

Algunos comentarios acerca de la situación de las artes en Santiago de Guatemala en la última parte del siglo XVII

The arts in Santiago de Guatemala in the last part of the XVII century: some comments

Jorge Luján Muñoz

Titular de la Cátedra J. Joaquín Pardo, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad del Valle de Guatemala

Introducción

El presente trabajo se refiere al grado de desarrollo artístico que existía en Santiago de Guatemala, la capital de Reino y Audiencia de Guatemala, en las últimas tres décadas del siglo XVII. Se basa sobre todo en un expediente de 1687, que se produjo como resultado del enfrentamiento entre la Audiencia (y el Presidente, Enrique Enríquez de Guzmán) con el cabildo de la urbe, sobre a cuál de las dos entidades correspondía examinar a los artistas y artesanos antes de concederles el permiso correspondiente¹.

El expediente se originó cuando el cabildo designó a dos regidores, que se calificaba como conocedores de matemática, para que examinaran a diversos artistas en ejercicio (es decir, que tenían abiertos talleres o ejercían su arte). Ello debió decidirse entre mayo y junio de 1687, notificándose a los maestros convocados entre el 23 y el 30 del segundo mes. Dos de los principales o más connotados maestros: Agustín Núñez (c. 1637-1717) y Joseph de Porres (1635-1703), fueron notificados el 27 de junio, de inmediato decidieron acudir ante la Audiencia para solicitar que se les nombrara Maestros Mayores de sus respectivas artes, lo que se les concedió de sin hacer examen, con base en su reconocida trayectoria, el primero como ensamblador y el segundo como arquitecto.

Con respecto a esta época y las artes en Santiago de Guatemala, hay que tener en cuenta que en los años finales del siglo XVII, a partir de 1669, pero sobre todo tras los terremotos de 1681, hubo en Santiago una intensa actividad artística, tanto en arquitectura, como en escultura, pintura, orfebrería, etcétera. A través de diversa evidencia histórica (tanto documental como de las obras realizadas) es posible apreciar una gran cantidad de edificaciones de primera importancia, que, por supuesto, hubo necesidad de amueblar y decorar, por lo que se encargaron imágenes, lienzos, retablos, piezas de platería, etcétera. El ciclo disminuyó en intensidad a principios del siglo XVIII, para volverse a intensificar después de los terremotos de 1717.

El cabildo y la regulación artística

En los inicios de Santiago de Guatemala el Cabildo asumió la responsabilidad de vigilar o regular los oficios y los precios de los productos, para lo que emitió ordenanzas, originalmente aprobadas y pregonadas el 28 de enero de 1559, que recibieron autorización real en Madrid, el 12 de marzo de 1565. Con relación a los artistas y artesanos se contemplaba en ellas autorizar la apertura o puesta “de tienda” o taller por parte de los maestros y oficiales, pero una vez que fueren examinados (artículo 23). Dichas ordenanzas las presentó el Cabildo en el expediente de 1687, al plantearse el enfrentamiento con la Audiencia, a través de su procurador-síndico Antonio Rodríguez.

Es evidente que en 1687, sin que haya podido precisar desde cuándo, el Cabildo de Santiago había dejado de aplicarlas, probablemente por descuido, al menos en cuanto a autorizar la apertura de taller después de ser examinados los artistas o artesanos, puesto que en las notificaciones llevadas a cabo, en todos los casos se trataba de maestros que estaban ejerciendo su oficio, contratando aprendices y probablemente con ayuda de oficiales de los respectivos oficios. Es decir que tenían taller abierto.

El tema de llevar a cabo exámenes a los artistas debió de conocerse y discutirse en el Ayuntamiento en mayo de 1687, ya que la resolución para llamar a examen “alas personas que tratan de semejantes manufacturas y (sic) ynteligencia destas artes” (folio 11), es de 17 de junio, acordando el Cabildo nombrar a los capitanes Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán y Phelipe de Mays y Lizárraga, regidores, por su “mayor curia y ynteligencia en matemáticas”.

Los maestros convocados y notificados

De acuerdo a lo que consta en el expediente (folio 13), entre el 23 y el 30 de junio de 1687, se notificó a varios artistas y artesanos la convocatoria para el examen de maestros, para el que se había designado que lo efectuarían dos de los regidores, los capitanes Fuentes y Guzmán y Mayz y Lizárraga. En el

documento no se indica qué clase de examen se iba a hacer. Es imposible saber si este tema había trascendido fuera del cabildo y fue conocido por los artistas interesados.

A continuación indico los nombres y oficios de los convocados, en el orden en que fueron notificados: día 23 Sebastián de Carranza, “maestro platero”; el día 26 Sebastián Solís y Ramón de Molina, ambos maestros ensambladores; el 27, Lucas de Molina, “maestro platero”; Agustín Núñez, “maestro de escultor y ensamblador”, Joseph de Porres, arquitecto, y Juan de Medina, “maestro escultor”; el 28, Francisco Berdugo, “oficial de carpintería”, y el día 30, Felipe Roldán, “clérigo de menores órdenes” y del “arte liberal de escultoría”. No hay más notificaciones, no queda indicación si se iban a hacer más y que éstas se interrumpieron por la instancia ante la Audiencia de Núñez y Porres.

Nombramiento de maestros mayores por la Audiencia

El documento que he venido citando tiene en sus folios iniciales las solicitudes presentadas por Agustín Núñez y de Joseph de Porres ante la Audiencia, para que se les reconociera como “Maestro Mayor” de su respectivo arte u oficio. En ambos casos enumeraron su experiencia artística en sus respectivos oficios. Creo que el primero que citó este documento fue Heinrich Berlin².

No expresan por qué decidieron recurrir a la Audiencia y, para decirlo claramente, “jugarle la vuelta” al Ayuntamiento de Santiago. No obstante, no me extrañaría que fuera por orgullo profesional, luego, en ambos casos, de prolongadas y exitosas carreras en sus dos oficios o artes, que conllevaron reconocimiento social y capacidad técnica, habiéndose formado en la práctica, pero también en el esfuerzo y estudio personal, como entonces se acostumbraba. Por otra parte, no puede descartarse, como afirmó Berlin (p. 38), aunque no lo expresaron, que consideraran a los examinadores como personas no competentes para el examen, ya no eran artistas, sino representantes de la elite urbana. No puede negarse que eran personas (al menos Fuentes y Guzmán) con buena educación y variados intereses.

Es evidente que Núñez y Porres actuaron de acuerdo, y que es probable que previamente consultaran con algún procurador o letrado, quien les aconsejó dirigirse directamente a la Audiencia. Ambas solicitudes (folios 1 y 3) están redactadas en términos semejantes e incluyen listados de sus obras hasta ese momento. Asimismo, pareciera, por lo rápido en que fueron resueltas simultánea y favorablemente, que hubo algún contacto previo y que se les hubiera asegurado la resolución positiva, que está fechada el 1 de julio de 1687 (folios 2 y 3).

El caso de Agustín Núñez

Ya me he referido con anterioridad a este ensamblador de origen oaxaqueño³. De acuerdo a lo que expresó en su solicitud (documento citado, folio 1), llegó a Santiago de Guatemala diez años antes, una vez que había “aprendido perfectamente las artes” que profesaba, si bien reconoció que haberlas adquirido tanto en Oaxaca “como aquí”, “en asistencia de maestros aprobados y examinados”. También expresó que las había “estudiado conforme a [las] reglas y preceptos de los documentos de los autores que han escrito y compuesto libros para la entera noticia, y adquisición” acerca de ellas, pero desafortunadamente no los identificó por nombre de la obra y del autor. Afirmó que

las aprendió en lo teórico de cada una y las había “reducido a prácticas y evidencias” en Santiago de Guatemala, donde no había “hallado maestros examinados y aprobados a quienes pedir examen como lo hubiera hecho si los hubiera hallado”. De esa manera justificaba por qué no era maestro examinado.

Enumeró las siguientes obras ya realizadas: el retablo (probablemente el principal) del templo de la parroquia de Los Remedios; el retablo (también probablemente el mayor) del vecino pueblo de Ciudad Vieja o Almolonga; el altar del Señor San José de la iglesia de Santa Catarina, en que se encuentra el entierro de la familia ilustre de los Salazares; el retablo mayor de la capilla de la Real Universidad⁴; y los retablos principales de las iglesias de los monasterios de monjas de La Concepción⁵ y de Santa Teresa (contratados alrededor de 1685). Todas esas obras habían sido “por mi cuenta”, sin intervención “de otra alguna persona” en los dibujos, mapas y diseños”, quedando sus dueños satisfechos. En su opinión “las referidas fábricas... prueban y acreditan la entera inteligencia que tengo de las artes a que se han de ajustar”, y consideraba que en la ciudad no había “otra persona alguna en quien concurran los requisitos y calidades que son necesarias para ser Maestro Mayor de dichas artes”.

Después de 1687 concertó otro retablo para el templo de La Concepción (1689)⁶, lo que indicaría que las monjas estaban satisfechas con el anterior, a pesar de las supuestas tachas o defectos que dijo tenía el platero Carranza, según se verá adelante; y el retablo mayor del nuevo templo de San Francisco, en 1699. Ante el escribano Diego Coronado abril de dicho año. Berlin, *loc.cit.* Asimismo, antes de abril de 1706, completó para la Compañía de Jesús, según concierto con el padre Ignacio de Azpietia, el retablo principal de la capilla del Colegio (que debió de ser grande pues cobró por él 4,000 pesos), y otro menor del Señor San Joseph (que costó 800 pesos)⁸. Por otra parte, se conservan contratos suyos con siete aprendices, entre los años 1678 y 1700⁹, lo que confirmaría su prestigio y nivel de encargos.

En resumen, Núñez fue un ensamblador reconocido en Santiago, que recibió encargos de retablos de primera importancia, los cuales realizó, aparentemente a satisfacción de sus clientes. Como afirmó Berlin, “...siempre contrataba sus obras en blanco” (i.e. sin dorar), “aunque incluyera en sus obligaciones la entrega de santos de bulto y relieves de media talla”, que encargaba a maestros escultores. Existen contratos suyos con escultores conocidos, como Alonso de la Paz, de 1684, 1685 y 1689¹⁰.

La Audiencia le expidió el nombramiento solicitado el 1 de julio de 1687. Pagó el 3 de julio, como también hizo después Joseph de Porres, 24 pesos y medio real (folios 5 y 6) de media anata.

El caso de Joseph de Porres

El arquitecto Joseph de Porres (1635-1703) fue el que solicitó al mismo tiempo que Núñez el nombramiento de Maestro Mayor, en este caso de Arquitectura. En su petición se identificó como mestizo (aunque es muy probable que también tuviera ascendencia mulata), “Profesor del arte de Arquitectura” y “nacido en esta ciudad”. Expresó que en 36 años (que llevaba de ejercer su profesión) había construido la iglesia del Hospital de San Pedro (hospital de eclesiásticos), que acabó por muerte del alarife Juan Pasqual (con quien casi seguramente hizo su aprendizaje,

al menos parcialmente), el cual fue el primero de bóveda en la ciudad de Santiago. De Juan Pasqual se desconocen sus años de nacimiento y muerte. Era mulato libre. Llegó a ser el principal alarife antes de Joseph de Porres. Aparece trabajando en Santiago desde 1635; en 1637 concertó el templo de San Agustín, hizo obras menores en el Monasterio de La Concepción y reparó el arco toral de la Catedral. Después de 1649 se obligó a hacer la capilla mayor del templo parroquial de Escuintla. En 1653 construyó casas en una hacienda y la pila de la plaza de San Agustín. El año siguiente trabajó en el Real Palacio y en 1657 en el Hospital de San Alejo. Realizó obras en el Hospital de San Pedro, cuyo templo inició, el cual fue el primero de bóveda en Santiago¹¹.

Posteriormente trabajó en la Catedral. No lo indica, pero está documentado que primero fue Maestro Menor, por debajo del capitán Martín de Andújar, pero hubo de sustituirlo cuando este último resultó incapaz de cerrar las bóvedas¹². Las obras de la catedral se iniciaron en 1669 y se concluyeron a mediados de la década de 1680; es decir, en 1687 estaban recién terminadas. Posteriormente a 1687 trabajó en otros templos de la ciudad como San Francisco (1690-1702) y La Recolectión, iniciado en 1703, es decir el año de su muerte, pero que probablemente dejó delineado, el que concluyó su hijo Diego, también importante arquitecto. En estos últimos se usaron columnas salomónicas. En ese sentido, fue probablemente el introductor de dicho tipo de apoyaturas en la arquitectura del reino¹³.

El título de Maestro Mayor de Arquitectura, también le fue expedido rápidamente, el mismo día que a Núñez; es decir, el 1 de julio de 1687.

Artistas y artesanos citados en el expediente

Los referiré a continuación (por supuesto excluyendo a Núñez y Porres), manteniendo el orden en que fueron notificados.

- Sebastián de Carranza, platero. De acuerdo a la información que proporciona H. Berlin¹⁴, tuvo que ver con un baldaquín en el templo de Santo Domingo de Santiago. Dicha información la completó Josefina Alonso de Rodríguez; J. Alonso de Rodríguez¹⁵, se trataba de un baldaquín de plata, por el que ya había recibido 95 marcos de plata. Carranza no completó la obra y hubo de terminarla el platero Lucas de Molina, también citado en la convocatoria y al que me referiré más adelante. Según se dice en el *Diccionario Histórico Biográfico de Guatemala*, p. 225, junto con el platero Molina, sin precisarse fecha, colaboró para hacer una gran custodia, doce candeleros y cuatro lámparas para la Iglesia de Belem. En 1685 fue nombrado balanzario interino de la Real Caja de Guatemala. Aunque Alonso dice que en 1685 intervino en el asunto que tratamos, es un evidente error, dado que el expediente corresponde a 1687, como ella misma pone en otras partes de su obra. En dicho expediente aparecen las acusaciones entre S. de Carranza y A. Núñez., en que se menciona un sagrario para la Catedral. Posteriormente (1699), Carranza formó parte del grupo del visitador Francisco Gómez de la Madriz o Madrid, en los graves incidentes que éste provocó. Fray Francisco Ximénez, al tratar del asunto y referirse el bando del visitador, calificó al "platero Carranza" de "hombre perdulario"¹⁶. Carranza huyó de Santiago junto



Construcción de la Catedral de Santiago alrededor de 1678

con el visitador y no hay noticias de que haya vuelto a la ciudad.

- Sebastián Solís, ensamblador. Esta es la única cita que conozco de él, que ya incluyó Berlin en su *Historia de la Imagenaría Colonial* (p. 166).
- Ramón de Molina, ensamblador. Pardo con el grado de Alférez. Contrató en 1674 el monumento en blanco del jueves santo del Hospital de San Juan de Dios; en el mismo año de 1687 concertó un retablo en blanco, sin santos, para la cofradía de Nuestra Señora de La Soledad; en 1690, otro en blanco para la Compañía de Jesús; en 1691 un colateral en blanco para el altar y capilla del Santo Cristo de La Merced, semejante al de Jesús Nazareno. Aparentemente enemistado con Agustín Núñez¹⁷.
- Lucas de Molina, platero. En 1682 se comprometió a completar un baldaquín y dos frontales para el templo y convento de Santo Domingo. Mateo de Zúñiga lo nombró albacea en su segundo testamento (1686)¹⁸.
- Juan de Medina, escultor. Hasta ahora esta la única cita que he podido localizar de él.
- Francisco Berdugo, oficial de carpintería. Ninguna otra mención que conozca.
- Felipe Roldán (de Vega), escultor y clérigo de menores órdenes. Berlin lo cita como maestro estofador, dorador y arquitecto. Supone que puede ser hijo Juan Roldán de Vega. En 1685 concertó el dorado del altar mayor del convento de La Concepción, que hizo en blanco, según ya dije, A. Núñez; y el estofado de las figuras que hacía Agustín Núñez. Ese mismo año contrató el dorado de un retablo de Santa Teresa en San Cristóbal Amatitlán (hoy Palín), así como la pintura de los tableros y una escultura de Santa Teresa, por lo que recibió 2,600 tostones, además de la manutención). Para el pueblo de Chimaltenango firmó en 1687 un contrato como ensamblador para hacer un colateral de madera en

blanco, de 10 varas de alto y seis un cuarto de ancho, para el altar de Nuestra Señora del Rosario. Berlin se planteó la pregunta de si en su condición de “ministro del Evangelio le tocó atender pueblos de la provincia como cura párroco, porque...acaso hubiera intervenido como artista en algunas obras...”¹⁹

Otros artistas conocidos de la época

Al menos dos artistas conocidos de la época no se mencionan en el documento que venimos citando: Mateo de Zúñiga y Alonso de la Paz. En el primer caso la razón fue que acababa de fallecer; para el segundo no encuentro explicación. Voy a referirme a continuación a sus carreras.

- Mateo de Zúñiga (1615-1687). Nació, ejerció su oficio y murió en Santiago. Comenzaré por dar los datos principales que incluyó H. Berlin en su *Historia de la Imaginería*, en cuanto a su vida y obra artística²⁰. Maestro escultor; hijo natural de Juan de Castillo y Francisca de Zúñiga. Casado tres veces. En 1678, estando bastante enfermo testó, se recuperó y testó de nuevo en 1696, muriendo posiblemente el 14 de enero de 1687. En 1640 concertó “dos santos de bulto de escultura de relieve entero” para los hermanos de la Orden Tercera de San Francisco, así como un San Luis rey de Francia y Santa Isabel de Hungría, que con su peana habían de tener siete cuartas, debiéndolos dar “acabados, dorados y en toda perfección”. En 1670 contrató el aderezo de los retablos de Nuestra Señora de la Antigua y de Santo Tomás, del templo de Santo Domingo. Para la nueva Catedral hizo el Sagrario y concertó el retablo principal para él²¹. Por su parte, el ya citado Sebastián de Carranza, en el documentos que he venido citando, expresó que Zúñiga había hecho el retablo de la Natividad del Convento de La Concepción, el retablo principal de Santa Catarina y su monumento (de jueves santo), el cual “sirvió de túmulo Real en las honras del Rey Nuestro Señor Felipe IV”; así como el retablo del Sagrario de Catedral y su altar mayor. La información sobre el uso del monumento de Santa Catarina para el túmulo de las honras fúnebres de Felipe IV, lo corroboramos Heinrich Berlin y yo en nuestro ensayo, *Los túmulos funerarios en Guatemala*²². En esa publicación nos basamos en los “Autos sobre las exequias por el fallecimiento de S. M. Felipe V (1666)” (23 folios sin numerar)²³. Por investigaciones recientes se ha establecido que en 1654 realizó el Jesús Nazareno de La Merced²⁴. El Arzobispo Francisco de Paula García Peláez le atribuyó el Jesús Nazareno de Candelaria²⁵.
- Alonso de la Paz y Toledo (1630?-1690?). Fue contemporáneo de Zúñiga. La primera noticia localizada por Berlin corresponde a 1665, cuando se obligó a tallar una imagen de Santo Tomás de Villa Nueva²⁶, para el retablo de este santo en el templo de San Agustín. En 1672 concertó con un particular “un San Antón y un San Juan de bulto”, de vara y media cada uno, “cuatro ángeles de vara y cuarta de follajes”, 12 ángeles de una tercia, una tarja con dos ángeles de una vara de alto y cuatro ángeles de media vara de alto, todos “en blanco”, destinados al retablo de Nuestra Señora del Socorro, en Catedral. Entre 1685 y 1689 Trabajó con Agustín Núñez; por un lado, para el altar mayor de las monjas concepcionistas, De la Paz se comprometió a hacer “7 hechuras pequeñas para el sagrario, 3 de media talla y 2 ángeles de lo mismo para los lados de la Virgen y las demás piezas pequeñas y

grandes de bulto y media talla”, según el diseño que tenía hecho Núñez. Eran en blanco, y, por otro, en el retablo de Nuestra Señora de la Asunción, también en el templo de La Concepción, De la Paz se comprometió a realizar “6 santos de bulto”, para los nichos; seis niños que iban en el banco, cuatro niños cargando el sepulcro, otros cuatro sobre el sepulcro, seis más encima de la primera cornisa, otros seis encima de la segunda, y cuatro en el remate, con la imagen de Nuestra Señora de la Coronación de medio relieve, 12 apóstoles hasta la cintura, de media talla en el banco y “dos imágenes de Santa Rosa de media talla y las tablas preparadas”, todo en blanco. Por ello De la Paz pidió 400 pesos y 15 meses de plazo. Berlin no encontró ningún dato suyo posterior a 1689.

Domingo Juarros le atribuyó una escultura de San José, donada en 1741 al templo de esa advocación, lo cual también dijo García Peláez. Juarros, op. cit., I, p. 154 y García Peláez²⁷, En diversas fuentes se le han asignado otras esculturas, pero ha sido por tradición, sin respaldo documental. Entre ellas destacan el Jesús de la iglesia de San Jerónimo de Santiago, hoy en el templo de La Merced de La Antigua Guatemala; así como el Jesús Nazareno de La Cruz del Milagro, conocido como Jesús de los Milagros²⁸. Lo extraño y dudoso de estas atribuciones es que, según acabamos de ver, De la Paz siempre hizo sus obras en blanco; es decir, que no se encargaba del encarnado y policromía de las imágenes

Según escribió H. Berlin, las atribuciones de esculturas a Alonso de la Paz se pueden retrotraer a una publicación en el periódico, *La Buena Lectura*, No. 4, (de 10 de noviembre de 1902)²⁹, las cuales no sólo recogió sino amplió Víctor Miguel Díaz en su libro, *Las Bellas Artes en Guatemala*³⁰.

El médico e historiador Oscar Gerardo Ramírez incluye en su trabajo de ingreso en la Academia de Geografía e Historia de Guatemala, una información sobre el origen del Nazareno de la ermita de la Cruz del Milagro³¹, que me hace preguntarme si no tiene algo que ver con la atribución tradicional de esta imagen a Alonso de la Paz. Según recoge Ramírez, el origen de la imagen del Nazareno en dicho templo y el establecimiento de la hermandad provino de la donación de la imagen por el criollo Lorenzo de la Paz o de Paz (hijo natural de españoles, nacido en Comayagua, Honduras). En la donación (hecha en 1734) intervino también un hijo llamado Lorenzo de Paz Arrivillaga. Ni al momento de donar ni en un registro de sus bienes³², dio el nombre del escultor del Nazareno, que se indica era de “dos varas de alto, con diadema de plata”, escultura que se justipreció en cien pesos.

Conclusiones y comentarios

El expediente utilizado para este trabajo se generó a raíz del intento del cabildo de Santiago de Guatemala por enmendar su descuido u omisión de cumplir con su compromiso establecido en las ordenanzas ciudadanas, que contaba con aprobación real, las cuales les obligaban a vigilar el ejercicio artístico. Por ello decidieron convocar a algunos artistas y artesanos (probablemente los más conocidos) para que sustentaran examen ante dos regidores “inteligentes” en matemáticas. Dos de los notificados, Agustín Núñez y Joseph de Porres, decidieron de inmediato

acudir ante la Audiencia para que los nombraran Maestros Mayores de sus respectivas artes. Ello interrumpió (aparentemente en forma definitiva) el proceso municipal de examen. La Audiencia, de manera precipitada y sin examen alguno, les expidió a ambos los respectivos nombramientos el 1 de julio de 1687.

De la documentación citada y de otra que conozco se aprecia que en la segunda parte del siglo XVII, especialmente después de 1669 (es decir cuando se inició la segunda Catedral), se realizaron en Santiago de Guatemala una gran cantidad de construcciones, que provocaron la necesidad de amueblarlas y ornamentarlas. Se pueden mencionar edificios tan importantes como la Catedral, la iglesia de San Francisco, la capilla del Colegio de la Compañía de Jesús, y otros, los cuales se hicieron en una época en que se estaba pasando del clásico y el manierismo al barroco, aunque con el retraso que suponía el tratarse de una región dependiente (política, social, económica y culturalmente), a la cual llegaban tardíamente las corrientes artísticas que triunfaban en la península³³. Asociados a dichos edificios vinieron retablos y altares, que ocuparon a ensambladores, escultores, pintores y plateros. Todo ello sería indicio de que en el reino y en la urbe había una relativa prosperidad.

Aunque por sus propias ordenanzas el cabildo tenía la obligación de evitar que los artistas y artesanos abrieran taller o tienda sin ser examinados, todos los que se citan en el trabajo estaban ejerciendo sus oficios sin dicho examen. Sin embargo, ello no sólo no había afectado la preparación de los artistas, sino que hay evidencias de la preocupación que tenían éstos de dominar no sólo la práctica de su profesión sino de conocer aspectos teóricos, para lo cual consultaban libros de arte importados de Europa. Existía orgullo profesional y la convicción, quizás exagerada en algunos casos, con respecto a su alta formación profesional. Puede ser que ello, como ya afirmó Berlin, haya llevado al ensamblador A. Núñez y el arquitecto J. de Porres a acudir ante la Audiencia para que les nombrara Maestros Mayores de sus respectivas artes y que consideraron a los regidores nombrados por el cabildo como no competentes para determinar, mediante examen, su capacidad y formación.

El propósito del cabildo de Santiago de enmendar su descuido en cuanto a talleres y exámenes, es otro caso de enfrentamiento entre la Audiencia (y el Presidente Enrique Enríquez de Guzmán) con el cabildo de Santiago.

En la documentación consultada (y en otra conocida) se aprecia que existían rivalidades y hasta enemistades entre algunos artistas, como fue el caso de Sebastián de Carranza y Agustín Núñez. Pero también había ejemplos de colaboración, uno de los cuales es el del ensamblador Agustín Núñez y el escultor Alonso de la Paz. Por cierto, es extraño que no se haya notificado para la convocatoria a De la Paz, aunque no puede descartarse que haya sido por la interrupción del proceso, a causa de las solicitudes de Núñez y Porres.

Asimismo, se aprecia que ya en esa época buena parte de los artistas y artesanos de Santiago eran étnicamente mezclados con sangre india (mestizos) y africana (pardos, mulatos y sambos, llamados "castas"). Esto fue resultado, en parte, del poco aprecio que se tenía por los oficios manuales en las sociedades española e hispanoamericana.

En resumen, en la última parte del siglo XVII se había alcanzado un buen nivel cualitativo y de cierta originalidad en el ejercicio artístico. Es probable que este proceso haya sido similar, social y temporalmente, en otras regiones de la América española.

¹ Archivo General de Centro América (en adelante AGCA), A1.69.3, leg. 5556, exp. 48140. 1687.

² H. Berlin, *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala* (Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 1952), pp. 38 y ss.

³ Véase mi artículo, "Algunos ejemplos de relaciones artísticas entre Antequera (Oaxaca) y Santiago de Guatemala en el siglo XVII". *Estudios Revista de Antropología, Arqueología e Historia* (Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala, tercera época (agosto 2001), pp. 190-199, especialmente, pp. 194-197. Ponencia presentada en el III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 8-12 de octubre 2001. Incluido en, Jorge Luján Muñoz, *Antología de artículos de historia del arte, arquitectura y urbanismo* (Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala, 2006), pp. 173-182.

⁴ De este retablo se conserva el expediente y el contrato (que permite conocer diversos detalles, tanto del procedimiento como de la obra) y consta que hubo contraofertas del ensamblador Cristóbal de Melo (1646?-1686). El contrato fue publicado en, *Boletín del Archivo General del Gobierno*, (Guatemala), IX:4 (1944), pp. 242-244.

⁵ De este retablo afirmó el platero Sebastián de Carranza (evidentemente enemigo de Núñez) que tenía "defectos", que no puntualiza.

⁶ Ante el escribano Ignacio Agreda, 2 de agosto y 1 de septiembre de 1689. H. Berlin, *op. cit.*, p. 143.

⁷ Ante el escribano Diego Coronado abril de dicho año. Berlin, *loc. cit.*

⁸ AGCA A1.69.2, leg. 5556, exp. 48139. Recibo y cancelación de Agustín Núñez a favor del padre rector del Colegio de la Compañía de Jesús, Antonio Dardón. 26 de abril de 1706.

⁹ Véase, Berlin, *op. cit.*, "Catálogo de aprendices", pp. 177-186, y mi artículo, "Algunos ejemplos de relaciones artísticas...", pp. 196-7.

¹⁰ H. Berlin, pp. 142-143.

¹¹ De Juan Pasqual se desconocen sus años de nacimiento y muerte. Era mulato libre. Llegó a ser el principal alarife antes de Joseph de Porres. Aparece trabajando en Santiago desde 1635; en 1637 concertó el templo de San Agustín, hizo obras menores en el Monasterio de La Concepción y reparó el arco toral de la Catedral. Después de 1649 se obligó a hacer la capilla mayor del templo parroquial de Escuintla. En 1653 construyó casas en una hacienda y la pila de la plaza de San Agustín. El año siguiente trabajó en el Real Palacio y en 1657 en el Hospital de San Alejo. Realizó obras en el Hospital de San Pedro, cuyo templo inició, el cual fue el primero de bóveda en Santiago. Véase, H. Berlin, "Artistas y artesanos coloniales de Guatemala. Notas para un catálogo". *Cuadernos de Antropología* (Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala), 5 (1965), pp. 5-35, citado en p.. También, *Histórico Biográfico de Guatemala* (Guatemala: Asociación de Amigos del País-Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004), p. 717.

¹² Véase mi artículo, "Sebastián Serlio y las catedrales de Santiago de Guatemala y Ciudad Real de Chiapa", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), 44 (1975), pp. 51-81; así como, "Los primeros tres edificios catedralicios de Guatemala", en, Jorge Luján Muñoz, *Nueva antología de artículos de historia del arte, arquitectura y urbanismo* (Guatemala: Ediciones Caudal, 2010), pp. 19-38, específicamente, pp. 30-32.

¹³ Véase mi artículo, "La columna salomónica en el arte colonial guatemalteco". Dicho trabajo lo presenté originalmente en el IV Encuentro Nacional de Historiadores (Guatemala, 28 de noviembre-1 de diciembre de 2001), en cuyos actos se publicó. Versión revisada en, Jorge Luján Muñoz, *Nueva antología de artículos de historia del arte...*, especialmente pp. 50-51.

¹⁴ H. Berlin, "Artistas y artesanos coloniales...", p. 31. El dato proviene del protocolo del escribano Nicolás Farfán de los Godos, y es de 8 de noviembre de 1681.

¹⁵ J. Alonso de Rodríguez, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*, Tomo II: *Plateros y batthojas* (Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981), p. 75.

¹⁶ Véase, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala* (Biblioteca "Goathemala", 3 vols. Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1931), III, p. 174. Citado en J. Luján Muñoz, "Algunos ejemplos de relaciones artísticas...", pp. 195 y 199.

¹⁷ H. Berlin, *Historia de la Imaginería...*, p. 137.

¹⁸ H. Berlin, "Artistas y artesanos...", p. 33. También, J. Alonso de Rodríguez, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹ H. Berlin, *Historia de la Imaginería...*, pp. 159-160.

²⁰ Páginas 171-173. Ahí pueden consultarse las fuentes utilizadas para cada información.

²¹ Véase, descripción de Domingo Juarros, en su, *Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala* (3ª. edición. Biblioteca "Payo de Rivera", dos tomos; Guatemala: Tipografía Nacional, 1936-37), II, p. 240.

²² Publicación Especial 24 (Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 1982), pp. 24-25.

²³ AGCA A.1.7.2.1, leg. 4661, exp. 39934.

- ²⁴Véase, Miguel Álvarez Arévalo, *Breves consideraciones sobre la historia de Jesús Nazareno de La Merced* (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1980). También, Jorge y Luis Luján Muñoz, "Escultura", en *Historia General de Guatemala*; tomo II: *Dominación Española: desde la Conquista hasta 1700* (Guatemala: Asociación de Amigos del País-Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1994), p. 722.
- ²⁵F. García Peláez, *Memorias para la Historia del antiguo Reyno de Guatemala* (tres tomos, Biblioteca "Payo de Rivera"; Guatemala: Tipografía Nacional, 1943-44), II, p. 219.
- ²⁶H. Berlin, se refiere a este escultor en su, *Historia de la Imaginería...*, pp. 150-52. Para cada caso incluye sus fuentes. Véase también, Jorge y Luis Luján Muñoz, "Escultura", p. 722.
- ²⁷Juarros, *op. cit.*, I, p. 154 y García Peláez, *op. cit.*, II, p. 219.
- ²⁸Véase, Mario Alfredo Ubico Calderón, *Historia de Jesús Nazareno de San Jerónimo hoy conocido como Jesús Nazareno de La Merced de La Antigua Guatemala* (La Antigua Guatemala: Unidad de Investigaciones Históricas, Arqueológicas y Estudios de Apoyo del Consejo Nacional para la Protección de La Antigua Guatemala, [1999]); y, M. Álvarez Arévalo, *Notas para la historia de Jesús de los Milagros* (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1980).
- ²⁹Berlin, *Historia de la Imaginería...*, p. 151.
- ³⁰Guatemala: Tipografía Nacional, 1934.
- ³¹"La cofradía de la Santa Cruz y la hermandad de Jesús Nazareno de la ermita de la Santa Cruz del Milagro en Santiago de Guatemala (1704-1780)". Ingresó el 24 de noviembre de 2010. "En prensa".
- ³²Proveniente de una escritura ante el escribano Diego Coronado. AGCA A1.20, leg. 614, fols. 203-211.
- ³³Al respecto véase lo que digo en mis trabajos, "Algunas consideraciones sobre espacio, estructura y decoración en la arquitectura de iglesias de los siglos XVII y XVIII en la Capitanía General de Guatemala". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973* (Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977), II, pp. 517-24; y, "Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica", *Anales Museo de América*, 6 (1998), pp. 187-196. Incluido en, Jorge Luján Muñoz, *Antología de artículos de historia del arte, arquitectura y urbanismo* (Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala, 2006), pp. 161-172.

Jorge Luján Muñoz
jlujan@uvg.edu.gt

