan al gusto manierista en el tercer cuarto del siglo, el de Atitlán entra de lleno en los cánones de este estilo, sobre todo por el alargamiento del busto y la estilización de los brazos y piernas.

Los últimos dos, el de Zacualpa y Jocopilas, pertenecen más bien a la reacción antimanierista, en el sentido de una recuperación del espacio, del relieve muscular y una acentuación de la sensibilidad de las superficies y de los detalles realistas.

En ellos domina la serenidad, alejada de las convulsiones del siglo XVII, pero existe una tensión interior que vibra en las huellas de los tormentos físicos, invitando al pueblo a captar este mensaje de trascendencia.

No podemos indicar modelos que hayan inspirado a los artistas en la ejecución de estas tallas. Cualquier breviario, cualquier misal romano llevaba por lo menos el grabado de un crucifijo. También el Cristo de los Reyes tuvo que jugar un papel importante, para los escultores en la determinación formal, como término emotivo e ideal de comparación.

La referencia obligada en la talla de un crucifijo, aunque se utilice un modelo impreso, sigue siendo fundamentalmente la realidad y el estudio anatómico del cuerpo humano. El manierismo suele olvidarse de la urgencia anatómica para sentirse libre de crear armonías simbólicas que hablan al intelecto más que a los sentidos.

El crucifijo de Santiago Atitlán puede considerarse un cruce de dos tendencias estilísticas: el tronco y la cara reflejan una preocupación verista y emotiva que se acerca al renacimiento, los brazos y las piernas obedecen a la necesidad del bello dibujo que busca elegancia de líneas y la continuidad de las formas. Si comparamos las piernas de esta figura con las de el Señor de Esquipulas de Cataño, podemos quedarnos asombrados por la semejanza del dibujo y la analogía rítmica del movimiento de las rodillas, pantorrillas y el giro de los tobillos y de los pies.

El contraste entre un mayor realismo de la cabeza y el pecho, con la evidente abstracción del contorno y de las piernas, puede ser un fenómeno que indica el cambio de gusto que acontece hacia 1586. A juzgar por ciertas reminiscencias formales, se nos ocurre que es posible que el autor de este crucifijo hubiera conocido el San Juan Bautista de Juni y su San Sebastián, y el Cristo a la columna de Berruguete, y haya sido influido por Juan Bautista Vázquez el Viejo y Balduque. Este crucifijo está colocado en el centro de un retablo cuya fecha aproximada es de 1580-84.

Si esta obra de algún modo establece una vinculación con el taller de Cataño, nos plantearía el problema de un estilo en formación que evoluciona desde el renacimiento a concepciones de mayor gracia y abstracción.

Un detalle que podría llamar la atención en esta escultura es la presencia de una especie de cordón que atraviesa el busto del Cristo, exactamente debajo de los músculos pectorales, cordón que se encuentra presente prácticamente en todas las esculturas que se atribuyen a Quirio Cataño. Este podría ser otro elemento que apunta hacia el taller de este escultor.



I. 2 MANIERISMO AMANERADO. 1570-1586.

Una de las manifestaciones más llamativas del manierismo, sobre todo en su tiempo de mayor auge (Friedländer 1929) entre 1535 y 1580, es la orfebrería, que se desarrolla en el norte de Italia y hacia 1570, se riega por toda Europa. Esta moda deriva seguramente de la "locura" por lo grotesco y las figuras alegóricas, propia de este tiempo. Podríamos decir que el manierismo inventa la coquetería. Este cultiva la fantástica y artificiosa elegancia, tiene desconfianza hacia las esencias y se reviste de apariencia superficial. Tal desconfianza tiene una razón de ser, en el clima de inseguridad política. Además no siempre es superficialidad, a veces es símbolo, alusión, alarde de habilidad y de destreza técnica.

Hemos hecho notar la coincidencia, en la Antigua, de una época histórica de refuerzo institucional, incorporación al "orden" de la corona, que a la vez coincide con resistencias, luchas personales y de grupos, conflictos económicos, y con el estilo manierista. En arte el manierismo "es una tensión que produce en cada artista una fidelidad de espíritu y de formas a ciertos maestros e ideas" (Robert E. Wolf. 98).

La condición histórico social tiene una proyección en el carácter formal. Tanto en la orfebrería, objetos de culto, joyas, estatuas familiares, como en las tallas más grandes, el artista huye de la realidad y de las reglas impuestas por la naturaleza, para obedecer a reglas abstractas, inventadas por su genio, o bien simbólicas. Podríamos, simplificando, decir que es arte de alienación, de insinceridad, pero al mismo tiempo puede ser arte simbólico alusivo, explorador de lo desconocido.

Friedländer, comentando a Parmigianino y los caracteres estilizados que tomó de Pontormo, resume los rasgos manierísticos en algunas ideas que apuntaremos aquí.

1. Calidad subjetiva y rítmica de su arte.
2. Presentación no-canónica de las figuras (por no-canónica entiende no-natural, en las posturas, escorzos, verticalidad, deformaciones).
3. El manejo intelectual (no espontáneo) del espacio. El "lugar" se vuelve artificial y abstracto; el espacio es sustituido por una tonalidad de atmósfera brillante o una tonalidad de color básica.

Estos breves conceptos son necesarios para entender el valor y la significación del que llamo, en Guatemala, el "manierismo-amanerado". Se objetiva en un grupo de esculturas bastante numeroso que pertenece aproximadamente a este período, anterior al terremoto de 1586 y posterior a 1570.



LA PIEDAD

Europa en General	España	Guatemala
Vasari 1575	– Juan de Anch ca 1578	Miguel de Aguirre 1584 ?
Cellini Benvenuto 1571	Juan Rodríguez 1574	
Crucifijo del Escorial 1570		Juan de Aguirre 1620?
Leone Leoni	Juan Juni: ca 1549 Piedad	
Pompeo Leoni	Valladolid 1550 Entierro Rio Seco 1567	Quirio Cataño 1622
Bartolomé Amanati	Juan Bautista Vásquez El Viejo	
Giovanni Bologna	Pedro González	Antón Rodas 1640?
Duccio Bandinelli		
Bronzino 1572		
Parmigianino 1540	Villaldo	
Potormo 1556		

Algunas de las más características son: La Virgen de Candelaria de Chiantla, la Virgen del Roario de Santiago Sacatepéquez, y la de San Juan, la Virgen del Rosario de la Catedral de Cobán, de Tactic, de Tamahú, de Tucurú, Joyabaj, de Santa Catarina Pinula, la Virgen Inmaculada de Santa María Cauqué, El Señor Santiago de Santiago Sacatepéquez, el San Agustín (antiguo) de San Agustín Acasaguastlán, el San Juan de la Parroquia de Mazatenango, etc.

La difusión de tantas Vírgenes del Rosario en la misma época y con el mismo estilo, se debe principalmente, creo, a la difusión de esta devoción, después de que se fundó en Santo Domingo la primera Cofradía del Rosario. (1) Alguien podría pensar que estas Vírgenes, muy parecidas entre sí, sean “Vírgenes Dominicanas” y tampoco podría excluirse que hayan sido esculpidas en el taller de Santo Domingo. Pero pienso que son, sobre todo, vírgenes manieristas.

No todas fueron talladas en los mismos años. Su producción se extiende por más de veinte años y con ligeras modificaciones (por ejemplo la de Sumpango) se llega a los primeros años del siglo XVII.

Lo importante en este caso no es el “modelo” que todas, más o menos, repiten, sino la “clase de ritmo” que desarrollan en la figura.

Tomemos un caso típico, la Virgen del Rosario de Santiago Sacatepéquez. La persona es muy alta (mide un metro y setenta cms.), alargada y recta. El cuello largo, la cara perfectamente ovalada y el niño colocado sobre el brazo izquierdo, en forma simétrica al gesto del brazo derecho que se extiende hacia adelante para enseñar el rosario. La túnica desciende verticalmente, sin ondulaciones y forma una serie paralela de pliegues menudos. El contorno es nítido, casi duro, formando un pequeño arco desde la cabeza a los pies. El manto apoyado en los hombros da la vuelta por el lado derecho y se dobla en frente para engancharse a la mano que rige el niño. (Fig. 10)

(1) Remesal IV, p. 1533.



SAN PABLO

El borde superior queda grueso y diseña una curva semi elíptica casi perfecta alrededor de los dos brazos. Del centro del mismo se desprenden los pliegues en forma concéntrica desde arriba hacia abajo, como los que se forman en un espejo de agua al lanzarle una piedra. El borde inferior sube en diagonal, de derecha a izquierda, cortando los canalitos verticales de la túnica.

Este modelo se repite en todas las piezas que hemos enumerado, dejando lugar a una infinidad de variantes, incluyendo las figuras masculinas de los santos.

Lo que impresiona no es el hecho de repetir un modelo, sino la voluntad, evidente en el artista, de mantener un ritmo. El ritmo del cuello, de la redondez de la cara, de la altura imponente de la figura, de los pliegues, del contorno, etc.

¿Se podría pensar en una fabricación en serie? Todo lo contrario. Cada imagen de éstas posee una profunda individualidad: diferente expresión en el rostro, diferente gracia en el niño; pequeñas variaciones en el gesto.

Seguramente se trata de autores diversos y tiempos diferentes. Lo que es común, aparte de la iconografía, es el estilo.

Un manierismo cerebral y simbólico que ocupa la tarea principal del escultor y solo le deja un pequeño margen para el peso y las accidentalidades de la carne.

En medio de esta estandarización hay tallas que deben ser observadas con suma atención. Una de ellas es el Señor Santiago. El modelado fuerte y simple de su rostro encierra una humanidad tan profunda, como las de cualquiera de los contemporáneos Francisco Rincón o Pedro de la Cuadra, en España.

Más que ser copias de ejemplares andaluces, estas esculturas parece que desarrollan, en sentido manierista, la temática de escultores castellanos en posición intermedia entre el goticismo de Gil de Siloé, Diego de la Cruz y Simón de Colonia en Valladolid y el Miguelangelismo de los discípulos de Berugete, Adrián Alvarez y Pedro de Torres.

El ideal de belleza en este momento es una figura alta que se ensancha hacia arriba con inseguro equilibrio. Es interesante constatar que también en el arte pictórico se da la presencia de este tipo de mujer, monumental, de cuello largo y rostro ovalado. Por ejemplo la Virgen del Perdón, que Pereyres pintó en México (Angulo II. 345), en el trascoro de la Catedral, de la cual el comentarista encuentra un recuerdo de la Virgen de el Baldaquín, de Rafael en el Palazzo Pitti, o la con el Niño en los brazos de el Vaticano, siempre de Rafael, que induciría a pensar en un modelo rafaelesco para tales figuras. Sin excluir tal hipótesis, observamos que casi no afectaría realmente la situación del modelo, porque el manierismo es más bien un estado de ánimo y se revela en la selección de formas expresivas, más que en el modelo.

En esto el guatemalteco coincide exactamente con el manierismo europeo, en el sentido que es una crítica al humanismo, un regreso a ciertos elementos de la generación anterior, y por cierta paradoja el manierismo, como exceso de gracia y elegancia, ocasiona el regreso a elementos góticos de la figura, al ritmo de la ejecución y a la especularidad de la imagen.

“Esta crisis, afirma Hauser, somete a revisión en último término la validez de aquella grandiosa visión sintética del universo, centrada en el hombre”.

SAN FELIPE APOSTOL



Hacia el final de este período colocamos algunas imágenes más, que todavía se enmarcan en esta estética, pero ya presentan caracteres de la reacción.

En primer plano la Virgen de la Merced de Guatemala.

Por la gran importancia religiosa de esta escultura y la antigüedad de los religiosos Mercedarios, quienes se identifican por ser los acompañantes de los conquistadores, sería gran suerte tener datos fehacientes con relación a la escultura de esta advocación.

El Padre Isidro Iriarte en su manuscrito: "Hacia una valoración del arte en el templo de la Merced", dice textualmente: "Creemos que se trata de la que fue donada por Jacomé Antonio Corzo, por otro hombre, Jacomé López Corso, quien según el testamento otorgado el 6 de septiembre de 1604 en la ciudad de Guatemala, hizo donación de la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes con su retablo, al convento respectivo, para que fuera colocada en el altar mayor del templo de dicho convento (A. 1-20 exp. 10757 leg. 432 AGG.).

La imagen de la Virgen de la Merced fue bendecida y coronada, como puede leerse en uno de los cuadros de la sacristía, el día primero de mayo de 1628 por el dominico Dr. Fray Angelo María, Arzobispo de Myra. (Iriarte p. 16).

Si la suposición anterior es correcta, se trata de la imagen que fue regalada e instalada en este templo después de 1604. ¿Cuál sería su origen?

Para que se aceptara el cambio (supuestamente ya existía en el templo otra virgen de la Merced), debían cumplirse ciertas condiciones. Que el valor de la imagen fuera públicamente reconocido como superior a la que entonces ocupara el mismo lugar. Que fuese más bella y más lujosa, tanto, que justificase el cambio.

Podría haber otra razón: que ésta fuera considerada o más antigua, o más auténtica, para que tuviese derecho de ocupar el mismo lugar de honor en una Iglesia tan importante como La Merced.

Si la imagen sustituida era la que se comentó brevemente algunas páginas atrás, la cual pasó posteriormente al convento de los Frailes, sin duda la comparación favorece a la actual. Es más bella, más grande, estofada lujosamente, posee mayor movimiento y está adornada con el escudo de La Merced.

Esta talla es compleja. La Virgen está de pie en el centro, sostiene el niño con la mano izquierda y éste mantiene una actitud de movimiento. En un nivel más bajo, los dos grupos arrodillados de los Mercedarios a la derecha y de los cautivos a la izquierda. Todo el grupo queda unificado por el manto, en un conjunto piramidal de gran efecto.

El manto de la Virgen está extendido siguiendo el motivo sevillano, introducido por el pintor alemán Alejo Fernández, con su célebre Nuestra Señora de los Navegantes. (1)

Este pintor ocupa un lugar importante en la primera mitad del siglo XVI, no sólo por sus Vírgenes que desarrolla en diferentes formas, siempre refinadísimas, con el tema de la Madre de Dios y de los Hombres, sino por su estilo

(1) Salvat, Juan. Historia del Arte. Tomo IV. Salvat Editores, 1976.



SAN PEDRO

que, como lo describe Julián Gellego (p. 124), mezcla "flamenquismos e italianismos".

Este estilo natural y refinado es precisamente el que se transmite a nuestra bella Virgen de las Mercedes.

La línea del manto demarca una plástica ondulante y cerrada. El estofado es brillante y deja entrever la capa inferior de plata, que se considera nota característica de labor guatemalteca.

La finura del gesto, del vestido, de los personajes arrodillados, del niño en posición inestable, revelan un gusto auténticamente manierista.

La extraña postura del niño, nos hace recordar las palabras de Angulo (II. 382), a propósito de la Virgen de Foligno de Rafael, "el niño pugna por lanzarse al espacio".

En este caso la inestabilidad es ocasionada por el esfuerzo del niño para sostener con una mano el manto y a la vez asomar la cabecita para ver los cautivos suplicantes.

En el contrato de Quirio Cataño y Antón Rodas, publicado por Berlín (189) se dan algunos elementos que revelan el gusto manierista de esta fecha de 1582. Se describe una Señora de la Concepción: "y el vestido de la imagen el manto sea de azul grabada de oro y la túnica blanca grabada de oro y la imagen ha de tener puestas las manos y el rostro sereno y grave y algo moreno".

Cambiando los datos iconográficos (por tratarse allá de una Inmaculada), el resto corresponde bien a nuestra Virgen de la Merced, sea por el tamaño (de vara y media), la peana de "cuatro dedos", la túnica y el rostro. Sobre todo el rostro que se hace intuir en ese "sereno y grave" y el color "algo moreno". Es exactamente lo que tenemos en La Merced.

Con estos elementos podemos opinar que la fecha de realización de esta imagen de La Merced debería estilísticamente colocarse entre 1580-90.

Ahora nos queda el problema de La Merced de México. Es una talla muy parecida a la nuestra en tamaño y figura. Gonzalo Obregón (citado por Aline Ussel p. 52), quien la descubrió en 1940 en la Iglesia de Belén, piensa que data de la primera mitad del siglo XVI, y "cree que fue realizada en América, ya que la madera que se usó es rara en España (Ussel p. 53). La escultura mide 1.26 m. y está tallada en madera de cedro rojo, policromada y estofada.

"En 1595, nos dice Ussel, Fray Francisco de la Vera vio la escultura en ocasión del capítulo provincial de la Orden de la Merced en Guatemala. Como había dos imágenes bajo la misma advocación, y ésta le gustaba, la hizo traer a México sustrayéndola hábilmente". (p. 52).

Si liberamos el relato de los adornos fantásticos, queda en pie la idea fundamental de que esta Virgen viene de Guatemala, y "se convirtió en tutelar del convento Grande de México, es decir del convento principal de la Orden de la Merced".

Así que alrededor de 1595 tenemos en Guatemala por lo menos tres esculturas de esta advocación: la que estaba en el altar de la Iglesia de este convento, la del Sr. Jacomé López Corzo en su casa particular, y la que se llevará el Padre Francisco de Vera a México.



SANTA ANA

Comparando estas últimas dos, podemos afirmar decididamente, que parecen obra de la misma mano, o por lo menos del mismo taller. La de México parece algo menos refinada y menos acabada. El manto es más rígido y los personajes secundarios algo más toscos.

Es de suponer que la mexicana sea un poco más antigua que la nuestra pero no tanto que haya que colocarla en la primera mitad del siglo XVI. Es posible que las dos sean copias del mismo modelo, el cual determinaría sobre todo la posición del manto y del niño, mientras por otros detalles se aprovecharía la imagen existente anteriormente en la iglesia.

En la misma concepción estilística de la Merced de Guatemala y con un gracioso estofado de flores en relieve, podemos observar la pareja de figuras que representan el encuentro de la Virgen y Santa Isabel en la Escuela de Cristo de Antigua. El modelado de la cara denota un verismo de extraordinario efecto y el gesto simétrico crea una atmósfera de exclusividad muy manierista. Sus vestidos caen con cierto peso lanoso y forman curvas gruesas y lentas. Los dibujos originales de las florecillas diseminadas en los mantos subrayan la graciosa ingenuidad de esta escena familiar.

Otra pareja de la Visitación, similar a ésta, es la que se encuentra en la Iglesia de Olinstepeque, Quetzaltenango, que es de tamaño un poco más pequeño y de estofe dorado, pero en aquel caso el brillo metálico parece condenar las dos figuras a una inmovilidad árida y lejana.

Este tema de las parejas manieristas podría ser desarrollado más ampliamente, y seguramente nos proporcionaría sorpresas muy agradables.

La Virgen de Loreto pertenece a esta misma época manierista. Fue una de las imágenes más veneradas y su gran fama, por cierto, no corresponde a su minúsculo tamaño físico. La denominación es de Alcántara o de Loreto. (Lamadrid. 12). Hoy está colocada en su capilla adyacente al Altar Mayor de San Francisco de Guatemala. En Antigua, antes de 1773, estuvo en la Capilla de Loreto situada a mano derecha de la entrada de San Francisco. Vásquez (III p. 329), relata con profusión de detalles la historia y la devoción de esta graciosa imagen. Su tamaño es de unos 35 cms. de alto, de silueta alargada, con los brazos abiertos y un niño sobre el izquierdo en una posición imposible.

La actitud general es de una Asunción pero se llama de Loreto por estar colocada sobre una casa de plata, derivada de la tradición del Santuario de Loreto y de la Santa Casa de Nazareth, trasladada por manos angélicas. Lo más preciso que podemos recabar de Vásquez es que fue traída a Guatemala hacia 1584. Aunque la tradición le crea una leyenda que la hace remontar a los tiempos del Rey Pelayo, estilísticamente no debería ser muy anterior a la fecha de su llegada. Pertenece al gusto manierista de las pequeñas y graciosas imágenes de camarín, como a la tradición de la "Klein plastik" alemana y flamenca de este siglo XVI.

DOLOROSA



1. 3 ANTIMANIERISMO.

EL IMPACTO DE LA CONTRARREFORMA 1586–1600

Hacia 1580 en Europa resurge el clasicismo y se manifiesta como un movimiento contrario a los caprichos estilísticos del manierismo y sus representantes como son: los Carracci, Caravaggio, Federico Barrocci, Cerano y, algo posterior, Murillo.

La densidad decorativa de las composiciones manieristas es aligerada por estos pintores. Las figuras en un cuadro disminuyen de número, pero adquieren mayor peso y solidez y se llenan de espíritu.

Esta tendencia conduce a un nuevo desarrollo de la forma y de la vida del personaje. Es una actitud de revuelta a la superficialidad abstracta del manierismo y tuvo mucho éxito precisamente por cultivar este aspecto esencial y concreto.

La escultura se vuelve más cálida y emotiva, sólidamente verista. Caravaggio, por ejemplo, presenta imágenes emancipadas de todo manierismo, regresando a modelos de tipo renacentista. La visión de los santos es humanizada, las siluetas dejan de ser esquemáticas y adquieren inmediata relación con el ambiente. El nuevo espíritu demanda concentración, intensidad para tratar lo más profundo y los asuntos del alma humana.

Desde este momento empieza en Guatemala un movimiento para llegar a la conquista del espacio en la composición. Los cortes se hacen profundos, el claroscuro se vuelve dramático. Es un camino largo que llegará a su plenitud sólo hacia la mitad del siglo XVII.

La coloración se vuelve pesada y espesa, al estofado se prefiere el color. El elemento corpóreo es enfatizado, los gestos se vuelven naturales y moderados. La iconografía adopta ciertas formas convencionales y elementos simbólicos constantes.

El manierismo había sido circunstancialmente un arte de élite y de corte. Siendo fundamentalmente platónico, para entenderlo era necesario un grupo que participara de cierto movimiento cultural y que pudiera apreciarlo. Exaltó las prerrogativas de casta y de corte, su intangibilidad la separación de el pueblo. Hauser dice: "es una proyección de la institucionalidad". Y como vimos, en Guatemala coincidió precisamente con la imposición de la institucionalidad en todas sus formas: civil, política, religiosa y económica.

La reacción antimanierista es un replanteamiento de la comunicación entre hombres y la superación de barreras artificiales. En este cambio intervienen también las ideas de la Contrarreforma católica.

VIRGEN DE BALBANERA



La lucha de Bartolomé de Las Casas se movía precisamente en el sentido del reconocimiento de los derechos del hombre, extendidos en igual medida al indígena como al blanco y a la superación de barreras que tendían a imponerse cada día más fuertes a través de las encomiendas y de la esclavitud.

El Concilio de Trento con su doctrina precisa del hombre y su valor personal, respalda teóricamente esta ruptura. En el segundo Concilio Mexicano de 1565 ya se percibe el eco de las preocupaciones del Concilio de Trento, y en el Tercero de 1585 se amplían las normas con relación al arte. El impulso Tridentino acelera un movimiento en sentido "realista". El realismo fue adoptado como respuesta a necesidades diferentes. Una de ellas el retrato. El retrato con su impelente necesidad de realismo obliga a abandonar las abstracciones académicas para amoldarse al sujeto. Lo mismo la doctrina tridentina, de contenido preciso, necesita un simbolismo cada vez más exacto y transparente.

El carácter estético que se transmite en este período es dado por una gran zona de romanismo escultórico. La escultura de Guatemala participa de rasgos análogos, siendo los mismos los modelos y común el movimiento espiritual que los sostiene.

Estos rasgos romanos determinan la gran personalidad de este arte. En España, como nota José Camón Aznar, es increíble la rapidez con que el movimiento se crea al mismo tiempo en todos los lugares. Las grandes escuelas del norte como las del sur, muestran de una manera bastante similar la misma forma de concebir y expresar los paños y hasta el mismo sentido prospettico (Pijoan XVIII 308). Entre los modelos romanos que ocasionan y dirigen el movimiento, el autor enumera las esculturas importadas, como el San Juan de Miguel Angel, bronce de Giambologna, las placas renacentistas de Riccio y Maderno, el San Sebastián de Naccherino, la estatua del Cardenal Rodrigo Castro y Portapaces italianos.

1586 - 1600

Europa en General	España	Guatemala
Jacopo Sansovino - 1570	Martin Dietz Libzazolo 1556 ca	Quirio Cataño - 1622
Ludovico Carracci ca 1590		
Alessandro Vittoria - 1608	De Vergara, Nicolás Toledo Cristo del Seminario	
Danese Cattaneo ca 1572	Francisco Rincón - 1608	Luis Ortiz
Tiziano As olli	Roque de Balduque	Antón Rodas - 1640 ?
Cerrano (Gion B. Crupa)	Murillo, Bartolomé	
Francisco Lusini - 1600		De Ciancas, Bartolo- mé
Annibale Fontana 1582 -	Núñez Delgado ca 1585	Cañas, Bernardo
Domenico Poggini	Juan de Oviedo ca 1589	
	Juan B. Vásquez el Joven	



SANTA ANA

Creemos que en Guatemala las obras más importantes de este estilo son: San Juan, de la cofradía de San Juan del Obispo; Santa Ana, de Santa Cruz del Quiché; San Sebastián, de Chichicastenango y de San Lucas Sacatepéquez; San Juan, de Comalapa; El Poder de Dios, del museo de San Francisco (1); el San Juan, de San Agustín Acasaguastlán; San Pedro y San Andrés, de colecciones particulares; el Crucifijo de San Agustín Acasaguastlán; San Juan, del Altar Mayor de San Juan del Obispo y el de San Juan Sacatepéquez, y en un género muy especial el Nazareno de Candelaria.

Todo este grupo presenta un gran interés iconográfico y plástico. Es imposible analizar cada pieza por separado. Todas ellas son bellas y bastante diversas entre sí.

Precisamente parece que la reacción al manierismo, aunque no borre por completo sino muy poco a poco los caracteres de aquel, concede al artista mayores posibilidades de caracterización y de afirmación personal.

Algunas de ellas son fascinantes. El San Juan de la Cofradía de San Juan del Obispo no podría existir sin el manierismo; sin embargo su carácter no es manierista. La expresión del rostro, la vida que le imprimen los pliegues vibrantes del manto, el gesto vigoroso, la postura en movimiento, manifiestan una libertad nueva, una decisión de rasgos esenciales y de colores que sostienen la escultura en una atmósfera musical.

Otra unidad escultórica importante era la Santa Ana de Santa Cruz del Quiché. Desafortunadamente el estado actual es lamentable. Ha sido raspado el estofado y fue cubierta con zapolín, pero la construcción plástica se adivina todavía vigorosa y monumental.

El San Sebastián de Chichicastenango, realiza un paso hacia el verismo físico, la belleza de la vida y del gesto juvenil junto con un rostro suavemente espiritual. Esta escultura de San Sebastián de Chichicastenango, hoy colocada ocasionalmente cerca del sagrario en el altar mayor, posee una concepción románica muy marcada. El triángulo de las clavículas es pura copia de una escultura romana o griega. El gesto del brazo derecho podrían ser el de un emperador y confirma lo que se dijo anteriormente de la recuperación del espacio. El paño es reducido a dimensiones minúsculas colgando de un cordel y demostrando una atención humanística para la verdad del desnudo.

Conocemos otra pieza estilística similar a ésta, aunque totalmente vestida, que denota un clasicismo que sólo puede corresponder a este mismo fenómeno. Esto nos explica por qué la Virgen del Rosario de Guatemala (de 1592) y la de Chichicastenango posean la túnica de una matrona romana con su broche en el hombro, parecida a las cariátides de Guojon en Francia, o a los personajes femeninos de los Milagros de San Antonio de Padua, obra de Antonio Lombardo, o a las figuras de Riccio y de Antico.

(1) Personaje de talla clásica de colección particular. Guatemala. (Exhibida en la exposición de la U.R.L. en 1977, con el No. 1.

JESUS A LA COLUMNA



Tanto el "Poder de Dios", de San Francisco, como el San Juan pequeño de San Agustín Acasaguastlán están inscritos en un contorno todavía manierista pero la suavidad del "esfumato" y la sensibilidad táctil de sus superficies proclaman una intuición más profunda de la vida y del ser.

El Crucifijo de San Agustín Acasaguastlán es probablemente la obra cumbre de todas ellas. Está concebido con un verismo naturalista que se revela en la textura de la carne, el sombreado difuminado de su tez morena, el acabado dulce y penetrante del rostro y la prestancia elástica y casi clásica de los músculos y del tórax.

Aunque el estilo sea diferente, este Crucifijo de San Agustín es comparable al Señor de Esquipulas de Quirio Cataño. Es uno de aquellos raros momentos en que el arte escultórico de Guatemala alcanza alturas que rebasan los límites del tiempo y hace vibrar las cuerdas universales del sentimiento humano. Esta escultura debería ser investigada más a fondo y ojalá pueda algún día ser documentada satisfactoriamente.

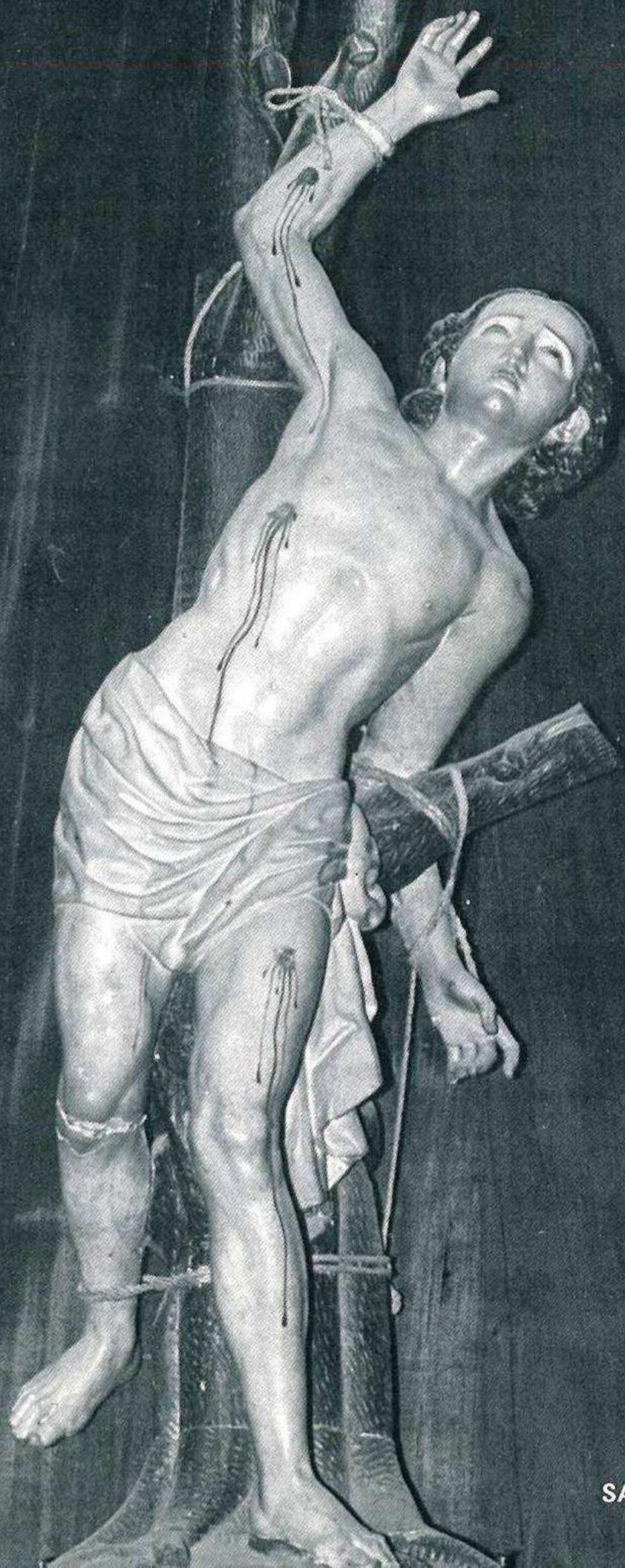
ESCULTURAS ENTRE DOS SIGLOS 1590-1620

En este final del siglo XVI podemos colocar un grupo de imágenes cuya concepción se sale un poco de los patrones clasicistas y anuncia los cambios, en sentido más realista, del siglo XVII.

La Virgen de Sacapulas. Su diseño general respeta el modelo de las grandes vírgenes manieristas, pero en la ejecución, el autor se toma la libertad de imprimirle un carácter de gran naturalidad, al gesto y a la mirada dirigida hacia el Niño Dios. Los paños se doblan en forma conocida, pero los pliegues obedecen a una sensibilidad que les confiere simplicidad y vida a un tiempo. Del mismo estilo es la Virgen del Rescate de Paraíso, en Costa Rica y la de Panchimalco, en El Salvador.

De mayor naturalidad y libertad en el manto y el gesto, bastante parecido a la Purísima de San Bernardino en México, —Xochimilco— (Angulo II 274 y 277, Aline Ussel 74)(1), es la Virgen de Zacualpa, hoy colocada en lugar secundario en el altar mayor, por su mal estado de conservación. La de Candelaria de Santiago Sacatepéquez, también se encuentra en mal estado de conservación, pero es todavía capaz de lucir el dinamismo vivaz del niño en posición enroscada y ágil entre sus brazos y una profunda dignidad y perfecta ejecución del cuello y del rostro.

(1) Esta estatua es la figura central del retablo de Xochimilco (convento de S. Francisco) cuya fecha aproximada es de 1590. Es de madera policromada y estofada y mide 1.60 m.



SAN SEBASTIAN

San Juan, de San Juan del Obispo, colocado en el altar mayor, juega entre lo manierista, lo naturalista y lo arcaico. Aunque la posición sea erecta y la línea del manto muy vertical para señalar con seguridad el contorno, el ligero movimiento de la rodilla derecha y la consiguiente agitación de los pliegues, acompañan una mirada distinguida y penetrante, como el gesto del brazo a la vez rígido y espontáneo. Esta talla es tan cautivadora y convincente, como la del mismo santo que comentamos anteriormente y está colocada en la sacristía. El rostro es de gran finura, bello y radiante.

La Virgen del Rosario, de Sumpango, es otro caso muy distinguido de una ejecución impecable del modelo conocido de tales vírgenes, pero su calidad es superior, la plasticidad de los pliegues y la vivacidad claroscuroal superan a la de Chichicastenango. Malamente dañada por el terremoto necesitaría una buena restauración. El niño fue mutilado por los golpes del sismo pero aún conserva la plenitud y el goce de una plástica vigorosa muy digna de los ejemplares que más adelante, en el siglo XVII, se importarán del taller de Montañés, desde Sevilla.

Por último consideramos perteneciente a la misma época, el magnífico San Juan, del pueblo de San Juan Sacatepéquez. No poseemos datos históricos para establecer con mayor seguridad la fecha de ejecución de esta escultura y tampoco pudimos observarla con toda comodidad por tratarse de una hermosa talla de bulto condenada a ser cubierta de mantos de tela. Pero, prescindiendo del color, que resiente de retoques inadecuados, la pieza está en buen estado de conservación, es grandiosa y concebida con intuición y sensibilidad bíblica: líneas sencillas, superficies amplias y profundidad de contraste. El manto del personaje, lujosamente estofado, es de un naturalismo casi barroco, pero el perfil anguloso del rostro y la masa unida del pelo y de la barba lo sitúan en este período de creciente afirmación doctrinal y verista de la escultura.

(2) En esta secuencia, debemos colocar algunas imágenes de propiedad particular.

(1) La Imaculada (expo. URL. No. 2)

(2) San Andrés (Expo. URL No. 3)

(3) San Marcos (Expo. URL. No. 4)

(4) Virgen con el Niño (Expo. URL. No. 13)

(5) Santa Lucía (Sra. René de Beltranena, Expo. URL. No. 31)

(6) San Agustín (Expo. URL. No. 14)

RASGOS:

1. La rodilla derecha doblada y avanzada en forma bastante característica, con ondulación externa del manto. El plegado de la rodilla tiene su antecedente en las estatuas como las de Leone Leoni (Escorial, Madrid).
2. Incisiones de "lunetas" que dan claroscuro al cabello y son inconfundibles en esta serie.
3. En algunas tallas femeninas, hay también un corpiño duro y brillante, semejante a una pequeña coraza.



NAZARENO

Del mismo gusto simple e intensamente meditado es la estatua de San José en su altar de San Francisco el Alto, Totonicapán. En un bellissimo retablo de fines de este siglo, la talla de San José posee notables valores; la belleza del rostro, la elegancia de la postura y la ligereza en los dobleces del manto. Es una de las imágenes que sintetizan la destreza técnica y la espontánea expresión del símbolo religioso. En ella el contenido doctrinal es vivido por el artista y manifestado sin titubeos, pero con la frescura de un gesto connatural.

EL TALLER DE QUIRIO CATAÑO

Entre los dos siglos XVI y XVII colocamos el análisis del que fue uno de los grandes escultores de Guatemala: Quirio Cataño. Siguiendo a Kélemen y a Berlín, preferimos pensar que Cataño sea más bien un apellido italiano que portugués, sin excluir con ello que nuestro artista haya nacido en Portugal o haya transcurrido allí suficientes meses para adaptar su apellido. La adaptación no llevaba mucho tiempo. Tenemos el caso de Filippo Terzi, que a menos de cuatro meses de haberse trasladado a Portugal aparece en un documento como Felipe Tercio, en 1577, acompañado por otros tres arquitectos italianos cuyos nombres eran: Benito de Morales, Joao de Alva y Giovan del Olmo.

Suponiendo que Cataño llegara a Guatemala poco antes de 1580, año en que se casó con Catarina de Mazariegos, su formación artística debió de hacerse en Portugal o Italia, entre 1556 y 1575 aproximadamente. En este tiempo una pléyade de marmoleros italianos, lombardos, genoveses y sicilianos trabajaban en Portugal llegados en la época "manuelina". El clasicismo de escuela italiana, se había instalado allí con el gran discípulo de Donatello, Andrea Sansovino al final del siglo XV. Hacia la mitad del siglo XVI se encuentran el constructor García de Bolonha, el "pedreiro" mestre Francino, el ingeniero Benedetto de Ravena y Tomaso Benedetto de Pesaro, el escultor Juan María Paduan, llamado "el mosca" y Jerónimo Lombardo. Esculturas de estos artistas se hallan en la Capilla de Sacramento de Coimbra, en el Convento e Iglesia de Belén y en Lisboa. (1).

También no habría de excluirse que Cataño fuera realmente un miembro de la familia Cattaneo y su entrenamiento en el arte se efectuara en Florencia, Padua y Boloña. En tal caso el clasicismo de Jacopo Sansovino, el manierismo de Alessandro Vittoria y Danese Cattaneo, se le transmitirían por vía directa.

La aventura de América, Cataño podría haberla intentado en calidad de orfebre, nada extraño para un manierista italiano.

El primer encargo documentado es de un grupo de pequeñas estatuas, en colaboración con Antón Rodas, en 1582, para Sonsonate y sólo en 1594 con el famoso Cristo de Esquipulas es conocido como autor de obras mayores.

(1) Emilio Lavagnino: *Artisti Habiani in Portgallo* Roma, 1940.



DOLOROSA

La alcabala del año 1608 da prueba de un artista de buenas posibilidades económicas y el numeroso conjunto de escultores con quienes está relacionado sugiere un taller organizado, posiblemente el mejor de Antigua entre 1580 y 1620, enseguida a partir de la muerte de Miguel de Aguirre.

Un notable conjunto de artistas intervienen en su taller. El mismo Cataño, orfebre, dorador, ensamblador de retablos y escultor. Luis Ortiz, escultor de imágenes y su estricto colaborador. Antón Rodas escultor, tallador de retablos, platero y pintor de imágenes. Bernardo Cañas, yerno de Rodas, ensamblador. Bartolomé de Ciancas, también ensamblador.

“Con Pedro de Lira, Cataño concierta en 1606 la hechura de un retablo para Santo Domingo y otro en 1608 para el altar de la Virgen, en el mismo templo”. Juan Armero colabora con él en el mismo trabajo. También tiene que ver con su taller el dorador Rodrigo Díaz. Tomás de Villasanta, platero, trabaja con Antón Rodas en objetos de platería para Santo Domingo y el convento de San Francisco en Sonsonate, el mismo donde ya Cataño y Rodas habían enviado sus estatuas, y un tornero de nombre Juan Castellanos cuyos servicios Cataño contrató y por el espacio de un año trabajó para el mismo taller.

En la atmósfera serena del arte antigüeño todos ellos formarían una familia, siendo entre sí parientes y compadres. La personalidad de Cataño es la del hombre bondadoso y organizado, capaz tanto de sacar de la cárcel repetidas veces a su colaborador y amigo Luis Ortíz, pagándole las deudas, como de echar mano al retablo mayor de Catedral, dejado inconcluso por un artista genial y aventurero como Pedro de Brizuela.

El único hijo viviente de su matrimonio, Jerónimo, nacido en 1581 y apadrinado por Antón Rodas, fue sacerdote y murió prematuramente. Los conyuges Cataño ayudaron a otros niños “hijos de la Iglesia” educándolos, a algunos de ellos en su propia casa, como hijos entenados. Virtudes cristianas que translucen en sus devotos Cristos.

La obra documentada de Quirio Cataño en cuanto a la escultura, se reduce a dos fechas: la de 1582 con dos estatuas y sus escaparates y la de 1594 del Señor de Esquipulas (Berlín, 189).

Como está consignado en el primer contrato: “Primeramente una imagen de bulto de Nuestra Señora de la Concepción entera para que se pueda llevar en procesión, a la cual ha de tener vara y media de alto y cuatro dedos de peana y que sea con su corona de cuero dorado y en ella las doce estrellas y en la peana de abajo de los pies la luna y que de la imagen salgan los rayos del sol y el vestido de la imagen el manto sea de azul grabada de oro y la túnica blanca grabada de oro y la imagen ha de tener puestas las manos y el rostro sereno y grave y algo moreno”. Con las manos juntas y los rayos del sol todo alrededor en el fondo de su escaparate, es precisamente la Virgen de Berruguete y en cierta forma la Virgen de Guadalupe.

La segunda escultura es un bajorrelieve de San José conduciendo, de la mano, al niño Jesús. El retablo que los enmarca es de metro y medio de alto por uno y veinte de ancho, y un palmo de profundidad.

VIRGEN DEL ROSARIO



La manera con que se describe el estofado nos recuerda con exactitud el de la Virgen y Santa Isabel, la pareja de estatuas ya citadas en la Escuela de Cristo en Antigua.

El Crucifijo del pueblo de Esquipulas es la obra más famosa de Cataño. Su estilo se entona bien con la fecha: época de reacción clasicista al manierismo, pero es fundamentalmente una obra manierista.

Aquí quisieramos traer a colación el parentesco estilístico de Cataño con los discípulos de Sansovino: Alessandro Vittoria y Danese Cattaneo. Si observamos los pequeños bronceos manieristas que hicieron famosos a estos escultores, como la Fortuna del Bargello, de Danese Cattaneo, 1550; La Fortuna y la Venus Marina del Metropolitan Museum, N.Y., de Anónimo Florentino, muy semejante a la anterior; la Venus Andromede de Anónimo Florentino, el Neptuno de Alessandro Vittoria, 1580-85, su Plutón y Caco, del Metropolitan y los guerreros de Danese, en el mismo museo, podemos caer en la cuenta de las importantes afinidades de estilo y de concepción.

La comparación con los bronceos se hace más fácil por haber adquirido el Señor de Esquipulas una pátina oscura, tan parecida al bronce.

Pero lo que más importa observar aquí, es el gusto por la línea corrida del contorno de toda la figura, la ondulación de los brazos y piernas, la suavización de los relieves musculares en un esfumado de claroscuro que raya en lo sentimental.

Aún en las zonas de mayor vigor, como los músculos del torax y las costillas y en la tensión de los hombros, el Crucifijo de Cataño no renuncia a la suave flexibilidad del volumen y la aterciopelada ligereza de la superficie.

Este es un rasgo muy común a los italianos de Venecia, Boloña, Ferrara y Firenze, incluyendo a Giambologna, Ammannati, Poggini, Caccino, Tiziano, Aspetti y Fontana, Francesco Susini y Battista Lorenzini.

Tenemos que recurrir a estos nombres y a las obras de escultura que representan, más que a Bartolomé Ordóñez, Pompero Leoni, Juan Juny, Berruguete o Francisco de Rincón, si queremos explicarnos el fenómeno estilístico de Quirio Cataño.

Hay detalles, como la masa del cabello y de la barba con su escaso acabado y su pesadez estoposa, la elegancia clásica del doblado del paño, la abstracción lineal de las rodillas y de las piernas que son armonías conceptuales, que no encuentran eco más que en los artistas citados, todos ellos manieristas.

No es una figura musculosa ni hercúlea, como las que prevalecen en la época renacentista y sólo mide metro y medio de alto. Denota un buen conocimiento de la anatomía pues sus partes son proporcionadas. El modelado es blando y estilizado, dedos y manos simplificados y casi abstractos. Su cabeza perfectamente realizada termina con una barbilla delicada que la hace parecer triangular, la expresión es de serenidad. Los pómulos resaltados y el mentón redondo sin hundimiento, la frente ancha, terminan de conformar la belleza del rostro.

En el tórax se evita la excesiva musculosidad conservándole al desnudo mayor gracia; tiene una incisión transversal profunda debajo de los pectorales, muy característica. Las piernas son delgadas pero musculosas, ligeramente ar-

SAN SERAPIO



queadas por la posición en que están clavados los pies. Estos, aunque atravesados por el clavo, conservan su contorno natural que forma una elegante terminación.

Hay una atenta demarcación de los músculos de las piernas y las rodillas, pero sin emoción ni desgarramientos. En este Cristo, Cataño logró dar un testimonio no sólo de técnica escultórica sino de una devoción afectuosa y mística hacia el martir del Gólgota (1).

Desde 1600 en adelante no hay más documentación que la referente a retablos, pero queda una serie de obras de escultura que la tradición oral sigue atribuyendo persistentemente al gran escultor.

Citamos las siguientes:

- 1o. El Nazareno de La Parroquia de Guatemala.
- 2o. El Crucifijo de las Misericordias de la Escuela de Cristo, en Antigua;
- 3o. El Crucifijo del Milagro, de La Parroquia y
- 4o. El Crucifijo del Perdón, de la Catedral de Antigua.

En lugar de insistir en atribuciones, preferiríamos establecer una "secuencia estilística" con una serie de esculturas que nos parecen prestarse particularmente, por muchas afinidades que poseen y por cierta evolución que podrían representar desde un manierismo incipiente hasta un naturalismo vivo, desde 1580 a 1620.

La secuencia es:

1. El Crucifijo de Santiago Atitlán (entre renacentista y manierista).
2. El Crucifijo de San Agustín Acasaguastlán (de un manierismo más suave y armonioso.)
3. El Crucifijo de Esquipulas (de un manierismo avanzado y más dinámico).
4. El Nazareno de La Parroquia (que acentúa el naturalismo y la emoción)
5. El Crucifijo de La Escuela de Cristo (el más bello, manierista—realista).
6. El Crucifijo del Perdón, de la Catedral (enteramente naturalista y prebarroco).

(1) Entre las obras atribuidas a Cataño, podríamos añadir:

- a) Un Crucifijo (propiedad de una familia en Antigua).
- b) Un Crucifijo (propiedad del señor Buezo, Guatemala).
- c) Un Crucifijo (propiedad de la familia Aycinena, Guatemala).
- d) Dos Angeles (propiedad del doctor De la Cerda, Guatemala).
- e) Un Crucifijo pequeño de 20 Cm. (propiedad de Carlos Sánchez, Guatemala).
- f) Un Crucifijo de bronce pequeño que reproduce al Señor de Esquipulas. Según la tradición oral fue encontrado en una pared de una casa contigua a la Iglesia del Carmen; mide 35 Cm. de alto y no lleva cruz (propiedad del licenciado González Campo, Guatemala).

VIRGEN DE LA ASUNCION



Si, por hipótesis, todos ellos fueran obras de Quirio Cataño, podría trazarse una inmensa parábola evolutiva de este autor, desde un estilo vinculado a los modelos clásicos, pasando por unas variaciones acentuadamente conceptuales, hacia una era de plasticidad concreta y natural que abre las puertas a la impetuosidad apasionada del barroco.

Algo semejante debe haber sucedido con Cataño, pero no poseemos documentos para probarlo. Nos debemos contentar con inciertas atribuciones confiando que alguna de ellas pueda un día documentarse. Una de las más atractivas es la Del Nazareno de la Parroquia.

No sólo por encarnar la devoción popular, sino por una profunda espiritualidad que trasluce de su mirada, de sus rasgos sufridos y armoniosos, el Nazareno de la Parroquia encabeza la lista de estas imágenes. Sus manos labradas con esmero respiran vida y sufrimiento sin caer en el expresionismo de otras imágenes de esta advocación.

Por tratarse de una imagen de vestir no posee el valor de los crucifijos, pero su perfección es tan grande como la cara del Cristo de Esquipulas.

Otra gran escultura atribuida a Cataño es el Crucifijo de las Misericordias de la Escuela de Cristo en Antigua. Jesús está en agonía, su cabeza inclinada sobre el hombro derecho permite una extrema mirada del Hijo de Dios hacia el Padre. La talla del cuerpo, aunque caracterizado todavía por una blandura elegante posee una carnosidad más acentuada que el de Esquipulas. Este mayor realismo se manifiesta en el ondulado de las costillas y en el alejarse de los músculos abandonados por el último esfuerzo de la agonía. El paño posee aquí mayor cuerpo, a la vez que su separación de la línea del contorno libera de su interrupción la continuidad de la figura y restituye al desnudo toda su gracia juvenil. El paño colgado de una cuerda supone influjo de los escultores sevillanos de comienzos del siglo y sugiere una fecha alrededor de la primera quincena del siglo XVII.

El dibujo sensitivo y fluido de las piernas le confiere una delicadeza casi femenina y evoca los bronceos manieristas citados anteriormente. Desde luego estamos frente a una escultura extremadamente cándida. En 1612 Martínez Montañés había enviado a Lima, Perú, su famoso Cristo (Kélemen 52) de la Iglesia de la Concepción.

Kélemen a propósito de este Cristo traza las diferencias entre las tallas americanas y las que vienen del continente. Los caracteres que se indican son los que siguen:

El dramatismo ha sido rebajado; la sangre contenida en ciertos límites moderados; el paño mantenido a un nivel secundario, adherido al cuerpo y no separado; la tensión y la subjetividad son menos agudas.

Con estos criterios podríamos reconocer en el Cristo de Cataño un influjo de Montañés, sin suprimir el intenso dramatismo interior y la tensión espiritual de esta elegante figura.

El Crucifijo de la Parroquia o Cristo del Milagro, según la tradición, derivaría de la Ermita de la "Cruz del Milagro" de Antigua y El Crucifijo, delante del cual rezaría el Hermano Pedro, sería de Quirio Cataño.



NAZARENO

La figura de este Cristo entra en el orden de la monumentalidad. Figura alta, cara alargada de tipo andaluz. Es difícil admirar esta expresión sumamente concentrada y tensa, por el color obscuro de la cara. La estructura general de la persona es digna y fuerte, pero su ejecución resiente de la contradictoria gracia manierista. Las piernas y los pies son más vigorosos pero conservan estrictas analogías con las del Señor de Esquipulas.

El pelo ondulado y caído en bucles rítmicos sobre el hombro lo diferencia bastante del de Esquipulas, a un tiempo es más movido y más rígido, parece casi imposible que Cataño haya llegado a fórmulas tan simplificadas, a la vez que tan realistas. Si se admite que haya evolucionado hasta este punto, puede también aceptarse que haya tallado el Cristo del Perdón.

Las piernas, aunque alargadas, no son secas sino más bien plásticamente vivas y carnosas. Los pies utilizan dos clavos, siguiendo las teorías estéticas y devotas de Pacheco. Deberíamos colocar esta escultura hacia el fin de la segunda década del siglo XVII. La herida del costado es muy abierta, casi verista pero no exageradamente grande. El pecho posee el cordón debajo de los pectorales que hemos encontrado en todos los Cristos que se atribuyen a Cataño. Si le perteneciera, representaría un paso más adelante hacia el naturalismo del siglo XVII.

Por último tenemos el discutido Cristo del Perdón, que se conserva en la Catedral de Antigua. Podemos aceptar fácilmente que Cataño haya tallado un Crucifijo que se denominara Cristo del Perdón, pero no tenemos ninguna indicación segura de que se trata precisamente del que se conserva. Al contrario, el aspecto de esta figura parece más del siglo XVIII que del XVII. Por el paño y la forma de colgarlo se conecta con el Crucifijo de la Escuela de Cristo y por el pelo rítmico al de "La Parroquia", pero no posee el característico cordón que incide los músculos del pecho. La sequedad del tórax y la convencionalidad de los pliegues sugieren influjos nuevos, podríamos pensar en el Crucifijo de Andrés Ocampo que llegó a Honduras hacia 1620, o en el de Gaspar Núñez Delgado, en México. Si hubiera que fijarle una fecha, habría que colocarlo en los últimos días de la vida de Cataño, bajo vientos nuevos que impelen la escultura hacia el movimiento y la emoción, la fuerte carnosidad de las superficies y la provocación del detalle verista. Al contrario, éste acepta sólo algunos elementos modernos. El color es frío, irreal, la expresión del rostro de una emotividad algo convencional. ¿Sería obra de un hombre muy hábil pero ya viejo y agotado? ¿O bien hay que colocarlo en otra época más desencantada y escéptica?

ANTON RODAS: ¿EL PRIMER ESCULTOR CRIOLLO?

Por haber pertenecido al círculo de Quirio Cataño y por el valor de su personalidad que le asigna la fama de segundo en importancia, en este final de siglo, merece especial atención el nombre de Antón Rodas.

Es el primer criollo que entra en la historia, a la par de los grandes. Nos inducen a pensar que se trate de un auténtico criollo los movimientos que realiza por su trabajo en el área centroamericana y las conexiones y lazos de parentesco que conserva con Antigua.

SAN JOSE



Antonio de Rodas debió nacer hacia 1540—45, en los primeros años de Antigua y su entrenamiento como artista, escultor, platero, dorador y pintor tuvo que correr entre los años de 1555 a 1570.

En estos tiempos en Antigua estaban floreciendo por lo menos dos buenos artistas: Miguel y Juan de Aguirre. Si Antonio fue aprendiz con Miguel de Aguirre sus modelos debieron de ser renacentistas y su entrenamiento clasicista.

Su estilo evolucionó, posiblemente, al contacto con Cataño y con Juan de Aguirre, de 1580 en adelante, acercándose a los puntos de vista manieristas, sobre todo por haber entrado en combinación de trabajos desde 1582 con Cataño.

Tuvo que casarse hacia 1573 con Catalina Rodríguez y su primer hijo fue Andres, quien nació en 1574. Poco después nació una hija, quien, alrededor de 1595 se casaría con otro joven artista, Bernardo de Cañas. Tuvo otro hijo, Lucas, en 1611 puesto de aprendiz en el taller de Francisco Montúfar (Berlín 157).

Estamos, pues, en una familia de artistas de abolengo.

Las obras documentadas son de diferente clase y envergadura: Esculturas y tallas de retablos y dorado para Sonsonate en 1582. Platería, contratada con Tomás de Vilasanta para Santo Domingo y para el mismo lugar de Sonsonate.

Una escultura de San Juan Bautista para Santo Domingo en 1582. Un retablo para San Francisco en 1598, hecho en colaboración con su yerno Bernardo Cañas. Un retablo para Chiapas de Indios, para el cual contrata un ayudante, Bartolomé de Ciancas, quien se traslada a ese lugar. En el mismo año de 1698, adquiere quinientos tostones de panes de oro para el estofado.

El retablo de San Francisco fue realizado probablemente por el yerno, quien en 1601 firma la apostilla y da por concluido el trabajo. Todavía aparece en las alcabalas de 1604 a 1608; y desaparece más tarde de Antigua, manteniendo los contactos a través de su yerno.

Víctor Miguel Díaz le atribuye otra escultura: la de San Pedro de la Catedral, atribución discutida por Berlín (p. 160).

Berlín cree reconocer restos del retablo realizado por Rodas, en Chiapas, conservados en el Museo de Tuxtla Gutiérrez, y publica la fotografía de este bajorrelieve del Calvario. No discutimos la atribución, pero observamos que la pieza de escultura se conserva en tan mal estado que es difícil formarse una idea correcta de su valor. Si esta escultura corresponde a los años 1598-1600 nos da una idea del escultor Rodas demasiado alejada del arte refinado y dúctil del Señor de Esquipulas. Preferimos pensar que la medida del estilo de Rodas sea dada por el San Pedro de Catedral.

La escena del calvario a que hace alusión Berlín es comparable al bajorrelieve del altar lateral de Cantel, con su talla policromada y los personajes de Jesús, María, la Magdalena y San Juan.

Cuando pienso en un San Juan tallado por Rodas en 1582, me imagino una escultura del tipo del San Juan que se conserva en la sacristía de San Juan del Obispo. Sin embargo, teniendo en cuenta la tendencia renacentista de



SAN JOSE

Miguel de Aguirre en aquella época, una obra juvenil de Rodas podría perfectamente responder a cánones renacentistas, como la que se conserva todavía en Santo Domingo. Según la escritura, la que se encargó a Rodas medía cinco palmos, aproximadamente un metro, mientras la actual casi mide un metro y sesenta centímetros. El de Rodas debería de presentarse casi desnudo, con su vestido de pelo de camello adherido al cuerpo y sin el manto, que es un rasgo de la iconografía introducida por Martínez Montañés.

El que se conserva hoy en Santo Domingo es una obra prebarroca, de fuerte inspiración renacentista, con rasgos del misticismo postridentino, sobre todo en la severidad del rostro, el gesto doctrinal y la verística ejecución de los músculos, venas y facciones. Se acerca más bien a la última obra atribuida a Rodas, el San Pedro de la Catedral.

El pelo corto y el modelado huesudo de la cabeza del San Pedro mantienen suficiente analogía con este San Juan. La mirada se pierde en el cielo con la misma abstracción meditativa y mística.

Si queremos buscar otras analogías las encontraremos en el San Juan que acompaña al Cristo de los Reyes, cuyo rostro conserva la misma mirada de dolor y de éxtasis del San Pedro y de la estatua de San Pedro Las Huertas, que se conserva en la iglesia de este pueblo, igualmente vestida de sacerdote, con sotana y sobrepelliz y los atormentados moños del cabello. Estas esculturas nos dan una idea bastante exacta del estilo correspondiente a la época didáctica que intercorre entre 1600 y 1620, tiempo en que muere una generación de grandes artistas.

1.4. EL ARTE DIDACTICO Y ARCAIZANTE. 1600-1620.

En las áreas católicas, la escultura religiosa dedicada “al servicio de la Contrarreforma” se hizo muy influyente en los años que siguieron al Concilio de Trento, extendiéndose éstos a las primeras décadas del siglo XVII.

Mientras conservaban una visión clásica (en los moldes manieristas), adoptan los extremos de un ilusionismo representativo, de tendencia realista, destinado a atraer al espectador al interior de la escena, con una fuerza casi física.

Desde 1600 en adelante, el enfoque general de la escultura guatemalteca es de carácter realista. La exageración de esta dimensión produce, como pasó ya en Italia y en España, una tendencia hiperrealista. Esta refleja a la vez un particular tipo de religiosidad, que se explica fácil si damos una mirada al diagrama histórico-sociológico que hemos colocado anteriormente.

La inseguridad y las presiones económicas en este tiempo acompañan el énfasis en los símbolos y en las estructuras del grupo. Las formas del arte tienden a lo rígido, esquemático y arcaico. Se extiende en América el uso de grabados góticos, estampas flamencas e incisiones de Dürero, de la Biblia Polyglotta de Martin Nucio y Libros de las horas.



LA VIRGEN



SAN JOSE

Europa en General	España	Guatemala
- Giovanni Caecino 1612	- Jerónimo Hernández 1620.	- Pedro de Brizuela ca. 1604.
- Vasari 1574?	- Pedro de la Cuadra 1630	- García, Gaspar 1620?
- Lorenzini Gian Bautista	- Gregorio Fernández 1636	- Vargas, Agustín 1620?
- Carraci	- El Greco: "La Virgen" "Crucifijo" (1615)	- Juan Bautista Argüello.
- Pedro Bernini		- Thomás de Rueda S. 1614.
- Nicolás Cardieri		- Bartolomé de Siguëña.
- Cainillo Mariani		
- Francisco Mochi		
- Federico Barrocci 1615	- Diego de Pesquera (1580)	

Puede ser que la tendencia a lo primitivo encuentre eco en el gran número de artistas indígenas, cuya tradición ancestral era simbólica y gráfica. No hay que excluir una nueva búsqueda de espiritualidad y de identificación con las verdades eternas propuestas por el cristianismo y esquematizadas en los cánones y normas litúrgicas del tridentino.

EL TALLER DE ARGUELLO

Históricamente pertenece a este período la actividad de otro importante taller de Antigua: el de Juan Bautista Argüello.

Este artista, calificado como dorador de imágenes, hace perceptible su actividad en Antigua desde 1608, como dorador de imagenería, y posiblemente ensamblador y escultor. Tiene contactos de trabajo con Gaspar García, indio oficial de escultor de Jocotenango, quien se compromete a entregarle santos de bulto durante todo un año (Berlin 97).

Tiene a sus servicios a Bartolomé de Siguëña "oficial de dorador y estofador" (Berlin 164) originario de Oaxaca y activo a lo largo de este siglo (Testó en 1660). En 1611 también recibe en su taller a Agustín Vargas, quien había tenido dificultades con Pedro de Liendo (Berlin 97).

En 1614 contrata la hechura de un retablo para Santa María de Cunén, juntamente con Tomás de Rueda, retablo que llevaría los tableros de pintura del famoso artista Liendo.

La tradición artística familiar se extiende con su hijo, puesto de aprendiz con Francisco de Montúfar.

Su vida termina, al parecer, hacia 1623, cuando se cierra una era gloriosa del arte antigüense.

Desafortunadamente, ningún indicio documental nos conecta con obras procedentes de este taller, para averiguar su orientación estética general.

SANTA ANA



EL TALLER DE PEDRO DE BRIZUELA.

Este artista aparece como un rayo en Antigua hacia 1598, viniendo probablemente de México, y desaparece en 1604 o 1605, según Berlin. (p. 100).

Sin duda tuvo que ser un artista genial porque en todos los lugares en que lo conocemos, aparece con cargos importantes. En Antigua se llevó la licitación del retablo mayor de la Catedral, al precio de 15,000 tostones, obra colosal si se piensa que el altar mayor de Santo Domingo, en la misma época, sólo costó tres mil (Remesal, 1412).

Por esta razón tuvo que organizar un taller de gran envergadura entre 1600 y 1605, pero, por razones que no conocemos, abandonó el país, dejando incompleta la obra.

IMAGENES ARCAIZANTES

A la intensa actividad de taller corresponde la producción de imágenes de este período que se conservan tanto en los pueblos como en la capital. Remesal, de una forma casi cómica, nos relata su sorpresa en hacer el recuento de la cantidad de imágenes que había en los pueblos en este tiempo, "porque unos indios a imitación de otros y unos pueblos a emulación de sus vecinos se aventajan en estas obras". Al mismo tiempo, como de paso, hace entrever el alcance social de este fenómeno.

"Cuando salí para Nueva España, comencé a hacer memoria de la plata y ornamentos que había en los pueblos adonde pasaba, y llegaba a tanto el número y la cantidad que era menester un libro muy grande para asentarlos. No hay iglesia que no tenga diez o doce o más imágenes, cada una con su pendón que llevan en las procesiones"(IV 1258). El viaje a que se refiere es de alrededor de 1616.

Las iglesias más ricas de esta clase de imágenes son todavía hoy: Santiago Atitlán, Comalapa, San Lucas Tolimán, Patzún y Tecpán, Santiago Sacatepéquez, Panajachel, Concepción Sololá, los pueblos del Quiché, de Cobán y Baja Verapaz.

Santa Catarina Pinula es uno de los casos típicos y llegó a poseer hasta trescientos sesenta —y más— imágenes, una para cada día del año, las cuales se turnaban cotidianamente, expuestas a la veneración de los fieles.

El Crucifijo pequeño de Santa Catarina Pinula, con su paño de plata y la talla huesuda y tosca, es un buen ejemplo de arcaísmo, lo mismo el Jesús a la Columna y San Juan Bautista de la misma Iglesia. El Jesús a la Columna de San Lucas Tolimán, el Santo Domingo antiguo de Xenacoj, el San Bernardino de San Raimundo, el Nazareno de bulto, colocado en un altar lateral de San José Chacayá, poseen rasgos de goticismo ingenuo y tan sincero, que establecen un nexo inmediato con el expectador. En los lugares donde las imágenes no han sido cubiertas con groseras capas de color uniforme, el candor y el vigor ideal de estas esculturas nos regresa con su hechizo a los comienzos de este siglo XVII, ascético y cordial. La cara de estos santos, reducida a un óvalo

SAN JUAN



estandarizado, no carece de una ingenua proyección de el misterio como El San Juan Evangelista de Santiago Sacatepéquez, el Crucifijo grande de la Iglesia de Zunil, la Inmaculada, de un nicho lateral de este altar en San Francisco el Alto. Esta última imagen inaugura una serie de vírgenes arcaicas, por su cuello redondo y tieso, el rostro congelado en una meditación impenetrable y los paños tallados con un descuido intencional y controlado. Detrás de esta determinación hierática se adivina, sin embargo, un impulso novedoso que estudia el movimiento de los pliegues y la tensión del gesto en forma naturalista.

La serie de estas vírgenes comprende: La Asunción antigua de Tactic, ahora trasladada a un altar lateral con la advocación de Inmaculada y cubierta de un barniz dorado fluorescente. En realidad se trata de una Asunción con el paño suspendido en el aire, que recuerda lejanamente la fórmula de Gregorio Fernández. También la Inmaculada de su retablo en San Francisco el Alto, con su cutis delicado y las bellas trenzas sevillanas corriendo por el pecho, o la Inmaculada del retablo fechado de San Juan del Obispo, (1), de una encantadora sencillez de gesto y pliegues todavía cortantes, pero dispuestos a abrirse en vuelos airosos a pesar de su verticalidad.

Entre los desnudos podemos colocar el Resucitado de Tactic, Jesús a la Columna de San Bernardino Suchitepéquez, el de Olindepeque, también con paño de plata y el Resucitado de San Cristóbal Acasaguastlán, bella escultura inspirada y sensible. El Crucifijo de la URL y el Calvario de Sacapulas, parecen todavía de la primera década, mientras el de San Juan del Obispo y el Nazareno de la Catedral de Cobán pertenecerían a la segunda. Concluye con ellos una costumbre estilística de inmediato sentido doctrinal, pero enriquecido por una adhesión siempre fiel a los problemas humanos.

Cerramos este largo y variado período de casi un siglo de escultura antigüeña que se eleva en el encuentro de diferentes culturas, pero se define rápidamente con una personalidad marcadamente local. Hacia 1623 han desaparecido los grandes talleres de Brizuela, Cataño y Argüello. Se han ido los grandes artistas y se entra en un período nuevo, agitado por vientos de acción, aventura y expresionismo: es el barroco que llegará hasta Antigua lenta pero definitivamente en alas de inseguras carabelas y por el zigzaguo empedrado del camino real.

(1) La fecha de este retablo es de 1619 sin que nos dé ninguna seguridad de que la imagen que está colocada en su nicho central corresponde a esa fecha.



LA PIEDAD