

II.2. ESCULTORES Y ESCULTURAS EN LA ANTIGUA CAPITANÍA GENERAL DE GUATEMALA (1524-1660)

Rafael Ramos Sosa
Universidad de Sevilla







El territorio centroamericano, sede de la antigua capitania general de Guatemala, también conocido como reino de Guatemala, ha sido escenario de importantes culturas a lo largo de los siglos. Tras las expediciones conquistadoras de Pedro de Alvarado la población inicial comenzó con un primer asentamiento en el altiplano central en 1524, cerca de la ciudad de Iximché, Tecpán. Luego fue trasladada en 1527 a Ciudad Vieja en el valle de Almolonga, asentamiento que hubo de mudarse nuevamente al valle del Panchoy, a la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, La Antigua, donde se instaló definitivamente en 1543 el centro político, administrativo, económico y artístico de toda Centroamérica durante tres siglos. El desarrollo colonizador impulsado por la monarquía española no fue fácil, sobre todo por los continuos seísmos y actividad volcánica del territorio que provocó numerosas reconstrucciones arquitectónicas en la ciudad, así como sucesivas renovaciones en los ajueres de templos y caserío. Culminó con el traumático terremoto de 1773, trasladando y fundando una nueva capital en 1776: Guatemala de la Asunción.

Esta naturaleza indómita no arredró a los pobladores de Antigua que con tesón se sobreponían en las frecuentes reconstrucciones de la ciudad y sus edificaciones. Las tareas artísticas en estas tierras guatemaltecas desde la época maya adquirieron un gran desarrollo. Como en otras culturas precolombinas (aztecas o incas), destacaron por el dominio del trabajo en piedra, tanto en la arquitectura como sobre todo en la escultura, en la que supieron arrancar la bella y recia “petricidad” al material, especialmente en las estelas y monolitos labrados¹.

En el proceso de colonización, los naturales se incorporaron pronto, casi inmediatamente, a las tareas artísticas con los nuevos modelos y técnicas occidentales, sumando también las propias. Caso especialmente estudiado es el de los nativos de México, con su participación en la construc-

¹ Para una visión histórica general rigurosa y con un apartado bibliográfico actualizado hasta el momento de su edición puede consultarse J. LUJÁN MUÑOZ (dir.). *Historia General de Guatemala*. Guatemala: Asociación de Amigos del País-Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1994.

Virgen del Socorro. Catedral de Nueva Guatemala
Fotografía del libro *El Tesoro de la Catedral Metropolitana*, p. 172



ción y exorno de los atrios conventuales del siglo XVI, o bien el del escultor andino Francisco Tito Yupanqui². En el ambiente guatemalteco no tenemos noticias concretas de esos artistas y primeros talleres locales por el momento. Estas páginas tratan de espigar algunos hitos del arte escultórico en Guatemala desde su primera fundación en 1524 hasta 1660, teniendo muy en cuenta que resultará siempre una aproximación, dadas las muchas obras desaparecidas, falta de información y que las pocas obras existentes han sido manipuladas una y otra vez en recomposiciones con fines devocionales y litúrgicos. En este segmento temporal veremos sobre todo ejemplos de la plástica renacentista, con los iniciales resabios goticistas hasta los modelos de estirpe classicista combinados con un naturalismo en pos del barroco, merced a las exportaciones frecuentes de pinturas, esculturas y retablos desde el puerto del Arenal hispalense³.

De modo provisional podría establecerse un primer momento de la escultura en Guatemala con las obras que han llegado a la actualidad, desde la primera fundación hasta fines del siglo XVI y primera

2 E. GÓMEZ PIÑOL. "Arquitectura y ornamentación en los primeros atrios franciscanos de México", en *Actas del Congreso de Historia del Descubrimiento*, vol. IV. Madrid: Real Academia de la Historia, 1992, pp. 213-247; R. RAMOS SOSA. "Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglo XVI y XVII", en *Memoria del I Encuentro Internacional Barroco Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura-Unión Latina, 2003, pp. 245-256.

3 D. ANGULO ÍÑIGUEZ. *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II. Madrid: Salvat, 1950, pp. 291-305; H. BERLIN. *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1952; A. GALLO. *Escultura colonial en Guatemala*. Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1979; J. H. RODAS ESTRADA (coord.). *Pintura y escultura hispánica en Guatemala*. Guatemala: Universidad Nacional de San Carlos, 1992. Actualmente la profesora de la Universidad Nacional de San Carlos, Brenda Porrás Godoy realiza su tesis doctoral en la universidad de Sevilla sobre el retablo y la escultura en Guatemala.

década del XVII. En términos generales constituye la expansión del renacimiento y manierismo por Europa, conjugándose con resabios del gótico final.

Tradicionalmente se tiene por la imagen más antigua del reino centroamericano la escultura de la Virgen del Socorro en la catedral de Guatemala (c. 1530). Tal vez traída por los conquistadores o primeros pobladores hispanos de entonces, es una talla en pequeño tamaño (61 cm de altura) de la Virgen amamantando al Niño Jesús⁴. Una iconografía muy

⁴ A. GALLO. *Ob. cit.* [1979], p. 62; A. M. URRUELA V. DE QUEZADA (ed.). *El tesoro de la Catedral Metropolitana*. Guatemala: Banco Industrial, 2005, pp. 200-201; J. L. COLMENARES. *Catedral Metropolitana, imágenes de devoción*. Guatemala: Catedral Metropolitana, 2010, p.13; M. TRENS. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*.



Cristo de los Reyes (Conjunto y detalle). Catedral de Nueva Guatemala. Fotografías Luis Manuel Muñoz Lemus

frecuente en el gótico final, en la senda de la humanización de los temas sagrados como exigencia de los derroteros espirituales abiertos por la “devotio moderna”, al calor del franciscanismo. La Virgen en pie ofrece el pecho al Niño desnudo que agarra un pajarito en su mano izquierda. Escena de singular ternura en la que parece recuperarse el tipo de estatua exenta clásica, su composición frontal adolece del habitual diálogo entre madre e hijo al volver los rostros mutuamente sonrientes. Aquí parecen ajenos entre sí, el Niño muestra un rostro un tanto adulto, propio de una interpretación iconográfica acorde con el decoro debido en un icono, muestra no obstante las morbideces propias de la infancia, y el explícito gesto de abrir la boca para alimentarse. Como detalle plástico característico pueden observarse unos mechones de pelo tallados al modo más clásico, en forma del llamado “pico de loro”.

Otra importante escultura de los comienzos es sin duda el Cristo de los Reyes, también del templo catedralicio que presidió una capilla con esta advocación en la catedral de Antigua. Recientemente restaurada en el Cerebiem, ha sido ocasión para estudiarla de cerca durante el proceso. Imagen de gran valor histórico pues debe ser uno de los primeros crucificados conocidos en estas tierras de mediados del siglo. Su anónimo autor muestra una versión de una tipología que cuajó en el gótico final, el llamado “crucificado doloroso” caracterizado por enfatizar los signos del dolor y el martirio: cuerpos descolgados y retorcidos, manos cerradas en puño, pies deformados, rostro con fuertes fruncidos del entrecejo y boca abierta, abundantes regueros de sangre, coronas abultadas de punzantes espinas⁵.

Madrid: Plus Ultra, 1947, pp. 461 y ss.

⁵ G. de FRANCOVICH. “L’origine e la diffusione del cruce-

Crucificado de Panchimalco (Conjunto y detalle). El Salvador
Fotografía de Leticia Escobar



La escultura catedralicia del Crucificado no cuelga de la cruz sino que los brazos permanecen en horizontal sobre el madero otorgando dignidad. Muestra un movimiento equilibrado de la cabeza hacia su derecha y las rodillas hacia la izquierda, con un paño de pureza corto y ajustado a las caderas con nudo en caída vertical. La cabeza recoge la mayor expresividad dramática de la imagen al aumentar el volumen general con la corona de espinas tallada en el mismo bloque de madera, siguiendo el modelo tan típico de gruesa trenza en ocho, aspecto iconográfico y técnico de origen y tradición medieval. El rostro de talla sumaria y recio aspecto, con un llamativo y



fuerte contraste entre los pómulos prominentes y mejillas hundidas. No menos personal es la disposición del bigote en curva y la barba bífida, con un moroso trabajo de peinar las hebras del pelo en horizontal, enmarcado el rostro por largas guedejas a un lado y otro. Llama la atención la imponente llaga del costado tanto por su anchura como por su profundidad, elemento que acentúa el expresionismo cruento del martirio. Sus proporciones tienden al cuadrado y la corpulencia, especialmente en las piernas, parece abandonar los tipos más enjutos de los crucificados flamencos y germanos. Bien puede recoger un momento de transición estilística entre el tipo de crucificado doloroso de estirpe goticista con los influjos del renacimiento flamenco, germano e italiano. En esta línea están tam-

“fisso gotico doloroso”, en *Kunsgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II. Leipzig: s. f., pp. 145-261; Á. FRANCO MATA. *Escultura gótica española en el s. XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*. Madrid: Fundación Juan March, 1984.

Virgen con el Niño. Parroquia de Santiago. Sacatépquez
Fotografía del libro *Escultura Colonial en Guatemala*, p. 21.



bién los crucificados de la iglesia de la Trinidad y el de Panchimalco, en El Salvador. Recientemente restaurado este último y casi desconocido en el ámbito de la investigación, recoge estos mismos modelos de tipo doloroso con un claro lenguaje renacentista como demuestra su paño de pureza, aunque con mayor frontalidad y volúmenes planos. Los rasgos sumarios del rostro transmiten expresivamente el drama de un cadáver, ceñido con la característica corona trenzada en ocho de origen goticista⁶.

En estas décadas de mediados del siglo XVI hay una serie de esculturas en Guatemala que parecen responder a unos mismos criterios plásticos del renacimiento, e incluso entre ellas podría hablarse de un taller con un maestro al frente. Entre otras, se trata de las imágenes de la Virgen del Rosario y Santiago de Sacatépquez, el san Agustín de Acasaguastlán, la Virgen del Rosario de Tamahú en la Alta Verapaz, un san Bartolomé en Mazatenango (Suchitepéquez), y un san Bernardino en Patzún⁷. Responden al concepto escultórico de bloque

⁶ Agradezco vivamente el interés y generosidad del párroco de Panchimalco don José Antonio Molina, al enviarme numerosas fotografías del Crucificado y su proceso de restauración.

⁷ A. GALLO. *Ob. cit.* [1979], pp. 21, 33, 35, 37 y 57. La fotografía de san Bartolomé aparece en L. M. MUÑOZ LEMOS.

San Bartolomé. Mazatenango. Suchitepéquez
Fotografía de L. M. Muñoz Lemus



unitario procedente de la escultura pétrea, con una clara composición frontal y cerrada de la que apenas sobresalen brazo, mano y Niño caso de la Virgen del Rosario de Sacatépquez. La leve flexión de la pierna genera unos suaves pliegues en las vestiduras que rompen la verticalidad de la estatua casi acolumnada. Su rostro oval idealizado caracteriza muy bien la estética del estilo. Estas esculturas constituyen un ejemplo de un primer y sencillo renacimiento en Guatemala que pudiera vincularse, solo hipotéticamente hasta ahora, con los escultores conocidos documentalmente como Juan de Aguirre y Miguel de Aguirre, con el mismo apellido pero de distinto origen.

La Virgen de la Merced es otro de los iconos que en principio puede situarse en el último cuarto del quinientos. Se presenta como una Virgen de Misericordia que acoge bajo su manto a frailes y cautivos (86 cm). El Niño muestra sin duda un tipo de anatomía y postura deudora de los seguidores de Miguel Ángel. Esta imagen quiere

La Virgen de la Merced es otro de los iconos que en principio puede situarse en el último cuarto del quinientos. Se presenta como una Virgen de Misericordia que acoge bajo su manto a frailes y cautivos (86 cm). El Niño muestra sin duda un tipo de anatomía y postura deudora de los seguidores de Miguel Ángel. Esta imagen quiere

Niño Jesús Nazareno de la Demanda. Una aproximación histórico-estilística, su influencia en los Niños de Pasión en Guatemala y su pervivencia en las tradiciones cuaresmales. Guatemala: Universidad de San Carlos [tesis de licenciatura en Arte], 2010, p. 34.

Nuestra Señora de la Merced. Basílica de la Merced. Guatemala
Fotografía del libro *El Tesoro de la Merced*, p. 5



identificarse con la regalada por Jacomé López Corzo, quién en su testamento de 1604 hace constar que hizo donación de una escultura de esta advocación al convento junto con su retablo, para que presidiera el altar mayor⁸.

EL CRUCIFICADO DE ESQUIPULAS, 1594

Constituye un hito en la plástica guatemalteca por su devoción el Crucificado de Esquipulas. La ferviente demanda hizo que a la vuelta de los siglos esta imagen de Quirio Cataño labrada en 1594 fuera imitada y copiada a modo de verdadero *icono* con frecuencia, destinada a todos los rincones del antiguo reino e incluso más allá. Hay que poner de relieve una grave dificultad para el estudio de esta escultura tanto por su color oscuro uniforme, como

⁸ A. M. URRUELA DE QUEZADA. *El Tesoro de la Merced*. Miami: FL. Trade Litho, 1997, p. 102.

Crucificado de Esquipulas, detalle del torso y paño de pureza

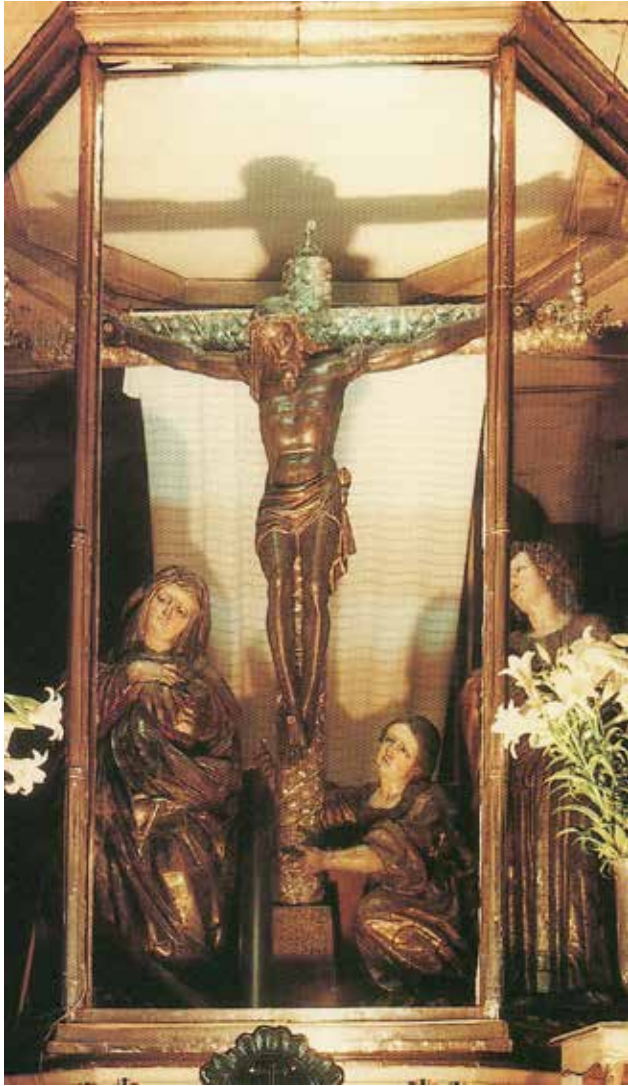


sobre todo por la imposibilidad de verlo y fotografiarlo sin la urna de vidrio en la que se encuentra⁹.

El Crucificado de Esquipulas recoge bien un tipo renacentista en el que la anatomía del idealismo clasicista es el vehículo para tratar de mostrar a un hombre perfecto. La composición frontal y proporción cuadrada añaden equilibrio y serenidad a la señera efigie. A ello se añaden algunos aspectos para expresar la dignidad de Dios, verdadero problema para los artistas que debían plasmar las dos realidades con decoro religioso y convicción artís-

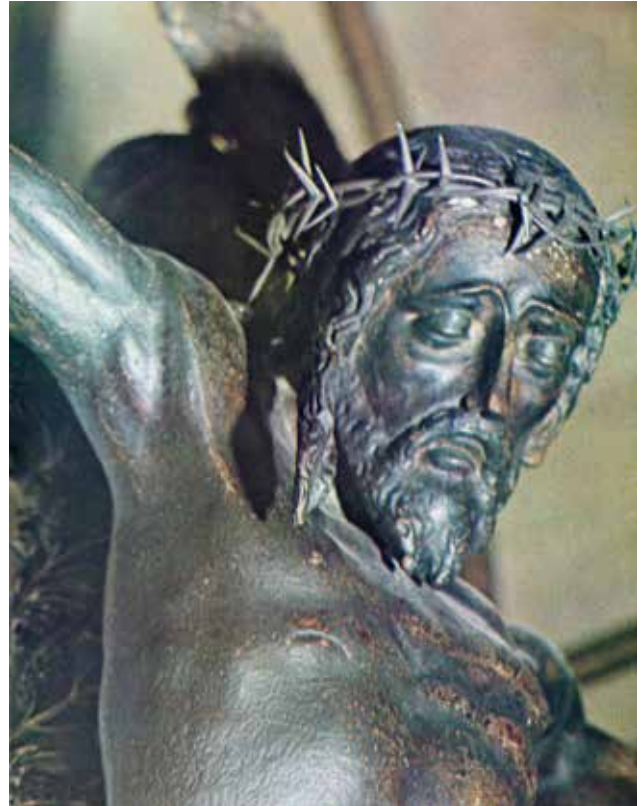
⁹ El documento original que recoge la autoría de la escultura se conoce gracias a una transcripción del original en 1685, publicada en *Semana Católica*, Guatemala, 4 de Junio de 1904. Sobre la historia de la imagen y su santuario puede verse H. D. LÓPEZ HERNÁNDEZ (OSB). *La historia del Señor de Esquipulas*. Guatemala: Ediciones San Pablo, 2010. Fue restaurado hace unos años; sus medidas son 1,18 x 1,23 x 0,25 m., cfr. A. R. GONZÁLEZ DE FLORES y J. A. CARIAS ORTEGA. *Restauración en Esquipulas*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1998.

Crucificado de Esquipulas, Santuario de Esquipulas, Guatemala



tica. Así el cuerpo aparece plantado sobre la cruz con los brazos casi en horizontal, no es un cadáver descolgado y quebrado, la figura se mantiene erguida, con leve flexión de las rodillas sin que por ello deje la rectitud y paralelismo de las piernas, montando el pie derecho sobre el izquierdo. Otros elementos donde puede apreciarse una interpretación artística serena de la muerte de Cristo son las manos que extienden los dedos a modo de bendición. Sin duda es muy expresiva de los postulados estéticos del renacimiento la llaga del costado resuelta en una pequeña,

Crucificado de Esquipulas, detalle antes de la restauración
Fotografía del libro *Escultura Colonial en Guatemala*, p. 203



lineal y leve incisión curva con los extremos hacia abajo que casi pasa desapercibida. El tronco se ve estructurado por la sólida caja torácica de turgente tallado y un vientre abultado, bajo el que se ciñe un perizoma corto y ajustado a las caderas, compuesto por dobleces definidas y anudadas sobriamente en la cadera izquierda.

La cabeza cae levemente a la derecha sin llegar a descansar sobre el hombro y muestra así al espectador un rostro de facciones suaves. Sus rasgos sumarios, presentan una expresión templada con ojos semicerrados y boca entreabierto sin estridencia, pero que no renuncia a las mejillas hundidas propias de un difunto. Es muy característico el juego del entrecejo visto desde su derecha donde las cejas señalan un movimiento acentuado que le confiere dramatismo a un conjunto caracterizado por la serenidad y el equilibrio.

Mención aparte constituye un grupo importante de crucificados de la segunda mitad del siglo XVI e incluso

Crucificado de Esquipulas, detalle de la cabeza
Fotografía cedida por Hugo D. López Hernández



Abejo

Crucificado de Tusa. Templo de san Francisco. Antigua
Fotografía del autor

Crucificado. Santo Domingo. Xenacoj.
Circa 1604

primeros años del XVII. Hay que citar al menos los casos de Chichicastenango, el de san Agustín de Acasaguastlán, el de Santiago Sacatepéquez, el de las Ánimas en Santiago Atitlán, otro en la Merced de Antigua, el de Xenacoj, y el de Tusa en san Francisco. Cabría hacer algunas precisiones en algunos de ellos por ahora. Tal es el caso del Crucificado de santo Domingo de Xenacoj, ya dado a conocer por Berlin que

llegó a decantarse en la atribución, al identificarlo con documentación del contrato de un retablo mayor para la iglesia el año de 1697, por el maestro ensamblador Damián de la Vega¹⁰. Bien es cierto que el encargo incluía tres esculturas y una de ella era un Crucificado que remataba el conjunto. No obstante, el mismo Berlin



cita al cronista dominico Francisco Ximénez que hace

constar que “*en este pueblo de Santo Domingo Xenacoj... hay la gran memoria de que el año de 1604 bendijo aquesta iglesia y las imágenes de la Virgen del Rosario del altar y de las procesiones y lo mismo las de N. P. Santo Domingo y la del Santo Crucifijo que está en su altar*”. El estudio detallado que pudimos hacer de esta escultura nos lleva a pensar que se trata de un modelo más propio de la segunda mitad del siglo XVI que de fines del XVII. Detalles de su anatomía, paño de pureza corto y ajustado a las caderas con lineales, suaves y escasos pliegues, y hasta la herida del costado están más en la tónica de los crucificados citados anteriormente: la llaga del pecho es del mismo modelo de Esquipulas. Habría que asignarlo entonces a los años iniciales del seiscientos guatemalteco.

También hay que destacar el Crucificado de Tusa en el templo franciscano de Antigua. Responde a un modelo distinto, de tamaño natural, con una anatomía de notable corpulencia, de lejanos ecos miguelangelescos por su ancho tórax. Presenta la particularidad de haber sido realizado en fibras vegetales y madera así como telas encoladas, lo cierto es que se resiste al análisis por las evidentes deformaciones y manipulaciones a lo largo de los

¹⁰ H. BERLIN. *Ob. cit.* [1952], pp.167-169, fig. 4.

Crucificado de Tusa, detalle de la cabeza
Fotografía del autor



siglos, como se aprecia en el perizoma. De todos modos hay que anotar la novedosa iconografía de cuatro clavos, con las piernas y pies casi en paralelo sin llegar a cruzarlos. Este asunto fue objeto de discusión entre artistas, teólogos, clérigos, intelectuales y aristócratas, con precisos y elaborados juicios sobre si Cristo fue crucificado con tres o con cuatro clavos. El caso más significativo y bien documentado es el de la escuela sevillana de comienzos del XVII como bien recoge el pintor y tratadista Francisco Pacheco¹¹. El de Tusa es un buen antecedente para el que luego veremos en el Calvario antigüeño. Otro aspecto a estudiar con detenimiento en esta escultura son algunos detalles de su barba, con mechones turgentes y hebras definidas que parecen indicar un primer naturalismo, así como en los bucles de la cabellera que cae sobre el cuello. De modo provisional podría encuadrarse esta imagen en el primer tercio del seiscientos.

11 F. PACHECO. *El Arte de la Pintura* [ed. Buenaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 713-749.

LAS IMPORTACIONES HISPALENSES

En este contexto histórico-artístico de un renacimiento y manierismo en sentido amplio hay que constatar las exportaciones de esculturas, pinturas y retablos que desde el puerto de Sevilla llegaban a toda América. Esculturas y escultores que debieron influir en el desarrollo del arte guatemalteco y que hace necesario un mínimo trabajo de campo para constatar o no estas influencias.

A las ya conocidas documentalmente exportaciones de esculturas cabe añadir algunas más recientes¹². Es el caso de dos figuras de la Inmaculada para la iglesia y hospital de Trujillo, encargadas por el sargento mayor de la ciudad hondureña Pedro Alonso Martínez. Para ello acudió al escultor sevillano Martín Alonso de Mesa y al pintor Diego Gómez en 1601. Las imágenes debían tener una altura de siete palmos más una peana redonda de media cuarta de alta. Por cada una de ellas se

pagarían seiscientos reales, a repartir por mitad entre los artistas¹³. Desconocemos si existen todavía estas imágenes pero si existen obras de Martín Alonso como la Virgen de la Oliva en Vejer de la Frontera (Cádiz), o sus obras en Perú a donde emigró desde 1602, y allí se han identificado algunas de sus esculturas, atribuidas otras, como la Inmaculada de las Concepcionistas de Ñaña¹⁴.

12 D. ANGULO ÍÑIGUEZ. “Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala”, en *Archivo Español de Arte*, t. 20. Madrid: CSIC, 1947, pp. 285-291; M. ESTELLA. “Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas”, en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid: CSIC, 1990, pp. 73-106.

13 J. PALOMERO PÁRAMO. “Retablos e imágenes concepcionistas enviadas a Indias en el primer cuarto del siglo XVII”, en *Inmaculada, 150 años de la proclamación del Dogma*. Córdoba: Cajasur, 2004, pp. 178-179.

14 R. RAMOS SOSA. “Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima, 1626)”, en *Anales del Museo de América*, 8. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2000, pp. 45-63; “Una escultura de Martín Alonso de Mesa: el San

Inmaculada. Retablo mayor de la catedral de Comayagua
Fotografía del autor

En esta misma línea la corona española costeó siempre una parte de los templos y catedrales americanos. La renovación del templo mayor de Comayagua supuso también el encargo de un retablo en Sevilla al arquitecto y escultor Diego López Bueno en 1620, el cual no se conserva que sepamos¹⁵. Incluía una imagen de la Inmaculada de seis cuartas de alto y dos lienzos del pintor Francisco Varela, representando a san Juan evangelista y a Santiago. En este mismo envío llegó un Crucificado de tamaño natural de Andrés de Ocampo para la catedral, hoy situado en un retablo lateral bajo la advocación del Cristo de Salamé (tallado en 1619)¹⁶. Por último, el sobrino de Andrés, Francisco de Ocampo, también despachó dos tabernáculos de columnas estriadas de orden jónico, con sendas imágenes de la Inmaculada destinadas a pueblos de españoles de Honduras en 1620¹⁷. No sabemos exactamente el destino final pero en la catedral de Comayagua existen precisamente dos simulacros concepcionistas de estilo montañésino y que se han identificado con las enviadas por Francisco de Ocampo¹⁸. Las dos esculturas de las que presentamos fotografía muestran la misma disposición “*con su luna a los*



Juan Evangelista de la catedral de Lima (1623) y otras noticias”, en *Historia*, XXVII-1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, pp. 181-206; “Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas: 1580-1610”, en L. GILA MEDINA (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/libros, 2010, pp. 487-500.

15 D. ANGULO ÍÑIGUEZ. “Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la catedral de Comayagua, Honduras”, en *Arte en América y Filipinas*, II. Sevilla: Laboratorio de Arte – Universidad de Sevilla, 1952, pp. 113-120; A. PLEGUEZUELO. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla: Diputación Provincial, 1994, pp. 68 y 73; “Diego López Bueno y su obra americana”, en *Anales del Museo de América*, 9. Madrid: Ministerio de Cultura, 2001, pp. 285-86.

16 M. F. MARTÍNEZ DEL CASTILLO. *Cuatro centros de arte colonial provinciano hispano criollo en Honduras*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1997, p. 44. Sobre Andrés de Ocampo cfr. J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1987.

17 J. PALOMERO PÁRAMO. *Art. cit.* [2004], pp. 175-176.

18 A. MARTÍN MACÍAS. *Francisco de Ocampo, maestro escultor*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, pp. 185-186.

pies y un serafín asimismo a los pies con sus nubes”. No obstante, parecen de distinta mano. La del retablo mayor, que es más grande, tal vez de 7 palmos (que equivalen a 1,46 m), pudiera ser la de Francisco de Ocampo; la de la capilla del Sagrario parece más pequeña, serían las 6 cuartas, es decir 1,25 m, y podría identificarse con la de López Bueno. No

Immaculada. Capilla sacramental de la catedral de Comayagua

Fotografía del autor



fue posible tomar medidas precisas, queda pues pendiente el dirimir autorías e identificaciones.

En este epígrafe de esculturas exportadas desde España y en particular de Sevilla habría que citar a otras conocidas como la pequeña cabeza de un Crucificado, procedente de Trujillo y hoy en el templo de san Francisco de la nueva Guatemala. Sin duda su intenso dramatismo y recursos plásticos lo vinculan con la corriente más cruenta de Juan de Mesa y no con su maestro Montañés. Igualmente ocurre con un Niño Jesús de tipo montañésino que se conserva en el mismo templo, es una obra de escuela pero no del maestro.

Cabe señalar también un caso poco valorado en su posible alcance. En Guatemala estuvo, mas como arquitecto, el escultor de formación hispalense Martín de Andújar Cantos, que tras unos años en Sevilla, pasó a Canarias y luego a Guatemala, donde trabajó como arquitecto de la catedral¹⁹. Son conocidas algunas de sus obras, como un Cristo de las Ánimas en Carmona, el retablo e imagen de san Pedro en la catedral de Gran Canaria, el Nazareno del Realejo y el san Cristóbal de la catedral de la Habana. Si bien no hay noticias de su actividad como escultor habrá

19 J. LUJÁN MUÑOZ. “Los primeros tres edificios catedralicios de Guatemala”, en *Nueva Antología de artículos de historia del arte, arquitectura y urbanismo*. Guatemala: Caudal, 2009, pp. 30-31.

Mateo de Zúñiga. *Rostro del Nazareno de La Merced*. Guatemala, 1655
Fotografía del autor



que tenerlo en cuenta²⁰.

El Nazareno de la Merced de Mateo de Zúñiga, 1655

Hay que suponer que a lo largo de estos años de la primera mitad del seiscientos debió de ir evolucionando la plástica desde las formas del idealismo renacentista y afectaciones manieristas hacia el barroco. De momento no hay obras identificadas y datos que aseguren este derrotero. Tendría que tenerse en cuenta también la evolución de

20 M. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ. "Martín de Andújar en Gran Canaria", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 31. Madrid-Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 1985, pp. 553-563; Carlos RODRÍGUEZ MORALES. "Martín de Andújar y la Virgen de los Afligidos", en *Vegueta*, 7. Las Palmas: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 195-207.

la pintura coetánea y sus interacciones con la escultura. Si sabemos que abundaron los encargos de esculturas funerarias donde se cultivó el retrato, como constató Berlin²¹. Pudo ser una senda para la plasmación de la realidad de un modo más cercano y vívido, con un naturalismo que desembocaría en el realismo.

Constituye un hito de la plástica guatemalteca el Nazareno de la Merced, obra conservada y documentada del imaginero Mateo de Zúñiga en 1655. Su fama creció y se mantiene por la enorme devoción que despierta, tal que a raíz de esta escultura se realizaron numerosas variantes o imitaciones, matizadas por artistas y artesanos en respuesta a la evolución del sentimiento religioso. Habría que plantear una posible conexión, devocional e institucional, con el Nazareno de Pasión de Sevilla, obra cenital de Juan Martínez Montañés, también acogido durante siglos en el seno del convento mercedario hispalense y con gran fama desde sus inicios entre devotos y artistas²². La iconografía de Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario es por su propio carácter itinerante, en movimiento, la más apropiada para las celebraciones procesionales²³. Fue el padre Isidro Iriarte el que tuvo acceso a la documentación original de la cofradía y consignó los gastos de una nueva escultura en 1655. Antes de esta fecha recibía culto otra imagen propiedad de la orden mercedaria, prestada para el desfile procesional de semana santa. Los mayordo-

21 H. BERLIN. *Ob. cit.* [1952], pp. 67-74.

22 J. RODA PEÑA. "La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión: un modelo para la iconografía del Nazareno en Sevilla", en *Actas del Congreso Internacional sobre Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, t. II. Córdoba: 1991, pp. 675-686; "El Nazareno en la escultura sevillana", en *Nazarenos de Sevilla*, t. I. Sevilla: Tartessos, 1997, pp. 43-91.

23 M. ÁLVAREZ ARÉVALO. *Breves consideraciones sobre la historia de Jesús de La Merced*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1980; A. M. URRUELA. *Ob.cit.* [1997], pp. 131-135; G. RAMÍREZ SAMAYOA. *Consagrada imagen de Jesús Nazareno 1655-2005, 350 años de historia, fe y tradición*. Guatemala: Fundación María Luisa Monge de Castillo, 2005; y *Vida social, económica y religiosa de la cofradía de Jesús Nazareno del templo de Nuestra Señora de la Merced, en Santiago y en la Nueva Guatemala, 1582 a 1821*. Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala [tesis de licenciatura en Historia], 2007, pp. 84-92 y 403.

mos de la corporación, Bartolomé Vázquez Montiel y Nicolás Pérez de Santa María, decidieron encarar una imagen propia realizada por Mateo de Zúñiga al que se le pagaron sesenta y cinco pesos “*de la hechura del Santo Cristo*”, así como la encarnadura estuvo a cargo de “*D. José de la Cerda, uno de los caballeros más curiosos que ha habido en esta ciudad*”. Este pintor del que no hay más noticias ni referencias, pero del que llama la atención que se le trate de Don y nombrarle caballero, avisa de que pueda tratarse de un noble, o bien un hacendado y culto personaje antigüeño que cultivaba la pintura como afición y en este caso también como devoción, aspectos que abren horizontes en el panorama cultural antigüeño, digno de nuevas investigaciones sobre el contexto histórico y artístico de la escultura guatemalteca y la estimación social de las artes²⁴.

La escultura es un simulacro para vestir de 1,67 m., una imagen de candelero o maniquí, con cabeza, manos y pies tallados, el resto en volúmenes generales y piezas articuladas. El acierto artístico de Mateo de Zúñiga y José de la Cerda suscitó desde los comienzos intensas devociones personales y colectivas en la ciudad y alrededores que llevó a emulaciones y rivalidades entre cofradías y poblaciones hasta la actualidad.

Los recursos plásticos claramente tienden desde el naturalismo al realismo, recreando las venas de las manos y la yugular en el cuello al girar la cabeza hacia su derecha dirigiendo la mirada al espectador, el mismo tallado de



la barba partida con menudas hebras, así como un característico bigote recto que se alarga a un lado y otro montando sobre la barba. Zúñiga fue un escultor con pericia y habilidad en el oficio como puede observarse en el tratamiento de las orejas. La expresión del rostro del Nazareno mercedario, con boca entreabierta y labios finos atisbándose los dientes, traduce un dolor contenido y sereno, parece que con un incipiente fruncido del entrecejo, pero que no llega al extremo del dramatismo. Otro detalle, tal vez característico de este modelo pues suele repetirse en otros nazarenos, es la línea de unión entre la mejilla hundida y el bigote que arranca de la aleta nasal, realizando el hundimiento desde el pómulo. Recientemente se le ha atribuido a Mateo de Zúñiga el Jesús de los Afligidos del Puerto de Santa María (Cádiz) según

²⁴ Hay referencia a un encomendero en Guatemala hacia 1643 llamado José Fuentes de la Cerda, cfr. Archivo General de Indias, Guatemala 101, N. 38. Será un tema para seguir investigando.

análisis estilístico y posibles razones históricas²⁵. Así pues, Mateo de Zúñiga constituye un sólido escultor del primer barroco antigüeño del que cabe esperar aparezcan o se confirmen nuevas obras suyas que ayuden a conocer su derrotero artístico personal y el influjo en la evolución de la plástica guatemalteca.

Si el Nazareno de la Merced parece recoger la evolución del sentimiento religioso hacia formas más realistas, tendentes a conquistar el fervor popular de hermandades y cofradías por la senda de la compasión, la retórica y emociones desbordadas, derrotero por el que discurría la plástica en general con formas dinámicas y coloristas; también coexistían otras corrientes espirituales más cultas y selectivas que solicitaban un lenguaje escultórico clasicista, preciso y contenido.

El Crucificado del Calvario antigüeño, 1657

Todo ello nos habla de un clima espiritual en Antigua de gran tensión religiosa. En esta misma línea las últimas investigaciones y restauraciones han sacado a la luz otra importante escultura. Sin duda uno de los centros devocionales y a la vez artísticos de Antigua fue el templo del Calvario, administrado por la Venerable Orden Tercera de san Francisco. El conjunto del Calvario fue todo un proyecto de trazado urbano con hitos arquitectónicos: se trataba de realizar un itinerario urbano procesional desde el conjunto del convento de san Francisco, continuando en la calle de los Pasos, la Escuela de Cristo, el templo de los Remedios, la alameda con las capillas posas del Vía Crucis culminando en la ermita del Calvario. Constituía el escenario para una peregrinación penitencial, buen exponente de la funcionalidad del urbanismo de la ciudad barroca.

La ermita del Calvario se construyó a partir de 1618 y en ella participaron los propios hermanos de orden terce-

ra²⁶. Al año siguiente ya se señaló el lugar para cada una de las catorce estaciones. Pedro de Liendo pintó la primera escena. Las cuatro siguientes corrieron a cargo del pintor Francisco de Montúfar Bravo de Lagunas. Posteriormente el capitán Antonio de Montúfar y Vivar Quiñones (hijo del anterior) pintó distintas escenas de la pasión para el interior del templo, desde 1654 hasta 1657. Este último también era hermano tercero franciscano²⁷.

Otro de los hermanos terceros fue el escultor desconocido hasta hace unos años, Pedro de la Rosa. En el proceso de restauración de la escultura del Crucificado conocido como del hermano Pedro, apareció en su interior dos cédulas de papel con interesantes y expresivas noticias. La primera recoge la autoría de la escultura por parte de Pedro de la Rosa y la policromía de manos del pintor Antonio de Montúfar, al tiempo que solicitaba una oración por él. En la segunda cédula alude al estreno del conjunto de pinturas y esculturas del templo, indicando que también realizó otra escultura de un yacente con sus “*indignas manos*”, constatando la presencia del santo hermano Pedro en este vehemente contexto religioso. Constituyen estos testimonios un buen ejemplo de la actitud interna del artista ante su obra, siempre difícil de conocer, aquí se atisba un claro sentido de ofrenda a Dios con el afán de salvar su alma.

Constan así los documentos:

“Yso esta santa echura deste crussifixo/ Pº de la Rossa ermano de la Tercera/ Orden de nuestro pe San Franco por man/dado del pe Comisario fray Ernando Es/pino pagome la echura el rejidor don/ Juº de Ssbaleta y la pintó y encarnó/ de limosna don

25 F. GONZÁLEZ LUQUE y J. M. MORENO ARANA. “Jesús de los Afligidos podría proceder de Guatemala”, en *Diario de Cádiz*, 4-6-2009, <<http://www.diariodecadiz.es/article/elpuerto/439673/jesus/los/afligidos/podria/proceder/guatemala.html>>. Consultado el 30-11-2012.

26 R. JOHNSTON. “Santiago de Guatemala a mediados del siglo XVII y la historia de El Calvario”, en M. F. TORRES (ed.). *El tesoro de el Calvario, patrimonio de la Antigua Guatemala*. Guatemala: Fundación G&T, 2009, pp. 22-27; J. M. MAGAÑA JUÁREZ. “Arquitectura de El Calvario antigüeño”, en *Ibidem*, pp. 31-50.

27 J. M. MONTÚFAR APARICIO. “Los pintores Montúfar en la ciudad de Santiago de Guatemala en el siglo XVII”. en *Revista de la Academia Guatemalteca de estudios genealógicos, heráldicos e históricos*. 5-6. Nueva Guatemala: Academia Guatemalteca de estudios Genealógicos, 1971-72, pp. 383-429.



Pág. anterior

Pedro de la Rosa. *Crucificado del santo Hermano Pedro*. Calvario de Antigua 1657. Fotografía del autor

Antonio Montúfar, acabe/la oy 8 de febrero deste año/ de mil y seisçientos y 57 años y se/ estrena Dios mediante este primer/ biernes de dicho año; pido por amor/ de Dios a quien esto leyere me encomiende/ a Dios y me oyga una missa. Pº de la Rroça”.

“Laus Deo. / Estrenosse con la pintura/ del cuerpo de la yglesia/ deste Santo Calbario la san/ta ymajen de Christi del se/pulcro, es tambien de mis indig/nas manos; ambas echuras/ son propias deste Santo Calbario/ siendo moradores del los ermanos Pº/ Betancur y don Pº Ubierna./ Siendo Ministro de la ter/ssera orden don Antonio/ d(e) Estrada”²⁸.

El yacente que se conserva hoy en el Calvario antigüeño no parece que sea este, revela claramente una mano distinta del Crucificado del santo hermano Pedro. Por otro lado se ha propuesto identificarlo con el que tras los avatares de terremotos, destrucciones y traslados, se encuentra hoy en el Calvario de Nueva Guatemala. Además de querer identificar al escultor Pedro de la Rosa, solo conocido por la cédula transcrita, con otro escultor coetáneo, Pedro de Mendoza, y del que Berlin cita varias noticias suyas entre 1649 y 1662 cuando falleció. Para abundar en la difícil identificación, fray Antonio de Molina –también contemporáneo– cita a Mendoza como insigne escultor y protagonista de una anécdota con el hermano Pedro²⁹.

El Crucificado del Calvario en Antigua resulta sorprendente, comenzando por su tamaño, más de dos metros. Representa a Cristo muerto con una anatomía de sólida estructuración clasicista, en serena composición frontal, disponiendo las piernas y pies en paralelo, con cuatro clavos sobre *subpedaneum*, en la estela de las disquisiciones teóricas e interpretaciones plásticas de la escuela sevillana encabezadas por Pacheco. El clasicismo de tipo heroico se convierte en el vehículo para expresar la majestad y suprema dignidad de Dios movido por una espiritualidad

28 M. A. UBICO CALDERÓN. *Realidad histórica del Cristo crucificado del Calvario de la Antigua Guatemala, conocido como “Cristo del Hermano Pedro”*. Antigua Guatemala: Consejo Nacional para la protección de la Antigua Guatemala, 1998.

29 M. A. UBICO CALDERÓN. *Datos históricos del Señor sepultado del Calvario de la Nueva Guatemala*. Guatemala: Cofradía del Calvario, 2009; H. RODAS. “Las imágenes del Santo Calvario”, en M. F. TORRES (ed.). *Ob. cit.* [2009], pp. 53-58.

Pedro de la Rosa. *Crucificado del santo Hermano Pedro (Detalle del rostro)* Calvario de Antigua 1657. Fotografía del autor



firme y tensa, de inflexible claridad doctrinal, junto a un ardiente ejercicio ascético y caritativo.

El cuerpo no aparece descolgado, sus brazos solo ceden un poco con el peso del cuerpo, las manos se muestran relajadas, ajenas al dolor y desgarrar de los clavos. Particular atención merece la cabeza, cae en vertical sobre el pecho de tal modo que al contemplar de frente el Crucificado no se aprecia su rostro, es la postura natural tras la muerte, pero también fue el hábil recurso de algunos pintores para evitar el difícil problema de plasmar el rostro de Dios humanado, caso de Velázquez o Zurbarán. Precisamente los artistas para mostrar la faz al espectador devoto forzaban la realidad girando la cabeza del difunto a un lado u otro, dejándola caer sobre el hombro. En este caso es personal

la expresión del rostro con ojos casi cerrados y la boca entreabierta como señal del último estertor, pero más que dar sensación dramática parece apuntar a una mueca de sonrisa o intento de hablar, a este aspecto sereno contribuye la ausencia del entrecejo fruncido. El semblante, como modelo y tipo físico, muestra ecos de la escuela montañesina, no siendo extraño a tenor de las frecuentes importaciones citadas desde el puerto del Arenal.

Un elemento de gran interés plástico en los crucificados, donde calibrar el quehacer de los artistas, suele ser el paño de pureza o perizoma. En este caso ha sido retallado desgraciadamente en algún momento de su historia como icono. Es evidente que el paño dejaba a la vista una cadera en mayor lucimiento del desnudo. El aspecto que hoy presenta y el fuerte contraste del color marfil plano con la policromía, así como la hiriente (para la vista del contemplador) corona de espinas metálica, no favorece la dignidad y el decoro de la finalidad cultural que habría de esperarse tras su restauración.

Pedro de la Rosa constituye un caso del denominado artista cristiano, que ejerce el arte como creación plástica y vía espiritual personal³⁰. Hay otros ejemplos conocidos de este vínculo entre lo artístico y lo religioso en el crisol de la espiritualidad franciscana que merecería un estudio sistemático y amplio³¹. Desde el punto de vista histórico-artístico parece que a la altura de mediados del siglo XVII,

30 F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990], p. 213, comentario al capítulo de B. Bassegoda; A. PALOMINO. *Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1988, t. I, p. 227 y t. III, pp. 87-91.

31 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS. “El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 37. Valladolid: Departamento de Historia del Arte, 1971, pp. 311-325; R. RAMOS SOSA. “Un especialista en Crucificados: la obra de Bernardo Pérez de Robles en Arequipa”, en *Laboratorio de Arte*, 12. Sevilla: Departamento de Historia del Arte – Universidad de Sevilla, 1999, pp. 153-162. Otro ejemplo es el del escultor antigüeño Juan de San Buenaventura Medina, terciario franciscano que talló en 1687 una Dolorosa conservada también en el Calvario, cfr. R. RAMOS SOSA. “Entre la imaginería y la estatuaria: un ejemplo de la coyuntura artística en Guatemala, a propósito de una Dolorosa de Martín Abarca (1802)”, en *Laboratorio de Arte*, 24-II. Sevilla: Departamento de Historia del Arte – Universidad de Sevilla, 2012, pp. 491-494.

Pedro de la Rosa. *Crucificado del santo Hermano Pedro (Detalle del rostro)*
Calvario de Antigua 1657. Fotografía del autor



en Guatemala persiste un lenguaje escultórico ajeno al pleno barroco, con ilusionismo óptico de tipo pictórico, de formas sueltas y abocetadas más proclives a la expresión de los afectos sentimentales. Consecuencia en buena medida de la menor aceleración histórica que caracterizaba la vida americana, así como el personal ritmo y evolución del sentimiento religioso.

C

consolidación

B

barroco

E

escultura

A

andaluza

H

hispanoamericana