

PARTE - 2

PREBARROCO Y BARROCO DEL SIGLO XVII

En la época histórica que corresponde a este período se observa que en Antigua, grandes entidades de tipo religioso, social y político se han configurado establemente y trabajan cada una en su esfera, en el intento de llevar a cabo libremente sus obras y conseguir sus finalidades. Las diferentes órdenes religiosas han conseguido poder mantener su radio de acción en ciertas áreas exclusivas: los Franciscanos en los Altos y en Honduras, los Dominicos en Sacatepéquez, Las Verapaces y Chiapas. Ellos chocan a menudo en el ejercicio de su ministerio con otras congregaciones y a veces con las autoridades políticas.

El cronista Vásquez habla de cédulas reales de 1624 y 1634 (IV 294) que disponen de la administración de Curas y Doctrinas de religiosos, pero otros contrastes surgen también entre el Cabildo de la ciudad y el Presidente en 1624, en los cuales vemos alinearse las fuerzas económicas y políticas de la ciudad. En el Archivo General hay todavía muchos documentos que comprueban estos contrastes.

Cada grupo busca obtener la oficialización de los privilegios que haya conseguido. Urbano VIII en 1625 (Vásquez IV 292) confirma con una bula los privilegios de los Franciscanos. Los mismos gremios se identifican y adquieren (1626) personalidad, escogiendo cada uno su patrono: los plateros San Eloy, los herreros San Sebastián, los Zapateros San Crispín y Crispiniano.

En este caso las imágenes jugaban un papel importante como centro ideal de la asociación y tenían su implicación económica. La pertenencia a los gremios les obligaba a costear (1626) las celebraciones de la fiesta patronal. Esta identificación de grupos es uno de los síntomas de recuperadas energías y de una maduración cultural. En 1623 se establece que los "Maestros" de las artes sean examinados y obtengan su título oficial y con ello poner fin a las anomalías de ejercicio no autorizado y evasión de impuestos.

Las luchas llegan a extremos de opereta como el que se llamó el "pleito de las sillas" entre el Cabildo y el Presidente en 1646.

La inseguridad de los mares no ha mermado; en 1624 hay nuevas amenazas por parte de los piratas y en 1643 éstos destruyen la ciudad de Trujillo (Vásquez IV 277) y la cabeza del Crucifijo mutilado se transforma en reliquia preciosa en la iglesia franciscana y con ella se crea una cofradía. La

ARCANGEL



amenaza da ocasión a públicas manifestaciones de fe y súplicas a Dios en el peligro, que reúne a la ciudadanía y a las autoridades en actos religiosos espontáneos, alrededor de esculturas famosas.

De 1620 a 1650 transcurre un lapso de treinta años de experiencias, para una convivencia pacífica que no acaba de estabilizarse. Ideas nuevas y mayor poderío económico ocasionan la exploración de nuevos campos de acción. El rey impone el derecho de Real Padronazgo a los religiosos, al cual, entre contrastes, se somete con "Patente" (1647) la Provincia de la Religión Seráfica.

El Presidente lucha para establecer control sobre los Doctrineros y el Obispo, a su vez, lucha para obtener control sobre los Regulares.

Por reflejo el arte desciende de las abstracciones tridentinas y busca una más inmediata encarnación de formas y de contenido. ¿Es el arte el que se acerca a la vida, o es la vida la que irrumpe en el arte?

Los principios estéticos de la época se amoldan a las nuevas preocupaciones, la misma expresión de religiosidad asume caracteres nuevos en que la emoción, la participación de los sentimientos adquieren una importancia básica para el individuo como para la colectividad.

Estos datos son suficientes para caracterizar un estadio, que hemos llamado pre-barroco, porque ya anuncia alguno de los temas que se desarrollarán con mayor claridad en el siguiente estilo.

En 1651 aconteció otro de los grandes terremotos de Antigua. La ciudad se paraliza y debe pensar en la reconstrucción. Los retablos que se construyan desde ahora en adelante llevarán columnas salomónicas, marcos modulados, cornisas quebradas y nueva ornamentación.

Hacia 1660 la ciudad ha conseguido un crecimiento acelerado y la municipalidad ha adquirido mayor poder, lo cual se deja ver en la cédula emitida en 1676 por Carlos II, con los privilegios concedidos a los municipios. La fundación de la Universidad llega a coronar aspiraciones en el campo cultural. Se completa el edificio de la segunda catedral, celebrándose su dedicación en 1680 con un despliegue de elegancia y de lujo por parte de los gremios artesanales.

Una base jurídica más efectiva es proporcionada por la edición, en 1680, de la recopilación de Leyes de Indias. Un nuevo instrumento técnico para la difusión de la cultura se halla en el establecimiento de la imprenta.

Este es el fondo histórico y cultural en el que germinan las ideas y los modelos estéticos del barroco antiguense. A pesar de un nuevo terremoto en 1689 hay una impresión general de bienestar y de iniciativa en diferentes campos.

En 1689 el Ayuntamiento aprovecha esta ocasión para aumentar sus renglones de impuestos y por consiguiente sus entradas. Como hace observar García Peláez (p. 126) la Municipalidad amplía sus funciones y entra en el campo financiero actuando como un banco de crédito hipotecario. La institución se afianza.

El sentimiento de orgullo del criollo se expresa en la obra de Fuentes y Guzmán de 1699, la Recordación Florida, una auténtica epopeya de la nueva patria. Florecen varios círculos de pensamiento y de reflexión que producen

DOLOROSA



obras de arte, crónicas y tratados. A este período le corresponden también los momentos cumbre, el lujo y la expresividad más rica del Barroco Guatemalteco.

Una nueva manifestación de la presencia gremial se comprueba con la participación de estas entidades en la procesión de Viernes Santo, a partir del año 1697. Este bienestar se concretiza en el gesto de la municipalidad, que para modernizar la ciudad y aumentar los impuestos de venta, distribuye lotes de terreno a los vecinos, algunos de ellos vendidos y otros regalados (Chinchilla Aguilar 102-103).

Hacia el final de este siglo la ciudad alcanza el número de setenta mil habitantes (H. S. 40). El bienestar se refleja en la confianza de los artistas que se transmite a las obras, en atrevimientos cada más grandes.

Superado el gusto de lo monumental y fastuoso de los años noventa, el barroco se vuelve ligero y decorativo buscando armonías de pliegues y acción.

Estaba en pleno auge cuando un nuevo sismo sacudió la ciudad y toda la nación en 1717. Con este sismo las ruinas volvieron a cubrir Antigua y deberán pasar varios años antes que sea completada la reconstrucción, dando ocasión a que mientras tanto el gusto estético se dirija hacia nuevos rumbos.

LOS GRANDES PERIODOS ESTILISTICOS DEL BARROCO

I El pre-barroco se extiende de 1620 a 1650. Treinta años de actividad en que el arte se libera totalmente de las rigideces arcaizantes y se acerca al modelo natural, perfeccionando la destreza técnica y el dominio de la expresión.

Citamos como representativas: la Inmaculada, de San Francisco de Antigua; La Magdalena al pie de la Cruz, de San Juan del Obispo y la Dolorosa de San Lucas Sacatepéquez; el Crucifijo de San Francisco; El Nazareno de Mixco; el Crucifijo de Hincapié, Guatemala; Santo Tomás, de Chichicastenango; el Crucifijo de Santa Cruz del Quiché y el de Chajul; el Jesús Yacente de Santo Domingo y San Bernardino de Patzún.

II Hacia la mitad del siglo, la visión estética del barroco comienza a prevalecer. El estofado es más rico en adornos, el movimiento más recargado y atrevido. Las máximas obras de arte se realizan casi todas entre 1650 y 1689.

En este tiempo la producción es copiosa. Nombramos algunos ejemplos: El Nazareno de San Bartolo; la serie de los Apóstoles de Santa Rosa, Guatemala; el Crucifijo de San Juan Sacatepéquez; el Nazareno de la Merced de Guatemala; Santa Catarina, de Santo Domingo; la Piedad del Calvario de Antigua; Santa Ana de la Merced de Guatemala y Santo Domingo de San Pedro Jocopilas.

III Desde el terremoto de 1689 el barroco toma una modalidad diferente buscando suavizarse en cuanto a la monumentalidad y armonías complejas de claroscuro, dibujo y color.

Es la época de Alonzo de la Paz: El Nazareno de la Merced de Antigua; el San Sebastián de Cobán; Jesús a la Columna de la Merced de Antigua;



EL BUEN PASTOR

Jesús Resucitado de la Merced; Virgen de la Asunción de Catedral; San José de Itzapa; el de Santo Domingo, Guatemala; Santa Ana de Santo Domingo; El Nazareno de San Francisco; La Asunción de Cobán; San Ignacio de Quezaltepeque; San Cristóbal del Museo de Antigua.

Tres grandes divisiones que tienen entre sí elementos de oposición, no solamente estilística y cada una de ellas surge con particulares valores de símbolo y de expresividad.

2.1 AVENTURA AMERICANA MODOS MODAS Y MODELOS PERSONALIDAD, 1620-1651.

Este recorrido es suficiente para revelarnos algo más a fondo lo que se esconde detrás de una producción artística tan imponente. El mestizo americano en esta época adquiere su personalidad y empieza a considerar su propia condición buscando la legalidad y estabilidad. Se siente capaz de crear su propia cultura y sus medios de comunicación.

Las formas adoptadas son las barrocas, precisamente porque se entonan maravillosamente al mundo de angustias, sorpresas, esperanzas y síntesis. El hombre se siente comprometido con toda su sensibilidad, emoción y contenido esencial para con las energías de la naturaleza, sus engaños e impulsos irresistibles. Por su arte va a ser alguien.

El Barroco tiende a reinstalar el punto de vista unitario, personal y concreto, en contra de las abstracciones y cerebralismos manieristas.

Sólo hay una visión principal. La escultura, en el barroco, deja de conducirnos alrededor de sí misma, en diferentes puntos de vista. Fija una perspectiva subjetiva a favor del observador. La visión barroca es bi-dimensional, no en sentido plástico, como si se adiviniera a un objeto aplastado y reducido a pura superficie, sino con la misma significación de "la imagen sobre nuestra retina" (Panowski 175).

La imagen aplanada es solamente tal en cuanto es vista por nuestra experiencia subjetiva, no es aplanada como diseño objetivo. Su aspecto es comparable a una plataforma teatral más que a un relieve. Aún tratándose de monumentos aislados, como estatuas y fuentes, éstos presentan diferentes puntos de vista, pero cada uno de estos puntos de vista es único. Cada uno encierra sus propias relaciones de sintonía con el ambiente y con el observador.

En el barroco la visión es siempre frontal y se basa en la percepción visual, pero tal frontalización tiene un efecto psicológico y estético. El volumen sacrificado crea tensión; el volumen queda encarcelado en un estrecho nicho. El espectador ya no es "arrastrado" alrededor de la estatua para captar su volumen, es "arrestado" frente al volumen que parece encadenado a la pared.

SAN MIGUEL ARCANGEL



Por eso la estatua necesita ser colocada en el retablo y el retablo necesita de sus estatuas. No hay separación sino fusión. La disciplina y el equilibrio clásicos son abandonados en favor de una libertad ilimitada en la composición, iluminación y expresión.

La oposición del barroco a lo clásico estriba en una nueva confianza hacia las energías vitales del mundo. Los movimientos se irradian, se riegan en direcciones nuevas, exploran posibilidades de conquista.

Su expresión es la violencia del claroscuro, la dispersión linear, la borrosidad de los contornos y a veces la profundidad tétrica del fondo.

Comienza realmente la aventura del hombre americano, quien desea conocer su propio mundo y poseerlo. El barroco expresa a la vez la inestabilidad de la luz y de las formas, la inseguridad de la vida, el miedo, la exasperación de los sentidos, la crueldad de los detalles de la existencia.

El escultor no deberá encerrarse en sutilezas abstractas, sino salir al bosque, a la calle, empaparse de emociones de la vida y expresarlas como prueba de su poder y de su personalidad.

En esta luz espiritual, cada artista deberá cultivar sus propios modos de expresión, su particular manejo del cincel, la gubia o el punzón y dejará el sello de su propio dominio de la materia.

Pero al mismo tiempo deberá soportar el peso de la corriente que los arrastra. La vida, la emoción y el movimiento determinan con la máxima fuerza los caracteres estilísticos de esta época.

La visión barroca no se fragmenta en individualismos, sino abarca la colectividad como una moda. Lo barroco es en primer lugar barroco, y en segundo lugar es obra de éste o de aquel artista. La moda es más fuerte que los modos de los singulos artistas. El barroco es más una aventura americana que invento de una determinada área regional.

No son extrañas a esta manifestación colectiva las nuevas teorías sociológicas de Hobbes, Rousseau, Stuart Mill y Moore. Se llega a un "compromiso cultural" que resuelve los problemas en cortesía, etiqueta, fórmulas legales y apariencia. Los nuevos lazos son tan fuertes como los tradicionales, pero menos auténticos, más superficiales. Se inventa la máscara, el estribillo, las circunlocuciones, la doble cara.

El mismo concepto de personalidad individual sufre una transformación con la trasposición de la "personalidad del príncipe" que en este caso es el rey de España, cuya proyección se infla y se exalta paradójicamente.

Por consiguiente, se nos hace tan difícil reconocer con seguridad la obra de un determinado autor. La "fusión de los géneros artísticos" no implica solamente pintura, escultura, arquitectura y ornamentación en una sola unidad, también se lleva la personalidad de los diversos artistas y la diluye en una tonalidad homogénea.

La "unidad-uniforme" del barroco de que hablaba Wölfflin, en contra de la "unidad-discreta" y variada del renacimiento, absorbe incluso a los grandes artistas.

Ni siquiera el modelo tiene poder sobre la interpretación. Tanto en pintura como en escultura se siguen utilizando modelos (generalmente grabados) pero el sentido barroco transforma el modelo y le transmite su dinamismo y



SAN CRISTOBAL

su visión pictórica. Será necesario adentrarse algún día en este tema y escudriñar los elementos utilizados por el barroco guatemalteco para descubrir sus aportaciones más originales. El barroco, en Nápoles utiliza el estuco y exagera la profusión de estatuas; en el norte de Italia es sobrio y utiliza el ladrillo y complicadas cúpulas; en Austria busca la grandiosidad en escala reducida; en Baviera predomina el blanco esplendoroso de decoraciones colgantes; en España se encuentra con el plateresco. En Guatemala es la naturaleza misma la que dicta las formas y el recargo decorativo.

LOS ARTISTAS Y LAS OBRAS

Para situar comparativamente nuestros artistas en lo que llamamos pre-barroco (entre 1620-1650) podemos dar una visión de conjunto a la correlación entre artistas del continente y guatemaltecos:

Europa en General		España	Guatemala.
Bernini	Caravaggio	Juan Matínez	Felix de Mata
Borromini	Guido Reni	Montañés	- 1634
Pietro de Cortona	Domenichino	- 1649	Cristóbal Ochoa
A. Algardi	O. Gentileschi	Gregorio Fernán-	- 1628
Francois Dusque-		dez - 1627 1636	José B. Bodega
nois.		Juan de Meza	- 1640
Andrea Scchi		- 1627	Mateo Vásquez
Roccatagliata Nicoló.		Felipe de Rivas	- 1630-40.
		- 1648	
		Andrés Ocampo -	
		- 1623	
			Juan de Figueroa

Inauguran este período las tallas famosas de La Inmaculada de San Francisco en Antigua y la Concepción llamada "Chapetona" de Ciudad Vieja. Esta última, se colige de Vásquez (IV 248), fue importada hacia 1625, por obra de Fray Diego de Cubillas, en uno de los viajes del P. Tineo, el mismo que alrededor de 1600 había traído la Inmaculada que se quedaría en San Francisco de Antigua. Según Vásquez, el P. Tineo llevó a cabo el encargo "de que por mano del mismo artífice, que residía en Sevilla se hiciese a todo costo otra imagen". La nueva resultó superior a la primera. Excelsas alabanzas son las que Vásquez tributa a "la Chapetona" y entre ellas "una disposición tan peregrina y una planta de tanto arte, que embelesa...". Palabras que deberían referirse al poder de comunicación y a la artificiosa disposición de los trajes.



CRUCIFIJO

Pero tal disposición no tuvo que entusiasmar a la feligresía del siglo XVIII o XIX, porque se prefirió reducirla a un tronco informe (tal como le sucediera a la "Niña María") para cubrirla de mantos bordados, conservando de la primitiva sólo manos y rostro, que es lo único que hoy poseemos en la iglesia de Ciudad Vieja.

Según Vásquez, alrededor de 1600 el mismo P. Tineo había traído de España otra imagen, destinada a Ciudad Vieja, la cual por el entusiasmo que suscitó entre los cofrades, tuvo que quedarse en San Francisco como patrona de la Cofradía.

Hoy se conserva en el altar mayor de San Francisco una Inmaculada que, según el P. Lamadrid, sería la que trajo Tineo.

A ella se ajustan perfectamente las palabras que Vásquez escribió para la Chapetona, sobre todo si se refieren a la gracia del gesto y al plegado agitado, como olas, con los bordes inferiores doblados hacia arriba y levantados lateralmente. La figura se apoya sobre el pie derecho como las de Montañés, pero la abundancia y la pesadez del ropaje es más gruesa y abultada que las que labraba ese maestro. La excavación profunda de los dobleces, el claroscuro duro y metálico que las penetra ya contienen la vitalidad y la vibración emocional de una talla barroca.

Por ese motivo se nos hace imposible pensar que esta imagen haya sido esculpida al comienzo del siglo. Por otro lado, el que conozca algo de iconografía, preferirá considerar a esta imagen, no como una Inmaculada, sino como una Virgen de la Asunción. Sólo le faltan los cuatro angelitos, dos a la altura de la cabeza y dos a la altura de los pies, que acompañen la figura con su manto agitado hacia arriba y las manos juntas. Con ellos cumpliría exactamente con los símbolos iconográficos de esta advocación de la Asunción, como fue representada por todo el siglo anterior en Castilla y en Andalucía.

A los mismos años debería pertenecer la Virgen de los Remedios del altar mayor de la Escuela de Cristo en Antigua. Es imagen de vestir desde sus orígenes y tuvo que pertenecer a la parroquia de este título que está en la alameda del Calvario (Vásquez 383). Es una Virgen de la Expectación del Parto, o María de O, cuya fiesta al parecer, Colón celebró anclado frente a Santo Domingo el año de 1492.

Esta imagen correspondería al tiempo en que la parroquia fue entregada a los Padres de San Agustín, hacia 1625. Una Virgen de la Expectación que posee características afines a ésta, es la que se venera en la catedral de Jalapa y podría pertenecer también a esta edad pre-barroca.

Dos esculturas de mucha gracia serena y realista, pero nada barrocas, son la Virgen de Dolores de Santiago Sacatepéquez y la figura sentada al pie de la cruz, posiblemente una Magdalena, en San Juan del Obispo.

Su cara es redonda y muy juvenil, el plegado bastante movido e impresionista por los pliegues quebrados, pero enmarcado en una visión estática del conjunto. Estas dos imágenes podrían ser modelo de lo que entendemos por pre-barroco: un realismo libre de inseguridades primitivistas y de preocupaciones didácticas, pero no arrastrado todavía por el viento de la acción y del dramatismo de la segunda mitad de este siglo. Ambas fueron labradas posiblemente por la misma mano y para ellas tuvo que posar una muchacha del pueblo, afable y gordita.

SAN CRISTOBAL



El Crucifijo de San Francisco suele atribuirse al fraile Félix de Mata, dominico, quien murió hacia 1634, (fig. 35). La atribución es discutida (Berlin 133) pero corresponde a la tradición. La particularidad de esta imagen es que se realizó, al parecer, con pasta de caña de maíz y cola, según un método que tomó grandes proporciones en México, sobre todo en Michoacán y en Tarasco. En Guatemala tuvo que usarse bastante en el comienzo del siglo XVII y posiblemente se encuentren varias estatuas de esta técnica en pueblos de la costa, como La Gomera, Texcuaco, Santa Ana Amixtán. Pero su resistencia a la interperie es débil y las que vimos en la costa presentaban la superficie totalmente resquebrajada. Esta técnica es ampliamente descrita por Andrés Estrada Jasso en su libro: *Imaginería en Caña*. (1) Corresponde a la necesidad de estos años de elaborar grandes cantidades de imágenes para satisfacer a la demanda, por lo cual se recurría a materiales más blandos y fáciles de plasmar. En otras ocasiones se agregaban partes en tela empapada y cubierta con estuco y se modelaban luego como si se tratara de madera. Por último recibían el estofado, como las demás tallas.

Félix de Mata (Ximénez II, 223) realizó varias obras de escultura y entre otras la hermosa fuente en piedra de Santo Domingo, que al parecer hoy se conserva en Antigua, adyacente a su antiguo lugar de origen. También construyó la fachada de esta iglesia, hoy totalmente desaparecida.

El crucifijo se encuentra en óptimo estado de conservación. Su plástica es eficaz y aunque el dibujo resulta inseguro y el color escenográfico, los brazos demasiado delgados, el tórax muy ancho y aplastado y las protuberancias de las piernas acentuadas con el fin de expresar los tormentos. La pesada provocación colorística y los llamativos detalles superficiales colocan esta imagen a las puertas del barroco. Miremos a otro Cristo, mucho más suave en el color, pero más auténticamente vivo en el modelado: el de San José Chacayá, posiblemente contemporáneo a éste. Tal crucifijo posee una serenidad de rostro y una naturalidad en los músculos que le dan un extraordinario sentido de vida en la vibración superficial.

Pero de todos los Nazarenos, el más alucinante es seguramente el de Mixco. Su cara es dibujada con una solidez casi pétreo y revela el dominio del modelado y una violenta ola de pasión, que no permite alargarse en delicados pormenores.

Los rasgos angulosos del potente relieve, son tan crudos como los de una montaña en el desierto. La nariz cortante es empalmada con la frente como una cordillera y ambos ojos, hechizados como cráteres lunares, descubren un fuego interior. Sobre las quijadas casi se sienten caer los golpes del cincel, como golpes del verdugo en la flagelación. Los pelos de la barba se enroscan como hilos metálicos y el labio inferior se mueve en el acto de pronunciar palabras de enseñanza. El conjunto es tan macizo como una estribación bíblica del Sinaí.

Muy diferente el Crucifijo antiguo de Tecpán: respira serenidad, dulzura, esperanza o un desfallecimiento resignado y masculino. La cara alargada, los cabellos ordenadamente peinados y rítmicos forman trenzas blandas y luminosamente onduladas en contraste con la superficie cálida y blanda de la piel.

(1) Jasso Andrés Estrada: *Imaginería en Caña*, México. Ed. "Al Voleo", 1975.

SAN JERONIMO



De este mismo tiempo podría ser el Nazareno de Jocotán, restaurado hace pocos años, que conserva una intensa espiritualidad que luce en la sinceridad de la expresión, la delicadeza del rostro y la mirada penetrante.

Un Crucifijo de valor superior, es el que se conserva en la Iglesia de Hincapié, restaurado y trasladado allí desde la Iglesia de Capuchinas. La silueta alargada del cuerpo y el perfil triangular de la cabeza, con la nariz sutil y recta, hacen sospechar que se trate de un modelo andaluz. El paño que cuelga blando de una cuerda se parece a los crucifijos atribuidos a Cataño y la elegancia del contorno denota un humanismo nunca apagado y un deseo de expresar con el cuerpo lo simbólico y lo metafísico. La restauración le dio un color totalmente blanco que lo empobrece y congela las emociones, pero en su tono original, más pálido, el Señor sería una figura delicadamente atractiva y casi manierista.

En esta temporada el fervor constructivo intenso y la actividad religiosa en los pueblos despertó una producción muy caudalosa que se manifiesta en santos protectores, patronos de cofradías, etc. Uno de ellos, el Santo Tomás de Chichicastenango, un ejemplar bastante significativo de este arte, no totalmente liberado de la didáctica tridentina, pero proyectado hacia el contacto con el espectador y la recuperación de los valores de lo corpóreo y lo material del hombre.

La figura repite los moldes ya conocidos de las escuelas andaluzas, pero la plasticidad sensible de la cabeza, la expresión de voluntad, la claridad del rostro y la esponjosa pesadez de la tela que envuelve el personaje, son un fenómeno nuevo y apreciable.

Deberíamos colocar en este período pre-barroco dos crucifijos más, el Cristo de Chajúl y el de la Catedral de Santa Cruz del Quiché. Ambos nos trasladan a un arte de marcadas facciones locales con soluciones "esenciales" de los movimientos de la figura y de la plástica.

La gran devoción popular podría crear una perspectiva ilusoria, pero la realidad cruda de estas expresiones ingenuas y terribles manifiesta un nivel estético de gran receptividad y una seguridad en el uso del lenguaje figurativo que eleva estas escuelas locales a la dignidad de un discurso de validez universal.

El color es reducido a grandes zonas negras o canela, el gesto es esquematizado y el contorno cristalizado en fórmulas simples. Esto no impide que de los grandes ojos se irradie una luz espiritual y de la pena expresada con vigor, nazca una esperanza.

El Señor Sepultado de Santo Domingo es una de las tallas más famosas por el culto que se le tributa. También desde el punto vista artístico señala una etapa. Su plástica geometrizada reduce las diferentes superficies de la cara a áreas planas que juntas componen el volumen y crean una sensación metafísica de irrealidad y misterio.

Dejando por un lado las leyendas que Ximénez transcribe ampliamente, creemos que la talla fue realizada con ocasión de fundarse la cofradía y llevarse a cabo la procesión en Santo Domingo de la Antigua. La procesión comenzó a salir en 1650 y la cofradía corresponde a los mismos años. Por tanto, la escultura (H. S. 195) debe ser de algunos años, anterior al tiempo que el Capitán Alonzo Gil Moreno mandara a poner el retablo y el sepulcro de carey (Ximénez II, 266).



LA MERCED

Acercándola estilísticamente al Nazareno de Mixco y al San Bernardino de Patzún, obtendremos tres piezas muy valiosas, de un estilo escueto, maduro y animado por una apremiante espiritualidad. Víctor Miguel Díaz así lo describe con su pluma pintoresca: "además de los detalles anatómicos, de la bien estudiada actitud del cuerpo, presenta un intenso sentimiento en el rostro cubierto por el tinte pálido de la muerte: todo en la bella imagen es sobrio y correcto; la cabeza tiene cortos bucles y se apoya sobre una almohada, los labios ligeramente abiertos, los ojos cerrados, la nariz perfilada y la frente amplia y hermosa" (p. 307). El mismo Díaz nos asegura que la imagen fue restaurada hacia la mitad del siglo XIX rebajándole las rodillas demasiado levantadas, lo cual sugiere que la escultura sería en origen un crucifijo, de la misma forma que es hoy el Señor yacente de la Escuela de Cristo.

Si hay algo cierto en el relato de Ximénez con relación al origen de esta escultura, debería ser su importación a través del puerto de Trujillo, por donde Vásquez hace llegar también la Inmaculada de Ciudad Vieja.

El tercero de la serie, el San Bernardino, es el patrono del pueblo de Patzún. (fig. 28). Gracias a Dios ileso después del último sismo. Fue realizado por un artista cuya preocupación no se extiende sólo a una perfección formal, sino trata de infundirle un sentimiento que traduzca lo espiritual a un código inteligible por el hombre común. El modelado de la cabeza, con la seguridad del corte y la angulosidad redondeada de las facciones, denota un estudio psicológico de sentimientos que vibran tras los impulsos de lo trascendente. Su expresión es paternal, su gesto claro y comprensible. El afán para escudriñar lo psicológico en contraposición con el rapto extasiado del San Pedro de Antón Rodas, o del San Juan Bautista de San Juan del Obispo, refleja la preocupación de transfigurar lo humano, pero vivirlo en su inmediato y concreto valor.

Es posible que pertenezcan a esta serie el San Pedro y la Magdalena que acompañan al Crucifijo de la Tercera Orden de San Francisco. En las dos piezas el sentimiento de culpabilidad y de dolor contenidos en límites que traducen la esperanza cristiana son tales, que tienden a establecer un diálogo con el espectador. La Magdalena comparada con la de San Juan del Obispo señala un avance hacia la movilidad de la expresión. Su boca entreabierta parece proferir lamentos. Va hacia la dinamización del rostro y de los pliegues. Las dos cascadas del cabello que descienden en repetidas espiras hasta la cintura, son caídas de lágrimas que se unen al sacrificio de la femineidad.

Un curioso ejemplar de escultura funeraria (o es un San Luis Rey de Francia?) de colección particular, debería estilísticamente pertenecer al mismo grupo. Tiene traje de guerrero, brillante estofado y cabeza tan naturalística que podría, quizás, ser el retrato de un personaje real. (1).

La Santa Ana de Santiago Atitlán merecería un estudio apropiado de archivo para identificarla con precisión. Por la cara podría acercarse a las dos figuras de calvario ya estudiadas: rasgos regulares, redondeados, calmados y sensibles. La Señora está sentada y expresa gran dignidad y respeto teniendo en la rodilla a su hijita. El niño, que en este caso es la niña María SS.ma, re-

(1) Exposición de la U.R.L. de 1977, catálogo No. 27.

INMACULADA



pite la composición de los que vimos en los brazos de las vírgenes manieristas. El manto es cubierto con un estofado bruñido de estilo arcaico. Los pliegues "alatonados" según el estilo de Fernández, pero más redondos e inflados. La estaticidad de la masa no impide que su claroscuro vibrante y el óvalo atractivo de la cara, sumerjan al espectador en una suave corriente sentimental.

Otra serie de imágenes de santos, de colecciones particulares, son: Santa Lucía, Santa Catarina de Alejandría, San Agustín, La Virgen con el Niño, etc. (2) de como vara y media de alto, que poseen rasgos constructivos y detalles técnicos comunes, tanto que parecen salir del mismo taller, amplían la perspectiva de la producción de este período.

Se completa así el cuadro de una actividad antigüeña en el campo de la escultura que es tan valiosa y quizá más equilibrada y completa en su aspecto de armonía y comunicación, que el mismo barroco de la gran época que se abre a continuación.

2.2 EL BARROCO ANTIGUEÑO 1650-1689

Hacia la mitad del siglo se opera, en el mundo artístico de Guatemala, una metamorfosis que da lugar a la implantación del gusto barroco y, como consecuencia, de las formas barrocas y de su estética.

El Barroco es esencialmente un espíritu. Los artistas animados por el nuevo soplo interior y social se lanzan a descubrir formas y emociones en un desarrollo inagotable de figuras y medios expresivos. El espíritu común es evidente en ciertos rasgos primarios que nivelan toda la producción artística. Fundamentalmente es un desplazamiento del punto de vista interior. El punto de partida del movimiento, o sea el clasicismo, era una visión conceptual que descifraba el mundo con "razones." El punto de llegada barroco es la "intuición" que penetra en la realidad irracionalmente y se explica por emociones y sugerencias.

Es como una revancha de la autoridad sobre la ciencia empírica y su desafío, una exaltación de la jerarquía y grados de dependencia. Se contrapone a la hostilidad crítica, al escepticismo, a la racionalización.

En el contexto religioso el artista capta las diferencias entre categorías, los altos valores y las jerarquías.

La Virgen María será la "Madre de Dios", el Nazareno es visto como "Redentor de todos los hombres", los santos como "mártires y modelos" del seguimiento de Cristo.

Se exaltan los estados místicos, las dignidades, los caminos heroicos. El barroco, visto así, no es sólo un pulular exagerado de formas y movimientos, es en primer lugar el estudio de la "psicología del alma", del "estado mental" de los santos, de la "personalidad" de Cristo.

El artista barroco vibra en primer lugar al "llamado de las emociones" y se dirige a la mente a través de los sentimientos. Las impresiones emotivas son un medio para alcanzar la "mente" en modo novedoso y penetrante. San

(2) Expo'77, Nos. 8, 13, 31, 14.

SANTA CATARINA



Ignacio, en las Reglas de los Ejercicios, recomendaba la "aplicación de los sentidos", la reconstrucción visual de las escenas evangélicas, con el fin de estimular la emoción y convencer o "mover" el alma.

El mismo hizo contactos con el editor Plantin de Flandes en 1585 para la edición de una "Biblia en Imágenes", que salió a luz en 1593 por Anton, Jerónimo y Jan Wierix como "Evangélicae Historia Imágenes".

El barroco encuentra su forma expresiva más avanzada en el "ilusionismo". Bernini fue el gran maestro del ilusionismo. David que lanza la piedra al gigante obliga al espectador a mover los ojos hacia un punto ideal; Longino tremendamente erecto en la catedral de San Pedro con los brazos abiertos y la lanza apuntando hacia la cruz, induce a cualquier peregrino a exclamar con él: "Verdaderamente este era Hijo de Dios" Y Santa Teresa en éxtasis envuelve al devoto en su misma atmósfera de arrebató místico.

Las tres estatuas son etapas progresivas hacia el ilusionismo completo que a través de los ojos engaña a los sentidos para traducirse en intuición de misterio.

Hay que entrar en esta situación de recargo sentimental para abordar desde un punto de vista apropiado el análisis de las esculturas barrocas. Todas las demás determinaciones son simples efectos: el esplendor, el decoro, el dorado, las flores, los trajes, las columnas, el dramático empleo de la luz y de la sombra.

Caravaggio, Claude Lorrain, Geoge La Tour, Zurbarán, sumergen las escenas en la obscuridad y los personajes brillan con una transparencia interior. Tanto arquitectos; como escultores descubren el "espacio unificado y sin límites como simbólica alusión a la comunicación con el infinito.

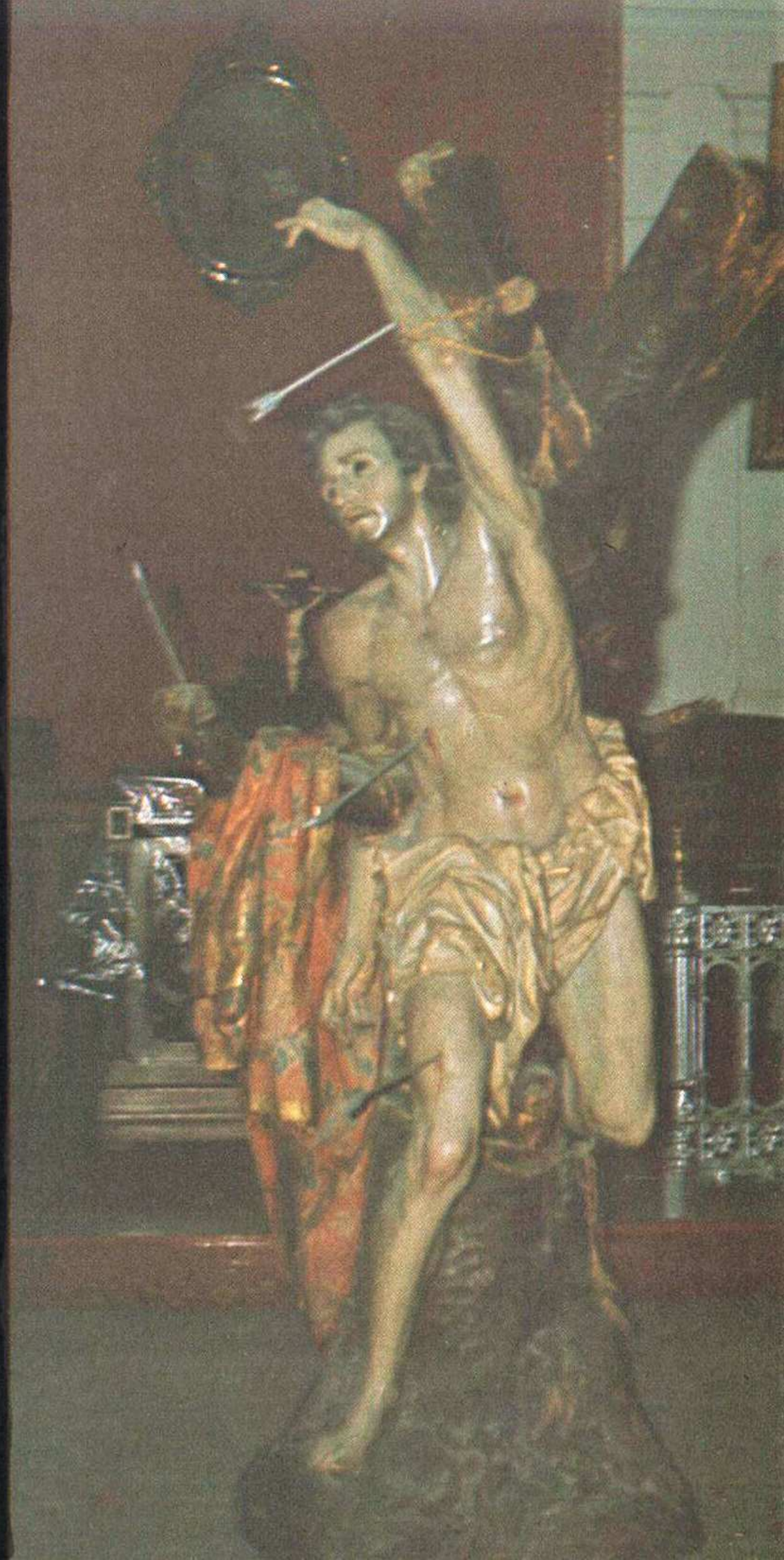
El barroco no es una nueva concepción estética, no se traza un específico programa que sea diferente de lo clásico. No teoriza de sí mismo, se dedica a explorar el mundo fascinante del placer y del dolor, el deseo y el miedo.

No razona, grita; busca efectos visuales y decorativos. Todas las expresiones de la vida tienen derecho a ser captadas. Las caras se imponen con sus rasgos personales, la sonrisa o el desprecio, la ironía, la socarronería, la fealdad, la crueldad, la arrogancia como la devoción. Todas las expresiones que habían sido imposibles en épocas anteriores.

Quisieramos colocar aquí, como anuncio del nuevo estilo, a la Virgen Dolorosa de San Juan del Obispo. Aunque faltan datos históricos y sólo podemos utilizar elementos circunstanciales y estilísticos, pero nos parece que debe colocarse en esta serie al abrirse una nueva era.

El dorado fuerte, la pesadez de los mantos, la moderada agitación de los pliegues, el contorno irregular y difuminado, la sentimentalidad del rostro de jaspe, denotan un barroco apenas incipiente. El retablo en el que la estatua está colocada, posiblemente un poco posterior a ella, nos confirma este tiempo. La Dolorosa, aislada de la escena del calvario, es transformada en símbolo de dignidad y purificación del dolor, a la vez que reconfirma la participación divina de la "Corredentora".

Análogo estilísticamente, aunque sea un "motivo" muy diferente, es el Santo Tomás de San Pedro las Huertas que está pensado y tallado con la misma seriedad de construcción. El "Doctor Angelicus" avanza con todo el cau-



SAN SEBASTIAN

dal de su ciencia de las cosas divinas, manteniendo en las manos los símbolos de los grandes misterios: la fe y la Eucaristía. Su cara tiene la ingenuidad de un niño y la seguridad de la visión celestial.

El San Francisco de San Agustín Acasaguastlán, estofado, dorado, posee un movimiento enérgico en la mano derecha, una humildad pintada en el rostro y un moño de cabellos en la frente brillante, que recuerda a los santos de Gregorio Fernández y de Montañés, pero más sólido, casi cómico; con la comicidad casta del “poverello de Asis”.

Panorámica del período 1650-89.

Europa en general	España	Guatemala
Bernini (de la primera época) Gaulli Ercole Ferrata Melchiorre Caffa Sacchi	Alonzo Cano – 1667 Cristóbal Velásquez Alonzo Villabrille Felipe de Rivas Juan de Meza	Pedro de Mendoza – 1662 Martín Cuéllar – 1670 Nicolás Morga Arteaga (ca. 1670)

EL PRIMER ARTISTA BARROCO: PEDRO DE MENDOZA.

La obra que históricamente posee probabilidad de ser fechada hacia 1650 y ostenta características netamente barrocas, es “El Nazareno de la caída” de San Bartolomé Becerra, pueblito cerca de Antigua. (Fig 38).

El instante dramático escogido por el autor, es el hecho de una caída del Salvador, camino del Calvario. Posición de una rodilla en el suelo, brazo que busca sostenerse en alguien, cabeza que se golpea contra el madero, mano izquierda aferrada a la cruz, esfuerzo, derramamiento de sangre.

Comparado con el Nazareno de Mixco, (Fig. 39) ofrece algunas analogías estilísticas en el corte y en el relieve de las pestañas inferiores, pero en el Jesús de la caída la emoción es más aguda, el color de la carne contrastado con la crudeza de la sangre, las manos atormentadas y la percepción del peso de la culpabilidad humana infundida al espectador por comunicación intuitiva.

Pedro de Mendoza es considerado el autor de esta escultura. Lo encontramos en plena actividad en 1650 (Berlin 135). En 1649 ha tomado un aprendizaje, comprometiéndose a enseñarle cumplidamente el oficio. Su mujer, Antonia de Miranda, al parecer lo vincula por parentesco con otro escultor, Nicolás de Morga Arteaga. El artista muere el 6 del mes de enero de 1662.

Muchas esculturas de las iglesias de Antigua se atribuyen todavía hoy a este artista, a quien Fray Antonio de Molina llama “escultor insigne”.

En un clima estético algo conservador como el de Antigua, podemos considerarle el paladín del nuevo gusto, quien rompe la brecha e inaugura los atrevimientos barrocos consagrando el nuevo estilo con el peso de su destacada personalidad.



SAN PEDRO

De hecho, tanto la Dolorosa de la Escuela de Cristo como algunas tallas de Jesús atormentado de la Pasión, que se conservan en la cofradía de La Merced de Antigua, nos hacen entrar de lleno en la atmósfera sensitiva y violenta de esta corriente.

De él hablan Ximénez, García Peláez, Juarros, Víctor Miguel Díaz, Berlin, Jorge Aguirre Matheu, con atribuciones diversas, sin permitir, de todos modos, que podamos hacernos una idea muy clara del valor y del carácter de su trabajo.

Según la tradición oral (J. Aguirre M. 218), la Dolorosa de la Escuela de Cristo sería su obra cumbre, la más dramática y perfecta. La Dolorosa es imagen de vestir del tipo del sevillano Pedro Roldán, con marcada expresión de dolor en el estiramiento de los músculos faciales, las contracciones de las cejas y los ojos reducidos a delgados cortes alargados. Sola, envuelta en manto de terciopelo negro, posee un silencioso poder evocativo de la escena trágica del Calvario.

La Dolorosa de la Merced de Guatemala es otra de las imágenes atribuidas a Pedro de Mendoza. Quizá más suavizada en la manifestación del dolor, más bella en su presencia humana de Madre de Jesús.

La tercera Dolorosa atribuida al mismo autor es la que acompaña al Nazareno de la Merced de Antigua, igualmente expresiva de un dolor soportado en la encrucijada del destino humano y la intervención divina. En estas esculturas, Mendoza despliega su capacidad de lirismo tocando las cuerdas de los sentimientos a su máximo grado de tensión.

No es maravilloso que tales imágenes hayan entrado en la tradición del pueblo, encarnándose como personajes mitológicos en las escenificaciones de los dogmas del creyente.

Díaz añade una Dolorosa que se trasladaría antiguamente a la Iglesia de Santa Cruz del Quiché, luego desaparecida. Juarros se refiere a una estatua de San Dionisio (Tratado 7, cap. 3) que todavía en 1669 estaba en un altar de la Catedral que se iba a demoler, perteneciente al mismo Mendoza.

Jorge Aguirre Matheu, por su cuenta, añade el Señor Sepultado de El Calvario de Antigua, al cual señala la fecha de 1635. Parece también que García Peláez atribuye a "este profesor" otras producciones (registradas por Aguirre Matheu, como son: La Virgen de Concepción, la Virgen del Rosario y la Virgen de Dolores de la Catedral de Antigua J.A.M. 173). La tradición de la Cofradía de La Merced considera que son del mismo Mendoza las estatuas de Jesús a la Columna, que sale en la procesión del viernes santo, cuya espalda ha sido labrada y ensangrentada por los golpes de la flagelación en un espectáculo de cruel realismo; y de Jesús de la Caída, el cual encarna el dicho del salmista "vermis sum et non homo", como la situación de aberrante humillación de la víctima divina identificada con lo más despreciable y débil de lo terreno.

Si esta nutrida producción corresponde realmente a lo que fue el trabajo de Mendoza, no cabe duda que este artista supo fusionar la temática del martirio con un provocativo vestigio de exasperación, una nostalgia de recuperación y raptó místico.

Martín Cuéllar, fallecido probablemente en 1670, es otro de los artistas del primer barroco guatemalteco (García Peláez II, 219). Según Díaz, criti-



cado por Berlín (109), talló la Piedad del Calvario de Antigua, "joya del arte nacional".

De ésta añade Matheu, aceptando como autor a Cuéllar: "Fue restaurada por el escultor indígena Cristóbal de Quezada entre 1666 y 1700". Pal Kéleman la atribuye a Manuel Cuéllar, alrededor de 1680, pero no conocemos ningún Cuéllar cuyo nombre sea Manuel.

El grupo de La Piedad del Calvario es una de las piedras miliars de nuestra escultura antigüena. De ordinario se critica en ella un contraste de nivel en la ejecución del cuerpo de Jesús y la figura de la Virgen. El cuerpo de Jesús depositado sobre las rodillas materns conserva en la talla de Cuéllar toda la blandura y flexibilidad del recién fallecido. Las carnes tumefactas y los músculos relajados, componen una masa pesada y fría que choca violentamente con la serenidad del rostro y la pictoricidad del plegado de la Virgen. Los críticos observan que tal efecto sería el resultado de la mala restauración.

Al parecer Martín y su hermano Gervasio Cuéllar trabajaron conjuntamente para entregar varias estatuas para la Merced. También se les atribuye una Santa Catalina, labrada para su antigua iglesia, que posiblemente pasaría a alguna iglesia de la nueva Guatemala.

MATEO ZUÑIGA: EL GRANDE.

No existe duda de que el escultor más famoso de la segunda mitad del siglo XVII y también el artista de mayor vigor es Mateo de Zúñiga.

Zúñiga surge cuando ya Mendoza ha alcanzado el final de su trayectoria y se afirma con el Nazareno de la Merced, ocho años antes de la muerte de aquél.

Con su primera esposa, Mariana de Miranda, adquiere parentesco político con Mendoza y con su tercera, Catalina Diéguez, con el escultor Nicolás Morga Arteaga (Berlín 139). La segunda esposa fue Lorenza de Godoy, pero de ninguna tuvo hijos. Su carácter aparece difícil e inconstante: un verdadero artista. No muy experto en la administración de sus bienes sufre altibajos de la fortuna y hasta termina en la cárcel.

Pero su arte se templó en el sufrimiento (quizás nunca se recuperó de la angustia de ser hijo ilegítimo y de llevar el apellido de su madre, Francisca de Zúñiga). Su muerte aconteció en 1687.

Las obras documentadas son:

En 1640 dos esculturas: San Luis Rey de Francia y Santa Isabel de Hungría, para la tercera orden de San Francisco.

En 1654 el Nazareno de La Merced de Guatemala.

En 1670 contrató dos retablos: el de Nuestra Señora la Antigua y el de Santo Tomás, en Santo Domingo.

Delineó el Sagrario de Catedral y contrató el retablo mayor del cual Juarros da una descripción (II, 240). También conocemos indirectamente que es autor de otros retablos: el de la Natividad en la Iglesia de Concepción y el altar mayor de Santa Catalina. Levantó el túmulo real en las exequias del Rey Felipe IV.

SANTA CATARINA



Su fama queda hoy concentrada en el Nazareno de la Merced de Guatemala y en el Crucifijo de la Agonía de la misma, que también le pertenece, según opina el P. Iriarte (Manuscrito p. 17).

Sobre el Nazareno de La Merced de Guatemala el P. Isidro Iriarte publicó un documento de los archivos de la Merced que dice: “desde el principio de la elección de la Cofradía de Jesús Nazareno que fue el año de 1582, hasta el año de 1654, que entraron por mayordomos Bartolomé Vásquez Montiel y Nicolás Pérez de Santa María tuvo la Cofradía en su capilla una imagen de Jesús Nazareno, que era de dichos Reverendos Padres, y por varias divisiones que siempre había con los mayordomos y Reverendos Padres, pidieron los mayordomos licencia al señor D. Fray Payo de Rivera, Obispo a la sazón de esta ciudad, para hacer Imagen del Señor propia de la Cofradía... se hizo en dicho año y costó la hechura en blanco, sesenticinco pesos que se le pagaron a Zúñiga y la encarnación y colores se los puso D. José de la Cerda, uno de los caballeros más curiosos que ha habido en esta ciudad; y acabada dicha imagen se colocó en su capilla el siguiente año el 27 de marzo de 1655 siendo Comendador del Convento el Reverendo Padre Maestro Fray Domingo de Izaguirre, a quien se le entregó la imagen que antes estaba en la Capilla, y supimos que la colocó en el altar que le puso en el tránsito que va al coro de dicho convento quedando los hermanos de la cofradía muy agradecidos a Dios Nuestro Señor por haberles dado tan maravillosa imagen suya” (Fol. 50 y 51 del Libro I. de aumentos de la Cofradía). (Fig 43).

Y de la imagen añade el P. Iriarte: “En las calles y plazas, en las más grandes solemnidades del año, subyuga y entornece a multitudes incontables, cuando envuelta en fastuosas vestiduras, como la concibió el gran imaginero, a plena luz, y mejor todavía a pleno sol, agobiado por el peso del madero, muestra en su rostro mansedumbre infinita, dolor y tristeza, mientras con suave movimiento de cuerpo parece dirigirse a un lado.” (Iriarte, Manuscrito p..16).

Como dice bien el P. Iriarte, el Nazareno de la Merced “está en movimiento”, en actitud de pasar de largo, como el peregrino de Nazareth. Pero también se mueve su mirada, de la tierra al cielo, de un devoto a otro. Esta movilidad demiúrgica es precisamente lo más inquietante de esta escultura. Sus sufrimientos no están acentuados como en el de Mendoza, sus manos viven pero no son nerviosas. Esta es precisamente la cumbre de lo barroco: una mirada que pasa y atrae y lo compromete a uno con el sentido de Dios.

En la misma iglesia se conserva el Crucifijo de la Agonía, que es una plástica, profunda y agobiante representación del sacrificio del Calvario. El P. Iriarte cree que pertenece al mismo autor del Nazareno, quizá realizado algún año antes. “Su rostro revela tan admirablemente el dolor y la resignación con tal dominio y dignidad, que sobrepasa lo humano y que coloca esta imagen en el más alto sitio de la imaginería religiosa.” (p. 16).

El artista Nicolás de Morga y Arteaga desempeña también un rol importante en este período, pero de él sólo tenemos escasas noticias. Hacia 1670 se obliga a entregar cinco figuras de bulto y un bajorrelieve. También hizo una Virgen del Rosario, pero no sabemos para qué pueblo, e imágenes para el retablo de San Juan Cotzal.



Muchos pueblos debieron de incrementar su caudal de imágenes en este tiempo y podemos indicar algunos ejemplares que se colocan estilísticamente en esta fase. El Santo Tomás de Tecpán; la Dolorosa que se conserva en el Museo de San Francisco, cuyos pliegues finos y aplastados vibran de un claroscuro más sutil; el Niño de Santa Rosa de Guatemala, bello ejemplar barroco de una plástica sólida y agraciada; San Agustín de Tecpán; Santa Catalina del mismo pueblo, elegantemente ataviada.

EL REGIO ESTOFADO DE GUATEMALA.

En el Museo Nacional de México se suele decir, frente a una estatua barroca de brillante estofado dorado: "Es bella, viene de Guatemala!".

El estofado de Guatemala, como toda decoración y el mismo estilo escultórico, ha ido evolucionando a través de los años y podríamos distinguir, a grandes rasgos, por lo menos cuatro tipos de estofado.

El primero se relaciona con los tiempos más antiguos, hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII, en que se repite puntualmente el tipo español primitivo: hoja de oro brillante, plana y oscura, casi bizantina, como el que se ve en el bajorrelieve de Diego de Pesquera (1567-68), en el Metropolitan Mus. de N. Y.

El segundo tipo es el clásico de Antigua, en el cual la lámina de oro sirve de base para esmaltes y colores y recibe una fina y artística decoración de punzones que aumentan la perspectiva y el relieve, diseminándolo además con dibujos de flores. Parece característico del siglo XVII en su segunda etapa barroca.

El tercer tipo es fácil de reconocer. El dorado es esplendoroso y fuertemente amarillo, no renuncia a adornos y grabados floreados pero el oro sigue dominando y envuelve la estatua en una luminosidad desbordante. Parece típico del siglo XVIII.

El cuarto, corresponde, creemos, a los últimos tiempos y es más controlado y oscuro. Su efecto es rebajado y labrado con una técnica menuda y quisquillosa. Los demás adornos casi desaparecen en una tonalidad más bien uniforme. Prevalece a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, aproximadamente.

Nuestros ejemplares magníficos de estofado clásicos son: La Santa Ana de la Merced de Guatemala; la Santa Ana de El Carmen; San Serapio de La Merced; San José, de Santo Domingo; La Balbanera, de Mixco; San Raimundo de Peñafort, Santa Efigenia de la Merced y varios Santos en Capuchinas. En el campo de la estatuaria de tamaño reducido el número es grandísimo.

San Serapio es una de las tallas más perfectas del barroco estofado. El P. Iriarte la comenta así: "Conceptuada como una de las obras maestras de la imaginería guatemalteca, y que sobresale por su admirable ejecución, manifestada en el gesto y postura, se ve el rostro de serena resignación que respira el mártir mercedario." (p. 18).



ARCANGEL

Sus brazos lanzados hacia el aire, para adherirse a la cruz, tienen la movilidad y ligereza de una bendición, el escapulario se levanta como movido por el viento y todo el rostro refleja concentración en un ofrecimiento de justicia a Dios.

Con las Santas Anas que vamos a comentar se entra de lleno en la grandiosidad real de la construcción barroca.

Santa Ana sentada, cuidando a la Virgen María, es concebida como la criatura humana que tuvo la suerte de subir de categoría y entrar por afortunada suerte, en la esfera de los misterios. Así son la Santa Ana de la Merced de Guatemala y la de la Iglesia del Carmen.

El artista se esmera por demostrarlo, dándole a la figura la solemnidad y majestuosidad de una reina madre. La alfombra de los pies es sustituida por una nube llena de cabezas angélicas, los vestidos toman la grandiosidad de un dosel y las espiras de un monte imponente por donde trepan las sombras y las luces del día. La riqueza del oro y la profusión del trabajo del cincel completan la decoración. La cara de la Santa es afectuosa y simpática y la Virgen niña es juguetona y sonriente.

Las dos tallas, la de la Merced y la del Carmen son evidentemente obra del mismo taller y posiblemente del mismo artista. Ambas son imponentes y alcanzan la comunicación de espíritu con el espectador.

La del Carmen es más rica en variedad de texturas y de diseños en los velos de la Virgen y Santa Ana. La de la Merced más ágil en el movimiento y más rica de vitalidad.

Del mismo valor y con acentuada corporeidad es la Dolorosa de Capuchinas. Es el prototipo de una serie de Dolorosas en que entran en conflicto dos factores contradictorios: el deseo de resaltar la grandiosidad y la categoría, contra la expresión de dolor y la participación a la humillación de la cruz. Evidentemente el factor triunfante es el que determina el ideal barroco: la grandiosidad, categoría y admiración.

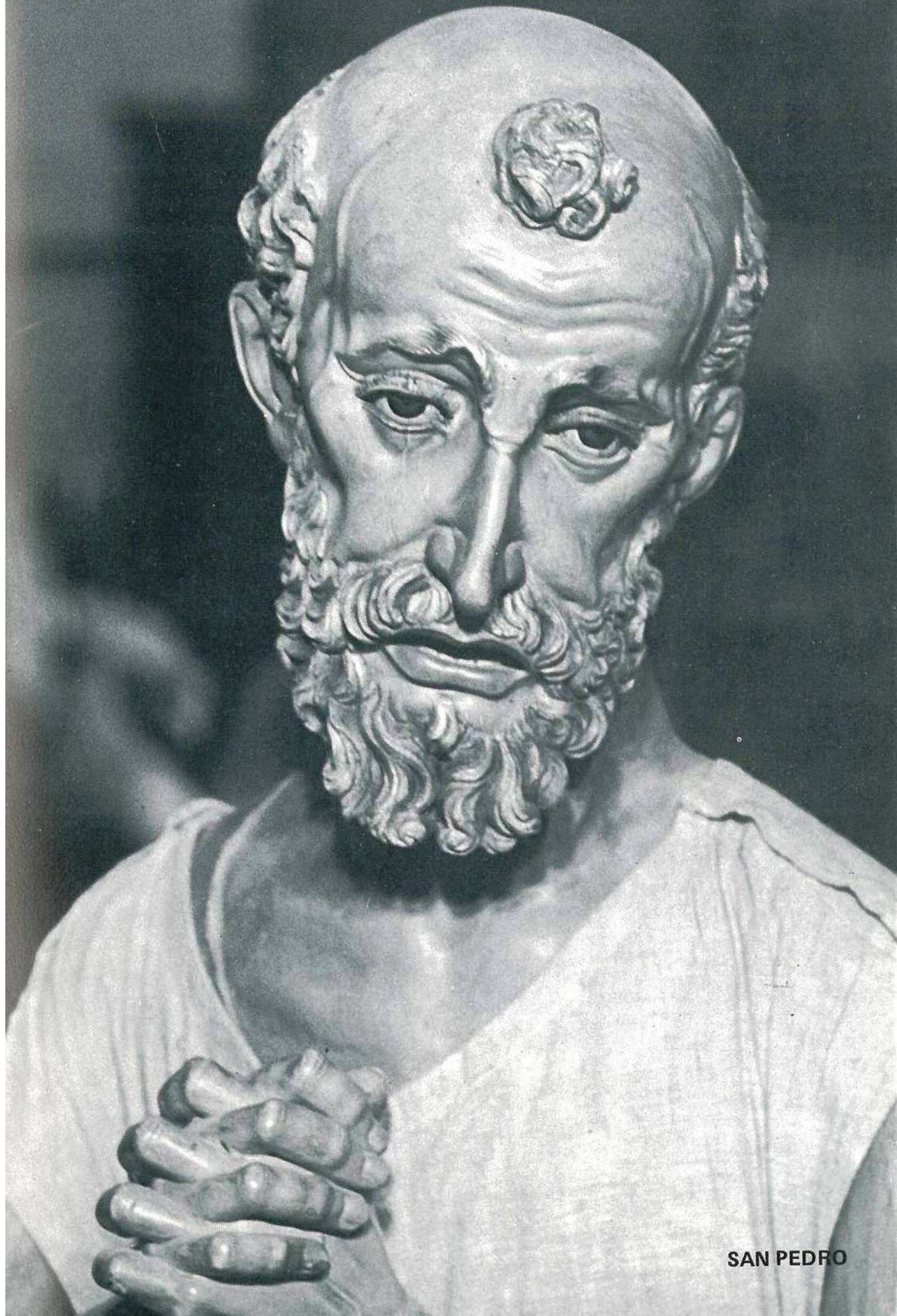
La representación del dolor queda interiorizada en los rasgos faciales y las manos. Están tallados en un material fino y transparente, más duro que el mármol: el jaspe.

La cara de jaspe y las manos delgadas agravan el sentimiento de soledad y respeto hacia el infinito dolor de la Madre de Dios.

Santa Efigenia en la Merced, la Dolorosa de la Capilla del Obispo en el pueblo de San Juan de ese nombre, se mantienen también a ese alto nivel de tensión y de comunicación.

EL APOSTOLADO DE SANTA ROSA.

La serie de los Apóstoles constituye una unidad que vale la pena considerar en su conjunto. Trasladados posiblemente de la Antigua Catedral de la arruinada capital, a la Catedral provisional de Santa Rosa, tuvieron que quedarse allí indefinidamente. La serie es incompleta; sólo se conservan San Felipe, San Andrés, San Pedro, San Pablo y San Juan.



SAN PEDRO

No conocemos cuál sería el afortunado taller que tuvo la gloria de producir una serie tan importante de obras de altísimo nivel plástico y sentimental.

El barroco de los Apóstoles no consiste en un recargo de mantos y arremolinamiento de pliegues. Su emotividad está regada en los rostros, en la variedad sensible del plegado, en la actitud profundamente humana de los personajes evangélicos.

Analizaremos algunos, individualmente.

San Pablo es la estampa clásica del evangelizador, su gesto es muy amplio, el manto echado sobre el hombro izquierdo establece un balance inestable de masas. La cabeza posee la grandiosidad de un Moisés de frente iluminada por rayos de sabiduría. La barba fluyente y el cabello agitado hacen de contrapunto a los grandes arcos geométricos de arrugas que rodean las cejas e inciden el puente de la nariz. La mirada se pierde en una vibración de párpados para librarse de la pesadez de la materia y escudriñar la Palabra del Mensaje Cristiano.

San Judas Tadeo es otra de las grandes tallas. El estudio psicológico y sutil de la paz del alma, de la conversación en el Espíritu, de la visión interior, obtienen en esta escultura una encarnación transparente. Nadie que observe de cerca esta talla, deja de ser implicado en una necesidad profunda de verdad y de trascendencia.

Los rasgos judíos saltan a la vista, como en el planteamiento del Antiguo Testamento frente a Jesucristo, pero inmovilizados en un instante de percepción humilde de la verdad.

Quizás el más sensiblemente fino, en su abandono al maestro, es el Apóstol San Felipe. Parecería una figura raptada a la Última Cena de Leonardo da Vinci. La caída rítmica de los cabellos es como un correr silencioso de pensamientos de paz. El pie izquierdo avanzando y el gesto afectuoso de acercamiento se ciñen en un manto admirablemente realizado con pliegues menudos, redondos y palpitantes.

Pertenecen al grupo estilístico de los apóstoles, otros dos santos: Joaquín y Ana.

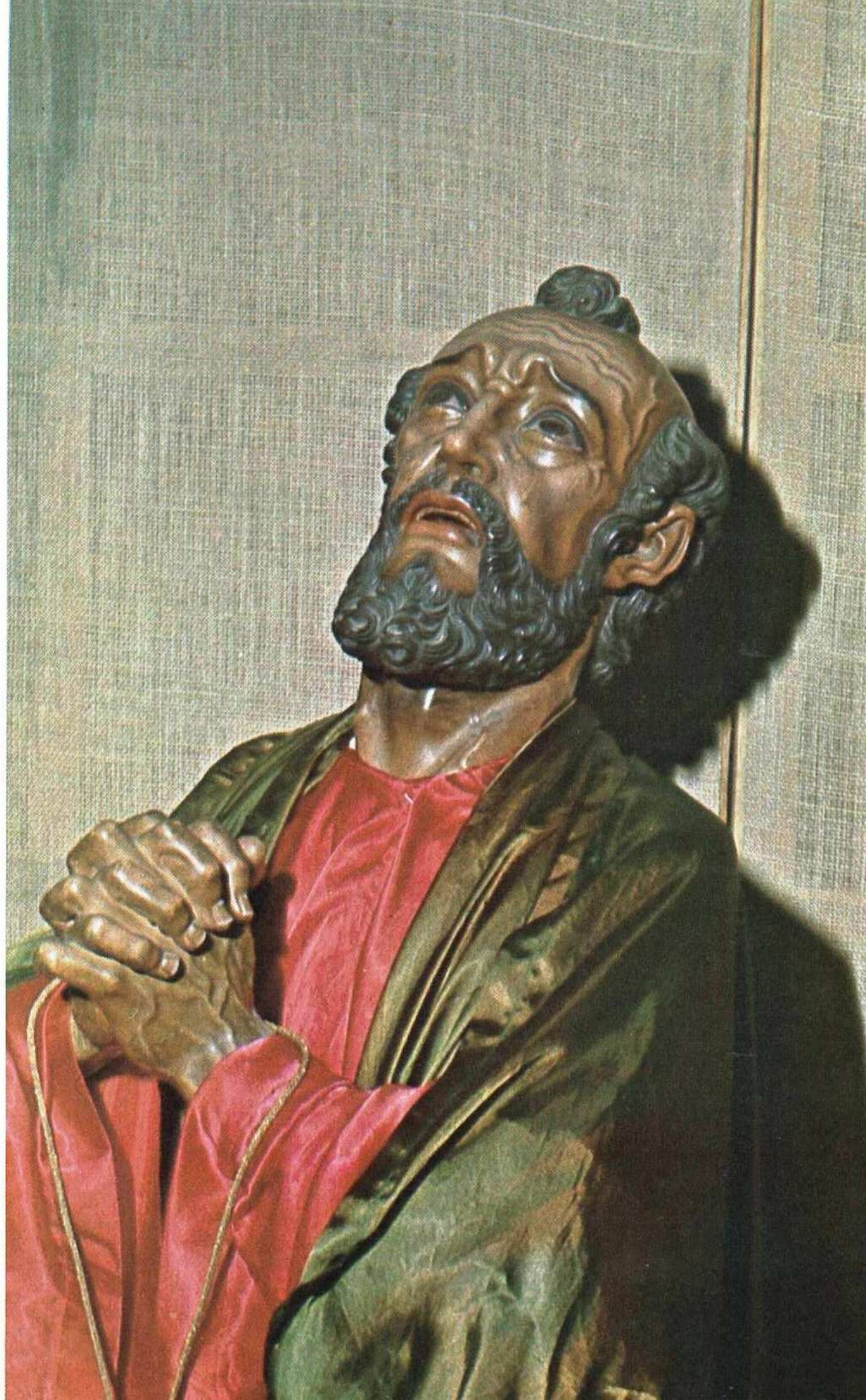
San Joaquín y Santa Ana se mantienen a la altura expresiva de los apóstoles, y a nuestro parecer, la Santa Ana los supera por su adhesión al modelo humano, por su cabeza plásticamente fuerte y dulce a la vez, por el plegado divinamente logrado y que constituye toda una página antológica de nuestro barroco.

Deseamos que estas piezas hermosas puedan algún día ser ofrecidas a la contemplación del público.

2.3 APOGEO DEL BARROCO ANTIGUEÑO 1689-1717

La interrupción de las actividades, debida al terremoto de 1689, no es más que un compás de espera y la labor de reconstrucción una vez más confirma el carácter barroco de la ciudad. Se observa en las fachadas muy ornamentadas de las iglesias, en los retablos dorados, cada vez más recargados y en la escultura. Como ya se nota en el esquema general, se percibe una crisis de

SAN PEDRO



religiosidad. El culto como las clases sociales, se han vuelto fenómenos cada vez más superficiales y convencionales. La comunicación del arte se efectúa a nivel de fórmulas cortesanias y códigos convenidos entre los grupos ya rígidamente institucionalizados.

El dramatismo auténtico y comprometido se afloja rápidamente en un “juego de situaciones”, apariencias y máscaras. El primer gran dramatismo de los años 1650-80 se diluye en una textura más compleja de superficies en un contraste claroscuro más sutil, que produce mayor efecto de elegancia y de variedad.

Los artistas que, tanto en Europa como en Guatemala influyen en la segunda mitad del siglo XVII, pueden representarse comparativamente así:

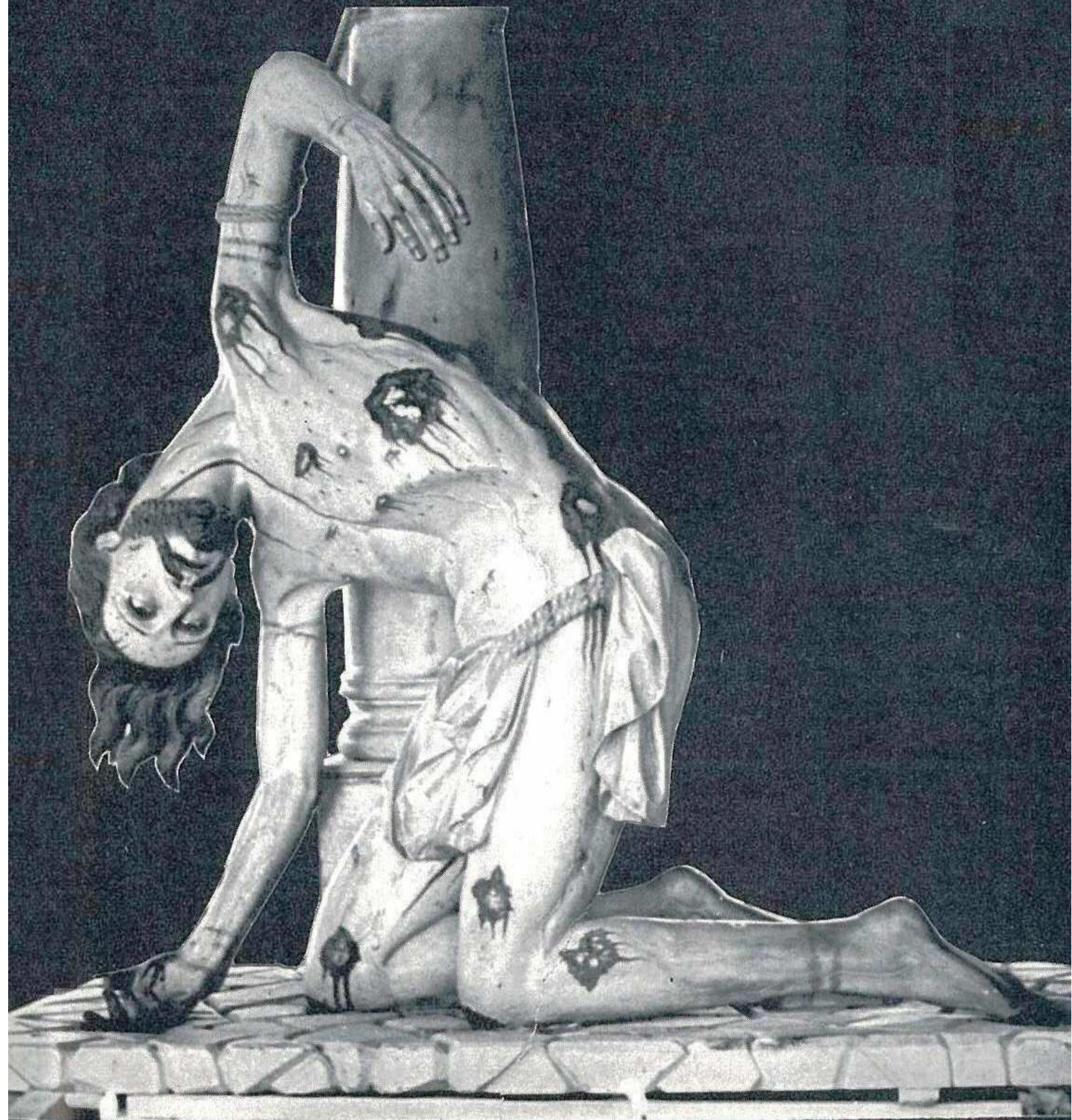
Europa en general	España	Guatemala
Bernini en su segunda época (Monumento a Alejandro VII)	Pedro Roldán	Alonso de la Paz 1715?
Rusconi	Luisa Roldán	Vicente de la Parra – 1710?
Foggiani Charles Lebrun	José Arce	Damián de la Vega – 1700?
Cercani Claude Lorrain	Pedro de Mena	Felipe Roldán de la Vega 1685
Raggi		Manuel Chávez 1700
Algardi Sir Peter Lely –1680		Nicolás de Santa Cruz 1710?
		Juan Alfaro de Sandoval 1690?
		Juan de Medina – 1710?

La estrella de primera magnitud que domina este último cuarto del siglo XVII es Alonso de la Paz. De los demás tenemos escasas noticias, aunque sabemos que la labor realizada fue inmensa. Entre los más importantes están: Damián de la Vega y Vicente de la Parra.

ALONZO DE LA PAZ Y TOLEDO: ESCULTOR Y “FANTASMA”.

Los últimos años del artista Zúñiga se acompañan con la vida de otro gran escultor que amenaza con su fama eclipsar al maestro: éste es Alonso de la Paz y Toledo. Su nombre iba asociado al del ensamblador Agustín Núñez, para quien trabajó cuatro años entre 1685 y 1689, con el compromiso de entregarle las esculturas de los retablos que contrataba.

Alonso de la Paz se casó por primera vez con Juana de Solórzano y quedando viudo el mismo año de la muerte de Zúñiga, en 1686 se casó en segundas nupcias con Juana de la Rosa, hija de María de Tello.



CRISTO A LA COLUMNA

Su fama llega a nosotros por Juarros, García Peláez y Víctor Miguel Díaz. Pero tiene razón Berlin en decir que su estilo nos es desconocido. La razón es que las esculturas documentadas de este escultor no han llegado hasta nosotros. Por otra parte existe un número bastante grande de piezas que se atribuyen al Maestro, cuyo estilo es suficientemente constante, así que con éstas podemos componer todo un artista y todo un estilo, con el riesgo de que no sean las que realmente pertenecieron al auténtico Alonzo de la Paz.

Existen piezas documentadas desde el año de 1672 (Berlin 150) y después, en contratos, de 1685 y de 1689.

Contando las tallas que se enumeran en los cuatro contratos conocidos, vemos que suman más de sesenta esculturas, entre tallas de bulto, tarjas, bajorrelieves, angelitos, etc.

Teniendo en cuenta que cada contrato fijaba un plazo de un año o año y medio, esta producción no ocuparía más de seis años de su vida artística. Suponiendo que su actividad durara hasta la primera década del siglo XVIII, podemos imaginar que tuvo que producir una cantidad enorme de esculturas.

Entre las estatuas de santos, talladas por el artista, se conocen: un San Antonio, un San Juan, un bajorrelieve de Nuestra Señora de la Coronación, doce Apóstoles hasta la cintura y dos imágenes de media talla de Santa Rosa.

Es posible que alguna de las "siete hechuras grandes" que Alonzo de la Paz talló para el retablo mayor de la Concepción, o alguno de los "seis santos de bulto" que entregó al mismo convento reaparezcan algún día y nos den la oportunidad de comprobar cuán acertadas o equivocadas estén las demás atribuciones.

El nombre de Alonzo de la Paz quedó asociado, desde Juarros, con la imagen de San José, donada en 1741 a la capilla del Tortuguero y hoy efigie titular en la Iglesia de San José de la Nueva Guatemala (Berlin 151). Aunque Berlin discuta esta atribución, es el único anillo, aparte de la tradición oral, que vincula las demás esculturas atribuidas a este gran artista.

Pero abandonemos el Alonzo de la Paz histórico, en el mundo de los fantasmas, y acerquémonos un poco a las obras que nos quedan, para fabricarnos con las piezas que realmente poseemos, a nuestro propio artista.

El Nazareno de la Merced de Antigua es la obra emocionalmente más importante de este escultor. "Talla procesional" como la define el Lic. José García Bauer, que por tanto deberá contemplarse a los siete u ocho metros de distancia, en ligero movimiento sobre su majestuosa anda.

No es dramático como el de Zúñiga, pero sus ojos chispean y su mirada penetra hacia el alma. El Nazareno es la síntesis de la fe humano-divina en Jesús, el enviado, el mensajero y el intermediario entre el hombre y Dios, tanto en la alegría como en el dolor. Alonzo de la Paz le transmite esa dulzura mezclada con severidad que es uno de los rasgos de su personalidad. La cara ancha, la mandíbula enérgica y los ojos grandes que lucen en el acabado fino y brillante de la piel.

Pero la talla que conquista toda nuestra admiración es el San José de Santo Domingo. Escultura policromada, estofada con lujo de detalles y de decoraciones. Las facciones de San José se entonan a la iconografía ya consa-

SAN BARTOLOME



grada para este santo y definida por los modelos de Alonzo Cano y Montañés. Pero la grandiosidad de la figura, la movilidad del santo y el Niño Dios marcan el sello de una personalidad artística de grandes posibilidades.

El San José de la Catedral de Antigua, imagen de vestir, posee facciones análogas, y si es del mismo autor, denota un debilitamiento en la expresividad, sustituida por una más delicada y sentimental concentración.

Más vigorosa, como dibujo, y esplendorosa en la ejecución, es la imagen de vestir de Santo Domingo de su basílica en Guatemala. Los ojos encendidos del santo, el color pálido del rostro, nos dan un Santo delgado, tenso, y expuesto totalmente al diálogo entre la vida y la doctrina. Es una de las grandes tallas de Alonzo de la Paz, que también nos señala un cambio en el gusto. El barroquismo queda frenado por la actitud meditativa del santo, su proyección hacia la interioridad y la valorización de la especulación.

En Antigua, el San Francisco de vestir, de la iglesia homónima, ha sido recientemente convertido en imagen de bulto, utilizando las manos y la cabeza tallados por Alonzo de la Paz y completando el cuerpo.

Otras atribuciones más, son: La Magdalena que perteneció a la Ermita de la Cruz de Antigua y ahora estaría en "La Parroquia" de Guatemala y el Nazareno de la Iglesia de San José de Guatemala. Jorge Aguirre Matheu añade el San Cristóbal, de San Cristóbal el Bajo, hermosa talla que posiblemente pertenezca a la mitad del siglo XVIII. En San Francisco de Guatemala hay un San José de características afines y quizás sea del mismo taller. Por último el bello Santo Domingo de la iglesia de Santa Rosa de Guatemala, casi tan fuerte y penetrante como el de Santo Domingo; posee caracteres muy cercanos a las obras atribuidas a Alonzo de la Paz.

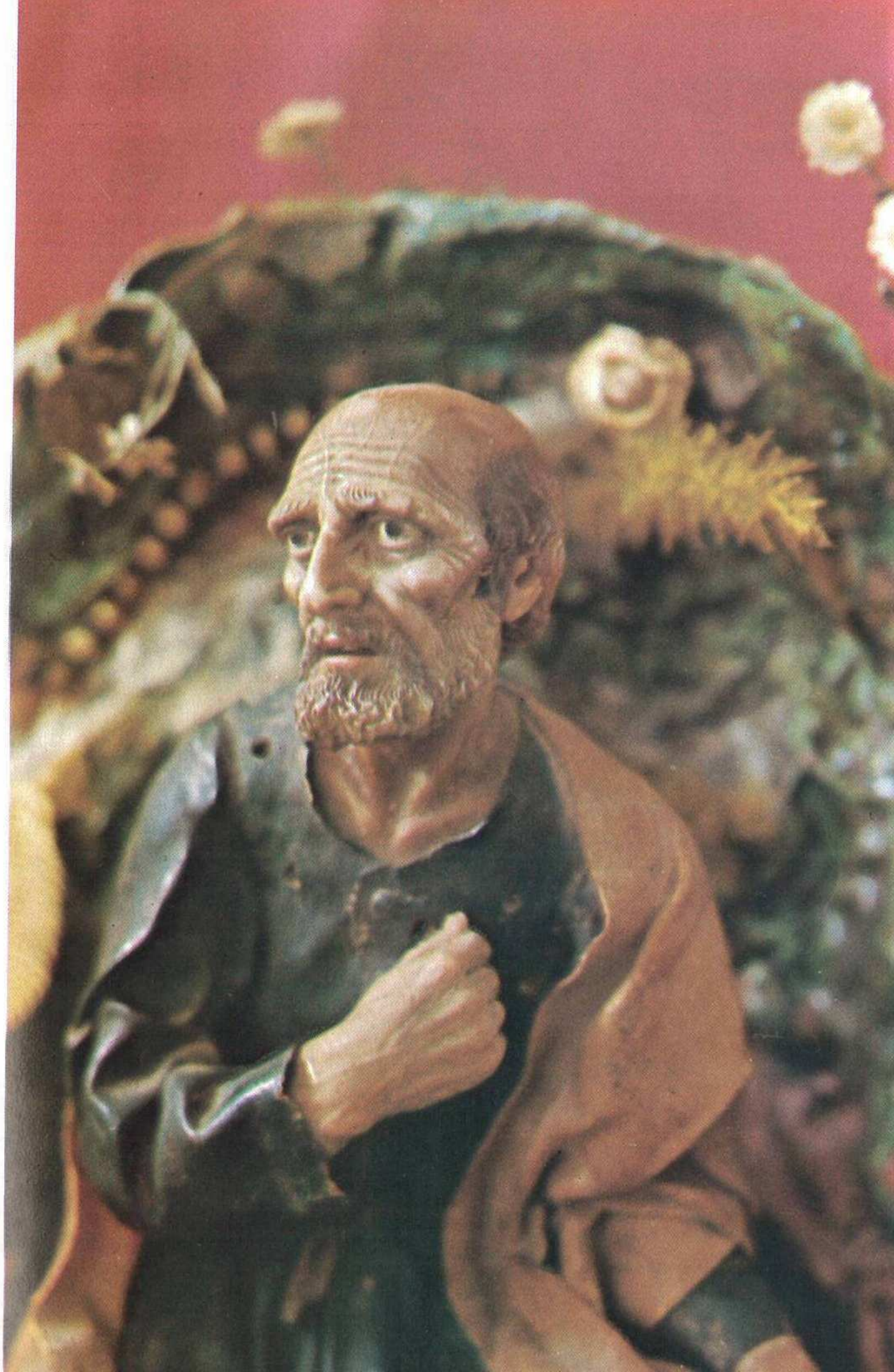
En la misma línea estilística merece mencionarse el San José del pueblo de Itzapa por su hermosa cabeza, dulce y serena, por su rico y rutilante estofado y la belleza del grabado en el manto y la orla y el San José del pueblo de Mazatenango, aunque no se atribuyan a Alonzo.

Paralelo al Santo Domingo de Alonzo de la Paz, San Pedro de Armengol de la Merced es un ejemplo de la variación estilística que sucede hacia el final de este siglo. Este santo al parecer ya existía en la Merced cuando Vicente de la Parra tuvo el encargo del altar en que se iba a colocar esta estatua en el año de 1701. El dorado es finísimo y los pliegues todavía abundantes denotan una búsqueda de mayor equilibrio, ligereza y naturalidad. Su cabeza modelada con esmero ofrece al espectador líneas de particular energía y vigor psicológico. La ornamentación de flores en el estofado se reduce de tono y de grosor, para componer una sinfonía de sombras y tonalidades policromadas que cautivan y descansan la vista.

VICENTE DE LA PARRA: ENSAMBLADOR Y ESCULTOR.

Los mejores retablos de La Merced de Guatemala, nos dice Iriarte (11), son obra de Vicente de la Parra y Francisco Javier Gálvez. De 1695 hasta 1702 estuvo, este artista humilde, trabajando para la Merced.

SAN PEDRO



Nacido en 1667, fue aprendiz con Agustín Núñez, gran ensamblador de retablos, desde 1680 a 1685.

Se casó en 1686 con Juana de Melo, muerta a los 23 años de edad, y siendo viudo (Berlin 146) más tarde pasó a segundas nupcias con Teresa de Paz. Su actividad principal fue la de ensamblar retablos, de los cuales preparaba "el diseño, modelo, dibujo y mapa", como él mismo suscribe en un contrato de 1690.

Sus obras se colocaron en Santa Catalina, en Santo Domingo (1692), en el pueblo de Patzicía y en Santa Teresa.

La más grandiosa de todas fue seguramente el retablo mayor de la Iglesia de la Merced, de dieciséis varas de alto con cinco cuerpos y bajorrelieves, en 1695. Después de 1700 hizo un retablo para colocar en él a San Pedro de Armengol, otro para el Santo Cristo de la Agonía y el de Santa Efigenia. Por el precio que se le paga por estos últimos se ha de suponer que no fueron obras nuevas, sino arreglos y composturas, utilizando materiales antiguos. De hecho ya existía en La Merced un retablo de la Agonía. Talla también algunas estatuas, como un San Joaquín, San José y Santa Ana para Patzicía, algunas figuras decorativas para un trono de la Virgen de la Merced y bajorrelieves para el retablo del altar mayor de esta Iglesia.

Abandonará Antigua en 1707 para trasladarse a Sonsonate y terminar luego en Honduras, donde consta que labró el retablo de Nuestra Señora del Rosario, en la Catedral de Comayagua.

En éste talló quince tableros en bajorrelieve que representan los quince misterios del Rosario. De ellos dice Berlin: "Son de una ingenuidad deliciosa. Sus imperfecciones tienen para mí una explicación lógica: Vicente de la Parra era ante todo ensamblador y no escultor, al igual que su maestro Agustín Núñez." (Berlin 149).

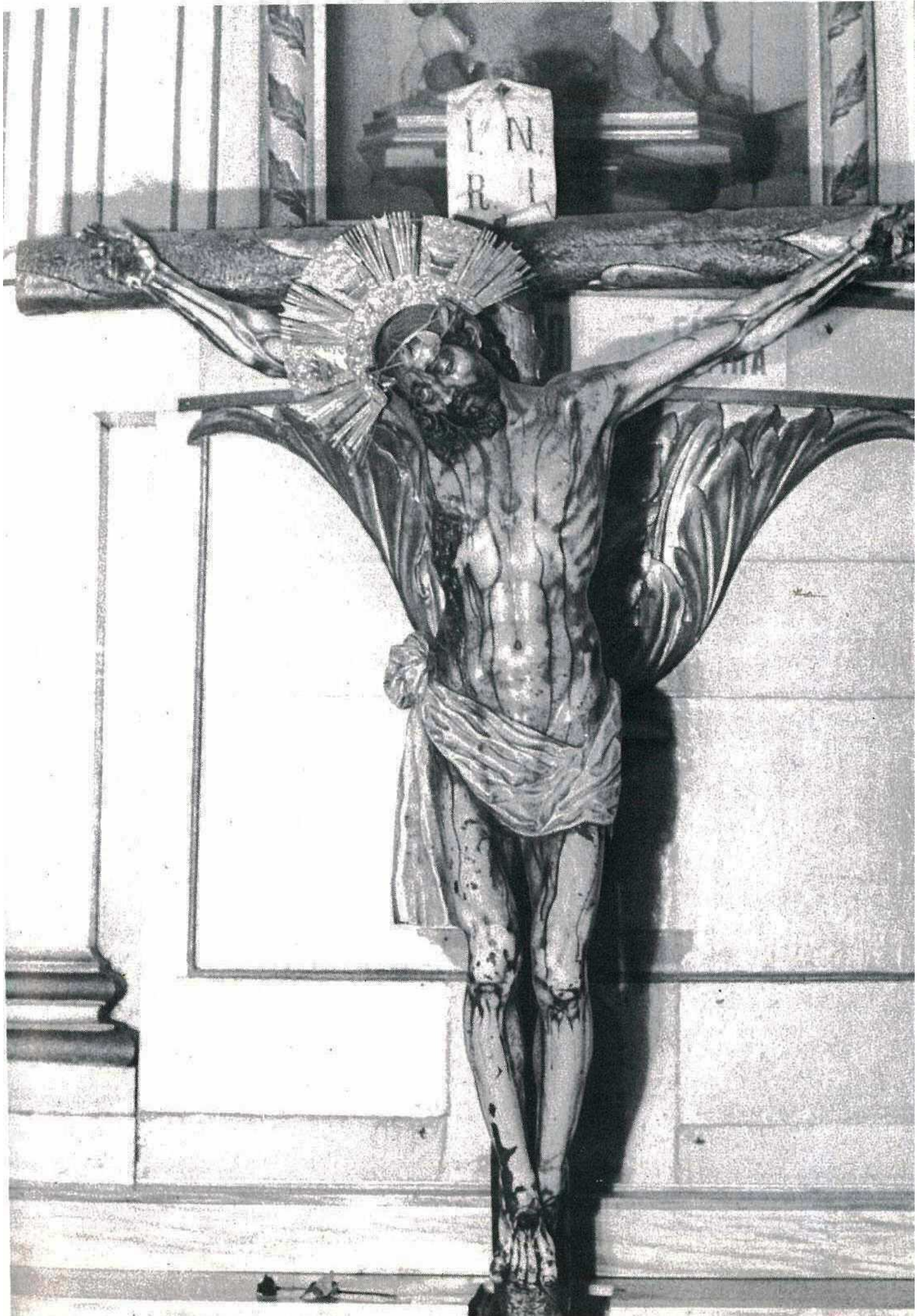
Observando este retablo, de estrecho parecido con varios de la Merced, no podemos menos de subrayar que nuestro escultor parece algo anticuado en sus gustos y muy recatado y clásico, para ser un artista de 1708.

DAMIAN DE LA VEGA.

Damián de la Vega es otro de los artistas del fin de este siglo XVII, del cual tenemos alguna documentación. También se trata esencialmente de un ensamblador de retablos, como Vicente de la Parra y se compromete a entregar esculturas de bulto, aunque no resulta claro si él mismo era el escultor, o las encargaba a otros. (Berlin 157).

En 1696 contrató el retablo mayor de Amatitlán, incluyendo tres esculturas: San Juan, La Virgen del Rosario y un Crucifijo. Este último de una vara y cuarto, mientras el San Juan es de dos varas y la Virgen de una y tres cuartos.

En 1697 hizo el contrato de otro retablo parecido, para Santo Domingo Xenacoj, en el que tenía que entregar también tres estatuas: Santo Domingo, Nuestra Señora de la Asunción y el Crucifijo del remate. Berlin cree reconocer el Cristo de Damián de la Vega en el que se conserva todavía hoy, aún después del último terremoto. Queda en firme la dificultad de lo que afirma Ximénez,



que él mismo cita, según el cual Santo Domingo y el Crucifijo, juntamente con la Virgen del Rosario, serían objetos de veneración desde el año de 1604.

No podemos entrar a opinar en mérito a esta atribución, pero queremos hacer una observación. En Xenacoj existen tres estatuas de considerable valor. Ninguna de ellas nos parece del siglo XVIII, son pues, anteriores, pero tampoco presentan caracteres barrocos. Ellas son La Virgen de Candelaria, la Virgen del Rosario y el Crucifijo.

Aún en el caso que pertenezca a Damián de la Vega, es fácil ver que para este Crucifijo se ha tomado como modelo un Cristo renacentista. Su paño liviano, casi transparente, el nudo bajo, el modelado liso de la figura, los brazos delgados, las piernas secas y abstractas y el contorno casi manierista, nos hablan de un arcaísmo en pleno siglo XVII.

Al contrario, el retablo con sus columnas divididas en secciones de ritmos contrastados y enteramente revestidas con decoración rica y naturalística, es de un estilo barroco ampuloso y denso. Muy semejantes a éste son los altares mayores de las iglesias de San Raimundo y de Comalapa.

A este mismo tiempo pertenece el artista Manuel Chávez, de quien los cronistas, como los archivos nos proporcionan pocas noticias. Sólo hablan de él Juarros y Víctor Miguel Díaz. Según la tradición esculpió la Dolorosa para la Ermita de Nuestra Señora de Dolores del Cerro, colocada en su lugar en 1703, luego trasladada a la Iglesia de Candelaria de Guatemala. La imagen es de vestir, labrada con acuciosidad y esmero, según un gusto analítico y reposado que prevalecerá en la primera mitad del siglo XVIII. (V. M. Díaz).

Contemporáneo al anterior, trabajaba el escultor Nicolás de Santa Cruz, maestro escultor y dorador (Berlín 163), con respecto a quien estamos en la más completa ignorancia. Sólo podemos comprobar que aparece en un contrato de 1698.

Entre las esculturas que conservamos, y nos parece pertenezcan a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, encontramos tallas de desconcertante variedad de concepción y de ejecución.

La Virgen de la Balbanera, de la Iglesia de Mixco, hábilmente reproducida en su mítica representación en la hendidura de un árbol. Su cara conserva el anonimato y la delicadeza de una máscara japonesa, mientras el estofado que recubre el manto es obra de un virtuosismo que raya en lo sublime. Las grandes mangas ondulantes, la precisión del dibujo, la elegancia de la postura manifiestan un artista experimentado en el detalle y aficionado a las alusiones simbólicas. En esta talla se admira, como encarnado en un objeto artístico, el ideal barroco de dignidad, categoría, gracia cortesana, juego elegante y máscara.

La decoración floral, con detalles precisos y policromados es un modelo de finura y de laboriosidad textil.

DIRECCIONES ESTILÍSTICAS CONTRASTANTES. 1690-1717.

Nos quedan algunas esculturas que, no solamente son válidas, como obras de arte, sino como muestras de variedades estilísticas que enriquecen la



SAN JOSE

línea barroca en diferentes direcciones, tanto por lo que se refiere al dominio del espacio, como al gusto del drapeado y al equilibrio de la construcción.

La Virgen del Rosario de Tactic, colocada en el altar mayor, es uno de estos casos únicos en que el barroco se libera de preconceptos emotivos para darnos una obra casi clásica por elegancia de construcción, variedad armónica del dinamismo plástico, profundidad de claroscuro y textura diferenciada de las superficies.

En contraste con el anterior indica una dirección diferente en favor del simbolismo y de la captación mística el Santo Tomás con alas de serafín, de la Catedral de Cobán. La ligereza casi celestial con que la materia dura de la madera queda transfigurada en variaciones luminosas, hace de esta pieza un modelo de gracia y elegancia cortesana. A la vez, penetra en el misterio de lo trascendente con su acentuación del símbolo alado y de la juvenil fragancia del rostro.

Los grandes ojos, el dedo apuntando hacia un término celeste, la ligereza imponderable del manto, abren un horizonte nuevo en el barroco de alrededor de 1700 y preparan el camino a la gran serie de figuras angélicas de ligeras vestiduras y pies danzantes en el aire. De éstas poseemos todavía muchos ejemplares en los pueblos de la costa y de los altos de Guatemala: como el San Gabriel de Mazatenango.

Una tercera dirección, indicada por la Virgen del Rosario de San Agustín Acasaguastlán, plantea dimensiones completamente originales de solidez espacial, de contacto con el mundo y adhesión a un modelo corpóreo de atractiva belleza femenina.

El manto pesadamente arrugado cuelga en el aire, tanto en el lado derecho como en el izquierdo, a diferentes alturas, para crear un inestable equilibrio dinámico. Las manos de la Virgen se entrelazan afectuosamente con las manos y los piecitos del niño en una composición de líneas y colores. Y sobre todo el cuello bellísimo de la Virgen, el torneado de la cara y de los ojos grandes, modestamente demisos, nos evocan la plasticidad de las "madonas" de Rafael y la devoción de Fray Angélico.

El color de los paños es duro, debido a alguna mala restauración, pero el encarnado del rostro y de las manos conserva todo el hechizo de su esmalte original. Por último observamos la ligereza del velo y la agitación espontánea del cabello, que contrastan con la carnosidad del cuello y la solidez vibrante de la túnica.

Es una de las cumbres del arte guatemalteco y merecería una correspondiente investigación de archivo.

En el campo del desnudo poseemos un ejemplar de gran valor en el San Sebastián de la Catedral de Cobán. La agitación barroca de los músculos, la equilibrada contraposición de las masas nos hacen olvidar la artificiosidad del gesto y de la construcción. Hay una distancia sin límite entre esta figura carnosa y juvenil con la pétrea dureza del San Sebastián de Comalapa y la gótica sencillez del de San Lucas Sacatepéquez. Aquí la acuciosidad barroca corre sobre las superficies, hábilmente orquestadas, con armonías agudas y transparentes.

VIRGEN DE LA ASUNCION



El paño es de una ligereza vibrante e impresionista, las manos trazan, en el aire, contrapuntos de claros y sombras.

En San Pedro Jocopilas las pequeñas estatuas de San Agustín y Santo Tomás continúan la gran tradición de ligereza danzante y vibración sonora de los pliegues, propias de este período.

Poco se conserva, en el género de los bajorrelieves, pero tenemos dos medallones en el Museo de Antigua, originarios de San Francisco (Díaz 486). Uno es de la Virgen del Rosario y el otro es San José con el Niño. Ambos, al parecer, de comienzos del siglo XVIII. El regio estofado reluce en una atmósfera de sonoridad metálica. Las dos figuras parecen estar condenadas a esconder su humanidad en el cerco dorado de sus respectivas dignidades.

La Dolorosa de Santa Rosa de Guatemala es una imagen de exquisita belleza y perfección y un pretexto para demostrar la destreza técnica del artista en resolver la refinada graciosidad del rostro y la enternecedora piedad de la Virgen. Se entrevé, en esta elaborada hechura, y en la femineidad de los detalles, el estilo sevillano de la Roldana y el ejemplo de la Macarena.

El Crucifijo del pueblo de Jocotán entra también en los esquemas de un barroco de tonos ligeros y frívolos, con su diseño ágil y desencarnado, con el paño recogido en alto, de plegado nervioso y caligráfico, las sombras desmenuzadas y pálidas, los brazos agitados por una torsión exasperada y la mirada lánguidamente rendida.

Un bajorrelieve clásico y simbólico, para nosotros, es el del museo de Antigua, originario del Convento de las Clarisas. Representa a Santa Clara con las religiosas de su monasterio. Este bajorrelieve de más de metro y medio de ancho y de alto, es tan importante para las Clarisas como un escudo heráldico, y tuvo que ser esculpido apenas ellas se instalaron en su convento de Antigua, o sea acerca del año de 1700. La disposición horizontal, de las personas alineadas sobre una misma cuerda, se cruza con las rendijas verticales de los pliegues, escasamente animados por el atravesamiento, en diagonal, de los cayados de las abadesas.

Los dobleces aplastados y el compás rítmico de las figuras son de un arcaísmo increíble para el año de 1700. La ingenuidad de las caras y la sinceridad del contenido místico son tales, que el espectador es atraído por la autenticidad de la escena y la inmediatez del sentimiento cristiano.

A las puertas del nuevo siglo, la silueta volante y estilizada del arcángel San Miguel de la Iglesia de Santa Rosa, sintetiza toda la ligereza y la cortesía de un baletista. El cruce de las rodillas, la transversal de los brazos extendidos, los pendientes, las mangas colgantes, la túnica de volantes, son testigos de una religiosidad que se ha vuelto frívola y se deleita con brillos multicolores, aderezos y joyas, más que con gestos graves y discursos de almas.

Este ángel es también un modelo de belleza convencional, impuesta por la moda del momento y la costumbre social.

Otra variante estilística, es la que aporta una Virgen del Rosario de tamaño mediano de San Pedro Jocopilas. El niño está particularmente levantado sobre el hombro izquierdo de la Virgen y en postura contorsionada, extendiendo afectuosamente la manita derecha al cuello de la madre. La Virgen es



SAN ELOY

imaginada como una jovencita delgada, rodeada por un manto demasiado grande, en una profusión de pliegues apretados y entretejidos, con menudos clarosucos que trepan desde la zona inferior de los ángeles hacia las pequeñas cabezas del niño y de María.

En esta misma línea estilística, se coloca la Asunción de la Catedral de Cobán, con las manos extendidas diagonalmente y dirigiéndose al cielo, con los ojos sumergidos en una luz que lleva al encuentro con Dios.

Todo el físico se anima con un afán de ligereza, que la mueve hacia arriba. Los pliegues aletean, en una geografía de vallecillos menudos y el movimiento serpentina da aliento al despegue, sin renunciar a la manifiesta fastuosidad de la reina, que va a hacer su entrada triunfal.

Otra Virgen de la Asunción de parecida inmaterialidad, pero de estilo más compacto y actitud flotante, y perteneciente al mismo período, es la que está en el pueblo de San Raimundo. Su estado actual es lastimoso debido a los daños del último terremoto. Desaparecieron la corona y los ángeles laterales, se han perdido ambas manos y rotos los brazos. Se ha salvado la cara, divinamente delineada y sonriente entre tanta ruina. Los tonos de los colores permanecen claros como para una sinfonía de violines. El cuerpo en posición ligeramente ondulada posee un movimiento ascendente, resaltado por el cojín de nubes y las cabecitas de los ángeles a los pies. El velo se parte en dos bandas paralelas que un viento transversal hace volar, como banderas, sobre el pecho y detrás de la espalda. La sonrisa de los ojos azules se irradia por la cara fresca y frágil como la de una muñeca de porcelana y conduce la mirada del espectador hacia lo alto. Sin duda su centro de atención es el rostro, cuya luz rebota, de pliegue en pliegue, por senderos de un laberinto minucioso y es como el reflejo de un celeste "rompimiento de gloria".

Con los ejemplos anteriores hemos entrado en una modalidad nueva, de pliegues más ligeros y tiernamente dispuestos en dobleces graduales y sistemáticos. Podemos observar la Beata Mariana de Jesús, poetisa madrileña del siglo XVII, de la orden mercedaria, en la Merced de Guatemala, una de las más bellas y finas tallas de este tiempo. Enteramente estofada con un dorado rutilante. El talle esbelto es resaltado por el interior blanco del manto y la toca enmarca la cara.

Con su libro de poemas y la pluma en la mano, la poetisa busca inspiración en la realidad ultraterrena. Toda su figura irradia compostura y confianza. El ligero movimiento de la rodilla derecha acompaña el gesto abierto de la mano y la inclinación de la cabeza. Una armonía de cuerdas, en tonos bajos y ecos de campanas son las que evoca la santa mercedaria. El P. Iriarte opina que "podría muy bien haber sido ejecutada por cualquiera de los grandes artistas" (p. 21).

Continúa en este estilo, aunque con el manto repintado y los colores demasiado violentos, la Dolorosa de la Catedral de Cobán. Envuelta en una estela de pliegues elípticos que enmarcan toda la figura, es dominada por esta ondulación menuda y deliciosa del plegado que viaja en repetidos surcos de arriba abajo y de abajo arriba para concentrar la atención en la cabeza rodeada de velo blanco. La expresión de dolor queda como ahogada en la preocupación superficial del artista.



SAN ANTONIO

La serie de los arcángeles continúa, en este mismo estilo, de ligeros movimientos y elásticos pasos de danza. Después del San Miguel de Santa Rosa, el arcángel del Museo de Antigua, igualmente recargado de joyas y aderezos mundanos.

Las túnicas infladas por el viento se confunden cada vez más, en una red enmarañada de pliegues y retorcimientos.

El primero es el San Rafael de Tamahú, quien, sólo por ser un personaje celestial, puede con tanto ropaje que, como un río congelado le amarra los brazos y las piernas. Por el contraste, la figura es alta y delgada, como quien, con sus largos pasos haya andado mucho por el desierto, acompañando al joven Tobías.

Esta talla merecería ser rescatada de la triste capa de pintura con que ha sido cubierta.

Segundo, en este desfile de trompetas, al estilo de Vivaldi o Purcell, es otro arcángel, el de número 30 del Museo de Antigua. Este personaje dorado, como paje recién salido del salón de los espejos de Versalles, ostenta bucles enrollados estilo Luis XIV y librea de pesadas colgaduras. Quizás sea uno de los casos de máxima mundanidad barroca, que se hayan permitido nuestros artistas antiguños, ordinariamente reacios a toda exageración. La pieza es significativa de toda una edad y una psicología que acaricia sueños de "grandeur".

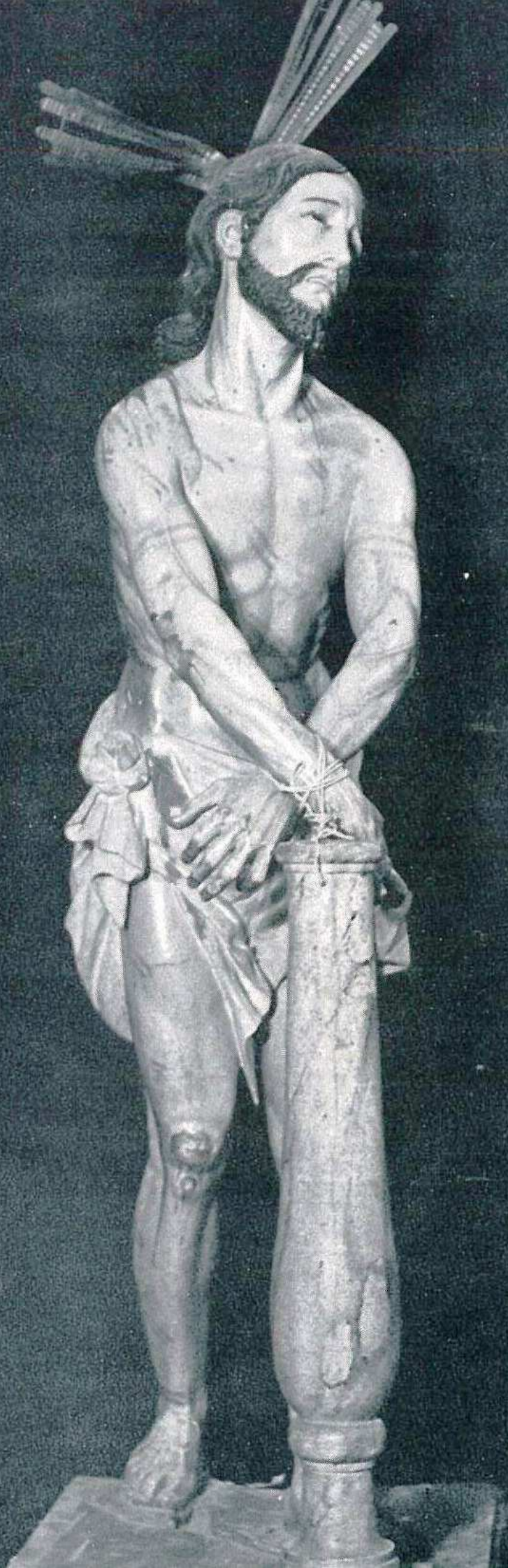
En la misma tónica escenográfica está el San Cristóbal del Museo de Antigua, No. 20. Esta pieza fue robada, del museo, hace unos años y no volvió a reaparecer. Es uno de los mejores documentos estilísticos del primer decenio del siglo XVIII. San Cristóbal es imaginado atravesando el río con el Niño Dios, en incógnito, sobre la espalda. Un viento huracanado arremolina el vestido del gigante y el pequeñísimo niño se aferra a los cabellos enmarañados del rebelde Cristóbal.

La iconografía de este santo ocupa un largo capítulo en cada siglo de arte y, sin duda, ésta de Antigua es de una de las interpretaciones más sentidas. Es como la cumbre de un monte rodeada de nubes deshilachadas por una tormenta. Las dos piernas sólidamente apoyadas en la tierra, la masa insegura del cuerpo pesado y de los paños abultados; con la manita del niño indicando el cielo, constituyen todo un planteamiento, conforme con la religiosidad del momento y con la inquietante incógnita de la vida.

El San Miguel del pueblito de San Juan la Ermita, cerca de Jocotán, posee los vestidos trabajados enteramente en cuero, con un realismo que asombra. Su cara nos recuerda de cerca el arcángel de Santa Rosa, en Guatemala. El claroscuro es más contrastado y agresivo, pero no le falta ligereza y gesticulación cortesana.

Una Virgen del Museo de Antigua participa de este estilo angelical, por la rugosidad quebradiza del plegado y por la infantil frescura del rostro, tanto como la Virgencita del Rosario de Jocopilas. ¿Es una Inmaculada, una Asunción, una Santa Martir? En cualquier caso es una imagen de un tierno sentimentalismo, que mucho le debe a los modelos consagrados de Alonzo Cano o José Mora. (Museo Colonial).

Un poco más adelante en el siglo, pero todavía de este período, es la



JESUS A LA COLUMNA

Santa Ana del Museo de Antigua, rigiendo con la mano izquierda una larga y pesada banda transversal que fluye hasta el suelo.

Evidentemente se perdió la que debería acompañarla del lado de su mano derecha, la escultura de la Virgen niña. La serenidad y bondad del rostro denota una investigación psicológica de la persona y un deseo de expresar sentimientos reales. Los artistas de este período empiezan a percatarse del vacío de las transposiciones simbólicas y salen a la búsqueda de los rasgos vívidos de la gente sencilla. Esta imagen establece el encuentro de una tradición que pesa y sigue imponiéndose en la elaboración artificiosa y convencional de los paños con otra visión al sentido moderno: el rostro y la persona, captados en sus detalles íntimos de emociones y temperamentos.

Los Niños Dios, de tamaño grande, predilección del taller de Martínez Montañés, de los cuales tenemos probablemente un ejemplar en el Museo Vásquez de San Francisco en Guatemala (Angulo II, 304), forman una secuencia que se despliega como una cadena a través de varios siglos y todavía continúa en el Siglo XIX.

Antes de terminar este período podríamos observar tres de ellos que pueden hacernos fácilmente comprobar la evolución estilística.

El Niño que está en los brazos de Santa Rosa en Guatemala. De hechura barroca clásica, casi renacentista. Gordito y sonriente adopta las fórmulas carnosas y rosaditas de Rubens con el atractivo de su ingenuidad cariñosa y juguetona; es un niño de verdad más que un Niño-Dios.

El que se conserva en la Iglesia del Carmen, posiblemente de finales del Siglo XVII, con encarnación más clara, su vestido moderadamente contrastado y el pelo de un niño ya crecído. Las manos "habladoras" y los pies inquietos, crean dimensiones espaciales que tienden a implicar la presencia del espectador. Los ojos bien destacados hacen vivir el rostro, severamente resaltado por la masa oscura del pelo, con un deseo de transmitir un mensaje y de establecer un diálogo.

El tercero, ya de comienzos del siglo XVIII está en San Agustín Acasaguastlán. Respira fragancia y lozanía. Su faja en espiral, que se engancha al hombro y a la pierna, contrasta como una farfolla de color, con la blancura del encarnado y la finura amanerada de las extremidades. Con el pelo ensortijado y la modosa serpentina de las manos y pies, es un prototipo de elegancia cortesana y de distinción de casta.

Esta imagen remata, como broche de oro, los gustos de un siglo atormentado y fatuo, legalista y despreocupado, que se hará prematuramente serio al intensificarse los temblores del año de 1717.

Pero antes de terminar queremos examinar algunas estatuas que indican una variedad más, del genio creativo de nuestros escultores.

Son las dos San Joaquín y Santa Ana del pueblo de Villa Nueva. Según tradición oral que refiere el Lic. Arnoldo Escobar, estas dos suntuosas piezas son originarias de San Francisco de Antigua.

El artista no se contentó con recargar la figura con detalles enfáticos en movimientos, brillos, pliegues y colgantes. Trató además de crear la ilusión realística de dos auténticos personajes palestinos, dándoles algunos toques típicos que los hacen parecerse a los ricos mercaderes árabes de las leyendas.



SAN JUAN
DE LA CRUZ

El mismo esfuerzo para tipificar con notas de vestido a dos personajes lo encontramos también en la Santa Ana y la Virgen de Santo Domingo de Guatemala. Posiblemente tallados en la misma temporada, aunque por manos diferentes.

No son fáciles de encontrar en la imaginería española, con tantas escenificaciones y "pasos", esculturas que revelen la misma preocupación costumbrista de las cuatro que señalamos.

Conozco sólo los personajes de la Sangrada Familia del Museo de Valladolid atribuidos a Juan Antonio y Pablo Ron, maestros de Salvador Carmona (Federico Watterberg, 261) (1) correspondientes a los primeros años del siglo XVIII. Es posible que algún dibujo de estas estatuas, o alguna parecida, haya inspirado a nuestros artistas.

Lo que nos importa, en este caso, es la originalidad con que el artista ha mezclado lo sagrado con lo profano, o mejor dicho, cómo ha mundanizado la escena sagrada, olvidándose del contenido místico para individualizar los reflejos de lejanías étnicas y de una cultura sugestiva que contrastaría, como nota exótica, en el público devoto.

San Joaquín en pleno dominio de su dignidad profesional judaica, es un escogido de Dios como los antiguos patriarcas. Sus ojos han quedado pensativos y entreabiertos, por haber captado la presencia del Dios altísimo. Su boca muda y sellada por la promesa. Santa Ana, en actitud modesta y esperanzada, manifiesta en su gesto el total abandono al misterio que ha sido hecha partícipe.

Ambas esculturas son sumamente valiosas por señalar con precisión la tónica de un momento cultural.

En la Santa Ana de Santo Domingo, Guatemala, el diálogo se entabla entre la madre y la Virgen María, todavía niña. Los rasgos huesudos de la madre anciana y la vivacidad sorprendente de la joven predilecta, están rodeadas por una luminosidad que vibra por las diferentes contexturas de pliegues y ondulaciones de los paños. La riqueza y la variedad es enorme. El artista se esmera en conseguir texturas extrañas, plegados geométricos —o negativos— pesados y quebradizos. Es todo un paisaje de acordes luminosos, que se conjugan con fútil versatilidad a las íntimas emociones de los actores de un drama.

Por último, consideramos de este mismo tiempo el San Juan de Amatlán y la Virgen del Rosario. Los que supuestamente dejó en el retablo de ese pueblo el ensamblador Damián de la Vega, sea él o no, quien las esculpiera.

El Santo Tomás de Aquino, de Santa Rosa, obra de un gran artista y tan valioso como los apóstoles de la misma, tiene el plegado más esquemático, resuelto en zonas planas con bordes realzados, algo que anticipa el plegado negativo muy usado en ciertas fases del siglo XVIII.

La dureza rítmica del cabello no impide que su espontaneidad juvenil refleje el contraste, entre la integridad mística de su vida y las abstracciones escolásticas de su especulación.

(1) Federico Watterberg: Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Aguilar, Madrid 1963.

MISTERIO DEL NACIMIENTO



Termina así el segundo de los largos períodos de la escultura guatemalteca, la que puede llamarse barroca con pleno derecho y sin restricciones, caracterizada por tres grandes artistas: Pedro de Mendoza, Mateo de Zúñiga y Alonso de la Paz. Tres cumbres como los tres grandes volcanes que dominan la ciudad de Antigua.

Hacia el final del siglo XVII, en Europa, se había llegado a una especie de "estilo internacional", eliminando casi totalmente los contrastes, entre el Norte y el Sur. La mayoría de los artistas nórdicos habían tenido contacto con Roma y habían suavizado sus durezas; al mismo tiempo los artistas mediterráneos habían recibido el influjo nórdico. La moda se había impuesto a las diferencias locales. En Guatemala se vive, en pequeño, un proceso análogo. El predominio de la moda, por un lado, y de la diferenciación personal de los artistas, por el otro.

ESCULTURA LAICA.

Nos quedaría por ver, el aspecto laico de la escultura guatemalteca. Su actividad principal se concentraba en monumentos funerarios, en los que el difunto se colocaba de rodillas, en la iglesia, junto al lugar donde se habían depositado sus restos mortales.

También muchos de los artistas conocidos, como se comprueba en los protocolos, se aseguraron el derecho de sepultura junto a sus obras preferidas en alguna capilla de su devoción.

Vásquez (IV, 333,335) nos dice que al excavar en San Francisco para proceder a obras de restauración en 1692, se levantaron los sepulcros de las personas que yacían en aquel lugar. Con esta ocasión nombra algunos monumentos funerarios: La efigie del Presidente Lic. García Valverde, la de D. Gaspar Arias y su esposa, la del Dr. Alvaro Pérez de Lugo, todas ellas talladas en madera.

De todas las que llenaban las iglesias, ninguna ha sido conservada hasta nuestros días. Berlin cree haber identificado una estatua funeraria en la escena de padre y madre arrodillados cerca de un niño, que se encuentra en uno de los retablos de la Merced de Guatemala (p. 71).

En la exposición de la Universidad Landívar, de 1977, se presentó una talla estofada y policromada de un personaje en traje de guerrero, de la cual ya hemos hablado. Es de propiedad particular (No. del catálogo 11) y si no se trata de una imagen de algún santo rey, podría decirse que estamos frente a una talla laica, posiblemente una escultura funeraria.

Hay casos de esculturas laicas no funerarias. Cuando, por ejemplo, las figuras de los donantes aparecían de media talla en el banco de los retablos. Desconocemos también si sobrevive alguna de ellas.

Otro aspecto de escultura laica es la que aparece en objetos de platería. Generalmente se trata de figuras de animales, flores o instrumentos materiales. En raros casos hay figuras humanas.

Un estudio amplio de esta modalidad de la escultura barroca guatemalteca exigiría un trabajo específico y queda fuera de nuestras intenciones: habría que examinar los "frontis" de altares, las puertas de los tabernáculos, los estandartes etc.



**SAN ELIAS
CARMENTA**

Otra clase de esculturas, dignas de algún estudio especial, son las que adornan las fachadas de los templos, las fuentes y los muebles. Un campo diferente y todavía virgen para el investigador.

Este aspecto nos falta y sería necesario completarlo, para que nuestra visión del barroco fuera completa.

La panorámica de este período nos ha ofrecido la oportunidad de seguir la evolución, desde un estilo naturalista que precede el barroco, hasta la afirmación de éste, que madura en grandiosidad y dinamismo hacia los años de 1680-90, para entrar en una multiplicidad variada de corrientes hacia el final del siglo XVII. No es sólo una evolución de formas, decoración y de gestos. A la evolución plástica se añade la evolución psicológica del artista, que cambia su manera de ver y de interpretar el espacio.

A lo largo del siglo XVII se ha ido acentuando la tendencia a observar todos los objetos en su valor pictórico. Las superficies, los pliegues y el claroscuro se colorean.

Al predominio clásico de la forma se ha impuesto el predominio moderno del color. Hasta en arquitectura los palacios, las iglesias pierden su "forma" (como idea abstracta y concepción reposada) para echarse a andar en un movimiento que los reconcilia con el paisaje. Todos se "mueven" como seres vivientes dentro del paisaje. Los perfiles agudos recortados y ondulantés causan movimientos en las luces y las sombras. No se ahorran esfuerzos para alcanzar esta expresión. La forma se anima y el espacio adquiere la consistencia del color. Color y movimiento funden en una sola las artes de la escultura y la pintura con la misma unidad que poseen en la vida.



CRISTO YACENTE