

## LA ESCULTURA BARROCA EN GUATEMALA Y OTRAS ZONAS DE CENTROAMÉRICA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. ARTISTAS, OBRAS Y MECENAS.

### BAROQUE SCULPTURE IN GUATEMALAN AND OTHER AREAS OF CENTRAL AMERICA IN XVII AND XVIII CENTURIES. ARTISTS, ARTWORKS AND PATRONS.

ROCÍO PANIZO HERNÁNDEZ

JOSÉ MANUEL GALINDO PARRA

Universidad de Extremadura, España

rpanizo@hotmail.com

jose\_manuel\_galindo@hotmail.com

**Resumen:** El siguiente documento es un estudio para dar a conocer la escultura religiosa en el territorio guatemalteco a través de la influencia hispalense. Para ello, se procede a contextualizar históricamente dicho territorio previo y posterior a la colonización española. Así mismo, se proporciona información sobre las características de la escultura en Guatemala y sus rasgos en común con la escultura andaluza. No obstante, también se aborda la escultura en otros lugares de Centroamérica, concretamente en México y Honduras, para así establecer una visión más amplia de la imaginería barroca, junto con la labor de los mecenas en estos países. Se hace uso de ejemplos concretos para una mejor comprensión del tema, aportando imágenes de obras de algunos de los autores más destacados y representativos de los siglos XVII y XVIII en estos territorios.

**Palabras clave:** Escultura, Guatemala, Centroamérica, Barroco, Escuela andaluza.

**Abstract:** The following document is a study to present the religious sculpture in Guatemalan territory through Seville influence. To do this, we proceed to historically contextualize the territory before and after to the Spanish colonization. Likewise, we provided information on the characteristics of sculpture in Guatemala and its features in common with the Andalusian sculpture. However, the sculpture is also addressed elsewhere in Central America, particularly in Mexico and Honduras, in order to establish a broader view of the baroque imagery, along with the work of the patrons in these countries. Using concrete examples for better understanding of the subject, we provide images of works by some of the most outstanding and representative of the XVII and XVIII in these territories.

**Keywords:** Sculpture, Guatemala, Central America, Baroque, Andalusian school.

## 1. INTRODUCCIÓN. SÍNTESIS DE LA ESCULTURA BARROCA EN EL ÁMBITO ANDALUZ Y CENTROAMERICANO.

Es imposible adentrarse en el estudio de la escultura centroamericana de los siglos XVII y XVIII sin antes hacer referencia a la imaginería andaluza, puesto que la relación entre ambas es indispensable para nuestro estudio. Dentro de Andalucía, el foco más relevante y con mayor desarrollo fue el de la ciudad de Sevilla, donde nació la famosa escuela sevillana que acogió a artistas andaluces y de otros lugares de España.

A principios del siglo XVII, la ciudad hispalense vivió una época de gran esplendor gracias a su importancia política, económica y comercial, a la que se sumó el ámbito artístico, que desarrolló una gran proliferación escultórica hasta la primera mitad de siglo. En la sociedad del momento, el componente religioso estaba muy arraigado en la población, reflejándose de esta manera en el arte de la época. Como consecuencia del exacerbado sentimiento devoto, comenzaron a crearse cofradías de penitencia, que con el tiempo fueron adquiriendo fama en dicha ciudad.

Todo ello supuso un cambio en su escultura, tanto en la temática y estética como en los materiales. Si durante la etapa renacentista, la producción artística se centró en los retratos civiles, la escultura funeraria y en temas profanos, ahora -durante el Barroco- esta se centra exclusivamente en la temática de carácter religioso. Lo mismo ocurre con los materiales, abandonándose el mármol y el bronce, que dieron paso a la madera, convertida en el material por excelencia de la escultura barroca por ser fácil de trabajar y posibilitar su policromado, enfatizando el realismo de la obra. A partir de este momento la escultura se independiza de la arquitectura<sup>1</sup> y pierde su carácter ornamental, potenciado por el surgimiento de la imaginería procesional que transformó imágenes inmóviles - ubicadas en el interior de un templo- en una realidad viva en la que participa la población, a través de los actos procesionales que se celebraban en las calles, con el fin de revivir la Pasión de Cristo<sup>2</sup>.

A la hora de llevar a cabo estas imágenes, que habitualmente eran patrocinadas por diferentes personalidades -como veremos posteriormente- participaban diversos maestros. Esto se debía a que cada artista, para llegar a alcanzar el grado de maestro en policromado, escultura, estofado, dorado u otros ámbitos, tenía que haber pasado por diferentes fases a lo largo de su vida, partiendo desde aprendiz en un taller, hasta

---

<sup>1</sup> AAVV, *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, 2013, p.154.

<sup>2</sup> CHUECA Y GOITIA, Fernando: "El Arte en Andalucía", *Cuenta y Razón*, 40, 1988, pp.27-33.

alcanzar la maestría tras aprobar un examen. En algunos casos, un solo artista podía ejecutar toda la labor que conllevaba la realización y el policromado de la escultura, puesto que había sido examinado de esas materias. No obstante, este ámbito artístico estaba muy controlado, pudiendo ser denunciados aquellos artistas que realizasen labores de las que no estuviesen examinados<sup>3</sup>.

En este contexto van a desarrollarse diferentes categorías dentro de la escultura procesional. Con ello nos referimos a las imágenes de talla completa y las llamadas de candelero. Estas últimas existían ya con anterioridad, pero en el siglo XVII fueron adquiriendo una gran fama que se dilató hasta el siglo XIX. Fundamentalmente, estas figuras tienen talladas la cara y las manos, mientras que el resto del cuerpo apenas está esbozado. Hubo casos en los que también se tallaban los pies, si quedasen a la vista del público. El objetivo de estas imágenes era ser vestidas con telas de gran riqueza para dar un mayor realismo a la obra. Dentro de este grupo se descartan las imágenes del niño Jesús desnudo, así como las de bulto redondo y las de vírgenes y santas de talla completa. La popularidad de estas esculturas fue más notable en las zonas rurales, sobre todo en el área andaluza.

Tras estas notas generales, nos centraremos en la zona andaluza, concretamente en la escuela sevillana, por ser la que tuvo mayor trascendencia en la Península e Iberoamérica. No podemos hacer referencia a dicha escuela sin hacer alusión a su mayor representante, Juan Martínez Montañés (1568-1649), que marcó el rumbo de la escultura de principios del XVII. Su estilo era clasicista, por lo que realizaba imágenes dulces y serenas, prescindiendo de la sangre y el dolor, eliminando la tragedia y el dramatismo de la obra. Con este tipo de imágenes, el artista pretende conmover al espectador mediante la dulzura, realizando figuras en las que predominan las formas suaves, abandonando así los fuertes contrastes de claroscuro. Tras la muerte de Martínez Montañés en el año 1649, el arte sevillano experimentó un cambio radical de la mano de algunos artistas como el pintor Juan Valdés Leal o el retablista Simón de Pineda -entre otros- que en la década de 1650 y 1660 abogan por una sensibilidad distinta a la establecida anteriormente, que se plasma en el ámbito artístico a través de obras de carácter ilusionista en las que predomina la ornamentación<sup>4</sup>. En el ámbito escultórico la figura que se encarga de instaurar la nueva estética barroca es José de Arce (1607-

---

<sup>3</sup> *Ibídem.*

<sup>4</sup> RECIO MIR, Álvaro: "José de Arce en la catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense", *Laboratorio de arte*, 15, 2002, p. 48.

1666), un escultor de origen flamenco que llega a la ciudad hispalense en el año 1636. Dicho artista pasó algunos años de su vida en Jerez realizando algunos encargos, hasta que se produce el fallecimiento de Montañés que le lleva a trasladarse de nuevo a la capital andaluza. A su regreso se convierte en sucesor de Montañés y en el renovador de la escultura en madera, rompiendo con el clasicismo anterior y aportando a las obras movimiento, teatralidad, inestabilidad y decorativismo, sin olvidar el factor emocional que logra a través del análisis psicológico de los personajes que representa. Todo ello le llevó a adquirir una fama que le permitió trabajar en los centros artísticos más importantes de la zona<sup>5</sup>. A pesar de que dicha escuela adquirió mayor fama, también hubo otras zonas de Andalucía que destacaron por su producción escultórica, como es el caso de la escuela granadina, cuyo mayor representante fue el escultor Alonso Cano.

Fuera del panorama andaluz también tuvo trascendencia la escuela castellana, cuyo mayor representante fue Gregorio Fernández. A diferencia de las obras andaluzas, estas presentan dinamismo y un realismo exagerado, así como la representación del dolor y la crueldad acompañados de abundante sangre junto a rostros muy expresivos.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII asistimos a un nuevo cambio estético –conocido como rococó– que se caracterizaba principalmente por la idealización de las formas, en las que predominaban la belleza y la delicadeza, todo ello unido a una profusión –que llegaba a ser exagerada– de los ornamentos. Como consecuencia de esta nueva estética, se convirtió en una práctica habitual introducir el uso de postizos de cabello, ojos, pestañas, dientes y lágrimas en las esculturas de este momento<sup>6</sup>. En este periodo el foco sevillano compartirá liderazgo escultórico junto a Cádiz, que adquirió gran protagonismo debido al poder económico y administrativo que le proporcionó el traslado de la Casa de Contratación en el 1717. Este cambio ocasionó la llegada de numerosos artistas foráneos hacia las costas gaditanas que supuso un intercambio de conocimientos con los artífices andaluces. Sin embargo, en este momento va produciéndose la decadencia del barroco pleno que comienza a ser remplazado por una corriente artística que se irá imponiendo a lo largo del siglo: el Neoclasicismo. La llegada al trono español de la dinastía Borbónica supuso una ruptura con el Antiguo Régimen y un creciente anticlericalismo que provocaría la desaparición del barroco. A ello también contribuyó la fundación de la Real Academia de San

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>6</sup> RODA PEÑA, José: “La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía Occidental”, *Actas del I Congreso Andaluz sobre el Patrimonio Histórico*. Estepa, 2009, pp. 84-87.



Fernando en el año 1752, cuyos estatutos dejaban claro su intención de establecer una nueva estética en la que preponderase el clasicismo recuperado durante el Renacimiento. A lo largo del siglo XVIII el gusto por el nuevo estilo fue aumentando mientras que los artistas barrocos perdían clientela de forma estrepitosa. No obstante – cuando todo parecía apuntar a su desaparición- emergieron los que se convertirían en su mayor clientela: las Hermandades y Cofradías de penitencia<sup>7</sup>, cuyos encargos permitieron sobrevivir a este estilo que algunos olvidaron.

Una vez contextualizado el panorama andaluz vamos a proceder a informar acerca del impacto que produjo la influencia andaluza sobre el horizonte artístico centroamericano. En primer lugar hemos de decir que será la escuela sevillana la que tenga mayor impacto en estos territorios debido a la importancia de la urbe en ese momento, por ello tanto las características estilísticas como los soportes y la temática de la escultura centroamericana son prácticamente los mismos que comentamos anteriormente. Así como será Juan Martínez Montañés el artista que más influyó en el arte de estos lugares, puesto que numerosas de sus obras viajaron hacia el Nuevo Mundo y muchos de los artífices que emigraron hacia América, procedían de su taller trasladando su estilo clasicista a estos territorios. Aunque inicialmente la mayoría de los artistas eran hispanos pronto comenzaron a emerger artistas locales que se convirtieron en grandes representantes del arte Iberoamericano, como es el caso del artista guatemalteco Quirio Cataño – que junto al español Juan de Aguirre- formaron la famosa escuela de Antigua. A pesar de esto existieron algunas diferencias artísticas en los territorios que vamos a tratar: México, Guatemala y Honduras.

En primer lugar vamos a hablar del territorio mexicano, al que durante los siglos XVI y XVII fueron llegando obras sevillanas que procedían fundamentalmente del taller del artista Juan Bautista Vázquez<sup>8</sup>, que presentaban una fuerte influencia montañesa. A pesar de ello en este territorio la producción escultórica se centró principalmente en la ornamentación de retablos, relieves, figuras para el adorno de fachadas, esculturas funerarias y sillerías de coro<sup>9</sup>. A diferencia de otros lugares la actividad escultórica que se desarrolla en México tiene un carácter popular y pintoresco en el que participaron numerosos artistas criollos, por ello la influencia andaluza es menos notoria que en el

---

<sup>7</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Antonio: “La escultura Andaluza del siglo XVIII en los círculos orientales”, *Actas del I Congreso Andaluz sobre el Patrimonio Histórico*. Estepa, 2009, pp. 17-20.

<sup>8</sup> Op. cit., p.265

<sup>9</sup> ARELLANOS, Fernando: “La escultura barroca en México, Guatemala y Honduras”, *El Arte Hispanoamericano*, Caracas, 1988, pp. 311-318.

territorio guatemalteco, por ejemplo. Prueba de ello es el texto que se redactó en el Concilio III de 1585<sup>10</sup> que decretaba: “*Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, o sean pintadas, o si se hacen de escultura, sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesitase adornarse con vestidos...*”<sup>11</sup>.

En el caso del territorio guatemalteco la escultura fue la actividad artística que más desarrollo tuvo durante la época colonial. En ella podemos apreciar la influencia de la escuela sevillana, palpable en sus creaciones escultóricas que beben de las imágenes de Martínez Montañés. A diferencia de México, en Antigua el barroco apenas tuvo profusión en los interiores, de ahí la escasez de retablos en la zona. No obstante la escultura exenta tuvo gran éxito adquiriendo gran fama en el territorio centroamericano. Como consecuencia de ello en algunos lugares - como México u Honduras- vamos a encontrar numerosas piezas procedentes de Antigua.

Por último vamos a establecer unas notas acerca de la producción escultórica que se llevó a cabo en el espacio hondureño durante el siglo XVII. Al igual que en el resto de territorios la escultura de temática religiosa fue la que obtuvo mayor éxito, debido a la llegada de obras españolas realizadas por artistas como Martínez Montañés o Francisco de Ocampo, entre otros. Por ello hay una clara influencia sevillana y a la vez guatemalteca<sup>12</sup>, lugar desde el que llegaron numerosas obras que colmaron los retablos de este territorio centroamericano.

Dejando atrás el siglo XVII nos gustaría añadir que durante el siglo XVIII se produjo –al igual que en la Península- la crisis del Barroco, cuyos motivos ya citamos en el apartado anterior. Como consecuencia de ello en el territorio guatemalteco –por ejemplo- se abandonó el tamaño colosal de las imágenes del siglo anterior, tornándose a pequeñas estatuillas<sup>13</sup> de menor calidad artística que llevaron al abandono de los postizos y ropajes, perdiendo el realismo característico de la escultura barroca. Mientras los artistas que surgen en ese momento responden a la estética academicista que se imponía –al igual que en la Península- en el Nuevo Mundo.

---

<sup>10</sup> El objetivo del Concilio III de 1585 era adaptar definitivamente las reglas aprobadas en Trento a la legislación canónica Hispanoamericana. Así como acomodar los decretos de los concilios de México de 1555 y 1565 a las normas universales y repasar las leyes para ajustarlas a los cambios que se estaban gestando en la sociedad y estructura eclesiástica del virreinato. MARTÍNEZ LÓPEZ- CANO, Mª Pilar, “Decretos del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585), edición histórico crítica y estudio preliminar de Luis Martínez Ferrer”, *Estudios de Historia Novohispana*, 46, 2012, p.201.

<sup>11</sup> TOSCANO, Salvador: “Escultura Colonial en Guatemala”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 5, vol.II, 1940.

<sup>12</sup> <http://www.lahornacina.com/articulos/honduras.htm> (consultada el 30 de Enero del 2016).

<sup>13</sup> Op. cit., p.20.

## EL PAPEL DEL MECENAS EN EUROPA E HISPANOAMÉRICA.

“El término *mecenas*, se refiere, en general, a un personaje con poder que patrocina las letras o las artes<sup>14</sup>”.

El mecenazgo es una actividad que se ha desarrollado a lo largo de la historia, sus inicios –en el caso europeo- se remontan a la época romana, en ella los grandes dignatarios encargaba a los “artistas” del momento obras que ensalzasen su figura y consolidasen su poder. Esta práctica continuó desarrollándose durante otras épocas, alcanzando su mayor esplendor en el Renacimiento, gracias al mecenazgo que llevó a cabo el papado, la iglesia y por supuesto algunas familias adineradas, siendo el caso más conocido el de los Médicis. Durante los siglos XVII y XVIII se adhirieron a esta práctica la realeza y durante el XIX y el XX comenzaron a formar parte de ella una nueva clase social, la burguesía.

Tras esta breve revisión histórica vamos a centrarnos en los mecenas de los siglos XVII y XVIII, fundamentales para nuestra investigación. Durante el barroco la creación artística se veía limitada por los encargos de los mecenas, que estipulaban los aspectos técnicos de la obra a los que debía ajustarse el artista. Habitualmente la clientela elegía a artistas de primera fila - ya consagrados- que resolviesen los encargos con gran calidad técnica. Todo ello ocasionaba que los artífices menos afamados se viesen obligados a deambular por otros territorios alejados de la capital con el fin de conseguir algún encargo, es el caso de Diego Munguía o Pedro Blas, entre otros<sup>15</sup>.

Como ya hemos mencionado anteriormente, la clientela artística del barroco pertenecía a la esfera más importante de la sociedad del momento – es decir- la iglesia y el estado, aunque hubo algunas excepciones. En el caso de la *iglesia* podemos establecer varios grupos; en primer lugar se encuentran los *dignatarios eclesiásticos* – obispos, arzobispos, cabildos catedralicios etc.- que dedicaban parte de su fortuna a sufragar obras de carácter escultórico, pictórico o arquitectónico, o bien promovían a determinados artistas, como es el caso del arzobispo Manuel Rubio y Salinas protector del pintor Miguel de Cabrera y del polifacético Isidoro Vicente Balbás<sup>16</sup>. Las *cofradías* también participaron en esta actividad que sufragaban con las limosnas, aunque en ocasiones las obras eran encargadas por algunos miembros de la misma, que pertenecían

<sup>14</sup> PÉREZ MORALES, José Carlos: “El escultor cordobés Juan de Mesa y la Orden de la Merced”, *Encrucijada*, 2009, p.9.

<sup>15</sup> PORRAS GODOY, Brenda Janeth, “El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX”, IdUS (Depósito de Investigación Universidad de Sevilla), tesis (Historia del Arte), Universidad de Sevilla, 2015, p. 41.

<sup>16</sup> HALCÓN, Fátima, “El artista en la sociedad Novohispana del Barroco”, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, espacio y sociedad*. Sevilla, 2001, p. 104.

a la nobleza de la zona, al igual que lo hicieron las *órdenes religiosas*. Sin embargo una de las prácticas más curiosas llevadas a cabo por la iglesia son los *patronazgos artísticos*; que consistían en ceder una parte de los templos destinada al enterramiento o capillas de las familias más poderosas del momento que pudiesen costear la construcción y ornamentación de la misma<sup>17</sup>.

El *estado* fue otro de los grandes clientes del momento; virreyes, representantes de la administración, cabildos y consulados –entre otros- encargaban obras –mayormente plásticas y escultóricas- a los artistas más afamados.

El último bloque la de sociedad dedicado a estos encargos es el *sector privado*. En el caso europeo se originó un grupo numeroso de familias adineradas que se convirtieron en mecenas artísticos, como los citados Médicis en Florencia. Sin embargo en Hispanoamérica fue escaso este tipo de mecenazgo, aunque hubo excepciones como: don Juan de Chavarría, don Simón de Haro o la Familia Medina Picazo durante el siglo XVII y don Pedro de Otálora o el indio Francisco Miguel<sup>18</sup> ya en el siglo XVIII.

En este mismo bloque cabe destacar los *testamentos*, un medio a la orden del día durante el barroco que permitía expresar al personaje el deseo póstumo de llevar a cabo una obra en su nombre, con el fin de ser absuelto de sus pecados y dejar constancia de su riqueza y religiosidad<sup>19</sup>. No obstante este tipo de documentos son una fuente documental fundamental que nos permite conocer la relación entre las obras y los patrocinadores, así como el origen del encargo y su financiación.

Tras estas notas generales vamos a exponer algunos de los mecenazgos más destacados del territorio centroamericano. En el área mexicana destaca la figura de don Juan de Palafox y Mendoza, un personaje de origen español nacido en el año 1600 que fue abandonado por su madre biológica y adoptado por Juan y Casilda, según indica su acta de bautismo<sup>20</sup>. Durante sus primeros años de vida se crió en un entorno humilde, hasta que a los nueve años fue reconocido por su padre Pedro Jaime de Palafox y Rebolledo -marqués de Anza- una familia de gran reconocimiento en el territorio navarro- aragonés. Recibió una educación adecuada a su posición social, realizando sus estudios en Tarragona, Huesca, Alcalá, Salamanca y Sigüenza. Tras el fallecimiento de

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Op.cit.*, pp.105-106.

<sup>19</sup> URQUIZAR HERRERA, Antonio, "El horizonte funerario y los límites de la apreciación estética. La promoción diferida en el encargo de la obra artística durante el Barroco", *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Sevilla, 2001, p.228.

<sup>20</sup> FRÍAS Balsa, José Vicente, "El venerable Palafox y Mendoza. Doctor en cánones por Sigüenza", *Wad- al- Hayara*, 4, 1977, pp. 224-226.



su padre se convirtió en el tutor de sus hermanos, al igual que en el administrador y gobernador de la casa Ariza. Ocupó diversos cargos políticos y eclesiásticos a lo largo de su vida y entabló una gran amistad con el monarca Felipe IV, quien no dudó en enviarlo a las Indias y nombrarlo obispo de Puebla de los Ángeles en 1639.

Palafox fue un gran mecenas de las artes aunque su mayor aportación fue la finalización de la catedral de Puebla. Tras haber sido nombrado obispo de dicha catedral se planteó la conclusión de la misma, revisando –antes de partir al Nuevo Mundo– las trazas del antiguo edificio junto a su amigo Pedro García Ferrer<sup>21</sup> y colaborando con Martínez Montañés en el diseño del retablo de los Reyes. Teniendo en cuenta la temática de nuestra investigación vamos a centrarnos en los artífices relacionados con la escultura del templo. El retablo de los Reyes es la obra de carácter escultórico más importante de la catedral de Puebla, su artífice fue Lucas Méndez el retablista de mayor reconocimiento de Nueva España. Según el Archivo del Cabildo de Puebla<sup>22</sup>, en su ornamentación trabajaron tres escultores; en primer lugar se cita a Esteban Gutiérrez conociéndose su participación en el retablo, aunque no se tiene constancia sobre la parte trabajada. Gracias a los datos del archivo anterior, sabemos que posteriormente realizó la talla de las santas vírgenes dispuestas en el tabernáculo del templo, desaparecido en los últimos años del siglo XVIII. El siguiente artista que se documenta es Diego de Folch que realizó esculturas para el citado tabernáculo, al igual que para el retablo pudiendo haber participado en la ejecución de los santos reyes de dicha obra. Gracias al Archivo del Cabildo de Puebla también tenemos información sobre los pagos por las obras, en el caso de Folch recibió mil ochenta pesos por la realización de las figuras anteriores, más un ángel y cuarenta cabezas de niño<sup>23</sup>. El tercer artista del que tenemos constancia es Francisco de la Gándara que fue contratado para llevar a cabo las figuras de unos niños del retablo junto con las seis figuras de los tres santos reyes y las tres santas reinas de la Capilla de los Reyes por las que se pagaron ochenta pesos cada una. A parte de estos escultores también participaron otros como Cosme Damián que recibió ochenta pesos por realizar seis estípites o Juan de San Pablo, que llevó a cabo dos niños recostados que se ubicaban en el Sagrario de la Capilla de los Reyes y dos serafines localizados en las pilastras del retablo. Como hemos podido observar en la realización

---

<sup>21</sup> GALÍ BOADELLA, Montserrat, “Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox”, *Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de don Juan de Palafox y Mendoza*. Pamplona, 2000, p.370-371.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.374

<sup>23</sup> *Ibid.*

del retablo y del tabernáculo participaron los mejores artífices del territorio. Para concluir nos gustaría añadir que Puebla de los Ángeles se convirtió en el foco cultural y artístico más importante de la Nueva España de mediados del siglo XVII, gracias a la labor de Palafox.

No obstante también existieron otros mecenas en el territorio mexicano como el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz en la ciudad episcopal, el canónigo don Lope Cornejo de Contreras<sup>24</sup> en la catedral de México o don Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra<sup>25</sup> en el Colegio de San Idelfonso de México, entre otros.

A diferencia del territorio mexicano en el guatemalteco no hemos encontrado ningún caso similar al de Palafox, posiblemente por los constantes terremotos que sufrió el territorio a lo largo de su historia que obligaron a trasladar la ciudad de sitio en varias ocasiones. Como consecuencia de esos hechos es muy probable que se perdiesen documentos y obras de las que hoy en día no existe información. Sin embargo tenemos algunos datos sobre una de las obras escultóricas más afamada del territorio antigüeño, el Jesús Nazareno de la Merced llevado a cabo por Mateo de Zúñiga en 1655. La obra fue un encargo del padre Isidro Iriarte<sup>26</sup> quien consiguió fondos para la cofradía del convento de Nuestra Señora de las Mercedes, fundada en el año 1582 por un grupo de españoles, pertenecientes a la élite política y económica de Santiago de Guatemala.

Como comentamos anteriormente los testamentos son unas fuentes documentales magníficas que – en ocasiones- nos ofrecen algunos datos interesantes; es el caso del testamento del escultor –citado anteriormente- Mateo de Zúñiga. En él cita algunos de los personajes que le hicieron encargos entre los que se encuentran: Joseph del Castillo y Cárcamo que le encargó un nacimiento, un retablo de la Asunción a petición del capitán Francisco de Luis Fernández Guevara –del que no especifica su localización-, un retablo lateral por parte de doña Yomar Ramírez Guevara – del que no tenemos más datos- y encargo de la cofradía de los españoles de Petapa la escultura de un San José<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Don Lope Cornejo de Contreras sufragó el retablo de Santa Rosa ubicado en la capilla de San Felipe de Jesús de la Catedral de México. Op. cit., p.265.

<sup>25</sup> “Una de sus primeras aportaciones en México fue el Colegio de San Idelfonso, al que dotó de una anualidad para la capilla del Colegio de San Idelfonso para la fiesta de San Luis de Gonzaga, patrón por el Colegio y Universidad del quien fue devoto y del que mandó hacer una bella escultura ataviada con costosos vestidos.” RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, “Don Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra: su labor como mecenas en Filipinas y Nueva España durante el siglo XVIII”, *I Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*. Santiago de Compostela, 2013, p. 340.

<sup>26</sup> Op. cit., p.296.

<sup>27</sup> Op. cit., p.41

Por último vamos a tratar el territorio hondureño concretamente la ciudad de Comayagua, cuya catedral es el templo que alberga el mayor número de esculturas procedentes de la ciudad hispalense. La mayor parte de las figuras de bulto redondo de este templo fueron patrocinadas por la monarquía española, aunque nosotros vamos a centrarnos en el caso de Felipe III, que en el año 1600 mediante una real cédula cedió una cantidad de dinero para llevar a cabo un retablo y algunas imágenes religiosas a la catedral de Comayagua. Sin embargo dichas obras no se llevaron a cabo hasta el año 1620 cuando se contrató a Diego López Bueno –arquitecto y escultor sevillano que poseía el taller más activo de Sevilla<sup>28</sup>- para realizar el retablo mayor dedicado a la Inmaculada Concepción, que llegará a su destino en el año 1621. Como consecuencia de la desaparición de este retablo, existen diversas teorías<sup>29</sup> acerca de los ornamentos de dicha obra. Algunos investigadores creen que el retablo contaba con una escultura de la Inmaculada, acompañadas por tres figuras de santos- San Pedro, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua- llevadas a cabo por el escultor Francisco de Ocampo, mientras que otros consideran que el retablo estaba formado por obras de carácter pictórico junto con una única escultura de la Inmaculada. Ante la falta de datos solo podemos decir que actualmente en el presbiterio de la catedral existe un retablo del siglo XVIII, en cuyo centro contiene una escultura de la Inmaculada Concepción, que ha sido relacionada por numerosos estudios con la obra de Ocampo. Al igual que se conservan algunas de las figuras mandadas a realizar por el monarca en el 1600, como la imagen de San Pedro y la de San Pablo. El mismo monarca realizó ese mismo año el encargo de dos tabernáculos - que incluían dos imágenes de la Inmaculada – y tres figuras de santos cuyo destino se desconoce, obras que actualmente se desconoce su paradero. No obstante, a parte del patrocinio real en este templo también hubo ejemplos de patronazgos como el de la familia Ortega de la Cueva en la capilla del Rosario<sup>30</sup>.

Finalmente, concluir este trabajo diciendo, que como hemos podido observar a lo largo de esta investigación, la influencia sevillana en la escultura centroamericana no se debe solo a los artistas y las obras, también a los mecenas que a través de sus encargos propiciaron el intercambio artístico y cultural entre dos continentes junto a la consolidación de un estilo plenamente hispano.

---

<sup>28</sup> HALCÓN, Fátima, “Diego López Bueno, arquitecto de sus retablos: Nuevas aportaciones a su obra”, *Laboratorio de arte*, 21, 2008-2009, p.95.

<sup>29</sup> <http://www.lahornacina.com/articulos/honduras2.htm> (Consultada el día 27 de Enero del 2016).

<sup>30</sup> [http://www.afehc-historia-centroamericana.org/?action=fi\\_aff&id=1876](http://www.afehc-historia-centroamericana.org/?action=fi_aff&id=1876) (Consultada el día 5 de Febrero del 2016).