

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

EL RETABLO GUATEMALTECO,
UN ESTUDIO SIMBOLICO-FORMAL

GUSTAVO ALEJANDRO AVALOS AUSTRIA

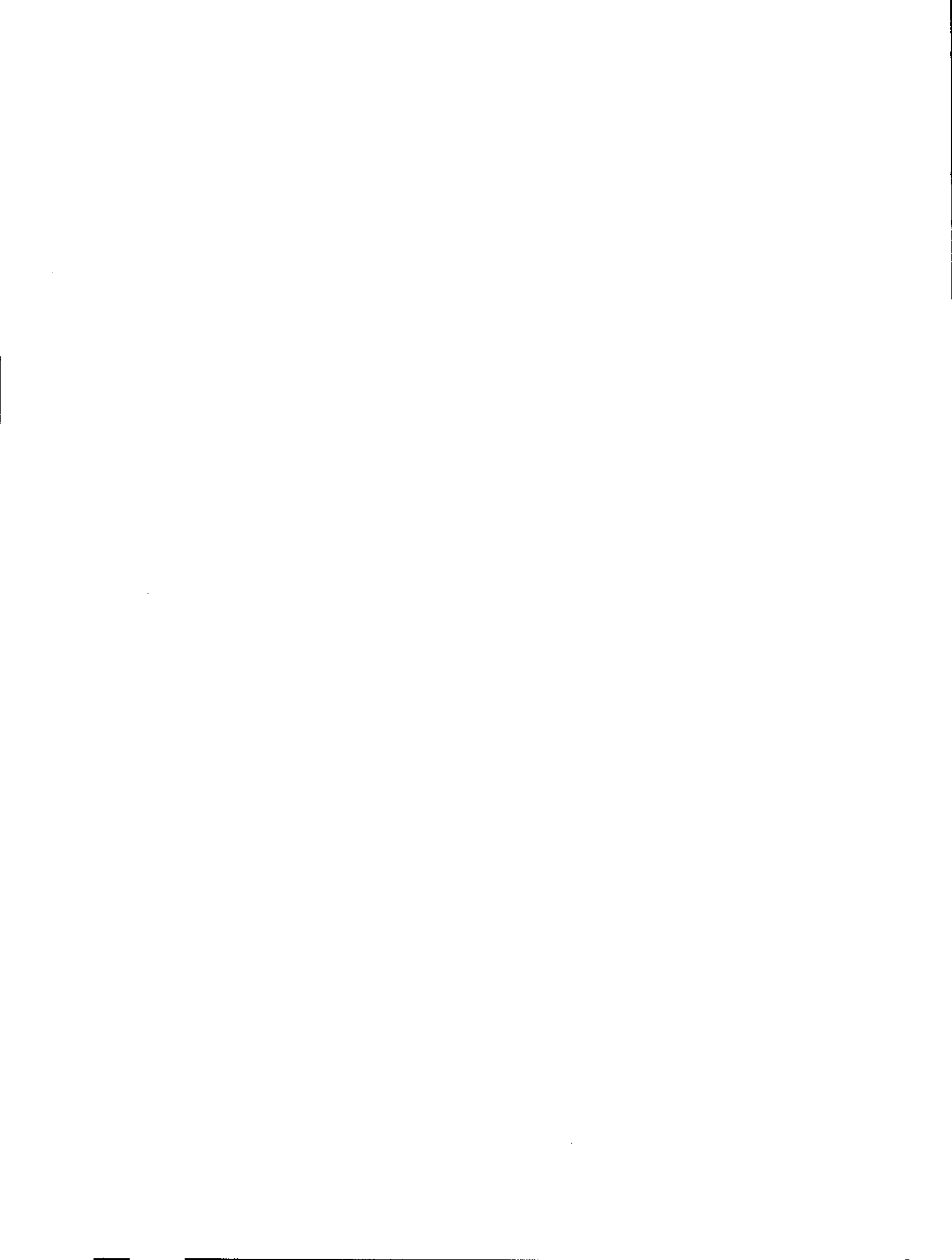
Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de

LICENCIADO EN ANTROPOLOGIA

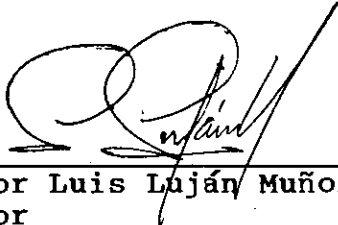
BIBLIOTECA
DE LA
UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Guatemala

1987



Vo. Bo.:

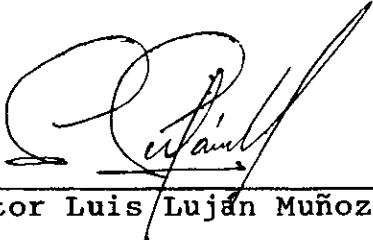
(f) 

Doctor Luis Luján Muñoz
Asesor

Tribunal:

(f) _____
Doctor Didier Boremanse

(f) _____
Licenciado Jorge Luján Muñoz

(f) 

Doctor Luis Luján Muñoz

Fecha de aprobación; 5 de agosto de 1987



CONTENIDO

	Páginas
RESUMEN	ix
I. INTRODUCCION	1
II. DEFINICION Y ANTECEDENTES	5
III. RELACION ARQUITECTURA-ESULTURA	9
IV. ASPECTO INTERIOR DE LOS TEMPLOS	11
V. CAUSAS DE LA DESTRUCCION DE LOS RETABLOS	15
VI. EL RETABLO: UNA OBRA COLECTIVA	21
VII. ORDENANZAS	27
VIII. PARTICIPACION DEL ENSAMBLADOR EN LA ARQUITECTURA	35
IX. EL RETABLO EN LA PLANTA DEL TEMPLO	39
X. RETABLOS RENACENTISTAS	45
XI. RETABLOS BARROCOS SALOMONICOS	61
XII. RETABLOS ULTRABARROCOS	91
XII. ANALISIS ICONOGRAFICO E ICONOLOGICO DEL RETABLO	115
A. Análisis iconológico de los retablos mayores	117
1. Retablo mayor de Chichicastenango	117
2. Retablo mayor de Concepción Sololá	124
3. Retablo mayor de San José Chacayá	128
4. Retablo mayor de San Juan del Obispo	132

	Páginas
5. Retablo mayor de Zunil	135
6. Retablo mayor de San Cristóbal Totonicapán	139
7. Retablo mayor de San Francisco El Alto	144
8. Retablo mayor de Cantel	152
9. Retablo mayor del templo del Cerrito del Carmen	156
B. Principales temas del retablo	160
XIV. EL CUERPO Y LA PIEL DEL RETABLO	173
XV. CONCLUSIONES	179
XVI. BIBLIOGRAFIA	185
APENDICE DOCUMENTAL	191
A. Petición presentada por Agustín Núñez ante el presidente y oido- res de la Real Audiencia, el pri- mero de julio de 1687, para que se le nombrara Maestro Mayor	191
B. Nombramiento a Agustín Núñez de Maestro Mayor del Arte de Archi- tecto Ensamblador, otorgado por Don Enrique Enríquez de Guzmán el 2 de julio de 1687	197

RESUMEN

En los primeros capítulos se tratan algunos de los múltiples aspectos que reviste la relación entre la escultura (de la que el retablo es durante el período hispanoguatemalteco la más importante y compleja manifestación), y la arquitectura, entre ellos están: La contribución del retablo en la configuración del espacio interior del templo, la circunstancia de que el retablo se componga fundamentalmente de elementos de carácter arquitectónico, la participación del ensamblador en obras de arquitectura, el hecho de que las áreas internas del templo den lugar a distintos tipos de retablos, etc.

En base a la obra de los cronistas se intenta hacer una reconstrucción mental del aspecto interno de los templos durante la época hispanoguatemalteca, para después considerar los principales factores que ocasionaron el rompimiento de la unidad formal y expresiva que caracterizaba al templo guatemalteco del período hispánico.

Se hace referencia a los varios tipos de personas y artistas involucrados en el diseño y manufactura del retablo, considerando además la parte que a cada uno le correspondía.

Seguidamente hacemos alusión al nombramiento de Agustín Núñez como Maestro Mayor del Arte de Arquitecto Ensamblador,

y a la petición que le antecedió, con la finalidad de brindar un reflejo del ambiente que rodeaba a la creación artística, del cual fue parte vital tanto la ausencia de una corporación, como de ordenanzas, que regulasen el ejercicio profesional de los ensambladores. Asimismo se hacen varios -- apuntes sobre las ordenanzas que para regular la manufactura de retablos fueron aprobadas en la Nueva España.

En los capítulos intermedios se revisan las características, composición, recursos formales y expresivos de los retablos renacentistas, barrocos y ultrabarrocos; en relación al retablo salomónico se pone especial atención en sus elementos ornamentales de carácter simbólico, como la vid, la granada, la venera, etc.

En el capítulo XIII, que constituye la parte medular del trabajo, se estudian nueve retablos mayores. El análisis -- trasciende la belleza formal de éstos, para descubrir el mensaje, esencialmente religioso, que buscaban transmitir al espectador de la época. Además, el análisis evidencia: a) Una jerarquización de los temas al interior del retablo, puesto que los de mayor importancia dogmático-religiosa ocupan los lugares más destacados desde el punto de vista compositivo; b) El establecimiento de una relación metafórica entre el papel que dentro de la estructura teológica-moral que es la -- Iglesia desempeñan ciertos temas, dogmas o santos, con el papel que dentro del retablo juegan algunas de sus partes constitutivas, como el banco o el remate; c) La selección en ca-

da retablo, de acuerdo al mensaje particular que se quiere - transmitir, de uno, o varios, de entre los múltiples aspectos de la vida de los santos representados.

En la segunda parte del capítulo XIII se exponen los resultados de la tabulación de aproximadamente sesenta y cinco retablos, lo que nos da una idea de los santos y advocaciones de mayor culto y devoción.

Finalmente, hacemos algunas consideraciones sobre los - principales materiales del retablo: el cedro y el oro. No sólo nos referimos al valor simbólico del oro, sino también a su contribución en hacer sensible al espectador el mundo de lo numinoso, para así infundir en él un anhelo de superación espiritual.



I. INTRODUCCION

Son muchos los conceptos que pueden expresarse en relación a los retablos, entre ellos, que constituyen una de las más destacadas manifestaciones del arte hispanoguatemalteco, que son un ejemplo de la capacidad creativa de una época que forma parte de la historia, etcétera. Pero, si bien es cierto que los retablos son el resultado de una serie de condiciones, de muy diversa índole, sobre todo sociales, económicas e ideológicas, que no son las que hoy nos toca vivir, no por ello han perdido la capacidad de asombrarnos, emocionarnos y conmovernos, aunque no lo hagan por la misma vía que empleaban para llegar al sentimiento, o la razón, del hombre de la época en que fueron creados.

El retablo, además de ser un testimonio del pasado, una manifestación de los valores, aspiraciones y cosmovisión de la sociedad hispanoguatemalteca, llega hasta nuestros días - conservando en buena medida su vigencia, pues muchos de los santos que alberga siguen siendo objeto de veneración, tanto en poblaciones ladinas como indígenas, urbanas y rurales. - Además, el retablo continúa desempeñando una función dentro de la liturgia de la Iglesia, sigue contribuyendo a fomentar los sentimientos piadosos de los fieles, y mantiene su capacidad de impresionar al espectador. De lo que resulta -

que el retablo no sólo es parte del pasado, sino también del presente de Guatemala, y una parte insustituible de su rostro e identidad cultural, por lo que tenemos el deber insoslayable de conservarlo para las generaciones futuras.

Elaboramos este trabajo con el objeto de dar a conocer, dentro de nuestras posibilidades, la riqueza, variedad, expresividad y belleza, del retablo guatemalteco, tratando de ir más allá de sus características formales, para revelar cuál es el contenido o mensaje que a través de él se buscaba transmitir, pues era empleado como un medio expresivo para inculcar y difundir entre la población los valores religiosos de la época. Todo ello con la finalidad de hacer conciencia de la necesidad de conservar una de las manifestaciones más brillantes del arte hispanoguatemalteco, teniendo en cuenta además que el arte es la más fidedigna de las autobiografías de una nación.

Hemos circunscrito el trabajo al estudio del retablo renacentista y barroco, abarcando en relación al último sus facetas salomónica y ultrabarroca. Tomando en cuenta únicamente retablos que se localizan en poblaciones situadas dentro de lo que actualmente es Guatemala, sin considerar aquellos que están en poblaciones que se encontraban comprendidas dentro de las provincias de Ciudad Real, Comayagua, León y San Salvador, que formaban parte de la Audiencia de Guatemala, retablos que con justa razón también pueden ser considerados como ejemplos del arte hispanoguatemalteco.

Estudiamos los retablos situados en las poblaciones siguientes: Salamá y San Jerónimo en el departamento de Baja - Verapaz, Tecpán en el departamento de Chimaltenango, San Agustín de la Real Corona (hoy San Agustín Acasaguastlán) en el departamento de El Progreso, Chichicastenango en el departamento de El Quiché, Villa Nueva en el departamento de Guatemala, Cantel y Zunil en el departamento de Quezaltenango, Antigua y San Juan del Obispo en el departamento de Sacatepéquez, Concepción Paquixalá (hoy Concepción Sololá) y San José Chacayá en el departamento de Sololá, San Cristobal Totonicapán y San Francisco El Alto en el departamento de Totonicapán. En la ciudad capital los retablos que se encuentran en los templos de: Capuchinas, El Cerrito del Carmen, La Merced y Santa Rosa.

En todo momento hemos preferido las expresiones arte hispanoguatemalteco y época hispanoguatemalteca, en lugar de las de arte colonial y época colonial que son de uso común, pero que no reflejan la realidad de los hechos, porque en el verdadero sistema colonial no se dan los fenómenos de mestizaje cultural y racial que son propios de Guatemala y el resto de las naciones hispanoamericanas, naciones que produjeron un arte con un carácter y una personalidad propios, un arte plenamente diferenciado con respecto al español.

Antes de terminar esta introducción queremos manifestar nuestro agradecimiento al Dr. Luis Luján Muñoz por sus generosas aportaciones y sugerencias al trabajo, asimismo al Sr.

Jorge Luis Avalos Varela por sus magníficas fotografías que constituyen un importante enriquecimiento al estudio.

II. DEFINICION Y ANTECEDENTES

La palabra retablo tiene su origen en las voces latinas retro, detrás, y tabula, mesa o altar. Con ella denominamos a las estructuras que se levantan delante de los muros internos de un templo, constituidas esencialmente por elementos - de carácter arquitectónico, cuales son columnas y entablamentos, las cuales crean espacios destinados a contener pinturas y esculturas.

En Guatemala para la construcción de retablos se empleó únicamente la madera, preferentemente de cedro. No se encuentran aquí retablos labrados en cantera, mármol o alabastro, que son frecuentes en otras regiones, especialmente la poblana.

Los retablos, además de enriquecer los muros internos - del templo y de constituir el principal elemento del mobiliario eclesiástico, tienen como función primordial narrar de - un modo gráfico - buscando despertar la piedad de los fieles -, los principales pasajes de la historia de la Sagrada Familia o de la vida de los santos, o algún otro tema religioso, como por ejemplo el dogma de la Inmaculada Concepción o el de la Infallibilidad del Papa.

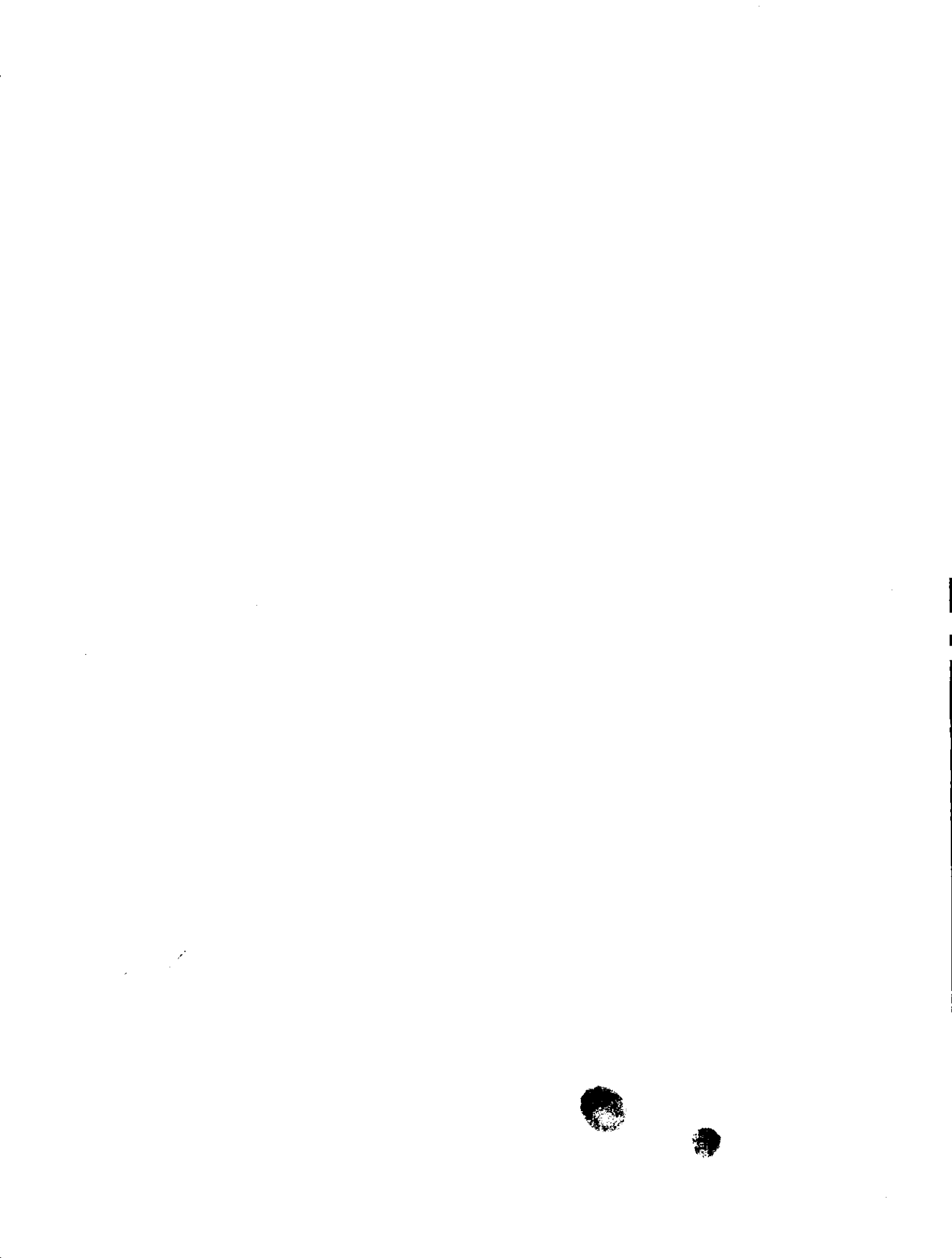
Bonet Correa (1965:725) expresa que los retablos satisfacen

"...la necesidad de las devociones a los diferentes santos a los que los fieles, en especial los indígenas, después de los oficios, como todavía hacen hoy, pueden rezar, altar por altar, caminando de uno en otro, con sus correspondientes paradas, de la misma manera que se sigue un Viacrucis."

A continuación haremos un bosquejo de la sinopsis que sobre el desarrollo evolutivo del retablo traza De la Maza -- (1950:9-10). El antecedente más remoto del retablo actual se encuentra en los pequeños frontales transportables, que a partir del siglo V d. C., se colocaban detrás del altar en las primitivas basílicas cristianas, y que mostraban a la veneración de los fieles las reliquias de los primeros mártires del cristianismo. En el transcurso de los primeros siglos de la mal llamada Edad Media estos relicarios se adornaron y enriquecieron, convirtiéndose paulatinamente en iconos, los que al desplegarse en varias tablas se transformaron en trípticos y polípticos, según el número de sus hojas. Durante el románico estos polípticos de madera se cubrieron de figurillas de marfil, de esmaltes y pinturas, no siendo sino hasta el apogeo del gótico cuando se fijan e incorporan a la arquitectura adquiriendo un carácter monumental. En los siglos XIII y XIV las catedrales y abadías se llenaron de altares de marfil, mármol, alabastro y madera, cuajados de pinturas, relieves y esculturas. Con la arquitectura renacentista los artistas europeos se olvidaron del marfil y la madera, que no podían competir con el mármol, siendo solamente los españoles los que siguieron elevando los grandes retablos de

madera.

La tradición de la construcción de retablos de madera se transmitió a las Indias occidentales por conducto de España, alcanzando en ellas un vigoroso desarrollo.



III. RELACION ARQUITECTURA-ESCULTURA

Como acertadamente señaló Heinrich Berlin (1952:55), la escultura del período colonial encontró su más imponente expresión en el retablo.

El retablo, en tanto que obra escultórica, se halla indisolublemente ligado al espacio arquitectónico que el templo crea y para el cual fue planeado, pero al mismo tiempo - juega un papel activo al contribuir a configurar el espacio, dándole el aspecto de obra acabada. De lo que resulta que - para la creación de los espacios arquitectónicos característicos de la época hispanoguatemalteca el retablo sea un factor indispensable.

El contraste entre muros cubiertos con retablos y muros desnudos, que observamos al interior del templo, da como resultado diferencias cromáticas y de profundidad que confieren mayor expresividad al conjunto. Esta situación ejemplifica el papel que el retablo desempeña en la configuración - del espacio interno del templo.

Otra situación que sirve para ilustrar el papel anteriormente mencionado, es la que resulta de las diferentes dimensiones entre los distintos retablos de un mismo templo y que tienen por objeto subrayar las diferencias de jerarquía entre los distintos espacios, entre el presbiterio y el cruce-

ro, la nave y el sotocoro.

Por otra parte, se puede considerar a los retablos como cuerpos arquitectónicos si tomamos en cuenta que se componen fundamentalmente de elementos que presentan dicho carácter, como lo son: apoyos, frisos, cornisas, tímpanos, etc. Más adelante analizaremos y diferenciaremos los retablos a partir de estos elementos, principalmente los apoyos, que constituyen el elemento arquitectónico más sobresaliente.

Al complementarse y realizarse mutuamente, el espacio arquitectónico y el retablo llegan a formar una unidad total, la que desafortunadamente en la mayoría de los templos que han llegado hasta nuestros días ha sido quebrantada, alterándose los valores formales y espaciales de la época, lo que ha dado lugar a conceptos erróneos acerca del aspecto interior de los templos coloniales, como el expresado por el historiador mexicano Salvador Toscano (1940:47), que llegó a afirmar que en Guatemala el barroco no prosperó en los interiores.

IV. ASPECTO INTERIOR DE LOS TEMPLOS

Fray Antonio Remesal (1932:248,t.2), primer cronista del reino, quien escribe su historia entre 1615 y 1617, menciona que en los primeros años de la época colonial los ornamentos de los templos

"eran muy pobres, los retablos e imagenes por falta de oficiales, poco curiosos, mudáronse los tiempos, y por la industria de los padres se comen~~z~~aron los indios a aficionar a estas cosas, y han sido muy liberales en ofrecerlas a Dios y esles esto tanto mas de agradecer, cuanto la tierra de Guatemala es menos rica que otra de las Indias"

Después de la pobreza inicial que Remesal señala, no es sino hasta Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán que volvemos a tener noticias, para entonces se aprecia una transformación fundamental. Por Fuentes y Guzman (1932-1933:143, -- t.1) sabemos que en la última década del s.XVII había en Santiago de Guatemala

"...veinticuatro templos de ostentación costosa, - con elegantes descolladas torres, y sonoras numerosas campanas, adornados de pulidos y maravillosos retablos, ricos, majestuosos ornamentos, aseadas y primorosas capillas....".

Del aspecto que ofrecían los templos que estaban en manos del clero regular nos informa fray Francisco Ximénez -- (1929-1971:85,t.5):

"...no hay iglesia por pequeña y pobre que sea de los regulares que no esté hecha un cielo de adornos, de retablos, plata labrada, ornamentos muy lu

cidos, como es público y notorio en todo aqueste - obispado....".

En la Recordación florida, escrita en los últimos años - del s.XVII, encontramos innumerables citas en que se señala la riqueza de ornamentos y platería de los templos del obispado de Guatemala, principalmente los de los altiplanos central y occidental. Su autor, Fuentes y Guzmán, nos informa que los templos de los pueblos que a continuación enumeraremos, tenían retablos en ese entonces, fuesen mayores o colaterales. Comenzaremos por los pueblos que estaban en manos de los mercedarios, se anotan los siguientes: Huehuetenango, Santiago Chimaltenango, San Pedro Soloma, San Mateo Ixtatán, Santa Eulalia, San Juan Ixcoy, Santa Ana Malacatán, San Miguel Ixtahuacán, Ostuncalco, y San Pedro Sacatepéquez del - actual departamento de San Marcos.

En manos de los franciscanos se citan los pueblos que a continuación enumeramos: Comalapa, Patzicía, Parramos, Itzapa, Patzún, Tecpán, Sololá, Panajachel, Concepción Paquixalá (hoy Concepción Sololá), Momostenango, Todos ellos nos dice Fuentes y Guzmán (1932-1933) tenían retablos.

Acerca de los pueblos del valle de Sacatepéquez (San -- Juan, San Pedro, San Lucas, Santiago, Quiaguistán y Sumpan--go) Fuentes y Guzmán (1932-1933:316,t.1) nos brinda la siguiente información:

"...tienen admirables y suntuosos templos adornados de excelentes y ricos retablos y enriquecidos con decorosas alhajas de sacristía, decentísimos - ornamentos de altar y vestuarios majestuosos y ex-

quisitos de presbiterio, con suntuosas y simétricas torres, dotadas de numerosas y sonoras campanas, armoniosas y suaves, como costosos órganos y otros varios instrumentos de iglesia, en que verdaderamente resplandece el atento y esmerado cultivo de los vigilantísimos curas hijos de la azucena de la Iglesia Santo Domingo....".

Además de los pueblos del valle de Sacatepéquez hay otros cuatro que también estaban al cuidado de los dominicos y que el citado autor anota entre los que tenían retablos, - fuesen colaterales o testers, son: Chimaltenango, Mixco, - Sacapulas y Santa Cruz del Quiché.

Otros pueblos acerca de los cuales nos informa el autor de la Recordación florida tenían retablos son: San Agustín - y San Cristóbal Acasaguastlán, Chiquimula de la Sierra, Jalapa y Zacapa, en la región oriental. En la región central: - Jocotenango, San Cristóbal Amatitlán (Palín), San Miguel Petapa y Santa Catalina Pinula.

A continuación reproducimos un fragmento de la Breve descripción de la Noble ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala de Fray Felipe Cadena, publicada en 1774. Este -- fragmento, citado por Toledo Palomo (1964:115), es un vivo -- retrato de la riqueza interior de los templos coloniales. -- Dice así:

"...aunque en la grandeza de las fábricas había de sigualdad en todas, era a todas universal el aliño; y en tanto extremo en algunas (si acaso en el culto y la piedad hay extremos) que había muchos templos, en que apenas se descubrían algunos pequeños campos de las paredes, porque a más de la multitud de retablos bien tallados y dorados, que había en todos (cuantos permitía la capacidad de el templo en muchos) cubrían sus espacios o algunas láminas, es

pejos y pinturas ricamente guarnecidas, y colocadas con arte, o alguna talla de madera pulidamente labrada y dorada."

Del testimonio brindado por los retablos que han logrado sobrevivir, de los contratos para su elaboración estudiados por Berlin, de las numerosas citas de los cronistas, se desprende que prácticamente todos los templos tenían retablos durante la época hispanoguatemalteca, pues eran un elemento indispensable del culto religioso, esto sucedía incluso en los pueblos más pequeños, como por ejemplo San José Chacayá, pueblo adyacente al convento franciscano de Sololá, del que nos dice Fuentes y Guzmán (1932-1933:408,t.2) tenía en la última década del s.XVII 680 habitantes, y que nos ha legado un extraordinario retablo, milagrosamente conservado hasta nuestros días.

V. CAUSAS DE LA DESTRUCCION DE LOS RETABLOS

La producción artística durante la época hispanoguatemalteca, fue no sólo cuantiosa sino muy variada, como hemos visto en los párrafos anteriores; esta rica herencia, que es expresión de los gustos, valores y aspiraciones de tres siglos de cultura, llega hasta nuestros días sumamente diezmada.

La destrucción de este legado cultural se inicia en la propia época de la colonia, a causa sobre todo de los terremotos que se sucedieron en forma ininterrumpida, los cuales daban origen a la producción de nuevas obras y a la remodelación de las existentes que habían quedado dañadas.

Los terremotos de Santa Marta de 1773 deben haber causado la destrucción directa de algunos retablos, pero también dieron lugar a que la mayor parte de ellos quedasen entre los escombros de los templos expuestos a los rigores del tiempo, al no poder ser trasladados a la Nueva Guatemala por no contar con suficiente lugar para su almacenamiento, como ha señalado Berlin (1952:52-53). Quien además agrega que en la escritura de venta del convento de Santa Clara en la Antigua, pasada ante notario en 1813, se obliga al comprador a seguir custodiando los retablos que llevaban cuarenta años arrumbados en una de las piezas, hasta que se dispusiese su traslado, el cual nunca se efectuó.

Víctor Miguel Díaz (1934:347) apunta que a raíz de los terremotos de 1773, los retablos del templo de San Agustín estuvieron expuestos a la intemperie, soportando las lluvias de los meses de agosto, septiembre y octubre, lo que ocasionó su ruina total: terminaron siendo usados como combustible por la gente del pueblo.

Entre los terremotos sucedidos después de los de Santa Marta, hay que señalar como los más dañinos los de 1917-1918 y los recientes de 1976. Los primeros causaron destrucción al patrimonio de la Nueva Guatemala, en tanto que los segundos afectaron una amplia región que va desde el oriente hasta el occidente de la república, habiendo dañado gravemente la fábrica material y retablos de los templos de Patzún, Coamalapa, Tecpán. Los retablos de estas poblaciones que no quedaron destruidos actualmente se encuentran desarmados. En otros templos, como los de San Juan Sacatepéquez y Chimaltenango, la ruina fue total.

Los incendios constituyen una de las principales causas de la destrucción de los templos y retablos de la costa, -- fray Francisco Vásquez (1937-1944:273-275,351,t.4) nos brinda un registro pormenorizado de ellos. En 1617 un incendio provocado por la caída de un rayo destruyó el templo del convento de Samayac, a tres leguas de San Antonio Suchitepéquez. En 1636 se incendia el templo y convento de Santa María Magdalena del Patulul, no quedando retablo ni ornamento alguno, siendo reedificados después. En 1645 se consumen el templo

y convento de San Bartolomé Suchitepéquez, que no fueron reedificados posteriormente. El templo y convento de Santo Tomás Apóstol, originalmente visita del de San Bartolomé, quedaron reducidos a cenizas en 1681. En 1715 se incendiaron el templo y convento de Santiago Cotzumalguapa. Con toda seguridad estos incendios siguieron ocurriendo, aun cuando después no haya quien los registre.

A la lista de factores causantes de la destrucción o transformación de la cultura material de la época hispanoguatemalteca, en la cual habíamos anotado fenómenos de la naturaleza, como lo son los terremotos, y los rayos que dan lugar a incendios, hay que sumar los procesos de cambio cultural, que son inherentes a toda sociedad.

Una de las múltiples manifestaciones del cambio cultural es la concerniente a la transformación de los ideales o cánones de belleza de una época a otra. Ejemplo de esta transformación de las voluntades estéticas es la ocurrida a fines del siglo XVIII, coincidente con el establecimiento de la capital en el Valle de la Ermita, la cual trajo consigo un cambio en la apreciación de las obras barrocas que pasaron a ser consideradas como de mal gusto, legitimándose así su destrucción. A este respecto Berlin (1952:53-54) consigna que el párroco del templo de San Sebastián de la Nueva Guatemala asentó en 1817 que había hecho un nuevo retablo mayor porque el anterior, seguramente barroco, era indecentísimo. Sin embargo, debemos poner cuidado en no exagerar las cosas imagi-

nándonos al artista neoclásico como un implacable destructor de retablos barrocos, porque seguramente en el presente siglo se ha perdido un número mayor de ellos por negligencia, ignorancia y codicia.

A la serie de factores que inciden, ya sea directa o indirectamente, en la conservación del patrimonio cultural, -- hay que agregar el cambio en la manera de celebrar los oficios religiosos. Los cambios litúrgicos son producto de un plausible afán de renovación de la iglesia católica, no obstante hacen aún más difícil la conservación de los retablos y de las imágenes y pinturas que estos contienen. Además, a fines de los sesentas, el papa Paulo VI decidió restringir en su veneración y suprimir del calendario más de cuarenta santos, entre los que figuran algunos de los de culto más difundido en Guatemala, como son San Cristóbal, Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría. Esta supresión puede ocasionar que algunas de las imágenes sean removidas de sus lugares originales y arrumbadas en las bodegas, con lo que se modifican los esquemas iconográficos iniciales.

Los esquemas iconográficos no solamente se alteran por la supresión de santos que pasan de moda o que son restringidos en su veneración, sino también por la introducción de -- nuevas devociones o de imágenes específicas que ganan popularidad. Esto se observa particularmente en algunos retablos del templo de la Merced, en los que se han abierto urnas en sus bancos, a la altura de la calle central, para alojar nue

vos huéspedes, con lo que se modifican iconográfica y formalmente.

En los templos del altiplano occidental, donde se conserva el mayor número de retablos, muchos de ellos y de sus pinturas y esculturas han sido renovados con pintura comercial, los patrocinadores de tales "mejoras" lo hacen con la mejor buena voluntad y como muestra de su devoción, además, es muy probable que obtengan por este medio mayor prestigio social dentro de su comunidad. Esto queda confirmado por el hecho de que algunas veces, sobre todo en las peanas de las esculturas, se asienta el nombre del patrocinador. Pero independientemente de la naturaleza de los móviles de estas renovaciones se causan serios daños al patrimonio artístico.

Cuando visitamos San José Chacayá en 1985 un indígena nos comentó que habían pintado el colateral, lo que efectuaron con pintura de aceite color oro, se mostraba decepcionado porque la pintura que ellos habían usado ya no era como la que creían había sido empleada en el intacto retablo mayor.

Agregamos esto para subrayar que la destrucción de los retablos es algo actual.



VI. EL RETABLO: UNA OBRA COLECTIVA

El retablo constituye una síntesis de las artes plásticas de la época hispanoguatemalteca, involucrando principalmente a la escultura y la pintura, que son complementadas -- por el arte del platero expresado en sagrarios, frontales, -- candeleros, etc.

Según Berlin (1952:55) en la elaboración de un retablo -- estaban involucrados cuatro tipos de artistas, estos son: -- a) ensambladores, b) escultores, c) pintores, d) estofadores y doradores.

Al ensamblador o arquitecto ensamblador correspondía la manufactura del propio retablo con todos sus ornamentos tallados, de acuerdo al proyecto o traza previamente aceptado por el cliente. Para el diseño del proyecto el ensamblador debía tomar en cuenta las demandas del cliente con respecto al número de cuerpos, calles, cantidad de imágenes, etc.

Los clientes estaban constituidos por las órdenes religiosas, cabildo eclesiástico, clero secular, cofradías, gremios, particulares. Los particulares además de incluir al -- santo o santos de su devoción en los retablos que costeaban, llegaban a pedir su propia representación, así sucede en el retablo que en 1598 Pedro de Salcedo encarga a Bernardo de -- Cañas y Antonio de Rodas, y que habría de colocarse en el --

templo de San Francisco. Berlin (1952:72) apunta que los retratos de Pedro de Salcedo e Isabel de Castellanos, mujer del donante, habrían de colocarse en los lados del banco del retablo.

El ensamblador debía usar madera de cedro y dejar su parte "en blanco". La expresión "en blanco" refiere a que una vez terminado el trabajo en madera y después de enlazar todas las juntas y partes salientes del retablo los oficiales le daban, según especifica Anaya Larios (1984:32), cuatro manos de yeso grueso y cuatro de mate.

El escultor hacía las imágenes de bulto o medio relieve y al igual que el arquitecto ensamblador dejaba su trabajo en blanco, sin dorar ni pintar.

El dorador aplicaba tres manos de bol a las superficies, en seguida las bruñía en seco hasta dejarlas pulimentadas, después las humedecía con una coleta delgada para así asentar sobre ellas las finas laminillas de oro. Según Anaya Larios (1984:32) el bol es una arcilla rojiza procedente de Armenia que se usa para seguridad y lustre del oro. Aline -- Usse1 (1975:16) define el bol como una mezcla de óxidos férricos y férricos que brindan al oro una tonalidad cálida.

En el caso del retablo de la Virgen del Rosario, del templo de San Juan del Obispo, el trabajo del dorador no consistió en aplicar delgadas laminillas de oro, pues en lugar de ellas utilizó laminillas de plata sobre la base de preparación, con lo que resultó un retablo plateado en vez de dora-

do. No hemos tenido conocimiento de que exista un retablo semejante al de San Juan del Obispo en Guatemala o cualquier otro país de Hispanoamérica. Este retablo plateado consta de dos cuerpos y remate, en los cuales se emplean diez columnas salomónicas de seis senos o concavidades; en su composición predomina la pintura, vemos los temas siguientes: La adoración de los pastores, la Virgen del Rosario, San Pascual Bailón, San Francisco de Asís, San Pedro Mártir, San Miguel Arcángel, San Bernardo, Santa María Magdalena y Santa Marta. En el nicho central del primer cuerpo aparece la única escultura del retablo, la que representa a San José, creemos que no es original porque resulta desproporcionada en relación al nicho que la cobija.

El dorador también se encargaba de efectuar la encarnación y policromía de las imágenes que el escultor había dejado en blanco. Si bien Berlin usa la expresión dorador y estofador, el término estofador es impropio en tanto que el trabajo de estofe o estofo, que se obtiene cuando con un instrumento se rae la pintura descubriendo el oro que a ésta -- sirve de base, es sólo uno de los varios acabados que podían lograrse cuando se policromaba una escultura. No obstante, el término estofador nos permite diferenciar al autor de la policromía de esculturas del pintor de superficies bidimensionales.

En forma verbal el Dr. Luis Luján Muñoz nos ha expresado que en el proceso de elaboración de una escultura la parte -

debida al dorador y estofador alcanzaba un costo mayor que la ejecutada por el escultor.

El último paso en la elaboración de un retablo era la colocación de las obras realizadas por el pintor, con lo que quedaba concluido el trabajo.

Además de los maestros, intervenían en la elaboración de un retablo un gran número de oficiales y aprendices, participación que tenía como límite sus propias capacidades. También se requería la intervención de carpinteros que hacían los cortes preliminares de la madera.

Para el sacerdote la utilidad del retablo iba más allá de la puramente ornamental, constituía un medio a través del cual se mostraban a los fieles los principales pasajes de la historia sagrada del Antiguo y Nuevo Testamento, escenas de la vida de algún santo o cualesquier otro tema religioso, -- con la intención de brindarles ejemplos concretos en que encarnaban las virtudes que debían de imitar.

El siguiente dato, si bien referente a un ciclo pictórico, nos permite ahondar en la finalidad esencial de cualquier representación religiosa. Cuando en 1737 el deán de la catedral determina la restitución de las pinturas del templo del Calvario, que representaban la Pasión de Jesucristo y que habían sido dañadas por los terremotos de 1717, buscaba con ello que los fieles no carecieran de dicha representación porque su contemplación daría lugar a que en el corazón de estos prendiese "la llama del fuego del amor divino y que

incitase a mayor culto y devoción". El dato en cuestión aparece en un documento que Luis Luján Muñoz (1982 b:292) reproduce.

El retablo presenta hasta nuestros días un carácter anónimo, debido en parte al hecho de que su creación involucraba a varias personas y artistas, lo que impidió que la tradición oral pudiese guardar memoria de los autores de tan siquiera uno de ellos. Este carácter anónimo se mantiene porque los contratos que los ensambladores suscribieron para la elaboración de los retablos subsistentes no han sido descubiertos y porque no todos ellos fueron escriturados ante escribano. Por otra parte, tenemos noticias de muchos ensambladores, pero las obras que hicieron no se conservaron. Ya anteriormente mencionamos los factores que inciden en su destrucción.

La costumbre de los retablos de peregrinar de un templo a otro y de una población a otra, también impide que podamos ligarlos con sus autores. Estos traslados ya tenían lugar en una fecha tan temprana como 1584, Berlín (1952:51) cita un párrafo de los Anales de los cakchiqueles en que consta -

ello. El cambio de estilos es la principal causa del traslado de retablos. Cuando un templo o convento renovaba sus retablos traspasaba los antiguos a templos o conventos de menor categoría, que por la falta de medios para concertar la obra de nuevos se conformaban con los que habían pasado de moda -

por la introducción de nuevas formas.

VII. ORDENANZAS

Según Berlin (1952:37-42) en el caso de que en Guatemala se hayan formulado ordenanzas para regular el trabajo de los ensambladores, su formulación sería posterior a 1687, cuando se produce un conflicto entre el Cabildo secular y el Capitán General a causa de que el último extendió el título de Maestro Mayor del Arte de Arquitecto Ensamblador a Agustín Núñez y el de Maestro Mayor de Arquitectura a Joseph de Pórreres. El Cabildo consideraba que entre sus atribuciones estaban las de extender títulos y practicar exámenes, pero la Audiencia dictaminó que esta función era de la competencia del Cabildo sólo en relación a los oficios mecánicos y no a las artes liberales.

En la petición presentada por Agustín Núñez, el primero de julio de 1687, ante el presidente y oidores de la Real Audiencia (A.G.C.A. Al.69.3 L.5556 E.48140 ff.1 y 2), para que se le nombrara Maestro Mayor, manifiesta no haber hallado en Santiago de Guatemala maestros examinados y aprobados a quienes pedir carta de examen, la que en la Nueva España, lugar de origen del solicitante, era requisito para que un ensamblador pudiese abrir taller y concertar obras. Después enumera los retablos que en Santiago de Guatemala se le han encargado por haberse reconocido la perfecta inteligencia -

que en él sobresale respecto del arte que profesa; y apunta que los planos y diseños de sus obras los hizo sin la ayuda o intervención de persona alguna, habiéndolos aventajado de tal suerte que sus clientes han hecho manifiesto el gusto y estimación que les han causado. Seguidamente agrega que - siendo que sus obras prueban y acreditan la entera inteligencia que tiene de las artes a que se han de ajustar, y puesto que no hay en la ciudad otra persona en quien concurran los requisitos y calidades que son necesarios para ser Maestro - Mayor del arte de hacer retablos:

"...ha de ser Vuestra Alteza muy servido ussando - de su Jurisdiccion Superior de nombrarme por Maestro maior de las artes que profezo mandandome despachar titulo en forma....".

Asimismo pide Agustín Núñez se le conceda la facultad de formular ordenanzas, que habrían de ser observadas y cumplidas puntualmente por los ensambladores, los que previamente serían examinados y aprobados por él, o por quienes le sucedieran en el cargo.

El 2 de Julio de 1687 Don Enrique Enríquez de Guzmán, - Presidente de la Real Audiencia y Capitán General, nombra a Agustín Núñez Maestro Mayor del Arte de Arquitecto Ensamblador. Aparentemente dicho nombramiento, cuyos términos son - bastante vagos, únicamente tuvo un carácter honorífico, sin que Agustín Núñez haya cumplido las funciones que pretendió desempeñar. El nombramiento y la petición que le antecedió se reproducen en el apéndice de esta obra.

De los documentos anteriores se desprende que antes de 1687 no hubo en Guatemala una corporación que regulase el ejercicio profesional de los ensambladores, a través de la formulación de ordenanzas y de la práctica de exámenes de competencia. Por otra parte, la información de que disponemos parece indicar que tampoco existió después de dicho año.

Si bien hay diferencias de opinión entre los distintos investigadores sobre el influjo que hayan podido ejercer en Guatemala las ordenanzas aprobadas por la Audiencia de la Nueva España, nos parece oportuno hacer algunos apuntes sobre las que se promulgaron para regular los oficios relacionados con la escultura.

En las Ordenanzas de los oficios de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros de la ciudad de México, aprobadas por la Audiencia de la Nueva España el 26 de octubre de 1568, el oficio de ensamblador consiste en la fabricación de muebles civiles (escritorios, sillas, mesas, etc.).

Las Ordenanzas de 1568, transcritas por Chinchilla Aguilar (1953:39), estipulan que quien se hubiere de examinar de entallador debía

"...saber ordenar, dibujar, trazar, elegir y sacar de una monte una planta, o plantas si tuviere muchos cuerpos la dicha monte, gobernándolo todo por razón, conforme a buena arquitectura, de la cual arquitectura se le ha de tomar cuenta, particularmente de los miembros de ella con lo que toca re a los cinco géneros, que son: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto; asimismo, ha de ser examinado de la talla y de la escultura, tomando razón de cada cosa por práctica y teórica, y demostración, para que, en todo, el que de esta facul-

tad quedare examinado podrá usar el dicho arte y tener tienda, y tomar obras de todo lo a ello anexo....".

Chinchilla Aguilar (1953:51) aclara que una montea es un

"...dibujo de tamaño natural que en el suelo o en una pared se hace del todo o parte de una obra, como arco, escalera o cuchillo de armadura, para hacer el despiezo, sacar las plantillas y señalar los cortes."

Vemos pues que en las Ordenanzas de 1568 los términos ensamblador y entallador no se emplean como sinónimos, lo que generalmente ocurre, sino que se aplica el primero al fabricante de muebles civiles, los que se indica eran taraceados y moldurados; es decir que se está usando el término ensamblador como sinónimo de ebanista o carpintero.

Como en las Ordenanzas de 1568 únicamente se menciona la palabra escultura en referencia a las tareas en las cuales debía ser examinado el entallador, dice Chinchilla A. (1953: 33) que se podría conjeturar que no existía división muy marcada entre entalladores y escultores.

En relación a los entalladores las Ordenanzas de 1568 hacen la siguiente consideración: que por su papel de

"...adornadores del Culto Divino, hay muy grande necesidad de que los tales Maestros sean examinados, para que las obras que hicieren sean decentes para ser adoradas; porque, hasta ahora, somos informados que, por ser tierra nueva, y haber habido falta de Maestros del dicho arte, hay muchos que tienen por granjería nombrarse, y no lo son, y van a engañar a los pueblos de los indios, y se concertan, y reciben dineros, y compran la obra hecha a los indios, sin ser buena ni decente para el dicho ornato; para lo cual mandamos que ninguna persona, o personas, puedan comprar ni usar el dicho arte, si no fuere examinado por tal Maestro...

.". Chinchilla A. (1953:39).

Chinchilla Aguilar (1953:31-32) nos ofrece un compendio de las prescripciones administrativas contempladas en las Ordenanzas de 1568:

"...la corporación está integrada por un Alcalde, dos Veedores, y todos los maestros y oficiales examinados residentes en la ciudad; el Alcalde y los Veedores son electos por todo el cuerpo gremial el día 10. de Enero de cada año.....no pueden ser electos Alcalde y Veedores los maestros que no tengan casa y taller; son obligaciones del Alcalde y Veedores practicar exámenes de competencia en los diferentes oficios, visitar los talleres y obras hechas fuera de ellos para cerciorarse de que todo está bien hecho y hacer que se cumpla lo contenido en las ordenanzas; el gremio posee una caja de caudales en que se guarda el dinero proveniente de multas y contribuciones, y un libro en que se asientan por escrito los nombres de los maestros examinados y la facultad, o facultades, que cada uno puede ejercer."

En cuanto a reglamentación del trabajo, las Ordenanzas de 1568 establecen las normas que a continuación Chinchilla Aguilar (1953:32) enumera:

"...que sólo los maestros examinados pueden abrir taller y hacerse cargo de obras.....a los esclavos y a los negros no puede dárseles Carta de Examen, y, por consiguiente no pueden ejercer el oficio; a los indios deben examinarlos, y se señala a las personas más hábiles y suficientes que entre ellos se hallen para que practiquen los exámenes; todo maestro puede tomar aprendices de su oficio por cuatro años para que aprendan las cosas del taller, y por dos más para que puedan hacerse cargo de obras, en ningún caso por menos tiempo.....los forasteros que no tengan Carta de Examen y fueren mozos no pueden ser examinados hasta después de residir y labrar dos meses con maestros examinados; pero, si fueren casados, pueden ser examinados cuando así lo pidan; y, finalmente, se prescribe que ningún pintor o dorador pueda tomar a su cargo, o hacer, obra de talla o ensamblaje, ni albañil o cantero obra de carpintería, prohibiéndose a los -

del gremio intervenir en todo lo que sea de su com
petencia."

La importancia que los entalladores y escultores llegaron a alcanzar, aunada a su inconformidad por pertenecer al mismo gremio que los carpinteros, dieron lugar a las Ordenanzas de 1589, pasando a integrar solos, entalladores y escultores, una corporación de artistas.

En las Ordenanzas de los entalladores y escultores de la ciudad de México, aprobadas por el virrey don Alvaro Manrique de Zúñiga el 18 de agosto de 1589, es el Cabildo y Regimiento de la ciudad quien a principios de cada año nombra a sólo dos personas para que ejerzan la función de Veedores del gremio. Siguiendo a Chinchilla A. (1953:33) diremos que las obligaciones de los veedores consisten en:

"...visitar cada quince días por lo menos los talleres de las personas que practican el arte, para evitar en lo posible la fabricación de obras imperfectas.....examinar a todas las personas que soliciten Carta de Examen en los oficios de escultor, o entallador.....velar por el cumplimiento de lo contenido en las ordenanzas."

Las Ordenanzas de 1589, al igual que las de 1568, prohíben que un maestro no examinado pueda tener tienda y hacerse cargo de obras, que en este caso consisten en esculturas y retablos. Esta prohibición se aplica principalmente a los carpinteros y pintores, no así a los indígenas, a los que

"...no se puede obligar en sus oficios y obras que por sus manos hacen a guardar estas ordenanzas, se declara: que no se entiende con ellos la prohibición.....sino que, libremente hagan sus oficios, con tal que ningún español, aunque sea Maestro Examinado, no pueda comprar obra hecha por los dichos

indios para volverla a vender....". Chinchilla A. (1953:44-45).

En relación a los forasteros que sean maestros en las artes de talla y escultura, las Ordenanzas establecen que no pueden abrir taller ni hacerse cargo de obras, si no han presentado su carta de examen ante el Cabildo y Regimiento de la Ciudad para que les sea refrendada y asentada en el libro de exámenes.

De acuerdo a las Ordenanzas de 1589, los que pidieren carta de examen de entallador habrían de ser examinados

"...de un capital Corintio, una columna revestida de talla y follajes de uso romano, de un serafín y de un pajarito; y de cortar bien la madera, y guardar los campos de la dicha obra, y que la sepa dibujar....".

Mientras que los escultores habrían de examinarse

"...de una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón y compostura de ella, por dibujo y arte, y luego hacerla de bulto en proporción y bien medida, y con buena gracia....". Chinchilla A. (1953:44)

En lo que respecta a las disposiciones de los Concilios de México consideramos que debieron ejercer alguna influencia sobre el arte guatemalteco por lo menos hasta el momento en que el obispado de Guatemala fue sufragáneo del arzobispado de México, es decir, hasta el 16 de diciembre de 1743, fecha en que el obispado de Guatemala fue ascendido a la categoría de arzobispado.



VIII. PARTICIPACION DEL ENSAMBLADOR EN LA ARQUITECTURA

En una de sus obras Luis Luján M. (1982 b:295-297) incluye el contrato que en 1758 suscribe Francisco Javier de Gálvez, para la elaboración de dos retablos destinados al templo de la Merced, los cuales actualmente se sitúan en los extremos del crucero de dicho templo. En ese documento se le llama Maestro Mayor, pero no se especifica la profesión en la cual lo era.

En un contrato de 1764 citado por Berlin (1952:116), se dice que Francisco Javier de Gálvez se encontraba participando en la construcción del palacio real, la que tenía como ingeniero en jefe a Luis Díez Navarro. Verle Annis (1968:32) expresa que en el litigio a que dieron lugar los defectos en la construcción del palacio real, Díez Navarro dijo que se habían debido a la superintendencia de Gálvez, que se encargó de la obra mientras él estuvo comisionado al río Tinto. Por lo anterior podemos ver que los ensambladores interve-nían en obras de arquitectura.

Berlin (1952:115,135) consigna otras noticias sobre la intervención de los ensambladores en la arquitectura: el maestro Diego de Mendoza en 1661 tomó un contrato para proseguir la construcción del templo de San Juan Amatitlán, el ensamblador Antonio de Gálvez tuvo a su cargo en 1736 la reedifi-

cación del hospital de San Pedro.

José de Mesa y Teresa Gisbert han demostrado que en el Cuzco son los ensambladores o entalladores los responsables de dirigir la construcción de las portadas de cantería; siendo por regla general un clérigo el autor intelectual del plano o diseño. No obstante la intervención de los clérigos, se debe considerar a los ensambladores o entalladores como coautores de las obras, porque muchas veces los proyectos o trazas son sumamente esquemáticos. Agregan que con respecto al diseño de los retablos puede decirse lo mismo, siendo el clérigo y el ensamblador los coautores.

Mesa y Gisbert (1977:117) señalan que los escultores, particularmente los ensambladores o entalladores, eran las personas competentes para diseñar portadas porque todo

"...escultor debía examinarse ante los veedores del gremio en composición y órdenes, quedando habilitado en esta parte de la arquitectura."

La intervención del ensamblador en el diseño o dirección de la construcción de las portadas, es un ejemplo particular de la relación aún más amplia entre la arquitectura y la escultura, la cual hemos considerado en un capítulo anterior. Esta intervención es la causa principal de la extraordinaria semejanza que el diseño de las portadas de los templos presenta con el de los retablos, tanto en Guatemala como en el resto de la América Hispana.

Son muchos los investigadores del arte hispanoamericano que se han percatado de la semejanza formal entre la fachada

y el retablo; entre ellos está Erwin W. Palm, citado por Mesa y Gisbert (1977:117). Palm expresa que ya

"...a fines del siglo XVII hay textos americanos - que conocen el concepto de la fachada-retablo, o - por lo menos de la portada en forma de retablo. El término evidentemente pretende que la fachada - esté decorada en forma que recuerde un retablo".

Markman (1966:77) ha advertido también cómo los autores coloniales ya percibían la semejanza formal entre la fachada y el retablo, señalando particularmente el caso de Fuentes y Guzmán, si bien no lo cita. Cuando Fuentes y Guzmán (1932-1933, 175.t.3) está describiendo el templo parroquial de Santa Ana Malacatán, bajo la administración espiritual de los mercedarios, emplea la palabra retablo como sinónimo de portada. Dice del templo que está adornado

"...con insigne y costoso retablo y colaterales - proporcionados al principal de la capilla mayor, y su fachada se adorna de su retablo de argamazones finos, y en su torre buena música de campanas, con órgano muy sonoro para officiar las misas".

Markman (1966:77) nos dice que esta similitud entre la portada y el retablo está en consonancia con las necesidades de los cultos religiosos que se efectuaban al exterior de -- las iglesias, como procesiones y viacrucis. Dentro del escenario general constituido por atrio, cruz y capillas atriales, la fachada servía como un gigantesco retablo, cuya -- puerta central daba una vista del altar mayor en el extremo -- del templo y del punto final del recorrido de la procesión, que rodeaba el atrio antes de desaparecer en el templo mismo.

La similitud entre la fachada-retablo y el retablo interior no sólo radica en que sirven de fondo a los ritos religiosos, de hecho el esquema compositivo de tres calles, dos cuerpos y remate, que presentan muchos colaterales, es el más utilizado en las fachadas-retablo de los templos guatemaltecos, tan solo en Antigua se usa en los siguientes: La Merced, San Francisco, Capuchinas, San José el Viejo, San Agustín, - Santa Rosa, La Santa Cruz, Los Remedios, etc. Aparte de su división en cuerpos y calles, el retablo y la portada del templo muy frecuentemente tienen en común sus dimensiones, - además de la circunstancia de que en sus superficies se recortan nichos que dan lugar a santos.

En los nichos de la fachada-retablo se encuentra un anticipo de los principales cultos y devociones del retablo mayor, el que casi siempre presenta una mayor riqueza formal, simbólica e iconográfica que aquélla.

IX. EL RETABLO EN LA PLANTA DEL TEMPLO

Podemos distinguir varios tipos de retablos de acuerdo al lugar que ocupen en la planta del templo. Así, en el área del presbiterio de la mayoría de los templos se encuentra únicamente el retablo mayor, que cubre el muro de fondo. En el presbiterio de los templos de San Agustín Acasaguastlán, San Jerónimo, Salamá y Chichicastenango, además del retablo mayor se encuentran dos retablos que se alzan contra los muros laterales. En los tres primeros templos estos retablos laterales o colaterales del presbiterio son gemelos, mientras que en el caso de Chichicastenango uno es renacentista y el otro barroco, los que además ofrecen la particularidad de recortarse en ángulo contra las paredes.

A los retablos que están adosados a los muros laterales de la nave o naves de un templo también se les denomina colaterales. Los templos de Cantel y Salamá presentan en el extremo de la nave que colinda con el presbiterio un par de colaterales que en oposición a lo usual se levantan en ángulo contra las paredes.

Los retablos laterales o colaterales se encuentran en cantidad correspondiente al número de cofradías en cada localidad. Que los colaterales son altares de cofradía lo confirma Fuentes y Guzmán (1932-1933:242,t.2) al referirse al -

templo de San Cristóbal Acasaguastlán:

"...tiene un retablo de gran decoro, y hermosura, que cubre y autoriza toda la parte de la testera, ó cabezal del templo, con otros colaterales por las naves que son altares de cofradía, que logran al esmerado cuidado de sus curas".

Los templos a que hemos hecho referencia son uninaves. En un templo de planta más compleja, como por ejemplo la Merced de la Nueva Guatemala, se encuentra un rango más amplio de tipos de retablos de acuerdo a su ubicación, aquí encontramos retablos en los brazos del crucero, en los muros laterales y fondos de las naves procesionales, en el presbiterio, en el sotocoro, incluso pudo haberse ubicado alguno pequeño en el coro alto.

La tercera catedral de Santiago, consagrada en 1680 y segunda en el valle de Panchoy, presentaba a causa de su planta a la manera de las grandes catedrales españolas, modalidades muy interesantes de retablos.

Nos dice Concepción Amerlinck (1981:31,104) que la tercera catedral, al igual que la segunda, tenía una planta de cinco naves; las naves extremas, contiguas a las procesionales, estaban ocupadas por capillas de planta cuadrangular, cerradas por muros en tres de sus lados y separadas de las naves procesionales por rejas. Cada una de las capillas estaba ocupada por uno o dos retablos, pero lo que se consideraba como ideal es que los tres muros estuviesen cubiertos, como actualmente puede verse en algunas capillas de la catedral de México.

En la tercera catedral el ábside estaba ocupado por la Capilla Real, que daba sitio al retablo en que se veneraba la escultura del Cristo de los Reyes que según la tradición fue enviado por el emperador Carlos V.

Nos dice Manuel Toussaint (1973:125) que en todas las catedrales españolas a la capilla que ocupa el ábside se le llama Real o de los Reyes porque está dedicada al rey, el cual es patrono de la iglesia por concesión de su santidad. En la cuarta y actual catedral no encontramos una Capilla de los Reyes en vista de que el ábside está ocupado por el coro.

Frente a la Capilla Real había un espacio que al tiempo que la separaba del altar mayor que tenía en frente, unía las naves procesionales. El altar mayor estaba ocupado por un retablo exento de cuatro frentes o retablo baldaquino. Nos informa Berlin (1952:172) que este retablo baldaquino fue contratado por Mateo de Zuñiga en 1678. Domingo Juarros (1937:240,t.2) nos lo describe:

"...Viendo que se acercaba el tiempo de su estreno se comenzó a trabajar en el altar mayor: esto se hizo de cuatro rostros, y como que se había de colocar en medio de la capilla mayor, sobre mesa cuadrada se levantó una banda de figura polígona, y sobre ella diez y seis columnas que sostenían una media naranja. Estaba toda esta máquina vestida de carey, con sobrepuestos de bronce dorado: en la banca se colocaron doce láminas de bronce: Cuatro representaban a los cuatro Evangelistas, y las ocho restantes otros tantos pasajes de la Sagrada Escritura, alusivos al Santísimo Sacramento: las ocho columnas gruesas tenían enredadas unas parras de la misma materia; y las otras ocho, espigas de trigo. En el vuelo de la cornisa sobre ocho repisas, estaban colocados ocho apóstoles de marfil, como de media vara de alto."

Como la base de este baldaquino, que todavía se conserva, es de ladrillo, Bonet Correa (1965:721) ha dicho que no sería extraño que las dieciseis columnas hubiesen sido del mismo material. Concepción Amerlinck (1981:124) considera que las columnas deben haber sido de madera, lo que nos parece más probable.

Luis Luján M. (1969:48) expresa que la descripción que del retablo baldaquino hace Juarros induce a creer que las columnas eran salomónicas. De ser así, este retablo constituiría una de las primeras manifestaciones de la columna salomónica en el arte guatemalteco.

Advierte Concepción Amerlinck (1981:125) que la idea para la realización del retablo baldaquino de la tercera catedral puede deberse a influencia de la catedral de Puebla y agrega que este tipo de retablo se consagró en España hasta después de 1660. Por otra parte, el primer retablo baldaquino de la catedral de México fue estrenado en 1673, sus columnas eran de mármol, y dada la época en que fue edificado Manuel Toussaint (1973:118) las supone salomónicas.

Expresa Amerlinck (1981:104) que el altar mayor ocupado por el retablo baldaquino formaba una unidad con el coro, ambos presentaban una elevación de unos ochenta centímetros y estaban ligados por una balaustrada. El coro ocupaba dos tramos de la nave central inmediatos a la puerta mayor de la catedral; estaba delimitado en tres de sus lados por muros de calicanto y en el lado que veía hacia el altar mayor por una

reja. El trascoro, es decir el lado del coro que ve hacia la puerta mayor estaba ocupado por un retablo.

En Guatemala, como en México y España, el retablo del trascoro recibe el nombre de Altar del Perdón porque quedaba frente a la puerta principal llamada Puerta del Perdón. Según Toussaint (1973:121) se denomina así a la puerta mayor, porque por ella

"...entraban los penitenciados del Santo Oficio a reconciliarse con la iglesia que les otorgaba magnánimamente su perdón, después de ciertas ceremonias rituales. En todas las catedrales españolas existe la puerta llamada del Perdón."

En todas las catedrales españolas el coro tiene la misma ubicación que tenía en la tercera catedral de Santiago, dice Toussaint (1973:118) que ello obedecía a razones de liturgia:

"...hay ceremonias en el culto católico que exigen que los canónigos algunas veces se dirijan en forma procesional desde el coro al altar mayor y viceversa, para mayor decoro y suntuosidad del culto, cosa que no podría obtenerse si el coro se encontrase inmediato al altar mayor del lado del norte."

Como hemos visto, es la ubicación del coro en un lugar determinado del templo catedralicio lo que da lugar al retablo de trascoro, o del Perdón.

Amerlinck (1981:130) expresa que el culto creciente a la Virgen de Guadalupe en el siglo XVIII, que se extiende de México a Guatemala, llevó a adaptarle el retablo del trascoro originalmente dedicado a San Dionisio y cuyo culto había decaído seguramente. Juarros (1937:250-251,t.2) nos descri-

be el retablo:

"Ultimamente se renovó el altar de Nuestra Señora de Guadalupe: estaba este altar a espaldas del coro, mirando a la puerta del Perdón: era de un solo cuerpo: hízose de dos cuerpos y su remate: éste y el segundo cuerpo, eran de dos rostros: en el primer cuerpo estaba un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe, que se pidió a México y vino tocado al original: a sus lados se pusieron dos excelentes estatuas de San Dionisio y San Sebastián: en el segundo cuerpo, por el lado de la plaza, se colocó al Santo Angel Custodio; y por la parte del coro, sobre la silla episcopal, a San Juan Nepomuceno, piezas de igual mérito a las antecedentes: en el remate, por ambos lados, estaba el nombre de Jesús. Esta fué la última obra que se hizo en esta basílica, porque pocos años después, el de 1773, se arruinó con los horribles temblores del 29 de julio."

De entre los varios tipos de retablos de acuerdo a su ubicación en el templo, es la planta catedralicia la que da lugar a las modalidades más interesantes, como lo son el retablo de los Reyes, el retablo baldaquino, los retablos en capillas cerradas y el retablo del Perdón. El baldaquino es el único tipo de retablo exento, quizás esta característica sea la responsable de que en México se le llame ciprés, además de la de irse angostando su silueta hacia la cúspide.

X. RETABLOS RENACENTISTAS

Dijimos anteriormente que los retablos estaban compuestos por elementos de carácter arquitectónico, de entre los cuales los más importantes son los apoyos: columnas y pilastras.

Como la columna, o la pilastra según sea el caso, constituye desde el punto de vista estructural el elemento más sobresaliente, se toma como rasgo diagnóstico principal a la hora de intentar una clasificación del retablo en base a sus características formales.

De entre los varios tipos de columnas clasicistas empleadas en los retablos renacentistas guatemaltecos, consideramos que la más representativa sea la que marca su tercio inferior. Se usan varios recursos para marcar el tercio inferior, seguidamente hacemos un recuento de ellos:

a) En el colateral de San José en San Francisco El Alto encontramos en su segundo cuerpo columnas en que tanto el tercio inferior como los dos restantes son estriados, pero el primero se separa de los segundos mediante una moldura o anillo.

b) Otro recurso usado para marcar el tercio inferior es el que observamos en las columnas del primer cuerpo del retablo de San José en Chichicastenango (lámina 1), aquí el fuste de

la columna aparece completamente estriado, pero en el tercio inferior las ranuras se llenan.

c) Otra manera de marcar o diferenciar el tercio inferior es decorándolo con bajorrelieves, en tanto que los dos tercios restantes aparecen estriados. Se observa este recurso en las columnas del primer cuerpo del retablo de San José en San Francisco El Alto (lámina 2), donde el tercio de talla está constituido por medallones formados al rodear un ovo con flores de lis. El tratamiento de este motivo ornamental lo asemeja a las obras salidas de las manos de un platero. El contrato suscrito por Pedro de Liendo en 1626 para el retablo de San Dionisio destinado a la catedral, citado por Berlin (1952:61), hace referencia expresa a este tipo de columna: "Y el tercio de las columnas de talla y los otros dos tercios estriados".

d) En el tercer cuerpo del retablo mayor de Chichicasteango aparecen columnas con un tercio inferior estriado en sentido diagonal, mientras los dos restantes están estriados verticalmente.

e) En las columnas del primer cuerpo del retablo de la Inmaculada Concepción en San Juan del Obispo (lámina 3), los motivos ornamentales platerescos ya no se circunscriben únicamente al tercio inferior sino que invaden por completo el fuste, pero se sigue marcando su tercio inferior por una moldura o anillo que lo separa de los dos tercios restantes.

En el tercio inferior de cada una de las columnas a que

nos referimos en el inciso e, aparece en medio de una abundante y menuda decoración fitomórfica en bajorrelieve un medallón con la figura de medio cuerpo de un santo dominico con su respectivo atributo iconográfico. En una columna aparece San Jacinto llevando el ostensorio o custodia que lo distingue; en otra columna se ve un santo llevando una maqueta de capilla, como éste es un atributo propio de los doctores de la Iglesia creemos represente a Santo Tomás de Aquino; en una tercera se encuentra un santo que lleva un libro y un cáliz con la sagrada forma, como el libro de la Regla es atributo iconográfico de los fundadores de órdenes religiosos creemos factible represente a Santo Domingo de Guzmán; el santo del medallón restante lleva un atributo que no pudimos reconocer, por lo que no logramos identificarlo. En los tercios central y superior de cada una de las columnas aparece el mismo tipo de decoración fitomórfica que encontramos en el tercio restante.

Independientemente de lo acertada o inacertada que pueda ser la identificación iconográfica que de los santos dominicos situados en los medallones hicimos, hay que señalar la intención del artista de caracterizar e individualizar a cada uno de ellos. Con lo cual pasan de ser meros motivos ornamentales para constituirse en elementos del esquema iconológico del retablo.

Por los cuatro medallones androcéfalos que aparecen en las columnas del primer cuerpo, creemos posible que este re-

tablo de la Inmaculada Concepción haya originalmente formado parte del mobiliario eclesiástico de un templo dominico, desde el cual habría sido trasladado a este convento franciscano de San Juan del Obispo.

Además de la columna que marca su tercio inferior y que nos parece la más representativa del renacimiento guatemalteco, encontramos las siguientes:

a) Columnas de fuste estriado sin anillo o moldura que marque el tercio inferior. Vemos este tipo en el segundo cuerpo del retablo de San José en Chichicastenango.

b) Columnas con el fuste cubierto de una abundante y menuda decoración fitomórfica de gusto plateresco, sin marcar el tercio inferior. Podemos ver esta modalidad en el segundo cuerpo del retablo de la Inmaculada Concepción en San Juan del Obispo. También en el primer cuerpo del retablo mayor de Chichicastenango (lámina 4), aquí la parte inferior de la columna está ocupada por la cruz florenzada propia del escudo dominico.

c) Columnas estriadas en zigzag. Las que se aprecian en el segundo cuerpo de los retablos mayores de Chichicastenango y Concepción Sololá.

El retablo renacentista guatemalteco no hace uso de la pilastra, a excepción del colateral de la Inmaculada Concepción en San Juan del Obispo, donde se emplean pilastras adosadas decoradas con ovos.

Uno de los rasgos del retablo renacentista guatemalteco

es la presencia de motivos ornamentales de sabor plateresco. Es en el retablo de la Inmaculada Concepción en San Juan del Obispo (lámina 5) donde podemos apreciarlos en mayor cantidad y variedad, pues aquí cubren profusamente las superficies de todos los cuerpos arquitectónicos. A continuación efectuaremos un recuento de ellos: en los netos del banco aparecen querubines; en el friso del primer cuerpo encontramos querubines, follajes y ángeles que sostienen tarjas; en el friso del segundo cuerpo hay tarjas y serafines con dos pares de alas, en lugar de tres pares que es lo usual. A estos motivos hay que agregar los medallones androcéfalos y los relieves fitomórficos a que hicimos referencia.

Otros motivos ornamentales de sabor plateresco son: escudos, medallones, grutescos, lacerías, etc. El último tipo puede ser apreciado en el retablo mayor de Chichicastenango, tanto en el banco (lámina 4) como en el zócalo del segundo cuerpo. Decimos que estos motivos tienen un gusto o sabor plateresco por la manera en que el escultor los trata, haciéndolos minuciosos y de poco volumen, lo que los asemeja a las obras del platero.

En Guatemala no se encuentra la columna abalaustrada o candelabro que es representativa del estilo plateresco. -- Francisco Schroeder (1968:12) la describe:

"Como toda columna, consta de basa, fuste y capitel. El fuste, por lo general, está compuesto en su tercio inferior por un cilindro, que se estrangula para hacer nacer un cuerpo bulboso, éste a su vez se angosta por un astrágalo (anillo), que reci

be el balaústre, al que corona un capitel de muy -
diverso orden o composición."

Consideramos que es necesario hacer alusión a la columna abalaustrada o candelabro, aunque no se encuentre en Guatemala, porque más adelante veremos su semejanza con cierto tipo de apoyos barrocos. A este tipo de columna se le denomina - abalaustrada o candelabro, por el balaustre que forma parte de su fuste y por su semejanza visual con un candelabro adornado.

Básicamente podemos distinguir tres tipos de retablos de acuerdo a la relación pintura-escultura en su composición. Tenemos un primer grupo cuyos intercolumnios o calles están ocupados únicamente por pintura, un segundo grupo en el cual los intercolumnios están ocupados solamente por escultura, y un tercer grupo, que es el más numeroso, en el que se ubican los retablos compuestos en sus intercolumnios por pintura y escultura, a los que llamaremos mixtos. Antes de pasar a - ver en cuál de los grupos se ubican los retablos renacentistas, es necesario hacer algunas consideraciones sobre las -- partes constitutivas del retablo en general.

En sentido horizontal el retablo se compone de: a) sotabanco, que algunos autores llaman basamento o zócalo; b) banco, en su lugar algunos autores prefieren el término predella; c) uno o varios cuerpos; y d) remate.

El sotabanco generalmente es un resalto de mampostería - que sirve de base a los demás elementos del retablo y que algunas veces aparece cubierto de bajorrelieves en madera. En

ocasiones se ensancha lo suficiente para dar lugar a una mesa o altar, que puede estar decorada en su frente con un frontal de madera o plata. Inmediatamente después sigue el banco en el que se encuentran los netos o cubos (lámina 6), ménsulas (lámina 1), repisas, o atlantes niños (lámina 4), - según sea el caso, que sirven de base a las columnas del primer cuerpo. Los espacios que quedan libres entre los pedestales pueden estar ocupados por bajorrelieves o pinturas; en ocasiones se abre en el espacio central un sagrario. Al banco le sigue el primer cuerpo, cuya cornisa sirve para separarlo del segundo, éste se divide a su vez del tercero mediante su propia cornisa. Al tercer cuerpo le sigue el remate, que está ocupado en su parte central por una pintura o - escultura flanqueada por un par de apoyos. Siendo que la mayoría de los retablos se cierran en semicírculo las enjutas que resultan únicamente pueden ser llenadas por pequeñas pinturas rodeadas de bajorrelieves.

En sentido vertical el retablo se compone de calles, estando cada una de ellas delimitada por uno o más pares de columnas, las cuáles trazan los ejes verticales del retablo. - Dijimos anteriormente que las calles podían estar ocupadas por pinturas o esculturas. A diferencia del número de cuerpos que puede ser par o impar, las calles siempre se encuentran en número impar.

En un retablo mientras los cornisamientos trazan líneas horizontales, las columnas y pilastras trazan ejes vertica-

les, de lo que resulta un esquema reticular o de cuadrícula. Esta composición de cuadrícula es característica del retablo renacentista.

Ahora pasamos a ver cuál de las artes predomina en la composición del retablo renacentista. En los seis colaterales que hemos tenido oportunidad de apreciar, en distintos templos, se observa la siguiente característica: tienen esculturas únicamente en la calle central del primer cuerpo, estando los espacios restantes ocupados por pinturas. Son, pues, retablos mixtos, pero con predominio de la pintura. Los dos retablos mayores también son mixtos, pero en ellos sucede lo contrario, hay un predominio de la escultura sobre la pintura.

En tres de los ocho retablos aparecen en el banco niños atlantes o puttis sirviendo de pedestal a las columnas del primer cuerpo. Se observan también en el retablo de San Antonio de Padua en San Francisco El Alto, que es de transición entre el renacimiento y el barroco. El resto de retablos en lugar de los niños atlantes emplean netos, o en su lugar ménsulas.

En siete de los ocho retablos los espacios del banco situados entre los pedestales están ocupados por pinturas. La excepción la constituye el tardío retablo mayor de Concepción Sololá donde vemos bajorrelieves fitomórficos.

No encontramos ningún colateral renacentista que se inscriba en un nicho en forma de arco de medio punto. El cola-

teral de la Inmaculada Concepción en San Juan del Obispo (lámina 7) está enmarcado por una orla que describe un arco en forma de medio punto, pero es muy probable que esta orla sea un agregado posterior, porque en el mismo templo vemos un colateral salomónico con una orla semejante. Además, la circunstancia de que queden espacios vacíos entre el remate y la orla, pudiéndose ver el muro, da mayor validez a esta idea.

A diferencia del colateral renacentista, es característico del colateral barroco salomónico inscribirse en un nicho en forma de arco de medio punto, sin embargo no se encuentra ningún retablo mayor de estilo barroco salomónico en el que se cumpla esto. Por lo cual es bastante inesperado encontrar un retablo mayor renacentista inscrito en un arco de medio punto, esto sucede en el de Concepción Sololá (lámina 8).

En el pequeño colateral renacentista dedicado a Santa Catalina de Alejandría (lámina 9), en San Cristobal Totonicapán, se emplean espejos, recurso cuyo uso fue impulsado sobre todo por el barroco. Espejos en forma de óvalo se superponen al fuste de las columnas del primer cuerpo, las cuales no son estriadas pero tienen un anillo que marca su tercio inferior. El fuste del par de columnas del remate es completamente liso y presenta espejos mixtilíneos sobrepuestos. -- También encontramos espejos en el friso, en el fondo del nicho y en forma de estrellas en el remate.

A propósito de los espejos en el retablo de Santa Catali

na de Alejandría, Vásquez (1937-1944:223,t.4) hace una descripción del retablo renacentista de la Virgen de Loreto en su capilla del templo de San Francisco, ella nos permite conocer la costumbre de embutir relicarios en los fustes de las columnas. También vemos el empleo de ángeles atlantes en el banco, seguramente para servir de base a las columnas del primer cuerpo. He aquí la descripción:

"El retablo que como dije está arrimado a la pared frontera de la puerta de la capilla, es de la proporción, arte y esmero que el caso pedía, donde echó el resto la devoción, sin que lo dórico deje de proporcionarse a la obra corintia, ni las dos se opongan a lo jónico. El ensamblaje y estofadura es de lo más primo de la idea, sin que le hagan ventajas las nuevas de la obra salomónica, con que se ha repulido en estos tiempos el arte. En las cuatro columnas principales de él están embutidos doce hermosos cristales ovalados, como de a palmo y guarnecidos de plata que son depósitos de muy singulares reliquias, demás de dos relicarios de tres cuartas en alto, donde se encierra tanta copia que fuera largo de referir; estos se veneran en dos credencias colaterales. Por las columnas se hallan distribuídos veinte y cuatro ángeles que en amigables abrazos manifiestan el gozo de servir a tan divina reina. Otros ocho como agobiados son substentáculos del retablo en el banco primero, sin otros muchos que en redondo de la capilla como fuertes rodean el lecho del Salomón divino, Los dos nichos colaterales al principal ocupa un Niño Jesús y una efigie del Precursor de tan hermosa es cultura, que no puede mejorarse. El nicho o trono principal contiene a la colendísima y milagrosísima imagen de Ntra. Sra. de Alcántara apellidada ya generalmente de Loreto....".

Vásquez escribe estas líneas - en las que además se consigna la introducción de la columna salomónica -, con posterioridad a 1681, año en que ya se encontraba acopiando datos para su obra.

El retablo debe haber sido elaborado entre los años de 1601 y 1634, porque en 1601 se estaba haciendo la capilla de Loreto y porque Vázquez (1937-1944:220,t.4) refiere que en 1634 un rayo cayó sobre la torre del reloj, desluciendo el oro de la bóveda de la capilla y lastimando las vidrieras y edificio, sin causar daño alguno al retablo, lo que pareció cosa misteriosa dando el maltrato de lo restante.

Antes de finalizar haremos un recuento de los retablos renacentistas, la exposición no implica ningún orden cronológico.

I) El retablo mayor de Chichicastenango de cinco calles, -- tres cuerpos y remate. Antonio Gallo (1979:22) cree que es del siglo XVI, de los retablos de ese siglo dice lo siguiente:

"Es fácil comprobar que los retablos del siglo XVI de México, Guatemala y Colombia, no sólo repiten el mismo patrón renacentista, sino que, además, resuelven el problema de la adaptación en el mismo sentido de claridad, sobriedad, esencialidad y proporciones que no se encuentran en los ancestros europeos. Comparemos, por ejemplo, los de Huejotzinco, Cuautinchán, Xochimilco, Tunja con los de Atitlán y Chichicastenango, y se verá la estricta afinidad estilística."

2) Dice Gallo (1979:68-70) que en Atitlán hay un retablo de un solo cuerpo con remate, de columnas estriadas con las ranuras del primer tercio rellenas. Por su similitud estilística con retablos de México y Colombia fechados hacia la mitad del siglo XVI, Gallo cree que sea el que hacia 1580 efectuó Miguel de Aguirre para el templo de Santiago Atitlán.

- 3) El retablo de Jesús de la Agonía de Chichicastenango, de tres calles, dos cuerpos y remate.
 - 4) El retablo de San José en Chichicastenango, de tres calles, dos cuerpos y remate.
 - 5) El retablo de Chichicastenango que por los temas de sus pinturas estimamos estuvo dedicado a la Virgen María y en el que aparecen dos esculturas no originales del Sagrado Corazón y San Sebastián. De tres calles, tres cuerpos y remate.
 - 6) El retablo de San José en San Francisco El Alto, de tres calles, dos cuerpos, sin remate.
 - 7) El retablo de la Inmaculada Concepción en San Juan del Obispo, que como consta en una pintura del banco, se hizo y acabó a fines de 1619. De tres calles, dos cuerpos y remate.
 - 8) El retablo de Santa Catalina de Alejandría en San Cristóbal Totonicapán. De tres calles, un solo cuerpo y remate.
 - 9) El retablo mayor de Concepción Sololá, de cinco calles, dos cuerpos y remate.
- Gallo (1979:18) dice de este retablo que es de hacia 1670 y que su estilo renacentista

"...podría llamarse arcaizante por corresponder, en realidad, al gusto de finales del siglo anterior."

Si bien el retablo de Concepción Solola (láminas 8 y 10) en términos generales es renacentista, presenta varios rasgos que lo diferencian del resto de retablos y que revelan ya un gusto barroco, lo que resulta lógico dada la tardía -

fecha en que fue elaborado. Estos rasgos son: a) Un cambio en las proporciones de las columnas, cuyos fustes son más cortos y más anchos que los de las columnas del resto de retablos del mismo estilo. b) Se enfatiza el éntasis de la columna. Por lo anterior (a y b) ocurre un cambio en las proporciones generales del retablo, que gana vigor en detrimento de la sobriedad. c) Las enjutas del remate se decoran con relieves fitomórficos de gran movimiento. d) Aparece en los extremos del retablo un nuevo tipo de columna, con decoración imbricada.

El colateral de la Inmaculada Concepción en San Juan del Obispo de 1619 y el retablo mayor de Concepción Sololá atestiguan la vigencia del retablo renacentista más allá del siglo XVI, y de acuerdo a lo expresado por Gallo perdura hasta bastante entrado el siglo.

En la historia del arte occidental a la etapa renacentista sigue la etapa manierista. Fueron los discípulos florentinos de Andrea del Sarto, entre ellos Pontormo, quienes entre 1515 y 1520 sentaron las bases del manierismo, a las cuales se sumaron en Roma a partir de 1520 las aportaciones de los seguidores de Rafael y del Parmigianino, entre ellos -- Giulio Romano.

Expresa Ramírez Rojas (1980:33) que el manierismo surgió como una opción estilística dentro del gran capítulo del Renacimiento, fue un

"...estilo exquisito y artificial, propio de redu-

cidos círculos eruditos y sofisticados, capaces de apreciar un arte desprendido de toda intención expresiva en favor de lo puramente estético....".

Posteriormente la profunda crisis espiritual que tuvo lugar en Italia y el resto de Europa durante el segundo cuarto del siglo XVI, que estaba relacionada con la Reforma, la invasión a Italia, el saqueo de Roma por las tropas españolas y germánicas en 1527, etc., dio la posibilidad de cargar de sentido lo que en un principio fue expresivamente neutro.

Agrega Ramírez Rojas (1980:34) que el manierismo no fue la única vía expresiva entre 1520 y 1600, y que no todos los artistas clasificables como manieristas expresan la conciencia de la crisis, inclusive después de ocurrida ésta.

En Hispanoamérica los tratados arquitectónicos italianos del siglo XVI, especialmente los de Serlio y Vignola, se constituyeron en el principal medio de difusión de los modelos, motivos ornamentales y composición arquitectónica del manierismo.

En Guatemala la influencia manierista se manifiesta sobre todo en el empleo de la pilastra abalaustrada serliana en portadas y retablos del siglo XVIII. Esta pilastra no sólo debe su forma definitiva a Sebastián Serlio sino que fue divulgada a través de su obra.

La utilización de la pilastra abalaustrada serliana en Guatemala, que ocurre casi dos siglos después de la publicación primera de la obra de Serlio, es un ejemplo de cómo el repertorio formal creado por el manierismo sirvió de base y

sustrato al barroco, el que no se conformó con recibirlo y - repetirlo mecánicamente, sino que lo cultivó amorosamente y lo dotó de su propio contenido ideológico acorde a las circunstancias históricas de su época.

Nos pareció oportuno hacer este paréntesis sobre el manierismo, no sólo porque es el estilo que sucede al renacimiento, sino porque deseabamos señalar que en el caso de - que en Guatemala se hayan erigido retablos manieristas, éstos no han llegado a nosotros.

En la obra de Martín González (1964) se mencionan algunas características del retablo manierista, entre ellas están: su sentido irracional y anticlásico, el alargamiento de sus proporciones, el hecho de que la calle central rompe con la horizontalidad de los cuerpos en provecho de la verticalidad, etc.



XI. RETABLOS BARROCOS SALOMONICOS

En Guatemala el retablo barroco se distingue por el uso predominante de la columna salomónica.

La columna salomónica barroca se inspira en la que actualmente se conserva en la capilla de la Piedad en el Vaticano y que durante siglos se creyó proveniente del templo de Salomón en Jerusalén. Según Francisco de la Maza (1969:7) - esta es

"...una columna, ciertamente, de origen oriental, - por ondular y torcer su fuste en tirabuzón, pero - es ya helenística por su capitel jónico."

En Europa el primero en usar la columna salomónica durante el barroco fue Lorenzo Bernini, quien la empleó en 1624 - en el baldaquino de San Pedro. Bernini seguramente conocía el Trattato di prospettiva de Vignola, publicado en 1583 en Roma por primera vez, en el que aparecía la columna salomónica, la que según Vignola no debía describir en toda su altura más que seis vueltas en espiral.

Expresa González Galván (1968:28) que las obras de los artistas barrocos, como ocurrió en el caso del Renacimiento, estuvieron precedidas por las obras de los tratadistas. Tratadistas como Benito Arias Montaña, Juan Bautista de Villalpando, Juan de Pineda, Martín Esteban, fray Lorenzo de San Nicolás, alentaron un arte que se preocupó por ligar los an-

tiguos valores espirituales con la espiritualidad moderna, y por unir la inspiración divina a la obra humana, como justamente había sucedido en la construcción del templo de Salomón. Uno de los frutos más brillantes de este empeño fue la modalidad salomónica.

Los tratadistas religiosos impulsaron el empleo de la columna salomónica porque en tanto se creía proveniente del templo de Salomón era vista como una forma arquitectónica de inspiración divina y como una encarnación de la espiritualidad antigua, de ahí que resultara adecuada para expresar los anhelos de la época empeñada en una revitalización espiritual.

La columna salomónica, con su fuste helicoidal y la vid que trepa por él, constituye el apoyo de mayor riqueza simbólica de todo el arte hispanoguatemalteco. Según González Galván (1968:30), en la columna salomónica con decoración de vid se encuentra simbolizada la unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Mientras la columna salomónica por su supuesto origen representa al Antiguo Testamento, la vid simboliza la sangre redentora de Jesucristo cuya presencia entre los hombres, asentada en el Nuevo Testamento, vino a confirmar y a convalidar al primero.

En España parece ser que la columna salomónica aparece por vez primera en 1625, en el retablo que Bernardo Cabrera labró para la capilla de las Reliquias en la catedral de Santiago de Compostela. Dice Juan José Martín González (1959:

58) que por lo que respecta a Valladolid, la columna salomónica se encuentra referida por primera vez en 1657 y que su auge corresponde al último cuarto del siglo XVII. Agrega - Martín González que Sancho Corbacho señala el año 1637 como la fecha más remota para la columna salomónica en Sevilla.

Dice González Galván (1968:30) que en México la pujanza de la columna salomónica en la obra de retablos abarca un si glo, de mediados del siglo XVII a mediados del XVIII. Añade que curiosamente en los dos retablos poblanos que pueden tomarse como inicio y fin del empleo de la columna salomónica, ésta se talló en alabastro y no en madera. El primero es el retablo de los Reyes en la catedral de Puebla, construido entre 1646 y 1649, el último es el del templo de San José Chiapa, erigido en 1769.

En relación a Guatemala desconocemos cuál sea la primera manifestación de la columna salomónica en la obra de retablos, anteriormente expresamos que probablemente el retablo baldaquino de la tercera catedral contratado por Mateo de Zuñiga en 1678 fuese una de las primeras obras en emplear dicha columna. Teniendo en cuenta que en México la columna salomónica se usa desde mediados del siglo XVII nos parece difícil que hubiesen de transcurrir treinta años para que apareciese por primera vez en Guatemala, por lo que creemos que su entrada en el retablo guatemalteco debe ser anterior a -- 1678.

Berlin (1952:61-62) encuentra la primera mención de co-

lumnas salomónicas en 1683 y la última en 1708, pero como él mismo ha dicho estas fechas no constituyen límites absolutos. Más adelante veremos que en el ultrabarroco se emplea en retablos que son cuando menos del segundo tercio del siglo XVIII.

Con respecto a la pintura, Luján Muñoz (1969:48) hace notar que en los cuadros pintados por Pedro Ramírez en 1673 para la tercera catedral, con los temas de El Triunfo de la Iglesia y El Triunfo de la Eucaristía, que están inspirados en grabados de cuadros de Rubens, ya aparecen columnas salomónicas. Estas obras se conservan en la cuarta catedral de la Nueva Guatemala.

Expresa Concepción Amerlinck (1981:111) que en el óleo sobre tela que Antonio Ramírez pintó en 1678 sobre la construcción de la tercera catedral de Santiago, aparece al nivel del nacimiento del tambor de la cúpula del presbiterio, una puerta que está adornada en sus jambas por varias columnillas, algunas lisas y otras salomónicas, y cree que en el caso de que realmente hubiesen existido serían las primeras salomónicas de la arquitectura guatemalteca.

La pintura de Antonio Ramírez Montúfar, a la que Luján Muñoz ha dedicado un opúsculo, se encuentra desde hace muchos años en la ciudad de México. Luján Muñoz (1969:19) considera que hasta el momento es el ejemplo más antiguo conocido en Hispanoamérica de la pintura de plazas mayores.

Por la misma pintura sabemos que el pequeño nicho flan-

queado por columnas salomónicas que actualmente se observa - sobre la puerta central de la tercera catedral, y que durante algún tiempo se tuvo como la primera manifestación de la columna salomónica en la arquitectura guatemalteca, es una modificación posterior, seguramente producto de las reparaciones a que dieron lugar los terremotos de 1717, llamados - de San Miguel.

Las conclusiones a que hemos arribado, concernientes al retablo barroco salomónico, son el resultado de la observación y análisis de treinta y tres retablos de dicho estilo, situados en las poblaciones de: Antigua, San Juan del Obispo, Chichicastenango, San José Chacayá, San Cristóbal Totonicapán, San Francisco El Alto, Cantel, Zunil, San Jerónimo, San Agustín Acasaguastlán y la Merced de Guatemala. De entre ellos siete son mayores, siendo los de: San Juan del Obispo, San José Chacayá, San Cristóbal Totonicapán, San Francisco El Alto, Cantel, Zunil y San Jerónimo.

Antes de entrar de lleno al retablo barroco salomónico vamos a considerar dos retablos que si bien son ya barrocos, presentan ciertos resabios renacentistas, por lo que podrían considerarse transicionales. Ellos son: el colateral de Santa Ana en San Cristóbal Totonicapán y el colateral de San Antonio de Padua en San Francisco El Alto, ambos de un cuerpo y remate. En el de Santa Ana (lámina 11) aparecen en el - cuerpo columnas clasicistas estriadas diagonalmente y en el remate dos columnas salomónicas; en las superficies del fri-

so y el banco casetones. En el de San Antonio alternan en el cuerpo columnas estriadas en zigzag con columnas salomónicas; en el banco hacen acto de presencia los característicos bajorrelieves fitomórficos del retablo barroco, junto a pinturas y a niños atlantes, los que apreciamos en tres retablos renacentistas. En el friso se observan metopas con flores, que es un tipo de ornamentación clasicista. Las enjutas del remate están ocupadas por bajorrelieves fitomórficos. En ambos retablos las cornisas son completamente horizontales y los santos tienen un eje vertical acentuado por los pliegues de sus hábitos.

El movimiento es la quintaesencia del retablo barroco. Este movimiento se alcanza en el retablo salomónico fundamentalmente mediante las columnas, las que por su movimiento helicoidal son el apoyo que mejor define al barroco. En una etapa posterior, en el ultrabarroco, el movimiento no sólo contagiara a los apoyos sino al retablo entero.

Los retablos salomónicos hacen uso de varios recursos para acentuar el movimiento producido por el giro helicoidal de las columnas. En algunos, como el mayor de San Juan del Obispo, las dos columnas que enmarcan un intercolumnio oponen sus vueltas entre sí; en otros retablos, como en el de la Virgen de Dolores en la capilla del convento de San Juan del Obispo (láminas 12 y 13), las dos columnas que delimitan un intercolumnio giran en el mismo sentido, que se contraponen al movimiento de las columnas del intercolumnio opuesto.

En el retablo mayor de San Francisco El Alto (láminas 14a y 14b) se aprecia una combinación de estos dos recursos.

En aquellos retablos en que un par de columnas separa una calle de su calle contigua, las dos columnas de un mismo par oponen sus vueltas entre sí y a su vez se oponen a las de los pares vecinos. Esto se observa en el retablo mayor de Cantel (láminas 15 y 16).

Mientras en el renacimiento las calles siempre se separan por columnas solas, vemos que en el barroco salomónico se llegan a emplear pares de columnas para esta función. En los retablos mayores de Cantel y San Cristóbal Totonicapán (láminas 17 y 18) es donde pueden apreciarse las columnas salomónicas pareadas, así mismo en el colateral de la Virgen del Rosario en San Agustín Acasaguastlán (lámina 31). Además de estos retablos, no conocemos otros en que se aplique la fórmula de columnas pareadas, la que nos parece más propicia para los retablos mayores en vista de que en ellos se cuenta con mayor espacio.

En el retablo de Cristo de San Agustín Acasaguastlán (lámina 19), de un cuerpo y remate, se da una composición excepcional, la calle central a la altura del primer cuerpo está enmarcada por pares de columnas, siendo de diferente altura las columnas de cada par, en tanto que en el remate y en el extremo de las calles laterales aparecen columnas solas.

Durante la etapa barrocasalomónica permanece intacta la claridad de líneas propia del retablo renacentista. En los

cornisamentos priva el horizontalismo, el cual generalmente sólo se rompe a la altura de la calle central, al describir la cornisa una curva muy rebajada o al quebrarse en ángulos generalmente rectos para discurrir a un nivel más alto que el de las calles laterales. De cualquier manera los tímpanos o frontones así formados destacan bastante poco con respecto a la línea horizontal del cornisamento.

En el colateral de San Lorenzo en la Merced de Guatemala (láminas 20 y 21), la cornisa sobre las calles laterales además de describir curvas muy rebajadas se levanta en piñón. Esta cornisa en que alternan lo cóncavo y lo convexo viene a ser la lógica contraparte de las columnas de movimiento helicoidal ascendente en cuyo perfil se alternan curva y contracurva, lo cóncavo y lo convexo. Asimismo, la columna salomónica y la cornisa están en consonancia con el arco conopial despuntado o matado que se observa en el segundo cuerpo. -- Creemos que este retablo, en el que se emplea la cornisa en piñón que puede observarse también en la portada del templo de San José el Viejo en Antigua, el que según Annis (1968: 219-220) se empezó a construir en 1740 y fue ampliado en -- 1761, y en el que aparece el arco conopial despuntado, del -- que dice Bonet Correa (1965;730) se da sobre todo en el segundo tercio del siglo XVIII y que consideramos aparece por primera vez en la arquitectura en la portada del templo del Carmen en Antigua concluido en 1728, sea de mediados del siglo XVIII. No incluimos este retablo entre los ultrabarro-

cos porque nos parece que la apertura de la calle central y el desproporcionado nicho del primer cuerpo sean producto de modificaciones posteriores.

Una de las características del colateral guatemalteco es que ya sea de uno, dos o tres cuerpos, casi siempre es de -- tres calles. Las dos excepciones que hemos observado se encuentran en San Francisco El Alto. Uno es el retablo transicional de San Antonio de Padua a que nos referimos anteriormente y el otro es el colateral barroco salomónico de la Inmaculada Concepción, ocupado en su cuerpo por cinco esculturas de la Virgen María. Estos colaterales, que son de un único cuerpo y remate, tienen cinco calles.

Los siete retablos mayores de estilo barroco salomónico que hemos estudiado se caracterizan por ser de dos cuerpos. El de San José Chacayá (láminas 22 y 23) no tiene remate y parece ser que el de San Cristóbal Totonicapán (lámina 17) -- originalmente no lo tenía, y que el nicho sin cornisamento -- que actualmente cumple esa función fue removido de su lugar original en la calle central a la altura del primer cuerpo. El de Cantel (lámina 15) es el único que tiene un remate de doble cuerpo, en tanto que los de San Juan del Obispo, San Jerónimo, Zunil y San Francisco El Alto (láminas 14a y 14b) tienen remate simple.

Todos los retablos mayores son de cinco calles, a excepción del de San Jerónimo (láminas 24 y 25) que originalmente fue de tres y actualmente tiene cinco porque en una etapa --

posterior, durante el ultrabarroco, se le agregaron dos calles sobre las puertas que conducen a la sacristía, éstas calles externas usan pilastras en forma de ese y no tienen banco.

Mientras la mayoría de los colaterales salomónicos, a excepción de los de un cuerpo, se inscriben en un arco de medio punto, los retablos mayores no siguen esta fórmula, con la salvedad del mayor de San Jerónimo cuyo aspecto es producto de dos etapas constructivas y que es un ejemplo singularísimo de la remodelación de un retablo durante la propia época colonial. Inicialmente era un retablo con tres calles de columnas salomónicas, pero al agregársele más tarde dos calles ultrabarrocas hubo necesidad de aumentarle el remate para hacerlo acorde al nuevo número de calles, por lo que vino a resultar inscrito en un arco de medio punto. Si el aspecto actual del retablo mayor de San Jerónimo fuese el resultado de una sola etapa constructiva diríamos que es barroco salomónico de transición al ultrabarroco. Durante el ultrabarroco se sigue empleando la columna salomónica pero hasta -- donde sabemos nunca en combinación con pilastras en forma de ese.

El único retablo mayor llegado a nosotros de más de dos cuerpos es el de Chichicastenango, de estilo renacentista y tres cuerpos, al cual hicimos alusión en el capítulo anterior. Sabemos que sí hubo retablos salomónicos de más de -- dos cuerpos, porque nos informa Berlin (1952:146-147) que en

1695 Vicente de la Parra contrató el retablo mayor para el templo de la Merced en Santiago, el cual habría de ser de -- cinco cuerpos y tendría una altura de dieciseis varas y dos tercias. No ha llegado a nosotros ningún retablo de más de cinco calles, pero es probable que el retablo de la Merced -- de cinco cuerpos tuviese siete calles que sería lo correspon diente.

En cuanto a la composición de sus calles la mayoría de -- los retablos mayores son mixtos. Los de San Juan del Obispo, San José Chacayá, San Cristóbal Totonicapán y Zunil, son retablos mixtos con predominio de la escultura, la cual ocupa la calle central y las dos externas, en tanto que las dos in ternas están ocupadas por pintura. El alternar calles ocupa das por esculturas con calles que albergan lienzos de pintu ra confiere expresividad, variedad y amenidad a estos retablos, al tiempo que resultan armoniosos.

El único retablo mayor mixto con predominio de la pintu ra es el del templo de San Jerónimo, en el que alternan ca lles escultóricas y pictóricas.

El retablo mayor de San Francisco El Alto (láminas 14a y 14b) es el único cuyas calles están ocupadas exclusivamen te por escultura, en él se abren once nichos que contienen -- santos de bulto. El retablo mayor de Cantel (lámina 15) es casi un retablo únicamente escultórico en su composición, a no ser por los dos pequeños lienzos oscurecidos por la fotoxidación que ocupan la parte final del remate, en que apare-

cen las imágenes de San Francisco y Santo Domingo. El retablo de Cantel contiene dieciseis esculturas. En un capítulo posterior hacemos un análisis iconográfico de éstos y otros retablos mayores.

La gran mayoría de los colaterales barrocos salomónicos son mixtos. Entre los colaterales mixtos son doblemente numerosos aquellos en que predomina la pintura. Hay cuatro colaterales de calles ocupadas exclusivamente por esculturas, son: el retablo de Cristo y el de la Inmaculada Concepción en San Francisco El Alto, el del Calvario en Cantel y el de San Antonio de Padua en San José Chacayá (lámina 26).

No encontramos retablos barrocos salomónicos, mayores o colaterales, que hagan de la pintura un huésped exclusivo en la composición de sus calles.

Las columnas salomónicas tienen un número variable de senos o concavidades, las hay de tres, cuatro, cinco, seis y siete. Las de tres senos únicamente las hemos visto en un retablo ultrabarroco, en el colateral de Santo Domingo en San Jerónimo (lámina 67); las de cuatro, cinco y siete son frecuentes en los retablos barrocos salomónicos.

La columna de seis senos es la más usada, hace acto de presencia, sola o en combinación con las otras, en aproximadamente un 75% de los colaterales barrocos en que se emplea la columna salomónica de fuste totalmente helicoidal, de la cual es una manifestación.

Para hacer referencia a la columna de fuste completamen-

te helicoidal basta con el término salomónica, algunas veces le sumaremos los calificativos tradicional, "clásica" o convencional, para distinguirla de la que inserta en su fuste - secciones cilíndricas, esféricas o bulbosas.

Son cinco los retablos mayores que emplean la columna salomónica; en cuatro de ellos únicamente se usa la de seis senos. En Cantel se usa la de seis en combinación con la de cinco, la primera en los cuerpos y la segunda en el remate. Los retablos mayores de San Cristóbal Totonicapán y San Jerónimo son los que no utilizan salomónicas convencionales.

Son frecuentes los colaterales en que aparecen columnas con distinto número de senos, pero en términos generales las de cuatro, cinco y siete aparecen acompañando a la de seis, mientras que esta última aparece sin las anteriores en un 60% de los colaterales que tienen columnas salomónicas tradicionales.

Un ejemplo de colateral en que se emplean salomónicas con distinto número de senos es el retablo del Calvario de San Cristobal Totonicapán donde aparecen columnas de cuatro, cinco, seis y siete. La utilización en este retablo de columnas de igual altura, pero de desigual número de concavidades y de distinto grosor, le da un aspecto carente de simetría y proporción. Este desequilibrio en el volumen se observa también en el colateral de la Inmaculada Concepción en San Francisco El Alto, donde se usan columnas de siete senos, siendo unas muy delgadas y otras muy gruesas. Pero en

el retablo barroco salomónico no sólo se observa desequilibrio en el volumen de las columnas sino también en su altura, situación que ejemplifica el retablo de Cristo de San Agustín Acasaguastlán (lámina 19), en que aparecen juntas columnas de distinta altura aunque aparentemente igual número de senos. Estos ejemplos ilustran el olvido consciente de la proporción y simetría que caracterizan a algunas obras barrocas.

Es característica del retablo barroco una ornamentación más abundante en comparación con la que presentaba el retablo renacentista. Pero esta mayor riqueza decorativa no es de ninguna manera el rasgo esencial del barroco, ya dijimos que este lo constituye el movimiento.

En el retablo renacentista se daba un equilibrio entre la ornamentación naturalista y la geométrica, en el retablo barroco salomónico hay un predominio casi absoluto de la ornamentación naturalista. Las estrias que siguen el movimiento helicoidal del fuste, las perillas que aparecen en las cornisas y cuyo origen puede estar en una geometrización de las granadas, las superficies de aspecto textil análogas a una estera, las cintas en zigzag, las puntas de diamante, -- son algunos de los escasos motivos geométricos que se encuentran en los retablos barrocos salomónicos.

La ornamentación fitomórfica, que invade todas las superficies del retablo barroco salomónico, es sometida a una estilización que hace difícil distinguir las plantas, flores y

frutas, representadas. Reconocemos las granadas, la vid, hojas de acanto, helechos, margaritas y girasoles.

Los motivos ornamentales más frecuentes en el retablo barroco salomónico son las granadas, la vid y las veneras. Estos motivos desempeñan un doble papel, decorativo y simbólico. Son formas ornamentales que muy bien podemos llamar simbolistas y que se oponen a la multitud de frondas y follajes carentes de simbolismo que pueblan los retablos barrocos.

La presencia de las granadas, vid y veneras, aunada al simbolismo de la columna salomónica, hacen del retablo barroco salomónico el de mayor riqueza simbólica del arte hispano guatemalteco.

Solamente anotaremos unos cuantos de los retablos en que aparecen granadas, estos son: los retablos mayores de Zunil, San Francisco El Alto y San José Chacayá; en los colaterales de San Juan Bautista y del Nazareno en el templo de San Juan del Obispo, en el retablo de la Virgen de Dolores (lámina 13) en la capilla del convento de la misma población. En San Cristóbal Totonicapán en los colaterales de San Antonio de Padua, de la Virgen del Rosario y de San Andrés.

Las granadas siempre aparecen adheridas a las superficies inferiores de las cornisas; se les ve enteras o mوندadas parcialmente de manera que muestren sus granos. En el retablo mayor de San José Chacayá (lámina 27) se alterna una granada entera con una semimوندada. Expresa Vargas Lugo (1974:126) que la granada

"...siempre alude a la Iglesia, a la unidad de los fieles simbolizada en los incontables granos que contiene uno solo de estos frutos. Significa también la esperanza de la inmortalidad y la resurrección, así como de la fertilidad."

Es oportuno referirnos en este momento al retablo mayor ultrabarroco de San Agustín Acasaguastlán, pues en él probablemente se encuentra el ejemplo más destacado de todo el arte guatemalteco de la utilización de la granada como elemento ornamental y simbólico. El manifestador del retablo, que sirve para exponer a la veneración de los fieles la custodia con el Cuerpo de Cristo, tiene la forma de una granada de -- cinco gajos, la que posee un mecanismo que al ser accionado da lugar a que los gajos se levanten para mostrar la custodia que se guarda en su interior. Además, la granada, que forma parte inseparable del retablo, aparece rodeada de una rica ornamentación naturalista en forma de vid. Dice Juan H. Rodas (1985:75) que en el fondo interno de la granada está pintado un corazón con corona de espinas que representa al Corazón de Jesús, lo que vendría a conferirle todavía mayor riqueza simbólica a este extraordinario manifestador.

Las veneras aparecen mostrando su cara interior. El ejemplo más sobresaliente de su empleo lo encontramos en el retablo de Cristo de San Agustín Acasaguastlán (lámina 19), donde aparecen tres, de proporciones gigantescas, en el remate. La venera alude al sacramento del bautismo, dice Consuelo Maquivar (1982:33) que simboliza

"...la gracia que se derrama constantemente sobre

los fieles....".

La venera que muestra su cara exterior es atributo iconográfico de los santos peregrinos como San Alejo, Santiago el Mayor, San Roque.

Contrariamente a lo que habría de esperarse no es la vid que alude al vino que habrá de transubstanciarse durante la Eucaristía en la sangre de Jesucristo, la decoración fitomórfica más frecuente en el fuste de la columna salomónica. Podemos ver la vid en el retablo mayor de San Francisco El Alto, en el primer cuerpo del retablo mayor de San Juan del Obispo y en el colateral de San Antonio de Padua en San José Chacayá. (La información sobre la ornamentación fitomórfica usada en los fustes se refiere exclusivamente a la que aparece en columnas totalmente helicoidales).

Los follajes son la ornamentación más frecuente en el fuste de las columnas salomónicas, los encontramos en los siguientes colaterales: el de San José en San Cristóbal Totonicapán, el de San Diego de Alcalá en San Francisco de Antigua, el de la Virgen del Rosario en San Agustín Acasaguastlán (lámina 31), el de Cristo en San Juan del obispo. Así como en las columnas pareadas del retablo mayor de Cantel.

Observamos en los fustes otras modalidades de ornamentación fitomórfica, así, en el segundo y tercer cuerpo del retablo mayor de San Juan del Obispo se emplean guías con flores dobles y botones, en el colateral de San José en Cantel se utilizan flores parecidas a margaritas, en el retablo ma-

yor de San José Chacayá se recurre a una decoración que lejanamente recuerda la vid. Por Berlin (1952:61) conocemos el empleo en columnas salomónicas de rosas y azucenas como ornamentación, las que habrían de tallarse en el retablo de Nuestra Señora de la Caridad contratado por Juan de Quintana en 1693 para el templo de San Sebastián. Lo especifica así el contrato:

"...las principales vestidas de parras y racimos - de uvas, las de en medio del segundo cuerpo vestidas de rosas y las últimas de azucenas..."

Como la azucena es símbolo de pureza y castidad resulta idóneo su empleo en un retablo dedicado a la Virgen María, la que se distinguió por dichas virtudes. La rosa también está relacionada con la figura de la Madre de Dios, puesto que la letanía del rosario se refiere a ella como Rosa mística.

La ornamentación fitomórfica de la columna salomónica se caracteriza por su carnosidad, la única excepción que a esta regla conocemos es la decoración de las columnas del colateral de San Andrés en San Cristóbal Totonicapán (lámina 28), la cual es tan plana que da la sensación de ser esgrafiada.

Antes de pasar a considerar las modificaciones de la columna salomónica, aquellas que sólo tienen dos tercios helicoidales o incluso uno solo, vamos a hacer alusión a otras modalidades decorativas de la columna convencional.

En el remate del colateral de la Inmaculada Concepción - en San Cristóbal Totonicapán hay dos columnas que tienen adherida a todo lo largo de sus vueltas una faja fitomórfica -

en bajorrelieve que mata las convexidades, de lo que resulta una sucesión de superficies cóncavas y planas, en lugar de la característica alternación de superficies convexas y cóncavas. Este es un ejemplo de las libertades que se toma el barroco, cuyo gusto por lo contradictorio le lleva a abandonar uno de los rasgos de la columna salomónica.

Únicamente conocemos un ejemplo de columnas salomónicas estriadas a todo lo largo de su fuste, es en el segundo cuerpo del retablo de San Lorenzo en la Merced (lámina 29), donde además se cubren de decoración fitomórfica, adquiriendo un aspecto muy rico y novedoso.

No conocemos ningún ejemplo de columna salomónica en que alternen zonas o fajas estriadas en espiral con zonas también helicoidales pero no estriadas. El ejemplo más cercano a esta fórmula, en que no hay alternación sino más bien superposición, lo constituyen las columnas del primer cuerpo del retablo de San Sebastián en San Cristóbal Totonicapán -- (lámina 30), las que presentan los dos tercios inferiores con decoración fitomórfica, a los que se suma un tercio superior estriado.

En el primer cuerpo del colateral de la Virgen del Rosario en San Agustín Acasaguastlán (lámina 31), a que varias veces hemos hecho referencia, observamos un rasgo característico de la columna renacentista, en este caso aplicado a columnas salomónicas, que es el marcar el tercio inferior mediante un anillo. Además, se usan otros recursos, se reco-

rren con un doble cordón los senos del tercio inferior para así diferenciarlo de los restantes y se talla en él un follaje más denso que en los tercios central y superior.

Ya habíamos visto el empleo del espejo en el retablo renacentista de Santa Catalina en San Cristóbal Totonicapán, - en este mismo templo encontramos el colateral barroco salomónico de San José (láminas 32 y 33) en que se hace uso de él.

En el colateral de San José el espejo se usa con mayor amplitud, apareciendo en todas las superficies, en el banco se encuentra tanto en los netos como a los lados de los marcos apaisados, se usa en columnas, intercolumnios, friso, en jutas del remate, etc.

Dice Juan José Martín González (1959:64) que el espejo - es un motivo propio de la época barroca y agrega que

"...tiene la misión de agrandar los espacios y de proporcionar una atmósfera de ilusión óptica. En España, el espejo fué incorporado al retablo, acentuando los destellos dorados de éste. Es un elemento más de la fastuosidad del arte español."

Añade que la primera cita en que se menciona la utilización del espejo en un retablo vallisoletano es en el mayor de las Brígidas de 1698-1703. Hay que agregar que el espejo también tiene la función de proyectar la luz.

El espejo es un motivo muy adecuado para un retablo dedicado a la Virgen María a la que se invoca como Espejo de justicia, justamente encontramos en este colateral de San José una escultura de la Inmaculada Concepción en el remate. En el mismo retablo aparece un fanal, recurso que en Guatemala

como en México se usa sobre todo durante la etapa ultrabarroca. Según Martín González (1959:64) el fanal se emplea en el retablo barroco castellano desde el último tercio del siglo XVIII.

En los retablos barrocos salomónicos aparece un tipo de columna en cuyo fuste el movimiento helicoidal se reduce a - dos tercios o incluso uno. Este tipo de apoyo puede aparecer solo o en combinación con la columna salomónica "clásica", de número variable de senos, de la cual deriva.

Aproximadamente en un 40% de los colaterales barrocos salomónicos hacen acto de presencia las columnas derivadas de la salomónica "clásica". Mientras que únicamente se utilizan en dos de los siete retablos mayores, en el de San Cristóbal Totonicapán y en la primera etapa del de San Jerónimo.

En un 50% de los colaterales en que se usan columnas derivadas de la salomónica tradicional, estas no se combinan con aquella de la que provienen. En el 50% restante sí.

Sólo conocemos cuatro retablos en que se hace uso de más de un tipo de columna derivada de la salomónica "clásica", - son los retablos mayores de San Cristóbal y el de San Jerónimo en su primera etapa, en este último aparecen junto a columnas convencionales. A los que se suman los colaterales de San Juan Bautista en San Juan del Obispo y de San Antonio de Padua en San Cristóbal Totonicapán, éste usa en su remate columnas salomónicas tradicionales.

Seguidamente revisaremos los varios tipos de columnas sa

lométricas resultantes de la modificación de la columna salomónica tradicional. Entre ellas una de las dos más frecuentes es la que inserta en su tercio inferior un balaustre, cuya longitud, bulbosidad y riqueza decorativa varía de un ejemplo a otro; mientras que sus dos tercios restantes conservan el movimiento helicoidal. Encontramos esta columna en los siguientes retablos:

- 1) En los dos cuerpos del retablo de Animas en San Cristóbal Totonicapán, estando aquí las vueltas de las columnas decoradas con follaje.
- 2) En el primer cuerpo del retablo de San Juan Bautista en San Juan del Obispo (lámina 34), donde la superficie de los tercios helicoidales tiene un bellísimo aspecto textil. Estas columnas son únicas por la maestría de su talla y lo novedoso de la solución.
- 3) En el colateral del Nazareno en San Juan del Obispo, donde el balaustre descansa sobre un cuerpo esférico achatado y las vueltas se decoran con follaje.
- 4) En el colateral de San Lorenzo en la Merced (lámina 21), donde los dos tercios restantes se estrían en espiral.
- 5) En el segundo cuerpo del retablo mayor de San Cristóbal Totonicapán (lámina 18), donde aparecen por pares que oponen sus vueltas entre sí, las que se cubren de follaje.
- 6) En el primer cuerpo del retablo mayor de San Jerónimo (lámina 25), estando decoradas sus vueltas con follaje, al igual que en tres casos anteriores.

En el segundo cuerpo del retablo mayor de San Jerónimo, se encuentra un tipo de columna análoga a la anterior en cuanto a sus elementos, pero diferente a ella en su distribución, ya que aquí el balaustre no ocupa el tercio inferior sino el superior. Este tipo únicamente lo hemos visto aquí.

A la columna que inserta un balaustre le sigue en igualdad de frecuencia aquella que en su tercio inferior utiliza un cilindro, generalmente ornamentado con bajorrelieves fitomórficos. Las vueltas, que ocupan los dos tercios restantes, se cubren de una ornamentación emparentada con la vid, la que con fidelidad se reproduce en el colateral del Calvario en Cantel. Se emplea este tipo de columna en los siguientes retablos.

- 1) En el colateral de la Virgen del Rosario en San Cristóbal Totonicapán (lámina 35), aquí los cilindros están decorados con tarjas o cueros recortados en cada uno de los cuales aparece un águila monocéfala. El águila simboliza a San Juan Evangelista, dice Juan Roig (1950:104) que es así porque este evangelista se remontó al cielo hablándonos de la eternidad del Verbo.
- 2) En el colateral de la Inmaculada Concepción en San Cristóbal Totonicapán.
- 3) En el colateral del Calvario en Cantel.
- 4) En el primer cuerpo del retablo mayor de San Cristóbal Totonicapán (lámina 18), donde se emplean por pares que oponen sus vueltas.

5) En el remate del retablo de Cristo en San Agustín Acasaguastlán (lámina 19), donde el cilindro se decora con estrías en zigzag.

6) En el segundo cuerpo del colateral de San Antonio de Padua en San Cristóbal Totonicapán.

El retablo de la Virgen del Rosario de San Cristóbal Totonicapán, a que nos referimos en el inciso 1, por la talla de sus superficies nos trae a la memoria el mayor de San José Chacayá. En él se emplean veneras en los frisos y banco, granadas en las cornisas y jarrones en el banco.

En el segundo cuerpo del colateral de San Juan Bautista en San Juan del Obispo (lámina 36), encontramos unas columnas también únicas como las de su primer cuerpo. El tercio superior de estos apoyos está constituido por dos cuerpos esféricos superpuestos cubiertos de decoración vegetal, mientras los senos de la parte helicoidal del fuste son recorridos por un cordón y las vueltas se cubren de hojas y flores de cuatro pétalos.

En el único cuerpo del retablo de la Virgen de Dolores en la capilla del convento de San Juan del Obispo (lámina 13), se utiliza una columna cuyo tercio inferior está formado por tres cuerpos, parecidos a ollas, que se superponen y cubren de hojas. Los tercios central y superior, de movimiento helicoidal, se cubren de follaje.

Los retablos de Tecpán que sobrevivieron al terremoto de 1976 actualmente se encuentran desarmados. Tuvimos la oportu-

tunidad de apreciar las bellísimas columnas del colateral de San Antonio (lámina 37), en estas se inserta en su tercio central un cilindro decorado con cintas dispuestas en zigzag, las cuales a su vez se estrían en zigzag; el aspecto general de la decoración del cilindro es textil. Los tercios superior e inferior son de movimiento helicoidal, decorados con guías de hojas y flores.

En el primer cuerpo del colateral de San Antonio de Pa--dua en San Cristóbal Totonicapán (lámina 38), se emplean unas columnas en que el movimiento helicoidal se reduce a su tercio central, estando los tercios inferior y superior ocupados por balaustres cubiertos de hojas. Por González Galván (1968 b:94) sabemos que columnas semejantes aparecen en el retablo de Cristo, que remata la nave del evangelio, en la catedral de Comayagua, Honduras.

En la misma obra de González Galván se incluye una fotografía del altar mayor de la catedral de Comayagua, en ella se aprecia una columna que aparece en el remate, la que por su variedad de secciones, entre ellas una helicoidal, es análoga a la de los retablos de San Antonio y de Cristo, la única diferencia es que en éstas el tercio inferior está - constituido por un balaustre y en aquélla por un cilindro. Pero bien sea que se use un balaustre o un cilindro en el - tercio inferior, los dos tipos nos recuerdan la columna abalaustrada o candelabro del retablo plateresco, porque al igual que ésta se caracterizan por una variedad de secciones,

por emplear el balaustre y por parecer candelabros. Dice -- González Galván (1968 b:93) que

"...es factible que estos candelabros del barroco pertenezcan a un círculo estilístico cuyo centro es Guatemala y cuyo radio de acción alcanza por un lado a Honduras y por otro a Oaxaca."

El templo de San Francisco en Antigua alberga un colateral que es excepcional en varios aspectos. Este colateral consta de un solo cuerpo con cuatro columnas, que al igual que las anteriormente consideradas, nos traen a la mente la columna abalaustrada o candelabro del retablo plateresco. La parte inferior de esta columna (lámina 39) está compuesta por un apoyo abalaustrado serliano, que a diferencia de los que aparecen en las fachadas de el Oratorio de San Felipe Neri, templo de Santa Clara y templo de Concepción Ciudad Vieja, no es de sección cuadrangular sino circular. Además, mientras que en estas fachadas el apoyo abalaustrado serliano es siempre adosado, aquí es exento.

Dice Luján Muñoz (1982:124,125,172) que Diego de Porres fue el iniciador en la arquitectura guatemalteca de la pilastra abalaustrada serliana, empleándola por primera vez en el Oratorio de San Felipe Neri (lámina 40), finalizado en 1730, y posteriormente en la fachada del templo de Santa Clara, -- terminada en 1734, la que considera

"...señala la expresión máxima del florecimiento en el uso de pilastras serlianas en Guatemala."

Añade Luján Muñoz (1982:121) que de la utilización por Diego de Porres de la pilastra abalaustrada serliana en las

fachadas deriva su uso en el retablo y las artes decorativas.

Continuando con la descripción de la columna utilizada - en el colateral de San Francisco, debemos decir que a la columna abalaustrada serliana que constituye la mitad inferior, se suma una mitad superior de movimiento helicoidal, estando las vueltas decoradas con estrías.

Por el empleo en estas columnas de San Francisco, de columnas abalaustradas serlianas, las cuales Luján Muñoz (1982 :121,171) considera son características de la etapa ultrabarroca del arte guatemalteco, que comienza con los terremotos de San Miguel (1717) y termina con los de Santa Marta (1773), pudimos habernos referido a ellas al hablar del ultrabarroco, pero por su semejanza con los apoyos de los retablos de Comayagua a que nos hemos referido y con los del colateral - de San Antonio de Padua en San Cristóbal Totonicapán, nos pareció oportuno referirnos a ellas en este momento. Mientras las columnas de Comayagua y San Cristóbal Totonicapán serían las versiones barrocas salomónicas de la columna candelabro del plateresco, las columnas de San Francisco serían las versiones ultrabarrocas.

González Galván (1968 b:37) se refiere al retablo de San Francisco en los siguientes términos:

"...lleva cuatro columnas que son salomónicas en su mitad superior, pero en la inferior adoptan el perfil serliano, no como pilastras, sino con fuste circular, por lo que el efecto es de un gran balaustre torneado o bulboso que hace recordar al plateresco. Estas columnas, bellas y movidas, son sintomáticas también de cómo el barroco diecioches

co ya no se conformaba ni siquiera con el giro helicoidal del salomónico, sino que buscaba alardes combinatorios que le produjeran mayores emociones plásticas."

El colateral de San Francisco no constituye un retablo - en el sentido exacto del término, sino el resto de algo que debió ser extraordinario, ha perdido su cornisamento, su calle central y su remate. Se le ha agregado una hermosa reja de coro, de rayos y espiras floridas, que hace las veces de remate. Angulo Iñiguez (1945-1956:93), González Galván -- (1968 b:27) y Kelemen (1967:260) han señalado la semejanza de esta reja con las de los coros de los conventos queretanos de Santa Clara y Santa Rosa.

En los retablos barrocos salomónicos, al igual que en - los renacentistas, no hay preferencia por un capitel determinado. Contrariamente a lo expresado por Berlin (1952:61-62), hemos encontrado que en los retablos renacentistas y barrocos salomónicos cuando varía en cada cuerpo del retablo el tipo de capitel, no se destina el dórico al primer cuerpo, - el jónico al segundo y así sucesivamente, sino que se usan - indistintamente. Incluso en un cuerpo se llegan a usar dos tipos diferentes de capitel, como vemos en el segundo cuerpo del retablo renacentista de Concepción Sololá (lámina 10), - donde se usan capiteles dóricos y jónicos.

Mientras que en los retablos renacentistas los entrepas-- ños del banco están ocupados por pinturas, en el retablo barroco salomónico además de estas se usan bajorrelieves fito-

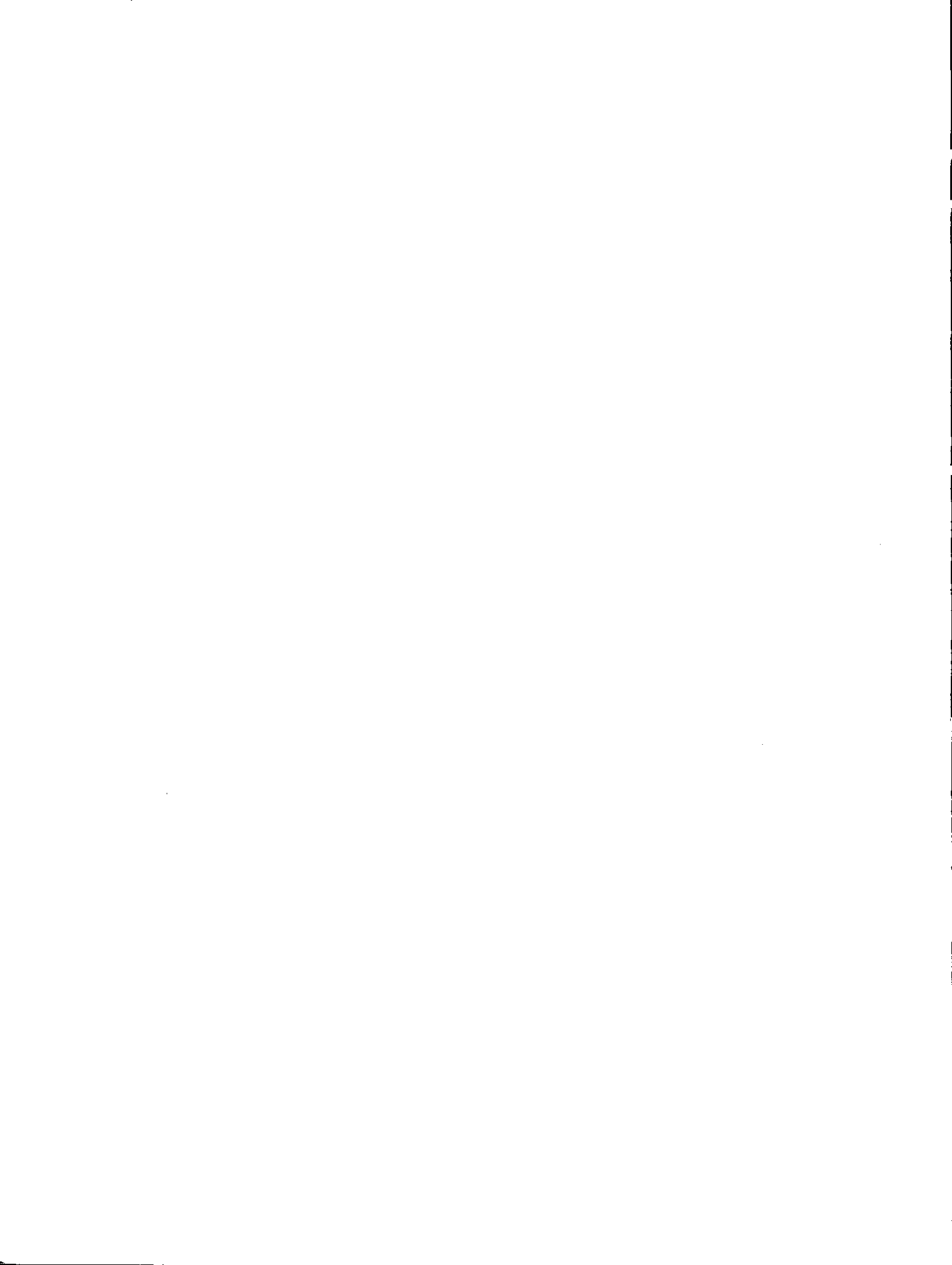
mórficos.

Las pinturas de los bancos renacentistas son siempre rectangulares y generalmente apaisadas. En los bancos de los - retablos barrocos salomónicos aparecen además de pinturas -- rectangulares, pinturas octagonales y de forma de óvalo, que son siempre apaisadas. Las octagonales son más numerosas - que las rectangulares. Las pinturas ovaes únicamente las - hemos visto en el banco del retablo mayor de San Juan del O- bispo.

En el retablo renacentista los marcos de las pinturas de los intercolumnios son siempre rectangulares, en el retablo barroco salomónico también pueden ser octagonales, siendo - los últimos los más frecuentes. En el retablo de San Loren- zo de la Merced aparecen ya marcos mixtilíneos.

En el retablo renacentista los cerramientos de los ni-- chos son semicirculares o rectangulares; en el barroco salo- mónico además de los semicirculares se usan los poligonales, constituídos por tres tramos rectos, y los conopiales despun- tados. Vemos los conopiales despuntados en el colateral de San Antonio de Padua en San cristóbal Totonicapán y en el de San Lorenzo en la Merced. Los poligonales se emplean en la calle central del retablo mayor de San Francisco El Alto.

En el banco del retablo barroco salomónico se usan netos y ménsulas. Tan solo en el colateral de la Inmaculada Con- cepción y en el transicional de San Antonio de Padua, ambos en San Francisco El Alto, se usan niños atlantes.



XII. RETABLOS ULTRABARROCOS

Durante el ultrabarroco, última etapa del barroco, se lleva a cabo un rompimiento, en forma gradual, del esquema reticular o de cuadrícula que caracteriza al retablo renacentista y al barroco salomónico. Este debilitamiento o quebrantamiento del esquema reticular se aprecia en distinto grado en cada uno de los retablos que agrupamos bajo el término genérico de ultrabarroco.

La ruptura de la composición de cuadrícula se inicia cuando la importancia de los elementos estructurales del retablo, y culmina con la total supresión de ellos, la que se observa en los retablos que calificamos de anástilos.

En el ultrabarroco se desdibujan los ejes verticales de la composición porque se reduce la importancia estructural de los apoyos, su importancia como elementos de sostén, para transformarlos en elementos ornamentales. Son varios los mecanismos para restar carácter estructural a los apoyos, entre ellos están: a) Un aplanamiento de su frente, con lo que pasan de ser elementos de soporte a constituirse en marcos, especialmente para las pinturas. b) Se les confiere un perfil no sólo sinuoso, sino además de ritmo irregular. c) Se les cubre con una gran cantidad de motivos ornamentales, hasta que terminan por disolverse en ellos. d) Se les consti

tuye mediante la superposición de una gran variedad de cuerpos, generalmente geométricos o fitomórficos.

El debilitamiento del esquema de cuadrícula no sólo se produce por la mengua en el carácter estructural o tectónico de los apoyos, sino también por la reducción de la importancia de los entablamentos o cornisamentos, elementos estructurales que trazan los ejes horizontales de la composición.

Los entablamentos pierden relevancia principalmente como resultado del empleo de dos recursos: a) Un aplanamiento considerable de ellos, con lo que sobresalen muy poco con respecto a los demás elementos del retablo. Esta solución se observa en los colaterales de Santa María Cervelló y San Pedro Pascual de la Merced. b) La apertura parcial del entablamento, ya sea sobre la calle central o las laterales.

La apertura del cornisamento o entablamento a la altura de la calle central es muy poco usual en el retablo ultrabarroco de Guatemala. Se aprecia en el segundo cuerpo de los retablos gemelos, situados bajo la cúpula, del templo de Salamá (lámina 60). También se observa en varios colaterales del templo de la Merced en Guatemala, pero creemos que en éstos es producto de alteraciones en sus esquemas estructurales e iconográficos originales, debidas a la introducción posterior de urnas.

La apertura del entablamento sobre las calles laterales, dejando a cada apoyo su propia sección de cornisamento, puede verse en los retablos de Santa Ana y la Virgen de Dolores

de Capuchinas, en el colateral de la Virgen de la Merced en San Cristóbal Totonicapán (lámina 64) y en el retablo de la Divina Pastora en el templo de San Francisco en Antigua (lámina 45). En todos ellos al suprimir parcialmente el entablamento se produce un desbordamiento de la ornamentación, - que invade el espacio que habría ocupado un cornisamento corrido, y en lugar de éste vemos peanas decorativas, pinturas o bajorrelieves, según sea el caso.

La transformación de los elementos estructurales se aprecia en cada retablo con distinta intensidad, afectando generalmente tanto a los apoyos como a los entablamentos, pero en ocasiones sólo concierne a uno de los dos tipos de elementos.

El retablo ultrabarroco generalmente emplea diferentes - tipos de pilastras, en su mayoría bastante planas, pero además de ellas se usa una amplia variedad de columnas, entre las que están las salomónicas, las estranguladas, las anilladas, las rasgadas y las clasicistas.

Antes de hacer una revisión de los diferentes tipos de apoyos, consideramos necesario hacer referencia a dos retablos que incluimos entre los ultrabarrocos principalmente por el carácter novedoso de sus soportes. Son los colaterales de San Sebastián en Chichicastenango y San Nicolás de Bari en la Merced.

El retablo de San Sebastián en Chichicastenango (láminas 41 y 42) presenta un tipo de columna al que aplicamos el calificativo anillada, término usado por Bonet Correa (1965 : 737) para designar a las que aparecen en la puerta que da al patio de la

parroquia de Candelaria en Antigua. El tratamiento arquitectónico de esta puerta sugiere Verle Annis (1968:211) que es resultado de la reconstrucción a que dieron lugar los terremotos de 1751.

En relación a las columnas de Candelaria, Bonet Correa - (1965:737) dice que este tipo de apoyo, de formas cóncavas y convexas, manifiesta

"...un gusto por lo horizontal y lo quebrado que vemos igualmente en las pilastras almohadilladas - que se usan en la fase final del barroco guatemalteco....".

Aparte del aspecto novedoso de sus columnas anilladas, - el colateral de San Sebastián presenta otros rasgos que lo - emparentan con los retablos ultrabarrocos, entre ellos están: su banco carente de pinturas, las formas no cuadrangulares, ni octagonales, de los lienzos del primer cuerpo y remate, además del gran movimiento de la cornisa del primer -- cuerpo.

El retablo de San Nicolás de Bari (láminas 43 y 44), que se encuentra en el sotocoro del templo de la Merced, presenta en su único cuerpo cuatro columnas, cada una de las cuales tiene tres anillos, con respecto a los cuales puede decirse que impiden la desintegración de los respectivos fustes o que, por el contrario, los estrangulan tanto que los - rasgan. Como estas columnas se diferencian de otras estranguladas por su fuste rasgado, les aplicaremos el apelativo - rasgadas.

En relación a las columnas del colateral de San Nicolás de Bari expresa González Galván (1968 b:70) que recuerdan,

"...por un lado, lo plateresco y, por otro, su innegable origen barroco, y hace que sean en manera la versión de las pilastras de sección alterna que el estilo trabajo en estuco."

Con la expresión "pilastras de sección alterna" González Galván se refiere a la pilastra almohadillada, la que se emplea en varios templos antiguëños, entre ellos: Santa Rosa, Santa Ana, el Calvario, etc. En la Nueva Guatemala se usa en la portada de Capuchinas.

El retablo de San Nicolás de Bari, además de las columnas rasgadas, tiene un banco sin pinturas, una cornisa de mucho movimiento y marcos mixtilíneos.

En los retablos ultrabarrocos se observan pilastras de diferente índole, las que seguidamente enumeramos:

a) Encontramos la pilastra abalaustrada serliana (a la que hicimos referencia en el capítulo concerniente a los retablos barrocos salomónicos), en dos colaterales, en el de la Divina Pastora en el templo de San Francisco en Antigua, y en uno situado en el templo de San Cristóbal Totonicapán.

Expresa Luján Muñoz (1982:121-123) que Sebastián Serlio dio forma definitiva a la pilastra abalaustrada serliana y la divulgó a través de los dibujos de su Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura, principalmente por medio de la lámina LXVI, en que la emplea en un proyecto para chimenea. Su obra fue publicada por primera vez en 1537, en lengua italia-

na, y en castellano en 1557.

Diego de Porres fue el introductor de la pilastra abalaustrada serliana en la arquitectura guatemalteca, véanse las que emplea en el Oratorio de San Felipe Neri (lámina 40).

La pilastra abalaustrada que se aprecia en el segundo cuerpo del retablo de la Divina Pastora (lámina 45), difiere de la utilizada por Diego de Porres en vista de que es bastante alargada y carece del elemento central que suele estar decorado con un motivo vegetal, además, presenta una cabeza de ángel que hace las veces de capitel.

En el pequeño colateral del templo de San Cristóbal Totonicapán, en el que se encuentra una escultura del Cristo de Esquipulas (lámina 46), aparecen en su único cuerpo dos pilastras bastante parecidas a las utilizadas por Diego de Porres, con la salvedad de que en ellas el elemento central, en este caso un óvalo, juega un papel predominante, no sólo por su dimensión, comparable a la de los elementos superior e inferior, sino por su importancia iconográfica, ya que en cada medallón se representa un santo, en el de la derecha San Francisco, en el de la izquierda Santo Domingo. Hay que anotar que el elemento inferior en forma de lira se encuentra en una posición opuesta a la usual.

Este retablo de San Cristóbal Totonicapán por sus características estilísticas debe situarse con posterioridad al primer tercio del siglo XVIII, y no en el siglo XVI, como lo hace el Padre Bruno Frison (1975:44). Además de los apoyos

abalaustrados presenta, entre otros rasgos, dos pinturas en el remate de ángeles cuyo ropaje tiene mucho movimiento, y - un banco sin pinturas, bastante diferente al que es característico del retablo renacentista.

En los dos retablos las pilastras abalaustradas empleadas son exentas, a diferencia de las que aparecen en la arquitectura, que son adosadas.

b) En el primer cuerpo del retablo de la Divina Pastora (lámina 47), recién citado, se usan unas pilastras estriadas que presentan tres estrangulamientos, de los cuales el superior hace las veces de capitel. Arriba del estrangulamiento central se forma un pequeño medallón, que se decora con una cabeza de ángel. Estas pilastras son exentas y planas.

c) En el colateral situado en el presbiterio del templo de Capuchinas de Guatemala, se emplean unas pilastras caladas. Las del único cuerpo (lámina 48) tienen una silueta en forma de un ocho muy alargado; las del remate (lámina 49) en su tramo inferior no sólo son caladas, sino también trenzadas. Las pilastras usadas en el cuerpo presentan un lejano parecido con las abalaustradas serlianas.

d) Hay un grupo de pilastras, algunas adosadas y otras - exentas, que se desentienden de su función sustentante y se dan el lujo de arquearse o de adquirir un aspecto "chiclo--so", a todas ellas les aplicaremos el calificativo flexibles.

De entre los varios tipos de pilastras flexibles, las -

más novedosas son las del retablo de San Ramón Nonato en la Merced (lámina 50), acerca de las cuales dice González Galvan (1968 b:70)

"...que se contorsionan entre la basa y el capitel con movimientos irregulares, como chiclosos."

Es frecuente una variedad de pilastra flexible que tiene forma de arco, de los que se usan para disparar flechas. La vemos en los retablos siguientes: en el mayor del templo del Cerrito del Carmen (lámina 51), en el de la Virgen de Chiququirá, en el primer cuerpo del de San Eloy y en el de Santa Efigenia (lámina 52), los tres en el templo mercedario de la Nueva Guatemala.

El retablo de Santa Efigenia en la Merced, debe ser, como lo afirma Ernesto Chinchilla Aguilar (1963:100), el que en 1766 Juan Agustín de Astorga contrató para dorar.

El tipo de pilastra que a continuación consideraremos puede ser visto como una variante de la pilastra flexible.

e) En algunos colaterales del templo de Salamá (láminas 53 y 54), y en otros del templo de San Jerónimo, en Baja Verapaz, se hace uso de una pilastra en forma de ese, de origen rococó, formada por la superposición de dos roleos, dispuestos en sentido contrario, de manera que en el perfil alternen lo cóncavo y lo convexo.

Dice Martín González (1959:64) que la rocalla, cuyo ritmo radica en la oposición de curva y contracurva, no se usa en España antes de mediados del siglo XVIII. Información -

que nos proporciona un índice para situar cronológicamente - tanto los retablos en que la rocalla aparece, como los que - emplean pilastras derivadas de ella, como es el caso de la - pilastra en forma de ese.

En el colateral del Juicio Final (lámina 55), en el templo de San Jerónimo, se emplea la pilastra en forma de ese - junto a columnas clasicistas que enmarcan un lienzo de grandes dimensiones.

En un colateral del templo de San Jerónimo (lámina 56) - se emplean dos pilastras en forma de ese para enmarcar la -- ventana inscrita en el remate, la que por la repisa, hoy vacía, situada en su parte inferior, debió hacer las veces de ventana-hornacina. Estas pilastras (lámina 57) se diferencian de las demás porque sobre los roleos superpuestos se so brepone un tramo vertical, que al igual que ellos es estriado. En el cuerpo del retablo se utilizan cuatro pilastras - muy originales formadas por la superposición de elementos di símiles (lámina 58).

Otro ejemplo en que se usan pilastras en forma de ese lo constituyen las calles externas del retablo mayor de San Jerónimo (lámina 25), que fueron agregadas al núcleo barroco - salomónico durante la etapa ultrabarroca.

f) En el primer cuerpo de los retablos gemelos que están situados bajo la cúpula del templo de Salamá (lámina 61), -- hay unas pilastras formadas por la superposición de pares -- contrapuestos de roleos, los que algunas veces se oponen por

sus extremos y otras por sus fondos, de manera que alternan en su perfil, la curva y la contracurva, lo cóncavo y lo convexo. Estas pilastras, como las de forma de ese, son de origen rococó.

g) En el par de retablos que ocupan el presbiterio del templo de San Jerónimo, se emplean unas pilastras formadas al sobreponer, alternadamente, roleos y una especie de óvalos, o más bien almendras, las que se cubren con espejos.

Aparentemente estos colaterales son de 1797, pues en los medallones del remate se asienta esa fecha.

h) Bajo el término poliseccionales agrupamos una amplia variedad de pilastras, todas ellas formadas por la superposición de un gran número de cuerpos, los que pueden ser de sección poligonal, cuadrangular, semicircular, o no necesariamente geométricos, como por ejemplo cabezas de ángeles. Generalmente no se repite un mismo cuerpo, y cuando sucede lo contrario este aparece con una frecuencia irregular. El perfil de estas pilastras es el de mayor movimiento de todo el barroco.

Entre los cuerpos que se superponen son bastante frecuentes los que son rasgados, ofreciendo el aspecto de un farolillo.

Hay tantos tipos de pilastra poliseccional como retablos en que esta aparece. Se emplea en los siguientes retablos: en los de Santa María Cervelló, San Pedro Pascual (lámina - 62) y la Sagrada Familia (lámina 63) del templo de la Merced,

en el de la Virgen de Dolores de Capuchinas, en el de la Virgen de la Merced de San Cristóbal Totonicapán (lámina 64).

En el retablo de la Sagrada Familia de la Merced la pilastra poliseccional se usa junto a columnas y semicolumnas. En el segundo cuerpo aparecen unas columnas con su tercio inferior calado y separado de los dos restantes por un estrangulamiento. En el remate, enmarcando el nicho central, se encuentran dos columnas de fuste regular con un capitel que semeja una lira.

Expresa Berlin (1952:115) que el retablo de la Sagrada Familia, y su gemelo, que ocupa el extremo opuesto del trasepto, son los que en 1758 fueron contratados para su fábrica y construcción por Francisco Javier de Gálvez, uno de los cuales estaba destinado a la imagen de Jesús Nazareno y el otro a la de Nuestra Señora de la Esclavitud. En el apéndice documental de una de sus obras Luján Muñoz (1982 b:295-297) incluye el contrato suscrito por Gálvez.

Con respecto al colateral de la Virgen de la Merced en San Cristóbal Totonicapán, que presenta pilastras poliseccionales, hay que agregar que el autor de las pinturas fue Blas de Mesa, cuya firma vimos en la pintura de la Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco, situada en la parte inferior de la calle izquierda. Dice Frison (1975:43,44) que en la pintura situada en la parte inferior de la calle derecha aparece la leyenda "Blas de Mesa fecit 1755", pero ésta no la encontramos.

i) En el retablo de Santa Ana en el templo de Capuchinas se emplean unas pilastras de carácter orgánico, no sólo por la abundante decoración vegetal que las cubre, sino porque se abomban de trecho en trecho, lo que les da un perfil sinuoso.

En relación a este colateral y al resto de retablos de Capuchinas a que nos referimos en este capítulo, todos ultrabarrocos, hay que apuntar que son, cuando menos, posteriores a 1737, puesto que fueron construídos para el templo de Capuchinas en Santiago de Guatemala, el que se acabo a principios de 1736, desde el cual fueron trasladados a su lugar actual, después de los terremotos de 1773. Además, nos informa Annis (1968:174) que en 1737 se contrató la fabricación del retablo mayor, hoy desaparecido.

j) En el retablo de Cristo del templo de Villa Nueva -- (lámina 65) se usan dos pares de pilastras bastante planas, que se estrangulan con frecuencia regular, a las cuales Angulo Iñiguez (1945-1956:5,t.3) al describir aplicó el apelativo de estranguladas. Expresa Bonet Correa (1965:741) que este tipo de pilastra, que se emplea en la catedral de Quezaltenango y en el templo de Santa Isabel en Antigua, deriva de la pilastra abalaustrada serliana y que se compone de

"...una sucesión de dobles formas de S que, sin tener la forma de liras opuestas, llegan a constituir un doble festón ondulado."

Durante la etapa ultrabarroca se utilizan preferentemente pilastras, sin embargo, se continúa usando la columna, -

siendo la salomónica la más frecuente.

Encontramos la columna salomónica en cuatro colaterales, ellos son: el de San Judas Tadeo en Capuchinas, el de Jesús de la Agonía en la Merced, y los de Santo Domingo y la Virgen de Guadalupe en San Jerónimo.

En el retablo de San Judas Tadeo el tercio inferior de las columnas ofrece el aspecto de un balaustre, mientras los dos tercios helicoidales se estrián diagonalmente. Estos apoyos salomónicos se combinan con un par de columnas que parecen formadas por la superposición de varios farolillos, a las que hemos denominado rasgadas, y que se sitúan en el remate.

Las columnas salomónicas del retablo de Jesús de la Agonía tampoco son convencionales, tienen en su tercio inferior un cilindro o un balaustre. Estas se combinan con una columna que presenta varias secciones, entre ellas un balaustre que constituye el tercio superior, la que recuerda la columna abalaustrada o condelabro del plateresco.

En el retablo de la Virgen de Guadalupe (lámina 66), el par de columnas salomónicas de seis senos del único cuerpo, se combina con pilastras estriadas sobrepuestas a una cinta que no sólo ondula con movimiento serpentino sino que también su superficie tiene un aspecto que recuerda a la serpiente.

El retablo de Santo Domingo de Guzmán (láminas 67 y 68) presenta columnas salomónicas de tres senos, que son únicas

en el arte guatemalteco, puesto que no hemos encontrado otras con un número tan reducido de concavidades. Estas se emplean junto a columnas estranguladas y anilladas.

La nota fundamental del retablo ultrabarroco es una gran libertad, manifiesta principalmente en la composición, que conduce a alterar la distribución en compartimientos cerrados que caracteriza al retablo renacentista y barroco. Esta libertad se manifiesta también en el empleo de diferentes tipos de apoyos los cuales no sólo se combinan libremente, sino que se constituyen por la superposición de una variedad casi ilimitada de cuerpos, lo que evidencia el ejercicio de una creatividad a la que no se constriñe dentro de fórmulas rígidas.

Como resultado de la libertad que lo caracteriza, en el retablo ultrabarroco se produce una acentuación del movimiento, que se manifiesta en la planta y en el alzado.

Durante el ultrabarroco se confiere movimiento a la planta del retablo principalmente a través del recurso de hacer avanzar la calle central con respecto a las laterales. Observamos esta solución en varios retablos, sobre todo del templo de Capuchinas, entre ellos los de la Virgen de Dolores, Santa Ana y San Judas Tadeo.

En el retablo de la Sagrada Familia del templo de la Merced y en el de Santo Domingo de Guzmán del templo de San Jerónimo, no solamente avanza la calle central en relación a las laterales, sino que se usan columnas en dos planos dife-

rentes. En el colateral de Santo Domingo incluso se constituye, sobre la calle central, una especie de doble balcón -- porticado (láminas 67 y 68).

En el ultrabarroco, paralelamente al grupo de colaterales que manifiestan un acentuado movimiento en su planta, se da un segundo grupo caracterizado por un aplanamiento de sus volúmenes, como si quisieran sobresalir lo menos posible con respecto al muro que les sirve de apoyo. La existencia simultánea de estas dos corrientes opuestas es un ejemplo de la libertad creativa de la época.

El retablo ultrabarroco anástilo es partícipe de estas vertientes opuestas, pues al tiempo que en él el aplanamiento de los volúmenes alcanza su punto culminante, también se encuentran retablos con plantas de mucho movimiento, sea por que se les dé forma de biombo o porque en ellas alternen superficies cóncavas y convexas con superficies planas.

El movimiento en el alzado del retablo ultrabarroco se obtiene fundamentalmente a través del perfil generalmente sinuoso e irregular de los apoyos, o bien haciendo que los cornisamentos ondulen o se quiebren en ángulo. También mediante los enmarcamientos mixtilíneos y una ornamentación móvil.

En el retablo ultrabarroco se observa una disminución en el número de cuerpos y una tendencia a la desaparición del banco. Mientras la mayoría de los retablos barrocos salomónicos están constituidos por dos cuerpos y remate, el retablo ultrabarroco generalmente comprende un solo cuerpo y remate.

Incluso en el retablo mayor del Cerrito del Carmen se apreciaba esto.

Es en los colaterales del templo de Capuchinas donde se manifiesta de manera especial la tendencia a la desaparición del banco o predela. Todos ellos constan de un solo cuerpo y remate, sin el banco tradicional.

Cuando el banco está presente en la estructura del retablo ultrabarroco, como puede verse en los colaterales del templo de la Merced, están ausentes las pinturas de proporciones apaisadas que son características del retablo renacentista y que son tan frecuentes en el retablo barroco salomónico, siendo ocupado completamente por relieves fitomórficos y geométricos.

En la composición de la gran mayoría de retablos ultrabarrocos predomina la pintura, quedando generalmente la escultura restringida a ocupar, parcial o totalmente, la calle central.

Como ejemplo de retablos ultrabarrocos en que predomina la escultura, tenemos únicamente los colaterales gemelos situados en los fondos del transepto del templo mercedario, -- uno de los cuales es el dedicado a la Sagrada Familia, al que hemos hecho referencia anteriormente, y el retablo mayor de San Agustín Acasaguastlán.

Los únicos retablos ultrabarrocos constituídos exclusivamente por escultura que hemos observado se encuentran en el templo de Villa Nueva, son dos pequeños colaterales, cada --

uno de los cuales alberga solamente una escultura, en uno un Cristo (lámina 65) y en el otro un Sagrado Corazón.

Es hasta la etapa ultrabarroca, y sobre todo en la modalidad anástila, que encontramos retablos que en su composición den lugar únicamente a la pintura. Un ejemplo de colateral ultrabarroco, no anástilo, ocupado de tal manera, es el de la Virgen de Guadalupe en el templo de San Jerónimo -- (lámina 66).

En el retablo ultrabarroco la ornamentación naturalista deja de tener la preeminencia que tuvo durante la etapa barroca salomónica, puesto que no sólo encontramos retablos en los que se establece un equilibrio entre los dos tipos de ornamientos, naturalistas y geométricos, sino que hay algunos - en los cuales la ornamentación geometricista es la predominante. No obstante, no deja de haber otros en que predominan los motivos naturalistas.

Entre el sin fin de formas geométricas empleadas, son - las estriás las más populares, se les dispone en sentido vertical, diagonal, describiendo ondulaciones o en zigzag. Además de las estriás, y un gran número de cuerpos geométricos, se utilizan diseños que semejan escamas, las celdas del panal de las abejas, y una red o cuadrícula.

Las formas naturalistas que pueblan los retablos ultrabarrocos son objeto de un proceso de laicización, puesto que - caen en desuso los motivos que tenían un contenido simbólico religioso, como por ejemplo las granadas, y se adoptan for-

mas puramente ornamentales, carentes de todo simbolismo, como por ejemplo la rocalla.

Las formas de la rocalla francesa se usan con profusión en varios retablos, anástilos y no anástilos, entre ellos están los colaterales gemelos del templo de Salamá que se encuentran bajo la cúpula, y los colaterales de la Virgen de Guadalupe en Santa Rosa (láminas 69 y 70) y la Merced (lámina 71). Estos retablos no pueden ser calificados como de estilo rococó porque según lo expresado por González Galván -- (1968 b:69) a éste lo

"...caracteriza un ritmo asimétrico muy distinto - al de estas tallas cuya irregularidad siempre tiene una simétrica contrapartida y su movimiento está guiado por rigurosos ejes."

En el retablo ultrabarroco es frecuente encontrar un motivo ornamental de simbolismo abiertamente profano, nos referimos a los mascarones, que se emplean en las puertas del colateral de la Sagrada Familia y en la orla del colateral de San Pedro Pascual, ambos en el templo de la Merced. También los vemos en el retablo de Cristo en Villa Nueva (lámina 65) y en dos colaterales del templo de Salamá (lámina 54).

Los mascarones probablemente fueron tomados de los elementos tipográficos utilizados por los impresores para ornar sus obras. En las tesis del siglo XVIII conservadas en el Archivo General de la Nación de México, se aprecian viñetas y orlas que en su composición incluyen mascarones.

En el ultrabarroco también se emplean elementos ornamen-

tales que proceden de los tejidos, como por ejemplo la especie de cortinilla que frecuentemente cuelga de las cornisas, y las borlas, las que vemos en los bancos de los colaterales de Santa María Cervelló y San Pedro Pascual en la Merced.

La silueta de los lienzos que ocupan las calles del retablo ultrabarroco presenta mucho mayor movimiento que el que se observa en el contorno de las pinturas del retablo barroco salomónico, adoptando las más variadas formas, rectangular, octagonal, redonda, oval, mixtilínea, en forma de arco de medio punto o conopial, etc.

En los nichos que cobijan las esculturas del retablo ultrabarroco también se manifiesta un movimiento más acentuado, no sólo se emplean los que adoptan la forma de arco poligonal o conopial, sino también los que asumen el contorno de un arco mixtilíneo. Además, mientras que en el retablo barroco salomónico los nichos en forma de arco poligonal y conopial son excepcionales, en el ultrabarroco son frecuentes. Junto a los anteriores se siguen empleando los nichos que es tán inscritos en un arco de medio punto o en un rectángulo.

Con respecto al arco conopial matado o despuntado, Angulo Iñiguez (1945-1956:4,t.3) dice que comienza a usarse poco después de terminado el primer tercio del siglo XVIII, Bonet Correa (1965:730) expresa que se da sobre todo en el segundo tercio del siglo XVIII.

El fanal u hornacina guarnecida de vidrieras, que se comienza a usar durante el barroco, se emplea con mayor fre-

cuencia en el retablo ultrabarroco.

Es hasta la etapa ultrabarroca que encontramos ventanas inscritas dentro del retablo, formando parte de la composición, las que seguramente fueron usadas como ventanas-hornacinas. Este recurso se observa en colaterales de los templos de San Jerónimo y Salamá.

Los anagramas, de Jesús y la Virgen María, se emplean con frecuencia en el retablo ultrabarroco, los vemos en cuatro colaterales del templo de Salamá, en el retablo mayor del Cerrito del Carmen y en el retablo de la Virgen de Guadalupe en el templo de San Francisco en Antigua.

Hay un grupo de retablos ultrabarrocos en los que se lleva a cabo la destrucción total del esquema de cuadrícula, cuyo resquebrajamiento se había iniciado con la transformación, en forma paulatina, de los elementos de sostén en elementos puramente ornamentales, metamorfosis a la cual hicimos referencia en las primeras páginas de este capítulo. En este grupo de retablos el derrumbe de la composición de cuadrícula o reticular se produce como resultado de la supresión de los apoyos y los cornisamentos, elementos estructurales que habían sido los responsables de configurar dicho esquema.

Al retablo ultrabarroco que carece de apoyos se le aplica el término anástilo, que fue acuñado por Francisco de la Maza para designar esta modalidad del barroco.

Los que a continuación enumeramos son retablos ultrabarrocos anástilos: en el templo de Capuchinas el de la Virgen

de Guadalupe y el de San Antonio de Padua (láminas 72 y 73), en el templo de Santa Rosa el de la Virgen de Guadalupe (láminas 69 y 70) y el de San José (lámina 74), en el templo de la Merced el de la Guadalupana (lámina 71), y los que ocupan los fondos de las naves laterales. En el templo de San Francisco en la Antigua los colaterales de Santa Ana (lámina 75), San Joaquín, la Virgen de Guadalupe (lámina 76), la Virgen de Candelaria y el retablo de Animas en que se encuentra el -- Cristo de Tusa (lámina 77), En el templo de San Juan del - Obispo el de San Antonio de Padua (lámina 78). En el templo de San Jerónimo un colateral que probablemente estuvo dedicado a la Inmaculada Concepción y en el que pueden verse los - temas siguientes: la Virgen Niña con Santa Ana y San Joaquín, los Desposorios, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara. En el templo de Villa Nueva el colateral de Nuestra Señora de la Soterraña (lámina 79).

Entre los retablos anástilos hemos incluido el de la Virgen de Guadalupe del templo de Capuchinas porque aunque presenta dos enormes columnas, estas no tienen ninguna función estructural y tampoco articulan la composición, pudiéndose prescindir de ellas.

Como ya dijimos, en el retablo anástilo el aplanamiento de los volúmenes alcanza su punto máximo. Es en el colateral de la Virgen de Guadalupe en el templo de Santa Rosa y - en el de Nuestra Señora de la Soterraña en el templo de Villa Nueva donde se aprecia en forma más extrema este aplana-

miento.

Paralelamente a los retablos planos, hay otros en forma de biombo (el de la Virgen de Guadalupe en Capuchinas y el de Cristo en el templo de San Jerónimo), y otros en que alternan las superficies planas con superficies cóncavas y/o convexas (el de San Antonio de Padua en Capuchinas y en el templo mercedario los que ocupan los fondos de las naves laterales, uno dedicado a la Pasión, y otro, muy alterado, en que se encuentran San Cesario y San Emigdio).

En los retablos anástilos, todos los cuales nunca tienen más de un cuerpo, no sólo se observa una tendencia a la desaparición del banco sino también una tendencia a la desaparición del remate. El colateral de la Virgen de Guadalupe en Santa Rosa y el retablo de Animas en el templo de San -- Francisco en la Antigua carecen de remate.

El colateral de la Virgen de Guadalupe en Santa Rosa es, formal e iconográficamente, el retablo menos complejo de todo el arte guatemalteco; constituye el clímax de algunas de las tendencias que se aprecian en el ultrabarroco, entre ellas la tendencia al aplanamiento y a la simplificación compositiva.

Anteriormente expresamos que en la composición de la mayoría de retablos ultrabarrocos predominaba la pintura. Esta preferencia por el arte del color es mayor sobre todo en tre los retablos anástilos, algunos de los cuales, como el de la Virgen de Guadalupe en el templo de Santa Rosa, quedan

reducidos a ser un gigantesco marco para la pintura.

Los colaterales anástilos que se componen exclusivamente de pintura son: el de la Virgen de Candelaria, el de Santa Ana y el de San Joaquín, en el templo de San Francisco en la Antigua; los dedicados a la Virgen de Guadalupe que se encuentran en los templos capitalinos de Santa Rosa, Capuchinas y la Merced, y el que está en el templo de San Francisco en la Antigua. A los que se suma el retablo de Nuestra Señora de la Soterraña en Villa Nueva.

El espejo, que tiene la función de proyectar la luz y agrandar los espacios, se usa sobre todo durante la etapa ultrabarroca, y particularmente entre los retablos anástilos. Se recurre al espejo en el colateral de San Antonio de Padua en San Juan del Obispo, en los cuatro retablos de la capilla de la Tercera Orden del templo de San Francisco, y en los retablos gemelos situados en el presbiterio del templo de San Jerónimo. Todos, a excepción de los gemelos, son anástilos.

En relación a los demás aspectos del retablo anástilo, como ornamentación, forma de los nichos, silueta de las pinturas, etc., se aplica lo dicho con respecto al retablo ultrabarroco en general.



XIII. ANALISIS ICONOGRAFICO E ICONOLOGICO DEL RETABLO

Después de haber visto las características formales del retablo hispanoguatemalteco y el simbolismo de algunos de sus elementos ornamentales y estructurales, hemos de pasar a considerar su contenido, el cual está dado principalmente -- por la elección al interior de cada retablo de ciertos santos en lugar de otros.

El primer paso en el esclarecimiento del contenido o -- mensaje de un retablo consiste en efectuar un análisis iconográfico de los santos o devociones presentes en él. El análisis iconográfico tiene como finalidad establecer la identidad de cada uno de los personajes representados, para lo -- cual se toman en cuenta sus actitudes, características físicas, indumentaria, atributos colectivos y personales.

Los atributos colectivos son los que acompañan a todos -- los miembros de un mismo grupo o categoría social, sea este un estado civil, una orden religiosa, un grado dentro de la jerarquía eclesiástica, etc. Los atributos personales son -- los que permiten distinguir a un santo específico de entre -- todos los de su mismo grupo o categoría social. Hay que señalar que el contexto en que se encuentre el personaje también contribuye a su identificación.

Una vez identificado el santo o personaje en cuestión, --

se procede, como segundo paso, a establecer cuál es su significación, tanto la aislada, como la que está dada por su relación con los demás santos o devociones presentes en el conjunto. La suma de los análisis iconográfico e iconológico - nos proporcionará el mensaje o contenido del retablo.

La tabulación de los resultados obtenidos en el análisis iconográfico de aproximadamente sesenta y cinco retablos, - nos da un índice de cuáles son los santos y advocaciones de mayor culto y devoción en la época hispanoguatemalteca, a - los cuales habremos de referirnos en la segunda parte del -- presente capítulo. Descartamos de la tabulación los reta-- blos que presentaban serias y evidentes alteraciones en sus esquemas iconológicos, si bien sus características formales sí fueron tomadas en cuenta.

Como el análisis iconológico de los aproximadamente se- senta y cinco retablos excedía con creces los objetivos y - los límites temporales de este estudio, decidimos efectuarlo sólo en relación a los retablos mayores, que por su primacía dentro de la liturgia y sus dimensiones son los más importantes.

La labor de esclarecimiento del contenido o mensaje de - los retablos enfrenta tropiezos cuando alguno o varios de - sus elementos faltan, o se sustituyen por otros que no esta- ban contemplados en el esquema inicial, con lo que el mensa- je queda incompleto, rompiéndose su continuidad, o se torna confuso.

Antes de pasar a la exposición del mensaje de los retablos mayores, resulta oportuno citar a Consuelo Maquívar (1982:13) quien dice que el

"...contenido de la iconografía y de la relación iconológica de las imágenes aporta datos no sólo en el terreno formal -en el cual es indispensable conocerla-, sino revela también valiosos aspectos de la ideología religiosa y aun social de una época determinada. Es un magnífico recurso que permite la apreciación objetiva de los anhelos espirituales del clero, así como las modas en los cultos y las devociones que desempeñan un papel de primer orden en las vidas de los fieles."

A. Análisis iconológico de los retablos mayores

1. Retablo mayor de Chichicastenango. El curato de Chichicastenango estaba comprendido dentro de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Santo Domingo. En el retablo mayor de Chichicastenango observamos una característica que es común a todos los retablos, el eje vertical central de la composición está ocupado por los temas de mayor importancia teológica o simbólico-religiosa, en torno a los cuales se distribuyen los restantes. En el eje central de este retablo se encuentran reunidos tres de los dogmas de fe más importantes de la iglesia católica (diagrama 1).

En el tabernáculo, que comprende el manifestador y el sagrario, se guarda y expone a la veneración de los fieles la Eucaristía, la que contiene además del cuerpo y sangre de Jesucristo, su alma y divinidad. De acuerdo a lo expresado

por Vargas Lugo (1974:186) el sacramento de la Eucaristía es

"...para los católicos, el más estupendo de los milagros, porque supone la conversión de una sustancia en otra, la existencia de unos accidentes sin su sustancia, la presencia de Jesús en varios sitios al mismo tiempo, etcétera; por eso San Juan - Damasceno ante la consideración de tantos prodigios llama a la Eucaristía "el taller de los milagros"."

Arriba del tabernáculo aparece la escultura de Santo Tomás Apóstol, santo patrono del pueblo de Chichicastenango, - lo vemos llevando la lanza que se supone fue instrumento de su martirio. Es regla general que el santo patrón del templo o pueblo ocupe la calle central del retablo mayor.

A la escultura de Santo Tomás sigue una escultura de la Inmaculada Concepción. Si bien la creencia de que el alma - de la Virgen María en el primer momento de su creación e infusión en el cuerpo fue preservada inmune de toda mancha de pecado original, por especial gracia y privilegio de Dios en atención a los méritos de su hijo Jesucristo, fue declarada oficialmente dogma de fe hasta el año de 1854, mediante la Bula Inefabilis de Pío IX, hay una serie de hechos históricos que testimonian la gran devoción que el misterio de la Limpia Concepción de María despertaba en los fieles, y que prueban que en la práctica dicha creencia constituía un dogma inclusive antes de su oficialización. Seguidamente enumeramos algunos de los muchos a que hace referencia el rvdo. padre Carlos E. Mesa (1958:87-118):

1) En 1585 el tercer Concilio Provincial Mexicano señala co-

mo fiesta de precepto para los españoles el día de la Inmaculada Concepción.

2) Los españoles con objeto de fomentar la devoción implantan en América las cofradías de la Concepción.

3) Se propagan rápidamente en América los conventos de monjas concepcionistas, las cuales tenían por fin principal honrar a la Virgen en su misterio de su Concepción Purísima.

4) Las ciudades de América, como en España, hacen votos por medio de sus cabildos de defender hasta con la vida el misterio de la Limpia Concepción.

5) Las universidades de España y América establecen que ninguno pueda recibir grado académico sin antes jurar defender el misterio. La universidad de México en 1653 jura defender la Inmaculada Concepción de María.

6) En 1617 Felipe III obtiene de Paulo V la firma de un decreto de la Inquisición por el cual se mandaba que nadie se atreviese a impugnar el misterio.

Sobre la escultura de la Inmaculada Concepción, en el remate del retablo, hacia el que convergen todos los ejes verticales, se sitúa la Santísima Trinidad, uno de los dogmas esenciales de la religión católica.

Siendo que de acuerdo a la Iglesia Católica la Santísima Trinidad es el principio y fin de todas las cosas, se le ubica en la cúspide del retablo, punto culminante de la composición. En otros cinco retablos hemos encontrado la representación del Padre Eterno, Primera Persona de la Santísima Trinidad, y en todos ellos ha sido situada en el remate.

Justo en el banco, que sirve de sostén material a los cuerpos y el remate, están representados los evangelistas y los doctores de la Iglesia Latina, cuyas obras constituyen el cimiento moral, teológico e intelectual de la Iglesia. Los evangelistas y los apóstoles están situados al mismo nivel, apareciendo uno de cada uno en cada pintura.

San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan, registraron en sus evangelios, escritos en el primer siglo de la era cristiana, la vida y enseñanzas de Jesucristo. Además, San Mateo y San Juan, en tanto que discípulos del Mesías, son co-fundadores de la Iglesia.

Dice Vargas Lugo (1974:182) que durante la Edad Media únicamente San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín y San Gregorio Magno, recibieron en la Iglesia de Occidente el título de doctor, que les fue concedido tanto por su sabiduría y erudición manifiestas en sus doctrinas, como por su alto grado de santidad. San Ambrosio se distinguió por haber convertido mediante sus sermones a un gran número de herejes arrianos, entre los que estaba San Agustín. A San Gregorio se le debe entre otras cosas la reforma del canto eclesiástico. A San Jerónimo se debe la traducción del Antiguo Testamento del hebreo al latín y la corrección al texto griego del Nuevo Testamento. San Agustín, además de fundar la orden religiosa que lleva su nombre, se dedicó a atacar mediante sus sermones y escritos las sectas heréticas.

No es casual que se coloque a evangelistas y doctores en

un lugar que desempeña la función de ser el sustento material del retablo, más bien es un recurso expresivo que busca ligar la trascendencia que dentro de la Iglesia tienen los evangelistas, los doctores, y sus respectivas obras, con la importancia del banco como sostén de los cuerpos y el remate, para así establecer una relación metafórica entre el papel que dentro de la estructura del retablo desempeña el banco y el que dentro de la estructura teológico-moral que es la Iglesia cumplen evangelistas y doctores. Esta relación no desea expresar más que lo siguiente: los evangelistas y los doctores son a la iglesia lo que el banco al retablo.

En los otros retablos en que podemos ver la representación de los evangelistas - los colaterales de Cristo y San Andrés en el templo de San Cristóbal Totonicapán -, se sitúan siempre en el banco. Es en el colateral de San José en Cantel donde volvemos a encontrar a los doctores de la Iglesia, San Agustín y San Jerónimo se encuentran en el banco, - en tanto que San Ambrosio y San Gregorio Magno ocupan el remate.

En las calles internas del retablo aparecen seis pinturas en que se representan pasajes gozosos y gloriosos de la vida de la Virgen María y Jesucristo. En el primer cuerpo se encuentran La Adoración de los Magos y La Adoración de los Pastores, en el segundo Los Desposorios y La Anunciación, en el tercero La Ascensión y La Asunción. La Asunción es otro de los dogmas de fe presentes en el retablo, fue de-

finido por el Papa Pío XII, consiste en creer que juntamente con el alma fue llevado también al cielo el cuerpo de la Virgen María.

El primer cuerpo del retablo se completa con las esculturas de Santo Domingo y San Francisco. Como el pueblo de Santo Tomás Chichicastenango estaba bajo la administración espiritual de la Orden de Predicadores era de esperarse la presencia de su fundador Santo Domingo de Guzmán. Este va acompañado de otro gran fundador, San Francisco de Asís, quien - además se distingue por haber recibido en el monte Albernia la impresión, en sus manos, pies y costado, de las llagas de Cristo.

Aparte del retablo mayor de Chichicastenango, encontramos en diez retablos más la presencia en posiciones complementarias de Santo Domingo y San Francisco, lo que muestra - el arraigo de su devoción. En el colateral de Santa Ana en San Cristóbal Totonicapán no sólo aparecen en el único cuerpo, sino también en el lienzo central del remate, donde vemos a Santo Domingo recibir el rosario de manos de la Virgen y a San Francisco recibirlo de manos del Niño Jesús. No hay que olvidar que Santo Domingo instituyó la devoción del rosario.

El segundo cuerpo del retablo de Chichicastenango se completa con las esculturas de San Pedro y San Pablo, considerados como Príncipes de los Apóstoles. San Pedro además de -- ser uno de los primeros discípulos, fue escogido por Jesús -

como cabeza de los apóstoles y de toda la Iglesia, siendo el primer papa de la cristiandad. San Pablo antes de su conversión fue uno de los más furiosos perseguidores de los cristianos, interviniendo de joven en el martirio de San Esteban. Fue llamado al apostolado cuando yendo a caballo camino de Damasco se le aparece Jesucristo, convirtiéndose en el más trabajador de los predicadores del Evangelio entre los gentiles. Tanto San Pedro como San Pablo predicaron durante sus últimos días en Roma, terminando su apostolado con el -- martirio, aquél siendo crucificado y éste degollado.

Hallamos la presencia de San Pedro y San Pablo, en posiciones complementarias, en otros nueve retablos, en tres de los cuales se sitúan en el banco, mientras que en los restantes aparecen en los cuerpos, nunca en el remate.

El retablo de Chichicastenango completa su tercer cuerpo con las esculturas de Santa Catalina de Siena y Santa Clara. Siendo que ésta es el "equivalente" femenino de San Francisco se le sitúa en el mismo eje vertical que él. Santa Clara fue la primera discípula del poverello en Asís, ambos fundaron las monjas clarisas o franciscanas. Como complemento de Santo Domingo aparece la monja dominica Santa Catalina de -- Siena, que se distinguió como escritora y consejera de papas y príncipes. Santa Catalina, al igual que San Francisco, -- presenta impresas en sus manos y pies las llagas de Cristo.

Este retablo además de exaltar algunos de los dogmas -- principales de la Iglesia y presentar a los fieles varios pa

sajes de la vida del Redentor y su Madre Santísima, ofrece -- ejemplos concretos de santos que dedicaron sus escritos y -- predicación a la propagación del Evangelio, llegando incluso a ofrendar su vida en defensa de la fe.

Llama la atención que pasajes y personajes que son anteriores cronológicamente a los que ocupan el primer cuerpo se encuentren en el segundo en vez de aquél.

Las representaciones más frecuentes en los bancos de los retablos guatemaltecos son: los evangelistas, los Príncipes de los Apóstoles (San Pedro y San Pablo), y los doctores de la Iglesia. A los primeros y a los últimos los vemos en este retablo ocupando precisamente dicho sitio.

2. Retablo mayor de Concepción Sololá. El pueblo de -- Concepción Paquixalá, hoy Concepción Sololá, era pue blo de visita del convento franciscano de Panajachel, que -- formaba parte de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala.

Al igual que en el anterior retablo, encontramos en este que la calle central está ocupada por los temas de mayor importancia teológica, por la devoción que ejerce el patrocini- nio y por los santos de mayor culto. El extremo inferior -- del eje vertical central está ocupado por el sagrario en que se guarda la Eucaristía, a la que ya hicimos referencia, seguidamente aparece la escultura de la advocación mariana que es patrona de la población, la Inmaculada Concepción. Conti

núa la línea central vertical la escultura de San José (diagrama 2).

Con justa razón San José ocupa el nicho central del retablo. Esposo de la Virgen y padre legal de Jesucristo, constituye para los fieles un dechado de virtudes, entre las que destacan, su humildad, su sumisión a la voluntad divina y su castidad.

La iglesia considera que la protección de San José para con sus devotos es especialmente poderosa, porque no es de esperar que Jesucristo quiera negar favor alguno a un santo a quien quiso estar sujeto en la tierra. La gracia especial que sus devotos pueden esperar de su intercesión es una buena muerte, en tanto que patrono de ella porque tuvo la fortuna de morir en los brazos de Jesús y de María. Además era patrono de América y la Nueva España.

Las representaciones de San José son muy numerosas por varias razones: por el papel tan destacado que jugó en las vidas de Jesús y María, por la eficacia de su intercesión y por ser patrono de uno de los gremios más numerosos, los carpinteros, a los que se suman los ensambladores.

La devoción a San José alcanzó su punto culminante en el siglo XVIII, siendo a fines de éste siglo cuando se le empieza a coronar.

La figura de San José, que hemos encontrado en dieciseis retablos, no sólo es una de las de mayor frecuencia en el arte hispanoguatemalteco, sino que también está entre las de -

tratamiento más afortunado, especialmente en la escultura.

El extremo superior de la calle central está ocupado por un Calvario mixto, conjunto formado por Cristo, su Madre San tísima bajo la advocación de Dolores, San Juan, apóstol pre-dilecto de Jesús, y María Magdalena. Este Calvario tiene co mo característica principal que para su representación se re curre a la escultura y a la pintura. El elemento compositivo central que es la figura de Cristo se representa tridimen sionalmente, en tanto que las figuras de la Virgen, San Juan y Ma. Magdalena aparecen en una pintura que sirve de fondo - a la escultura. Volvemos a encontrar este recurso, en los - mismos términos, en el colateral del Calvario del templo de San Cristóbal Totonicapán. Como ejemplo de Calvario escul tórico tenemos el del colateral del Calvario del templo de - Cantel.

A cada lado del Calvario, que ocupa la parte central del remate, se encuentra un arcángel, su avanzado grado de deterioro hace difícil identificarlos. Más adelante nos referiremos a este tema, que alcanza sus mejores expresiones duran te el barroco y ultrabarroco.

Las calles internas del primer cuerpo están ocupadas por las esculturas de San Pedro y San Pablo, de quienes hablamos al referirnos al retablo mayor de Chichicastenango. Siempre en el cuerpo inferior, aparece en la calle externa del lado derecho una pintura de San Ana. Creemos que con toda seguri dad la calle externa del lado izquierdo estuvo ocupada por -

una pintura de San Joaquín, la cual fue suplantada por la escultura de la Virgen María que actualmente ocupa este sitio.

Al sumarse a las esculturas de la Inmaculada y San José (quien lleva de la mano al Niño Jesús), las de Santa Ana y - San Joaquín, padres de la Virgen, se constituye el conjunto denominado "Los Cinco Señores", el que comprende a los cuatro principales personajes de la familia terrena de Cristo, representado en el remate.

Las calles internas del segundo cuerpo están ocupadas -- por las esculturas de San Francisco y de San Antonio de Padua, quien lleva en su brazo derecho el libro que es uno de sus atributos iconográficos, habiendo perdido el más importante: el Niño Jesús. Al franciscano San Antonio de Padúa, al igual que a San José, se le representa con una azucena, símbolo de castidad.

El segundo cuerpo se completa con dos pinturas con los temas de Los Desposorios y La Sagrada Familia.

Este retablo exalta especialmente la figura de la Virgen María, en su advocación de Purísima o Inmaculada. Como esposa de San José y madre del Niño Jesús integra junto con ellos la trinidad terrena, que conocemos bajo el título de Sagrada Familia. Esta terna terrenal es el tema glorificado en segundo término, ocupando en la composición un lugar destacado: el eje vertical central. A su vez la Sagrada Familia queda comprendida o incluida en el asunto que en tercer lugar es objeto de exaltación por parte del retablo: Los -

Cinco Señores. Vemos pues que se glorifica la figura de la Virgen como patrona de la población, como madre, esposa e hija.

El remate, punto culminante del retablo, está ocupado - por Jesús en la Cruz, una de las personas de la trinidad celeste, que sirve de punto de unión con la tríada terrena.

3. Retablo mayor de San José Chacayá. San José Chacayá fue pueblo de visita del convento franciscano de Sololá, a diferencia de Concepción Paquixalá que era pueblo de visita del convento franciscano de Panajachel. El retablo - de San José Chacayá es análogo en cuanto a su contenido general al de Concepción, con la salvedad de que en él la figura central es San José (diagrama 3).

El banco presenta cuatro pinturas octagonales apaisadas. Bajo la calle externa del lado derecho aparece Santa Bárbara, santa seglar virgen que fue decapitada por su padre hacia el año 306 porque a pesar de haberla encerrado en una torre, atributo iconográfico personal de la santa, continuó practicando la religión católica. Dice Vargas Lugo (1974:133) que se le invoca especialmente cuando hay tormentas, contra los rayos, porque al parecer su padre cayó herido por un rayo - mientras la mataba. También es abogada contra los incendios y templos. Además es patrona de albañiles, arquitectos, - artilleros, canteros, carboneros, fundidores, mineros, piro-técnicos, etc. Creemos que difícilmente se puede encontrar

un santo con un patrocinio más amplio que el de Santa Bárbara.

En el sitio opuesto al que ocupa Santa Bárbara, en el -- extremo izquierdo del banco, aparece San Cristóbal, que al -- igual que ella fue seglar, mártir y vivió en los primeros si glos de la era cristiana. Su nombre significa el que lleva a Cristo, siendo su atributo personal el Niño Jesús al hombro. Junto con Santa Bárbara, con quien en el banco forma -- pareja, es protector de los campaneros, y ambos, junto con -- San José, principal devoción del retablo, son protectores de los moribundos. San Cristóbal también es protector de los -- viajeros.

Debajo de la pintura de El Sueño de San José se encuen-- tra un santo franciscano, de tonsura, joven e imberbe, que -- está escribiendo, lo identificamos como San Antonio de Padua, una de las devociones más populares de la época hispanogua-- temalteca, la que hemos encontrado en otros once retablos.

San Antonio de Padua destacó como predicador y taumatur-- go. Entre los hechos prodigiosos que se le atribuyen están los representados en el retablo que se le dedicó en el tem-- plo de San Miguel de Capuchinas, como haber estado en Lis-- boa y Padua a un mismo tiempo, hacer hablar a un difunto pa-- ra que declarara la inocencia del padre del santo a quien in justamente atribuían su muerte, etc.

San Antonio es especialmente invocado cuando se desea en contrar objetos perdidos y, curiosamente, también cuando una

mujer casadera desea encontrar novio. Como Santa Bárbara, - es patrono de los albañiles. Se le invoca contra el hambre. Es protector de los caballos y abogado contra las epidemias de los animales.

Debajo de Los Desposorios aparece la pintura de un santo que sostiene una pluma y junto al cual se ve una mitra, creemos sea San Agustín, doctor máximo de la Iglesia, al cual ya hicimos alusión. Es patrono de los teólogos.

Vemos así representados en el banco dos santos seculares mártires que dieron su vida en defensa del Evangelio, junto a dos santos del clero regular, uno fundador de orden religiosa y especialmente célebre por su sabiduría, manifiesta en sermones y escritos, el otro famoso por su predicación y prodigios.

Ocupan la calle central, en el segundo cuerpo la escultura de la Inmaculada Concepción, en el primer cuerpo la escultura de San José, santo patrono de la población y lógicamente principal devoción del retablo.

Las pinturas de las calles internas del retablo están dedicadas en especial a San José, los pasajes representados -- son: Los Desposorios, El Sueño de San José, La Huída a Egipto y La Muerte de San José.

Obviamente la intención primordial del retablo es exaltar la personalidad de San José. Nos parece que hasta cierto punto se dejan en un segundo plano las virtudes de San José (castidad, humildad, sumisión a Dios, resignación, etc.),

cada una de las cuales podría estar simbolizada o representada por su persona, para destacar antes que nada su papel de intercesor de sus devotos para que obtengan la gracia de una buena muerte. San José murió en los brazos de Jesús y María como premio y corolario de una vida recta, de una vida apegada en todo momento a la voluntad divina. Sus devotos al contemplar el retablo no solamente habrían de desear una muerte santa, sino que se verían persuadidos a imitarlo con la esperanza de alcanzarla. Usando como gancho el deseo y la esperanza de una buena muerte se podía inducir a los fieles a -- una vida recta.

La pintura de La Muerte de San José y la presencia en el banco de Santa Bárbara y San Cristóbal, también protectores de los moribundos, dan pábulo y apoyo a la idea de que la -- protección de San José en el momento de la muerte es el mensaje principal del retablo. Los fieles obtendrían esta protección imitándolo e invocándolo.

Los extremos del primer cuerpo aparecen ocupados por las esculturas de San Ana y San Joaquín, cuya presencia conjunta encontramos en seis retablos más.

Hemos visto tres retablos dedicados a Santa Ana, uno en Capuchinas, otro en San Cristóbal Totonicapán y el último en la capilla de la Tercera Orden del templo de San Francisco -- en Antigua. En los de Totonicapán y Antigua aparece sin su esposo. A San Joaquín se le ha dedicado un retablo en la capilla del templo de San Francisco en que vimos se dedicó uno

a Santa Ana, en él aparece sin ella.

Dice Concepción Amerlinck (1981:161) que el 4 de septiembre de 1717 el ayuntamiento, en cabildo extraordinario, decretó jurar a Santa Ana y San Joaquín como abogados y patronos contra el fuego del volcán, lo que se hizo en vista de la intensidad de los temblores del 30 de agosto y 1º de septiembre; días después, el 27 y 28 del mismo mes ocurrieron los terremotos de San Miguel.

Los extremos del segundo cuerpo del retablo de San José Chacayá están ocupados por esculturas de San Francisco y -- Santo Domingo.

4. Retablo mayor de San Juan del Obispo. San Juan del Obispo era cabecera de una de las dos doctrinas de la guardianía de San Juan de Guatemala, la que formaba parte de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús.

En la actualidad en el nicho central del cuerpo inferior del retablo hay un crucifijo no original. Por la fotografía que se incluye en la obra de Verle Annis (1968:270), sabemos que al menos durante un tiempo dicho lugar estaba ocupado por la escultura de San Juan Bautista que ahora se ve en el nicho central del segundo cuerpo, nicho que en la fotografía mencionada aparece vacío.

Quizás inicialmente en el nicho central del primer cuerpo había un tabernáculo de plata, que incluía manifestador y sagrario, o estaba la escultura del santo patrono, tal como

se ve en la foto, y como sucede en los retablos de San José Chacayá, Concepción Sololá y San Francisco El Alto. Pero en caso de que el nicho central inferior hubiese albergado al -santo patrón, faltaría en la calle central una escultura que ahora no existe.

Como ya dijimos, actualmente el nicho central del segundo cuerpo está ocupado por San Juan Bautista, quien lleva en su mano izquierda un libro sobre el que aparece echado el -- Agnus Dei o Cordero de Dios, del que dice Vargas Lugo (1974: 220) es símbolo de la encarnación de Cristo y de la redención. San Juan Bautista lleva el cordero como atributo iconográfico porque fue enviado por Dios para anunciar a los ju díos la venida de su hijo Jesucristo. El cordero expresa la pureza, inocencia y honradez del Hijo de Dios.

Continuando el eje vertical central del retablo aparece una escultura de la Virgen María, bajo la advocación de Virgen de los Angeles (diagrama 4).

Las calles internas del retablo están ocupadas por seis pinturas que narran los principales pasajes de la vida del -Bautista, primo y Precursor de Jesucristo. En el primer -- cuerpo aparece una deliciosa escena en la que un grupo de -mujeres baña al Bautista Niño en un gran cubo de agua, mientras que Santa Isabel está en cama y San Zacarías, siendo mu do, escribe en la tableta de cera el nombre que habría de po nérsele a su hijo: Joannes. Le acompaña la escena en que -- San Juan bautiza a Jesús en el Jordán, con lo que se inicia

la vida pública del Mesías.

En una de las dos pinturas del segundo cuerpo se representa a San Juan anunciando la venida de Jesucristo; en la otra, se ve un banquete que seguramente tiene lugar en el palacio de Herodes Antipas, y en el que aparece Salomé llevando la cabeza del Bautista en una charola. Herodes Antipas, hacia el año 30, mandó decapitar por petición de Salomé al primo y Precursor de Jesucristo.

Las pinturas del remate, como las de los cuerpos, narran pasajes de la vida de San Juan Bautista, en este caso su prisión y martirio.

Como era de esperarse, en el primer cuerpo aparece el fundador de la orden que administraba la población: San Francisco de Asís. A quien vemos junto con su inseparable compañero, también fundador de orden religiosa, Santo Domingo.

Siendo que el pueblo de San Juan del Obispo era administrado espiritualmente por los franciscanos, es comprensible que el retablo persiga la glorificación de esta orden, tanto en su rama masculina como femenina. Es por eso que en el banco y segundo cuerpo aparecen santos franciscanos, y en el remate santas clarisas.

En el banco vemos un santo que tiene un libro y lleva en su mano un ostensorio, al que identificamos como San Buena-ventura. Le acompaña un santo al que se aparece un cáliz con la sagrada forma, lo reconocemos como San Pascual Bailón. Los atributos de estos santos están en estrecha corres

pondencia al lugar en que se encuentran, el área contigua a la que deben de haber ocupado el sagrario, en que se guarda la hostia consagrada, y el manifestador, en que se coloca la custodia para exponer a la veneración de los fieles el Cuerpo de Cristo. Vemos pues que no se podía haber encontrado santos con atributos más apropiados para estar en el área cercana al tabernáculo.

En las calles extremas del segundo cuerpo se sitúan dos santos franciscanos, en el lado derecho Pedro de Alcántara, del que se cuenta siempre iba descalzo, justamente así lo presenta el escultor. Dice Roig (1950:221) que Pedro de Alcántara era alto y demacrado, por lo que Santa Teresa decía que parecía hecho de raíces de árbol. En el lado izquierdo creemos esté representado San Pedro Regalado, lo vemos joven e imberbe, llevando un libro.

En el remate se encuentran dos santas de la orden fundada por Santa Clara y San Francisco. Han perdido sus atributos, pero seguramente una debe representar a la santa fundadora.

La finalidad del retablo de San Juan del Obispo es la glorificación del santo patrón y de la orden franciscana que tenía a su cuidado la población.

5. Retablo mayor de Zunil. Zunil era pueblo adyacente al convento del Espíritu Santo de Quezaltenango, el que estaba comprendido dentro de la Provincia del Santísimo

Nombre de Jesús de Guatemala, al cuidado de la Orden Franciscana Menor.

El nicho central del primer cuerpo está ocupado por Santa Catalina de Alejandría, patrona de Zunil. Fue una santa seglar virgen, que después de varios tormentos fue decapitada por orden del emperador Magencio en el año 307.

Es proverbial la inteligencia de Santa Catalina, que demostró al sostener una controversia pública contra los filósofos paganos de Egipto, a los que logró confundir, por lo que se le considera patrona de la filosofía. Uno de sus atributos iconográficos es la cabeza del emperador Magencio a sus pies, con lo que se quiere significar la derrota de éste por la constancia y sabiduría de la santa. Es patrona de los filósofos, notarios, profesores y sabios. Difícilmente puede encontrarse un santo que en la medida de Santa Catalina sea un símbolo de sabiduría. Sin embargo, el rasgo de su personalidad que se toma como hilo conductor del esquema iconológico del retablo no es su sabiduría, pues si así fuera - estaría acompañada de santos también famosos por su inteligencia, como por ejemplo los doctores de la iglesia, y no por santas vírgenes como es el caso.

En las calles internas del retablo, a la altura del primero y segundo cuerpos, se encuentran cuatro pinturas con los temas siguientes: Santa Catalina ante el Emperador Magencio, Aparición de la Virgen y el Niño a Santa Catalina, Santa Catalina en presencia de la Virgen, Martirio de Santa

Catalina (diagrama 5).

Arriba de la escultura de Santa Catalina, en el eje vertical central del retablo, hay una escultura de San José, -- del cual ya hemos hablado. Es sobre todo su castidad lo que permite relacionarlo con la santa de Alejandría.

Sobre el mismo eje que Santa Catalina, se sitúa la escultura de Santa Agueda, la identificamos como tal porque lleva un plato con dos cuerpos esféricos, con los cuales probablemente se quiso significar los pechos que según la leyenda le cortaron; por su tamaño descartamos la idea de que representen los ojos que en algunas ocasiones son atributo de Santa Lucía. Lo que resulta contradictorio es que tenga la cabeza tapada en vez de llevarla descubierta como es característico de las santas vírgenes.

Santa Agueda fue una doncella de familia noble de Catania, Sicilia, que después de varios tormentos fue martirizada hacia el año 251. Al igual que Santa Bárbara es patrona de los fundidores y protectora contra incendios y quemaduras. También es patrona de las nodrizas.

El eje central en que están situados el sagrario, Santa Catalina, San José y Santa Agueda, culmina con una escultura de medio cuerpo del Padre Eterno.

En el remate, junto a Santa Agueda, se encuentran dos -- santas seculares también vírgenes y mártires, Santa Cándida y Santa Lucía. La primera fue una doncella romana, mártir en los primeros siglos; está representada de acuerdo a sus ca-

racterísticas, viste túnica y manto, llevando la cabeza descubierta; porta la palma, símbolo del martirio, y una copa. Juan Boig (1950:291), cuya obra nos ha servido de base para la identificación iconográfica, dice que es patrona de los mutilados.

Santa Lucía, al igual que Santa Agueda, era siciliana, sólo que de Siracusa. De familia ilustre, fue martirizada a principios del siglo IV por orden de Diocleciano. De ella nos dice Vargas Lugo (1974:133) lo siguiente:

"Su nombre deriva de luz, y de ahí que se le tenga por medianera ante Dios para curar las enfermedades de los ojos y también como protectora de las bordadoras, los ciegos, cerrajeros y colchoneros."

La santa que identificamos como Santa Lucía lleva una lámpara, atributo que suele llevar la doncella siracusana por su nombre derivado de "luz". Viste túnica y manto, pero tiene la cabeza cubierta. El contexto refuerza la identificación.

Habiendo estado el templo de Zunil en manos de los franciscanos, no es de extrañar que en la calle extrema izquierda aparezcan San Francisco y San Antonio de Padua.

Llama la atención que en la calle extrema del lado derecho se encuentre San Pablo, siendo que en el retablo no aparece San Pedro, a quien generalmente acompaña; pero lo que sí es verdaderamente insólito es la presencia de un tema que es muy adecuado al contenido general del retablo, pero que de acuerdo a su importancia dogmático-religiosa está coloca-

do en un lugar inapropiado, nos referimos a la Inmaculada - Concepción que ha sido situada en la calle externa del lado derecho. Estas particularidades, en especial la colocación de la Virgen María, deben ser resultado de modificaciones.

El retablo mayor de Zunil persigue la glorificación de las santas seculares, vírgenes y mártires, exaltando especialmente la personalidad de Santa Catalina de Alejandría, patrona de la población.

6. Retablo mayor de San Cristóbal Totonicapán. El pueblo de San Cristóbal Totonicapán formaba parte de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala; en la época en que se construyó el retablo mayor era cabecera de doctrina.

Este retablo ha sufrido, en sentido literal, modificaciones de varios tipos. Se llegó al punto de sustraer el nicho de la calle central a la altura del primer cuerpo para colocarlo como seudoremate.

Es casi seguro que inicialmente el San Cristóbal que hoy vemos en el seudoremate haya ocupado con todo y su nicho la intersección del eje vertical central con el eje horizontal constituido por el cuerpo inferior. Intersección ahora ocupada por un crucifijo no original que tiene como fondo un -- cortinaje (diagrama 6).

San Cristóbal, santo patrono de la población, se cree murió asaeteado en Licia, región de Asia Menor limitada al sur

por el Mediterráneo, durante la persecución de Decio, a mediados del siglo III. Ya hablamos de él al considerar el retablo mayor de San José Chacayá.

El nicho central del segundo cuerpo está ocupado por una escultura de Santiago el Mayor, bajo su personalidad de peregrino. Santiago el Mayor era hijo de Zebedeo y Salomé, y -- hermano de San Juan Evangelista. Junto con su hermano y San Pedro, fue uno de los tres apóstoles que fueron testigos de la Transfiguración y de la Oración en el Huerto, lo que constituye una distinción.

Santiago el Mayor fue el primero de los apóstoles que padeció el martirio, siendo decapitado por Herodes Agripa I en el año 44 en Jerusalén. Según una tradición del siglo VII - fue evangelizador de España, de donde es patrón.

Santiago es especialmente significativo para Guatemala - porque los tres primeros asientos de sus capitales, desde - Iximché hasta Panchoy, estuvieron bajo su patrocinio y titularidad. Además era el santo titular de la catedral, como - lo sigue siendo.

Las calles internas del retablo dan lugar a cuatro pinturas dedicadas a santos que padecieron la muerte por la defensa de la fe, el amor a Jesucristo y a sus enseñanzas. El - martirio, tema principal del retablo, consiste en atestiguar la fe mediante la propia sangre, y al igual que el bautismo hace al alma acreedora a la entrada inmediata en el cielo, - por eso se le llama también bautismo de sangre.

En el cuerpo inferior aparecen las escenas del martirio de San Pedro y San Pablo, Príncipes de los Apóstoles. El primero fue crucificado cabeza abajo, hacia el año 67, bajo Nerón. El segundo fue decapitado en la Vía Ostiense en el mismo año. Ambos son protectores de Roma, ciudad en que fueron martirizados. Su fiesta se celebra el 29 de junio.

En el cuerpo superior vemos a San Andrés atado a la cruz en aspa donde fue crucificado, se le ató a ella, en vez de clavarlo, con objeto de prolongar su sufrimiento. Fue crucificado por orden del gobernador romano Egeas o Egeates, en Acaya, Grecia; martirio que tuvo efecto durante el reinado de Nerón, el año 60.

San Andrés y su hermano Simón Pedro son los dos primeros discípulos, trabajaban en la pesca cuando Jesucristo los llamó para hacerlos pescadores de hombres. Ambos son protectores de los pescadores.

En la cuarta pintura vemos a San Sebastián, que a diferencia de los anteriores no fue apóstol. Vargas Lugo (1974: 185) nos brinda una amplia información sobre su vida

"...fue mártir romano, soldado, oriundo de Narvona, según una leyenda anónima y apasionada del siglo - V. Los emperadores Dioclesiano y Maximiano lo distinguieron con sus atenciones y le confiaron el manejo de la primera cohorte cuando este joven ya era cristiano sin que ellos lo supieran. Instruyó a muchos en la Fe, y cuando la persecución estalló, varios de sus amigos fueron mártires y él mismo -- fue descubierto y mandado asaetear, Las saetas no lo mataron, y una mujer de nombre Irene lo llevó a su casa y lo curó. Después de una larga convalecencia Sebastián volvió a actuar, y encontrándose al emperador le reprochó la persecución que -

hacía en contra de los cristianos, por lo que fue condenado a ser apaleado hasta morir y su cuerpo - arrojado a la cloaca máxima. Sin embargo su cadáver se atoró en unas ramas y fue encontrado por -- una mujer de nombre Lucina, quien lo sepultó en la Vía Apia cerca de la tumba temporal de San Pedro y San Pablo.....Como las flechas, por una antiquísima creencia, se consideraban símbolo de las pes--tes, a este santo se le proclamó como abogado especial contra las epidemias.....".

En la pintura del retablo se le representa atado de manos al tronco de un árbol que tiene detrás, ofreciendo su - cuerpo como blanco a las saetas de sus verdugos. Es patrón de los agujeteros, armeros, calceteros y de los tejedores de géneros de punto. En Guatemala se agrega al patrocinio anterior, uno en especial, dice Fuentes y Guzmán (1932-1933: - 175,t.I) que San Sebastián fue jurado por abogado de Santiago de Guatemala contra los temblores, en el año de 1565. -- Fray Antonio de Remesal (1932:309,t.2) refiere el origen de la procesión y ermita de San Sebastián, expresando que éste consta en el Cabildo de 29 de enero de 1580, donde se asentó que a causa de los grandes temblores y terremotos que hubo - en Santiago en 1565, sus moradores resolvieron escoger un -- santo que intercediera por la ciudad ante Dios para que no - permitiera semejantes calamidades. Como había diferentes pareceres se echaron suertes, siendo Dios servido que saliese por abogado el glorioso mártir, después de lo cual se dispuso edificarle una ermita y celebrar una procesión el día de su fiesta.

Puesto que el retablo está dedicado a la exaltación del

martirio - vimos que su calle central e internas están ocupadas por santos que lo padecieron, inclusive el santo patrono -, sería idónea la presencia en él de San Juan Bautista, Precursor de Jesucristo y primer mártir de la era cristiana, que fue decapitado hacia el año 30. Sin embargo no lo encontramos, esto podría obedecer a modificaciones posteriores en vista de que sus padres, Santa Isabel y San Zacarías, aparecen en los extremos del cuerpo inferior. Muy bien pudo haber ocupado San Juan Bautista el nicho central del segundo cuerpo, con lo que se hubiera formado un triángulo que tendría como vértices a él y sus padres. De cualquier manera, aunque en forma indirecta, se encuentra presente en el retablo.

En el segundo cuerpo hay una escultura de Santo Domingo que resulta desproporcionada al tamaño del nicho que la cubre, debe sustituirse a otra con el mismo tema, a no ser que sea una introducción ulterior.

La escultura de Santa Clara situada en el cuerpo superior es producto de una alteración en el esquema inicial, con seguridad debe estar suplantando a San Francisco de Asís, al que encontramos en todos los retablos mayores de los templos franciscanos, a excepción de éste.

Todo el actual departamento de Totonicapán, en el que se ubica el pueblo de San Cristóbal, estaba comprendido en la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala, de la cual nos dice el Padre Bruno Frison (1975:17) fue erigida ca

nónicamente en 1565.

Según Frison (1975:36,45-46) el actual templo de San -- Cristóbal fue consagrado en 1711 y es el segundo con carácter formal en la población. Agrega que el retablo mayor de estilo salomónico perteneció al primer templo, habiendo permanecido hasta 1945 en su lugar original, el ábside de la -- primera edificación que servía de sacristía al segundo templo, de donde fue trasladado al lugar que actualmente ocupa.

Lo expresado por el Padre Frison en relación a que el re tablo mayor sea anterior a 1711 nos parece bastante dudoso, sobre todo teniendo en cuenta sus características estilísticas, entre ellas el empleo de pares de columnas salomónicas no convencionales para separar una calle de otra, por lo que más bien creemos haya sido creado para el segundo templo y -- por ende para ocupar el lugar en que actualmente se encuentra.

7. Retablo mayor de San Francisco El Alto. San Francisco El Alto era pueblo adyacente al convento franciscano de San Miguel Totonicapán.

Como es habitual, el eje vertical central está ocupado -- por los temas de mayor importancia dogmático-religiosa. En el extremo inferior de este eje, al igual que sucede en todos los retablos mayores, se sitúa el sagrario en que se -- guarda el Cuerpo de Cristo.

En el extremo superior de la calle central, en el remate, se encuentra una escultura de cuerpo entero del Padre Eterno.

Entre el sagrario y el remate se disponen dos esculturas, en el cuerpo inferior la del santo patrono, San Francisco de Asís, en el cuerpo superior la del Arcángel San Miguel (diagrama 7).

De entre las varias clases de espíritus angélicos, los arcángeles son los de mayor rango jerárquico y los que en el plan divino cumplen el papel más importante, diferenciándose además por tener nombres personales. Los principales son: San Miguel, San Gabriel y San Rafael. Los nombres de los cuatro restantes son: Uriel, Jehudiel, Baraquiel y Salatiel.

San Miguel es el más importante de todos los arcángeles. Dice Vargas Lugo (1974:145) que es el capitán de las huestes celestiales por su triunfo sobre el demonio y que será él quien haga sonar la trompeta el día del Juicio Final, habiendo de pesar además las obras de los justos, por lo que se le invoca en las tentaciones y en la hora de la muerte. Expresa Roig (1950:200) que su nombre significa "Quién como Dios".

San Miguel es protector de la iglesia, además era, según Amerlinck (1981:136), patrono de la monarquía española.

A las varias razones que justifican la presencia de San Miguel en el eje vertical central, como por ejemplo su calidad de jefe de los ejércitos celestes y el destacado papel que va a desempeñar el día del Juicio Final, hay que sumar -

el hecho de que San Francisco El Alto era pueblo de visita - del convento franciscano de San Miguel Totonicapán, del que el arcángel era patrono y titular.

En el primer cuerpo se exalta la personalidad de santos del clero regular. En el centro encontramos al patrono de la población, San Francisco (1182-1226), quien fundó en Asís la Orden de Frailes Menores. En la Enciclopedia de la religión Católica (1951-1956:1166-1169,t.3) obtuvimos los siguientes datos sobre el santo de Asís: su vida entera fue la realización práctica del Evangelio, siendo sus virtudes más destacadas la pobreza y la humildad. Virtudes que no han sido poseídas por nadie, a excepción de los apóstoles, en el grado en que él las tuvo. Su obra literaria se compone de poesías, oraciones, epístolas y laudes o colaciones.

Al lado de San Francisco se encuentra, nuevamente, Santo Domingo de Guzmán (1170-1221), quien nace en la provincia de Burgos y muere en Bolonia. Es fundador de la Orden de Predicadores, dedicada a la propagación de la fe mediante la predicación, la enseñanza y la prensa.

Estos santos fundadores van acompañados por dos franciscanos (San Antonio de Padua y San Buenaventura) y por el dominico Santo Tomás de Aquino.

Con anterioridad nos hemos ocupado de San Antonio, sin embargo nos parece oportuno ampliar la información, con base en la Enciclopedia de la religión Católica (1951-1956:763-765,t.1). San Antonio (1195-1231) nace en Lisboa y muere en

Arcella, cerca de Padua. Su elocuencia - el rasgo más conocido de su personalidad -, era tanta que su auditorio no cabía en los templos, viéndose precisado a predicar en las plazas y en los campos. La nota característica de su vida consiste en que unió la acción con la contemplación más elevada de las cosas divinas, habiéndole sido frecuentes las revelaciones, éxtasis y visiones. Casi a un mismo tiempo fue profesor (sobre todo de teología), Orador, enfermero, teólogo, hombre de gobierno y humilde cocinero. Treinta y dos años - después de su muerte su lengua fue hallada incorrupta, la -- cual se conserva en un relicario. En 1946 Pío XII le declaró Doctor de la Iglesia, pero ya de antiguo le llamaban con el título de Doctor Evangelicus.

A su patrocinio, al cual ya nos referimos, se agrega el papel de protector de los pobres.

San Buenaventura ocupa la calle externa del lado izquierdo, está representado joven, imberbe y con tonsura, viste alba y sobrepelliz de abotonadura color púrpura, bajo la cual asoma el hábito, lleva un libro en la mano izquierda.

La Enciclopedia de la religión Católica (1951-1956:210-214) nos brinda las siguientes noticias sobre la vida de San Buenaventura. En su calidad de bachiller bíblico, explicó - con éxito en la Universidad de París el libro de Sentencias y las Santas Escrituras. Dicho libro, escrito por el teólogo y filósofo Pedro Lombardo, fue texto obligado en todas - las universidades y centros intelectuales, es esencialmente

una síntesis de ciencia teológica.

San Buenaventura (1221-1274) recibió en 1253 el doctorado de Teología. Unió a la enseñanza la predicación, habiendo sido considerado por sus contemporáneos como el mejor predicador de su tiempo. Por haber reorganizado la Orden de -- Frailes Menores se le conceptúa como su segundo fundador. - Fue ordenado cardenal y obispo de Albano. Por sus méritos - ostenta los títulos de Doctor Devotus y Doctor Seraphicus. Es patrono de los teólogos.

En el lugar opuesto al que ocupa San Buenaventura se encuentra Santo Tomás de Aquino (1225-1274), a quien puede considerarse, con las reservas del caso, como su equivalente dominico. De igual manera San Buenaventura puede ser visto como el equivalente franciscano de Santo Tomás.

De entre los intelectuales dominicos Santo Tomás es el - más célebre, siendo conceptuado como el mayor teólogo de la Iglesia. Fue amigo de San Buenaventura. Ostenta el título de Doctor Angelicus. Es patrono de las escuelas católicas y de los estudiantes universitarios. Está representado llevando una pluma de ave, un libro, y con alas, éstas deben ser - una alusión a su título de Doctor Angelicus. No tiene su atributo más característico, un sol sobre el pecho que es símbolo de su sabiduría.

Haciendo una recapitulación de lo dicho hasta el momento sobre el primer cuerpo del retablo, hay que decir que constituye una glorificación de los más destacados santos de las -

ordenes franciscana y dominica, ocupando el lugar central - San Francisco de Asís, patrono de la población. Quien va -- acompañado por un santo fundador, como lo es él, y por santos famosos por la elocuencia de su palabra al servicio de Dios y su sabiduría teológica, que les ha merecido el título de Doctores de la Iglesia.

A los santos del primer cuerpo se suman dos santas que - aparecen en el segundo. Una de ellas es Santa Clara, cofundadora con San Francisco de la Segunda Orden. Es patrona de los vidrieros.

La otra santa viste hábito y manto de color pardo, el hábito se ajusta a la cintura con un cordón que no tiene puntas que caigan, mientras la toca que cubre su cabeza se ciñe completamente a ella, va calzada y porta en su mano izquierda una cruz. Su aspecto general, especialmente el detalle - de la toca, nos recuerda la santa que se encuentra en el retablo con remate de reja de coro, del templo de San Francisco en Antigua, que a diferencia de la anterior tiene a sus - pies una esfera, hábito con escapulario y una peana en que - se indica su identidad: Santa Humiliana. Nos informa la Enciclopedia de la religión Católica (1951-1956:271,t.4) que - Santa Humiliana de Cerchi (1219-1246), fue la primera beata de la Tercera Orden de San Francisco, quien nació y murió en Florencia. Después de enviudar vivió en la casa de sus padres donde llevó vida contemplativa y penitente. Fue modelo de paciencia.

Nos parece posible que la santa que acompaña a Santa Clara sea la primera beata de la Tercera Orden.

Dijimos que el nicho central del segundo cuerpo está ocupado por el Arcángel San Miguel, que desempeña una función muy importante como intercesor en el momento de la muerte, además de que se le invoca contra las tentaciones. Junto a él están dos santos cuyo patrocinio también es muy importante, pero mientras el suyo atañe al alma del hombre, el de estos concierne al cuerpo, son San Sebastián y San Isidro Labrador.

San Isidro es patrono de Madrid. Pero la razón de su presencia en el retablo probablemente no es esta, sino el hecho de haber dedicado su vida al trabajo humilde del campo, por lo que es el protector de los agricultores, quienes lo invocan para obtener buenas cosechas. Dado que la mayoría de la población estaba dedicada al cultivo de la tierra, como aún lo está, y que los beneficios de esta actividad no se restringen a una profesión o gremio en particular, sino que alcanzan a la población entera, su patrocinio era y sigue siendo muy importante, lo que explica sobradamente el lugar que ocupa junto a San Miguel, pues el hombre no es sólo alma sino también cuerpo y por tanto necesita el sustento de la tierra.

Si bien los hombres de la época hispanoguatemalteca anhelaban fervientemente ir al cielo, para lo cual resultaba muy valiosa la intercesión de San Miguel, seguramente no desea-

ban morir, por lo que San Sebastián en su papel de abogado - contra las pestes y enfermedades contagiosas debe haber sido muy popular.

Al sumarse San Sebastián a San Miguel Arcángel y San Isidro Labrador, se completa una terna a la que se da lugar central en la composición del retablo, lo que está en consonancia con la importancia de su patrocinio, relacionado con las preocupaciones fundamentales del hombre: el alimento, la salud y la salvación del alma. Lo que explica con creces su presencia en el retablo.

A cada lado del nicho central del remate, sobre las calles internas, aparece un ángel en bajorrelieve, tocando una trompeta y llevando un ramo de frutos.

Aprovechamos la oportunidad para señalar que los espíritus angélicos constituyen el tema predilecto del teólogo y el artista para ocupar el remate de los retablos. Encontramos ángeles en once remates diferentes, los vemos asociados a una amplia gama de objetos, entre los que sobresalen los símbolos de la pasión (cruz, columna, corona de espinas, san ta faz, hisopo, lanza, instrumento de flagelación), además - de velas, palmas del martirio, coronas ducales, rosarios, es pejos, flores blancas, trompetas, etc. Ocupando el remate - aparecen arcángeles en cuatro retablos.

A excepción del retablo de la Inmaculada en San Juan del Obispo, donde aparece en el banco San Gabriel Arcángel, en la escena de la Anunciación, no se suele ubicar a los ánge-

les o arcángeles en el banco de los retablos, lugar inadecuado para quienes no tienen ni la más leve asociación con la materia porque son puramente espirituales.

La Virgen María, bajo sus distintas advocaciones, y el Padre Eterno, son los temas que siguen en frecuencia a los espíritus angélicos en el remate de los retablos. Encontramos a la primera en siete de ellos, al segundo en cinco.

8. Retablo mayor de Cantel. Cantel era pueblo de visita del convento franciscano del Espíritu Santo de -- Quezaltenango.

Como es costumbre, en el eje vertical central se encuentran los temas de mayor importancia dogmático-religiosa. Entre el extremo inferior del eje, ocupado por el sagrario, y el extremo superior, en que se ubica una escultura del Padre Eterno, se disponen dos advocaciones marianas (la Inmaculada Concepción y la Virgen de la Asunción), y una escultura de San Buenaventura, santo franciscano (diagrama 8).

La Virgen de la Asunción tiene a su cargo el patrocinio del lugar, mientras que la escultura de la Inmaculada resulta de una alteración al esquema iconológico original; se observa claramente que los cornisamentos del primero y segundo cuerpos fueron mutilados a la altura de la calle central para darle cabida. Al considerar el retablo mayor de Chichicastenango hablamos de estas dos advocaciones, por lo que remitimos al lector a ese apartado para evitar ser reiterati

vos.

La escultura de San Buenaventura está elaborada en madera, pero su vestimenta y atributos son de plata. Sobre el hábito, del que alcanza a verse el cordón franciscano, lleva alba y sobrepelliz. En su diestra sostiene el báculo pastoral terminado en triple cruz, y en la izquierda la maqueta de capilla que distingue a los doctores de la Iglesia. Sobre su cabeza lleva el birrete cardenalicio. Hicimos amplia referencia a su persona al tratar del retablo de San Francisco El Alto.

En el primer cuerpo se encuentra el Arcángel San Miguel, cuya presencia constatamos en el retablo mayor de San Francisco El Alto. Va acompañado, en el mismo cuerpo, de otro arcángel, cuya identidad desconocemos por carecer de atributos.

Completan el primer cuerpo los Príncipes de los Apóstoles, San Pedro y San Pablo. A quienes con anterioridad hemos aludido (véanse los apartados 1 y 6).

En el segundo cuerpo están situados dos de los tres arcángeles más importantes, San Gabriel y San Rafael.

Dice Vargas Lugo (1974:145) que

"...San Gabriel es el supremo mensajero celestial de la Anunciación y del Nacimiento del Niño Dios además de otros anunciamentos que se registran en la historia sagrada. Su nombre quiere decir "Dios es mi fuerza", y se le conoce como el guardián del tesoro celestial."

San Gabriel, por su papel de mensajero, es considerado protector de los carteros, mensajeros y diplomáticos. Uno -

de sus atributos iconográficos es una filacteria desplegada con el texto o las primeras palabras del Ave María.

En relación al Arcángel San Rafael, es nuevamente Vargas Lugo (1974:145) quien nos informa, dice que es el Jefe de los ángeles custodios y custodio de toda la humanidad, su nombre quiere decir "Remedio de Dios". Agrega que fue

"...protector de Tobías y por eso se le representa comúnmente con un pez, que es el atributo de Tobías, porque la escama de un pez restauró la vista de su padre Tobit. San Rafael es el protector de los jóvenes e inocentes, de los viejos y los peregrinos y también se le considera, por la curación del ciego Tobit, patrono de los farmacéuticos."

En el mismo nivel en que se sitúa el mensajero celestial que anuncia a la Virgen María la encarnación del Verbo, es decir, del Hijo de Dios, encontramos a Santa Ana y San Joaquín, abuelos de Jesús. Nos referimos a ellos al considerar los retablos de Concepción Sololá y San José Chacayá.

En el primer cuerpo del remate, además de San Buenaventura, están Santo Tomás de Aquino, San Isidro Labrador, San Andrés y San Juan Evangelista. En distintas oportunidades hemos hablado de cada uno de ellos.

Santo Tomás está representado joven e imberbe, vistiendo el hábito dominico. Lo identificamos como tal por su aspecto físico y el libro que sostiene. Los otros escritores dominicos (Alberto Magno, Raimundo de Peñafort) murieron ancianos, por lo que no se les confiere un aspecto juvenil.

El santo al que calificamos como San Andrés, viste túnica muy corta por encima de las rodillas y dos capas largas.

Lleva sombrero de alas cortas y bordón de peregrino. Su barba y bigote son muy largos, llegándole al pecho. En vista de que su identidad nos resultaba dudosa, interrogamos a diferentes informantes, en temporadas distintas, con respecto a ella, todos los cuales respondieron que era San Andrés. Como además Roig (1950:282) consigna al apóstol entre los santos que suelen estar vestidos de peregrino, le asignamos dicha identidad, al menos provisionalmente.

No queremos dejar de señalar que hemos comprobado que actualmente hay un desconocimiento enorme por parte de los fieles, y de los mismos sacerdotes, sobre la iconografía de los santos.

La parte superior del remate, cuyo nicho central ocupa el Padre Eterno, da lugar a dos pequeñas pinturas octogonales, en las que se representa a Santo Domingo de Guzmán y San Francisco. Estas son las únicas en la composición del retablo.

Los temas principales del retablo mayor de Cantel son la Asunción de la Virgen María y los Arcángeles, los que en ningún otro retablo de la actual Guatemala son tan numerosos e importantes como aquí. El esquema se completa con una amplia gama de santos, seculares y religiosos, mártires y no mártires, dedicados a tareas humildes o a grandes empresas, pero todos ellos, por sus virtudes y sus obras, grandes ejemplos para la vida de los fieles.

En este retablo, al igual que en los de Zunil y San Fran

cisco El Alto, encontramos a Dios Hijo en la base del eje vertical central y a Dios Padre en la cúspide.

A propósito de la presencia de los arcángeles en el arte hispanoguatemalteco, es oportuno hacer alusión a algunas obras en las que cumplen un papel destacado. En el retablo mayor de la catedral de Tegucigalpa, Honduras, hecho por Vicente Gálvez, vecino de Santiago de Guatemala, aparecen los siete arcángeles, los que se encuentran también en la portada del mismo templo. En la fachada de Santa Clara, en Antigua, que estuvo dedicada a la Virgen de Dolores, hacen acto de presencia los siete arcángeles, al igual que en la del templo de Concepción Ciudad Vieja, dedicada a la Inmaculada Concepción. En la fachada del templo de la Compañía de Jesús, en Antigua, estaban situados, cuando menos, cuatro arcángeles.

9. Retablo mayor del templo del Cerrito del Carmen.

Nos informa Jesús Fernández (1948:80,86) que el templo del Cerrito del Carmen ejerció la función de parroquia del Valle de la Ermita hasta el año de 1723, en que se concluyó la construcción, en el sitio que hoy ocupa la Parroquia Vieja, de la que a partir de entonces sería parroquia del valle, a la que se dio por título la advocación de la Asunción. Con el traslado de la capital al Valle de la Ermita o de la Virgen, el templo del Cerrito del Carmen pasó a ser filial de la parroquia de Candelaria.

Este es un retablo ultrabarroco, consta de banco, un cuerpo y remate. Presenta pilastras en forma de ese y apertura de sus calles laterales.

Sobre el eje vertical central, a la altura del banco, está situado el lugar en que se guarda el Cuerpo de Cristo -- (diagrama 9).

La calle central del cuerpo está ocupada por un nicho que alberga la escultura de Nuestra Señora del Carmen, advocación mariana que toma su nombre del Monte Carmelo en Palestina. Dice Vargas Lugo (1974:194) que

"...es muy popular entre los fieles, porque a ella --según la tradición-- se debe el empleo del escapulario como talismán para ganarse la salvación eterna."

Agrega que, la Virgen quiso distinguir a la orden carmelitana apareciéndosele al inglés Simón Stock, al cual le entregó el escapulario diciéndole que los que con él murieran no padecerían del fuego eterno.

Sobre la escultura de la Virgen, en el remate, se encuentra una pintura de San José, el cual también está vinculado al tema de la salvación de las almas. En su calidad de patrono de la buena muerte, el beneficio principal que sus devotos pueden esperar de su intercesión, es el que la muerte los alcance en estado de gracia, libres de pecado mortal, para así ganar la salvación de su alma.

Pero San José no aparece en el retablo únicamente por el hecho de ser patrono de la buena muerte, sino también porque es un modelo de virtud, y por tanto es puesto a la contempla

ción de los fieles como un ejemplo a imitar. De entre sus múltiples virtudes, obediencia a Dios, humildad, castidad, etc., es esta última la que aquí se elige para resaltar sobre las demás.

Haciendo una recapitulación de lo dicho hasta el momento, diremos que el retablo es antes que nada una exaltación de la Virgen María, y seguidamente de su esposo, San José. De ellos se resalta en primer lugar su papel en la salvación del alma humana, y en segundo lugar su castidad. Una de las invocaciones de la letanía del rosario llama a la Virgen "Madre castísima".

Para acompañar a la Virgen y San José, se pudieron haber elegido santos como San Cristóbal, que salvaguarda de una -- muerte súbita y sin auxilio espiritual, pero no fue así. Para la elección de los santos que habrían de ocupar las calles laterales, fue la castidad de los padres de Jesús, que el retablo destaca en segundo término, lo que se tomó como rasgo selectivo.

Es así que las calles laterales del primer cuerpo están ocupadas por los esposos Crisanto y Daría, a los cuales vemos llevando la azucena, símbolo de castidad, que es su atributo. San José también está representado con la azucena.

Expresa Roig (1950:80) que San Crisanto fue hijo de un senador romano. Convirtió a su esposa al cristianismo, y -- ambos practicaron la castidad en el matrimonio. Luego de varios tormentos fueron enterrados vivos hacia el año 284.

Las calles laterales del retablo están abiertas, y en el lugar que ocuparía el entablamento hay dos pinturas de santas religiosas, de la misma orden del santo que recibió de la Virgen el escapulario. Ellas son Santa Joanna y Santa Cirila. Santa Joanna, como todas las carmelitas, viste hábito castaño, toca blanca y velo negro. Lleva en sus brazos un crucifijo. Santa Cirila aparece en la calle derecha, tiene una espada hundida en el cuello y en su cabeza una corona -- real.

En el remate se encuentran dos santas también carmelitas. Son Santa Teresa del Niño Jesús (1873-1897) y Santa Angela. La pintura de Santa Teresa del Niño Jesús, que está situada del lado derecho, no es original, seguramente sustituye a una santa también carmelita, quizás Santa Teresa de Avila.

Santa Angela, que se ubica del lado izquierdo, sostiene en su diestra una custodia. Hay una santa ursulina de igual nombre.

Las santas carmelitas, al igual que Crisanto y Daría, se ajustan al rasgo selectivo, pues los miembros de las órdenes religiosas hacen votos de castidad.

Queremos señalar que la identidad de las santas Angela, Cirila y Joanna, se indica en la parte inferior de sus respectivos lienzos. Lo que está de acuerdo con la recomendación que San Carlos de Borromeo (1985:41) hace en sus Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico, a cerca de que se inscriban los nombres de los santos poco conoci-

dos. Observamos esta costumbre en otros santos también desconocidos por la generalidad de los fieles, ellos son: San Cesario (Cesáreo), San Emigdio, Santa Humiliana y San Benvenuto. Los dos primeros están representados pictóricamente en el primer cuerpo de un retablo ultrabarroco del templo de la Merced, que se encuentra al final de la nave de la Epístola. Esculturas de los dos últimos se encuentran en el retablo con remate de reja de coro del templo de San Francisco, en Antigua.

El tratado de San Carlos Borromeo es una aplicación de los preceptos del Concilio de Trento a la arquitectura sacra.

Además de exaltar a la Virgen del Carmen y a San José, el retablo glorifica la orden carmelitana; promueve el empleo del escapulario y presenta ejemplos concretos de santos que se distinguieron en la práctica de la castidad.

B. Principales temas del retablo

Es indudable que durante la época hispanoguatemalteca todo templo tenía un retablo dedicado a la Pasión de Jesucristo. Entre los distintos colaterales que se consagran a este tema, puede apreciarse una gran diferencia en relación a la cantidad de sus elementos expresivos. Mientras el retablo de la Pasión en San Juan del Obispo tiene un carácter muy narrativo, que acentúa su intención didáctica, el colateral de Cristo en Villa Nueva tiene un carácter sintético, pues pre-

senta únicamente la figura de Jesucristo puesto en la cruz, tema que es compendio y culminación del martirio del Hijo de Dios. Este colateral de Villa Nueva es de un solo cuerpo y de estilo ultrabarroco.

En el colateral de la Pasión, en San Juan del Obispo, de estilo barroco salomónico, encontramos los siguientes temas: Oración en el huerto, El prendimiento, Señor de la columna, Cristo rey de burlas, Ecce-Homo, Jesús con la cruz a cuestas, Cristo en la cruz o Crucifixión, Piedad, Cristo yacente, -- Virgen de Dolores, María Magdalena. En el remate, donde -- también se sitúa María Magdalena, falta una pintura, la que probablemente representaba a San Juan Evangelista o a San Pedro.

En los retablos de la Pasión se incluyen, además de los anteriores, los temas siguientes: Bautizo de Jesús, La flagelación, Jesús cae bajo el peso de la cruz, El Calvario, - El descendimiento, Jesucristo Resucitado, San Juan Evangelista, San Pedro, Angeles con símbolos de la Pasión.

Ya expresamos anteriormente que el Calvario es un conjunto constituido por Cristo, la Virgen de Dolores, San Juan y María Magdalena.

Hay que subrayar que en todos los retablos de la Pasión que tuvimos oportunidad de apreciar, el tema de la Cruci-fixión o Cristo en la Cruz, incluso cuando forma parte de un Calvario, siempre se representa escultóricamente.

El retablo que brinda mayor importancia a los ángeles -

portadores de símbolos pasionarios, es el del templo de San Jerónimo Baja Verapaz, donde además del Cristo, que originalmente ocupaba la hornacina central y que hoy ha sido removido, únicamente se incluyen cinco pinturas de ángeles, prescindándose de cualquier otro tema.

Encontramos un grupo de retablos, tan numeroso como el que comprende los dedicados a la Pasión, en que se reúnen pasajes, de muy distinta naturaleza, de la vida de Jesús y sus parientes terrenos. Estos pasajes tienen en común el hecho de no formar parte del ciclo constituído por la Pasión de Jesucristo, siendo la mayoría de ellos gozosos o gloriosos; -- otros, como La muerte de San José o La huída a Egipto, debieron ser motivo de tristeza o aflicción; algunos más, como -- Los desposorios o La circuncisión, se relacionan con el ritual judío, La circuncisión incluso supone un derramamiento de sangre. Unos cuantos más presentan momentos de la vida cotidiana, como por ejemplo, El taller de San José o La Virgen Niña con Santa Ana y San Joaquín. A los ya mencionados hay que sumar los que no hemos citado: La Anunciación, El sueño de San José, La Visitación, La Natividad, La adoración de los pastores, La adoración de los reyes magos, Natividad con el Bautista adorando al Niño Jesús, La presentación en el templo, El Niño Jesús entre los doctores, La Ascensión, -- La Asunción, La Coronación de la Virgen, La Sagrada Familia.

Los retablos en que aparecen los temas anteriormente señalados generalmente están dedicados a San José y la Inmacu-

lada Concepción, si bien en el templo de Chichicastenango hemos visto uno consagrado a la Virgen del Rosario, y en el -- templo de San Francisco en Antigua un retablo cuyo nicho central está ocupado por una escultura de la Divina Pastora, la cual podría estar sustituyendo a una de la Inmaculada Concepción, pues en el cuerpo inferior del retablo aparecen en bajorrelieve el sol y la luna, los que junto a las estrellas -- suelen ser atributo de la Inmaculada.

A la Inmaculada Concepción y San José se suman, para así completar los esquemas iconológicos, principalmente los santos siguientes: Santa Ana y San Joaquín, San Pedro y San Pablo, Santo Domingo y San Francisco, Santa Bárbara y San Cristóbal.

Seguramente durante la época hispanoguatemalteca las dos advocaciones marianas más populares eran la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario. La devoción a la primera -- fue promovida especialmente por los franciscanos, en tanto -- que eran los dominicos los más entusiastas en promover el -- culto a la segunda; no olvidemos que de acuerdo a la tradición, la devoción del rosario fue revelada por la Virgen María al fundador de la Orden de Predicadores, Santo Domingo -- de Guzmán.

Observamos la presencia de la Inmaculada Concepción en -- doce retablos, la de la Virgen del Rosario en siete. Esta -- diferencia tan grande se debe a que visitamos mayor número -- de templos del área bajo administración espiritual de los --

franciscanos, que del área en poder de los dominicos, y a -- que en los primeros los retablos están en mejor estado de -- conservación.

No queremos dejar de señalar que la devoción a una u -- otra advocación no era privilegio de una orden en particular, prueba de ello es que actualmente observamos representacio- nes de la Virgen del Rosario en templos franciscanos, y de la Inmaculada Concepción en templos dominicos. No obstante, se podría argumentar que los terremotos dieron lugar a la -- traslación de mobiliario eclesiástico de un templo a otro, y de una población a otra, y que por consiguiente retablos que estaban en templos dominicos pasaron a templos franciscanos, y viceversa. Esto es indudable, pero no por ello vamos a ne- gar que los dominicos hayan exaltado la figura de la Inmacu- lada Concepción, como muestra recordemos el lugar tan desta- cado que ella ocupa en el retablo mayor del templo dominico de Chichicastenango. Como tampoco puede negarse que los -- franciscanos hayan promovido la devoción a la Virgen del Ro- sario, como ejemplo véase el retablo que le está dedicado en San Cristóbal Totonicapán, el cual está enmarcado por una or- la a base de motivos naturalistas, pintada sobre el muro en la propia época hispanoguatemalteca, la cual tiene en su cen- tro una filacteria con una frase relativa a la Virgen del Ro- sario.

A la Inmaculada y la Virgen del Rosario, les sigue en -- arraigo y devoción la Virgen de Guadalupe, que encontramos --

en seis retablos, de los cuales cinco están dedicados a -- ella, mientras a la Inmaculada se consagran cuatro (en San Juan del Obispo, Concepción Sololá, San Francisco El Alto y San Cristóbal Totonicapán), y a la Virgen del Rosario tres (en San Cristóbal Totonicapán, Chichicastenango y San Jerónimo). Además, en cuatro de los seis retablos no aparece ningún otro tema que no sea el de la Virgen de Guadalupe, sus apariciones y milagros.

Tres de los retablos de la Virgen de Guadalupe se localizan en templos capitalinos, en La Merced, Capuchinas y Santa Rosa. El cuarto está en la capilla de la Tercera Orden, en el templo de San Francisco en Antigua, y el quinto en San Jerónimo, Baja Verapaz. Hay que hacer notar que de los cinco, cuatro provienen de Santiago de Guatemala, a excepción del de San Jerónimo, población predominantemente indígena, pero muy mestizada por la presencia de esclavos de origen africano.

Los cinco retablos guadalupanos tienen en común el hecho de ser ultrabarrocos, situándose, cuando menos, con posterioridad al primer tercio del siglo XVIII.

Expresa Concepción Amerlinck (1981:130) que la creciente devoción a la Virgen de Guadalupe, en Guatemala, durante el siglo XVIII, llevó a adaptarle el retablo catedralicio del Perdón, a espaldas del coro, que originalmente estaba dedicado a San Dionisio.

Otra advocación mariana es la de la Virgen de Dolores, a

la que están consagrados dos retablos, uno en Capuchinas de la Nueva Guatemala y otro en la capilla del convento de San Juan del Obispo.

La advocación que lleva el título de Nuestra Señora del Carmen se encuentra entre las de mayor veneración, a ella se dedica el retablo mayor del templo del Cerrito del Carmen.

La devoción a la Virgen del Carmen fue promovida por la orden carmelitana, que recibió de ella el escapulario, el que fue entregado a Simón Stock como signo de alianza entre Dios, la Virgen y la orden de los carmelitas. Al mismo tiempo, esta entrega significó una confirmación de la santidad de la orden.

La Virgen del Carmen está entre los temas predilectos del Retablo de Animas, tipo de retablo al que más adelante nos referiremos.

A Nuestra Señora de la Candelaria se consagró uno de los retablos que actualmente se encuentran en la capilla de la Tercera Orden en San Francisco de Antigua. Expresa el reverendo padre Francisco Mateos (1958:17), que este título era de la devoción de los agustinos, los que lo extendieron.

El Doctor Luis Luján Muñoz nos ha comunicado que en Guatemala el culto a la Virgen de Candelaria estuvo muy ligado a los mercedarios porque el principal centro de veneración de esta advocación mariana, la población de Chiantla, en Huehuetenango, se encontraba bajo la administración espiritual de la Orden de Redención de Cautivos.

La veneración a la Virgen de la Merced estuvo bajo el patrocinio de los mercedarios. En el templo franciscano de -- San Cristóbal Totonicapán se le dedicó un retablo de estilo ultrabarroco, en el que además se exalta la figura del fundador de la Orden de Redención de Cautivos, San Pedro Nolasco.

En el templo de la Merced de la Nueva Guatemala, hay un retablo, en el sotocoro, que está dedicado a la muy colombiana advocación de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Esta devoción se origina en Colombia, en el siglo XVI, cuando hacia 1555 Alonso Narváez la pinta en una burda manta de algodón; según la tradición el lienzo se renovó milagrosamente en 1586.

En el templo parroquial de Villa Nueva está un retablo - consagrado a Nuestra Señora de la Soterraña. En la parte inferior del lienzo principal se asienta que se venera en el - convento real de Santa María de Nieva, y que es especial abogada contra los rayos. En vista de la naturaleza de su patrocinio, en el remate la acompañan dos santos que también - son invocados contra los relámpagos, ellos son Santa Bárbara y el dominico San Pedro Mártir.

En el retablo mayor de Cantel se encuentra, en un lugar central, la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, patrona del lugar. El misterio glorioso de la Asunción de la Virgen se representa pictóricamente en varios retablos.

Una escultura con la advocación de Nuestra Señora de los Angeles ocupa el nicho central del remate del retablo mayor

de San Juan del Obispo.

En un colateral de San Cristóbal Totonicapán aparece en el remate una escultura de Nuestra Señora de la Soledad.

Hasta el momento nos hemos referido únicamente a aquellas devociones marianas que están presentes en los retablos que actualmente subsisten. Indudablemente se rindió culto y veneración a muchas más, como la Virgen de Loreto, que tenía su capilla en el templo de San Francisco; en el capítulo sobre los retablos renacentistas citamos la descripción que de su retablo efectuara fray Francisco Vásquez.

Por Juarros (1937:241,t.2) sabemos que en la tercera catedral de Santiago había una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación. Fray Francisco Vásquez (1937-1944: --138,t.1) menciona que después de la mudanza de la ciudad de Santiago al valle de Panchoy, se quedó en el convento franciscano de Almolonga la imagen de Nuestra Señora, con el nombre de Santa María de Jesús, que trajo de España fray Gonzalo Méndez en 1540. Aparte de estas advocaciones marianas estaban las siguientes: Nuestra Señora del Socorro, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora de Belén, Nuestra Señora de los Desamparados, la Virgen de Balbanera, etc.

Antes de pasar a ver cuáles son los santos más frecuentes en el retablo hispanoguatemalteco, es pertinente considerar un tipo especial de retablo, el de Animas.

En la última sesión de la tercera etapa del Concilio de Trento, sesión efectuada el 3 de diciembre de 1563, se tra--

tó, entre otros asuntos, sobre la reafirmación de la creencia en la existencia del purgatorio, de lo que resultó un renovado interés, al interior de la iglesia católica, en el tema de las ánimas.

El retablo de Animas es una manifestación de la creencia en la existencia del purgatorio. Era costeadado por cofradías que buscaban, a través de la oración de sus miembros, ayudar a la salvación de las almas que habían sido enviadas al purgatorio a expiar sus pecados.

Entre las advocaciones y santos más idóneos para ser representados en el retablo de Animas están: la Virgen del Carmen, San José y el Arcángel San Miguel. En relación al papel intercesor de los dos primeros hemos hablado ampliamente. San Miguel Arcángel, que es invocado contra las tentaciones y en el momento de la muerte, va a desempeñar el día del Juicio Final el papel más importante después del de Jesucristo, pues será el encargado de sonar la trompeta, además de que habrá de pesar las almas antes de llevarlas al cielo.

Solamente hemos encontrado dos retablos de Animas, pero seguramente hubo muchos más; con toda seguridad lo había en la tercera catedral, pues Juarros (1937:241,t.2) expresa que tenía una capilla dedicada a las Animas.

De los dos ejemplos conocidos el más antiguo es el que está en el templo de San Cristóbal Totonicapán. Es un retablo de estilo salomónico en el que aparecen los siguientes santos y advocaciones en actitud de interceder por las áni-

mas, son: la Virgen del Carmen, San Miguel Arcángel, San Lorenzo, San Nicolás de Tolentino, San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Como abogado de las ánimas, San Nicolás de Tolentino está representado extendiendo su cinto hacia una de ellas para ayudarla a salir de las llamas.

El segundo retablo de Animas se encuentra en el templo de San Francisco en Antigua, de él forma parte el crucifijo popularmente llamado Cristo de Tusa, al que acompañan San Pedro, Santa María Magdalena, San Francisco de Asís, Santo Domingo, San Agustín, y un santo de hábito oscuro que sostiene un clavo y una granada, que puede ser San Salvador de Horta. Este colateral es anástilo y presenta nichos en forma de arco conopial despuntado o matado.

Seguidamente enumeraremos los santos que encontramos representados en más de un retablo, para así tener una idea, - al menos aproximada, de cuáles eran los de mayor culto y devoción durante la época hispanoguatemalteca. Después del nombre de cada santo se indica la cantidad de retablos en -- que aparece. Omitimos las palabras san, santo y santa, para no ser repetitivos. Son: José 16, Domingo de Guzmán 15, -- Francisco de Asís 15, Pedro Apóstol 15, Antonio de Padua 12, Pablo Apóstol 11, Ana 9, Joaquín 8, María Magdalena 8, Juan Bautista 7, Juan Evangelista 7, Cristóbal 6, Miguel Arcángel 6, Bárbara 5, Agustín 4, Clara 4, Jerónimo 4, Ramón Nonato - 4, Sebastián 4, Andrés Apóstol 3, Buenaventura 3, Catalina - de Alejandría 3, Diego de Alcalá 3, Isidro Labrador 3, Lucas

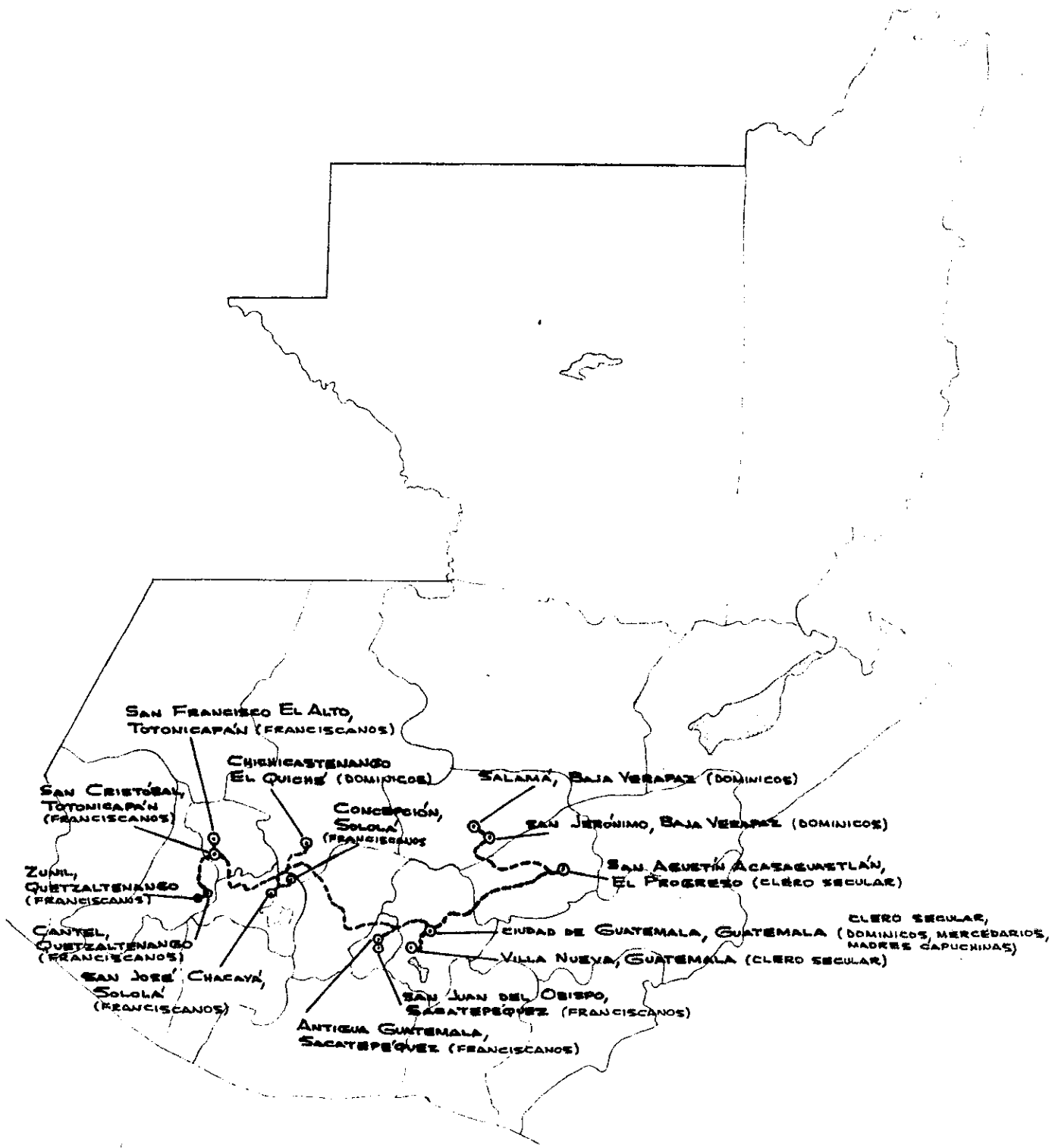
3, Marcos 3, Mateo 3, Pascual Bailón 3, Pedro Nolasco 3, -- Santiago el Mayor 3, Tomás de Aquino 3, Ambrosio 2, Catalina de Siena 2, Gabriel Arcángel 2, Gregorio 2, Isabel 2, Lorenzo Levita 2, Nicolás de Bari 2, Nicolás de Tolentino 2, Pedro Mártir 2, Pedro Pascual 2, Zacarías 2.

Que San José es el santo de devoción más arraigada queda confirmado por la frecuencia de su representación y porque es a él a quien se dedica el mayor número de retablos, seis en total, los que se encuentran en los templos de: San José Chacayá, Cantel, San Francisco El Alto, Santa Rosa de Guatemala, San Cristóbal Totonicapán y Chichicastenango.

Después de San José, es San Antonio de Padua el santo con el mayor número de retablos dedicados a su persona, los que están en los templos de: Capuchinas de Guatemala, San Francisco El Alto, San Juan del Obispo y San Cristóbal Totonicapán. En el templo de Santa Rosa de Guatemala hay un retablo ocupado en la actualidad por esculturas de la Virgen del Rosario y santos dominicos, que presenta en su remate -- dos pinturas con escenas de la vida de San Antonio de Padua, lo que nos hace creer que originalmente estuvo dedicado a él, y que la presencia de las devociones dominicas es producto de una adaptación posterior.

Cada uno de los santos siguientes únicamente ha sido observado en un retablo, son: Agueda, Angela, Benvenuto, Bernabé, Bernardo, Bruno, Cándida, Cayetano, Cesáreo, Cirila, Crisanto, Daría, Dorotea, Efigenia, Eloy, Emigdio, Estanislao -

de Kotska, Francisco de Borja, Francisco de Paula, Gertrudis, Humiliana, Ignacio de Loyola, Inés, Jacinto, Joanna, Judas - Tadeo, Julián, Luis Gonzaga, Lorenzo de Brindis, Lucía, Luis Rey, María Cervelló, Marta, Martín de Tours, Pedro de Alcántara, Pedro Regalado, Rafael Arcángel, Roque, Rosa de Lima, Salvador de Horta, Serafina, Serapio, Tecla, Teresa de Jesús, Tomás Apóstol, Vicente Ferrer.



Ubicación Geográfica

de poblaciones en las que hay retablos a los que se hace a--
 lusión en esta obra. Entre paréntesis se indica quién tenía
 a su cuidado el templo, o los templos, según sea el caso, en
 que están los retablos que fueron objeto de estudio.

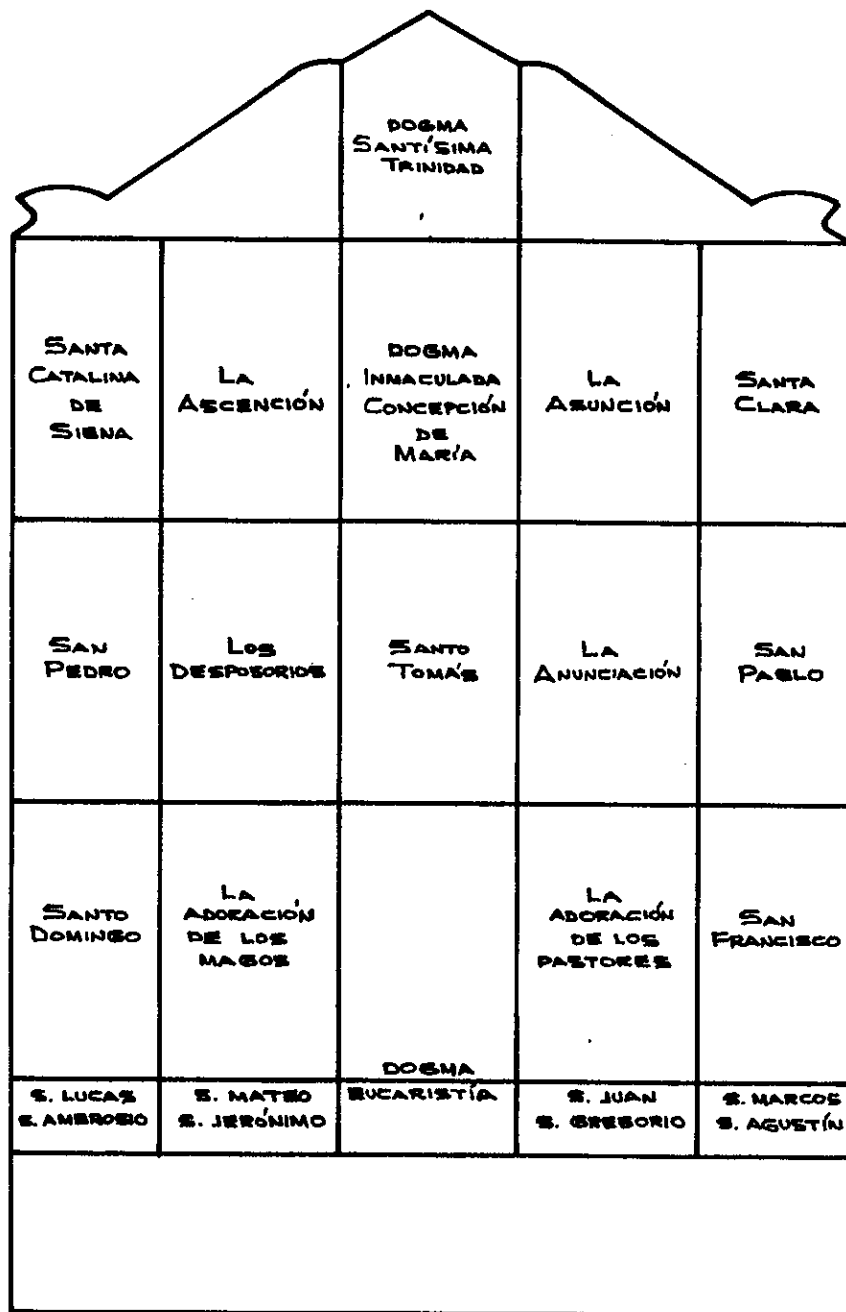


Diagrama 1. Retablo Mayor de Chichicastenango



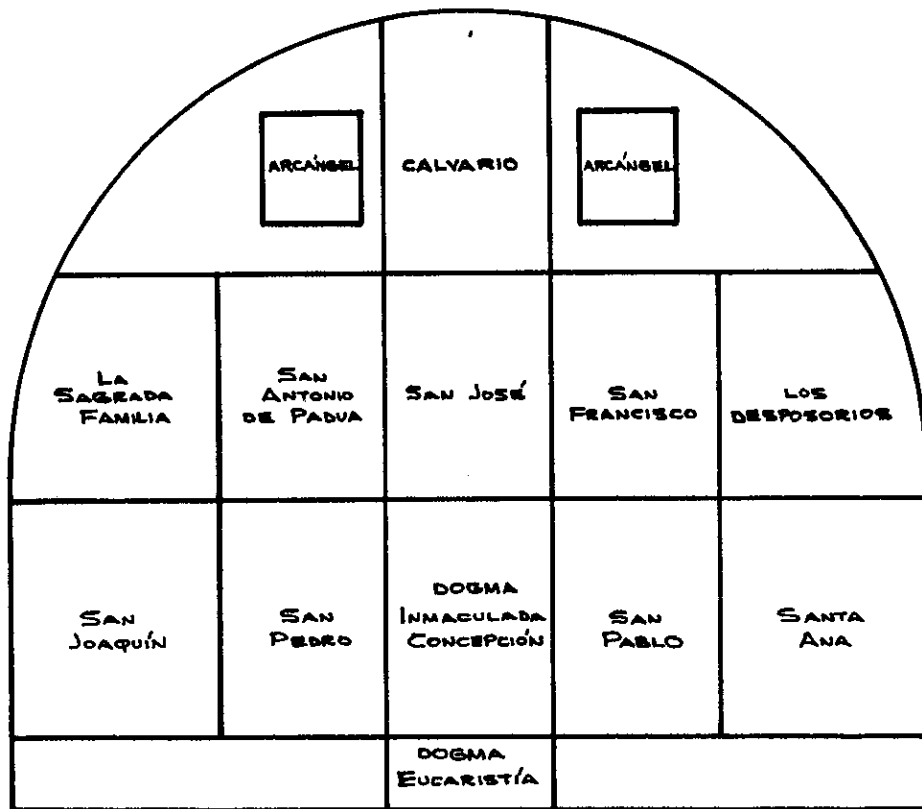


Diagrama 2. Retablo Mayor de Concepción Sololá



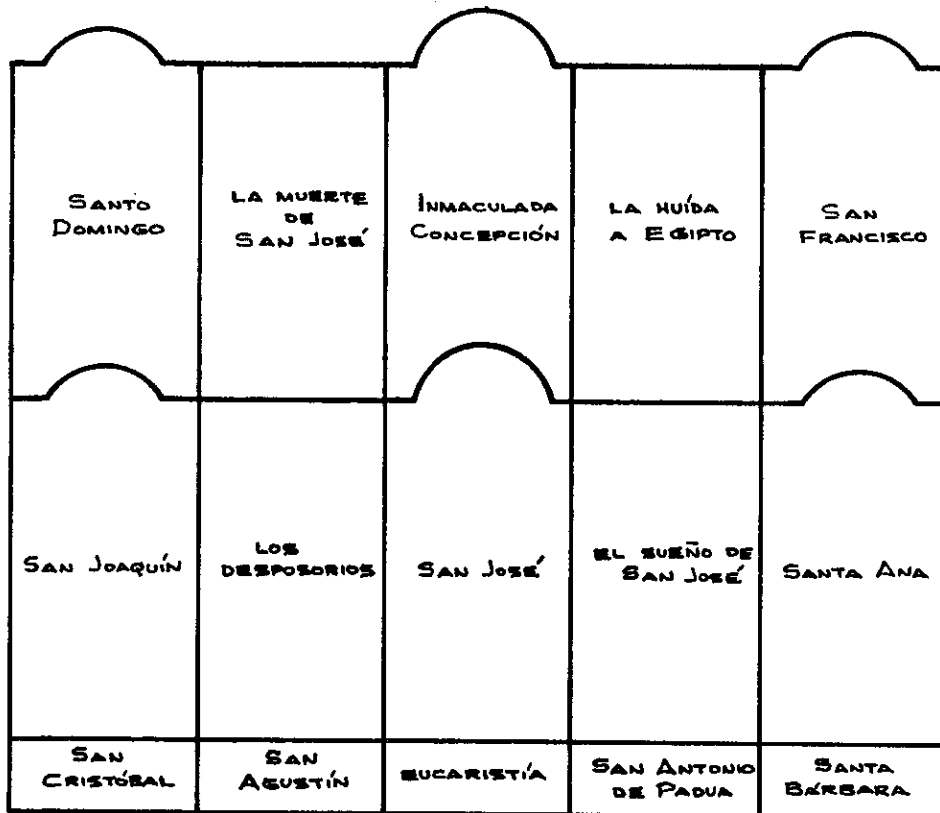


Diagrama 3. Retablo Mayor de San José Chacayá

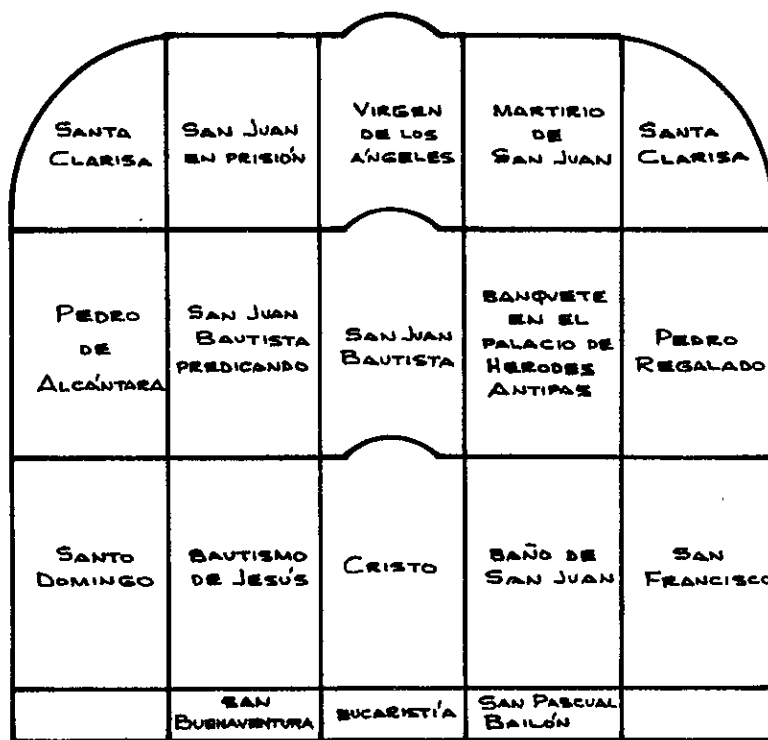
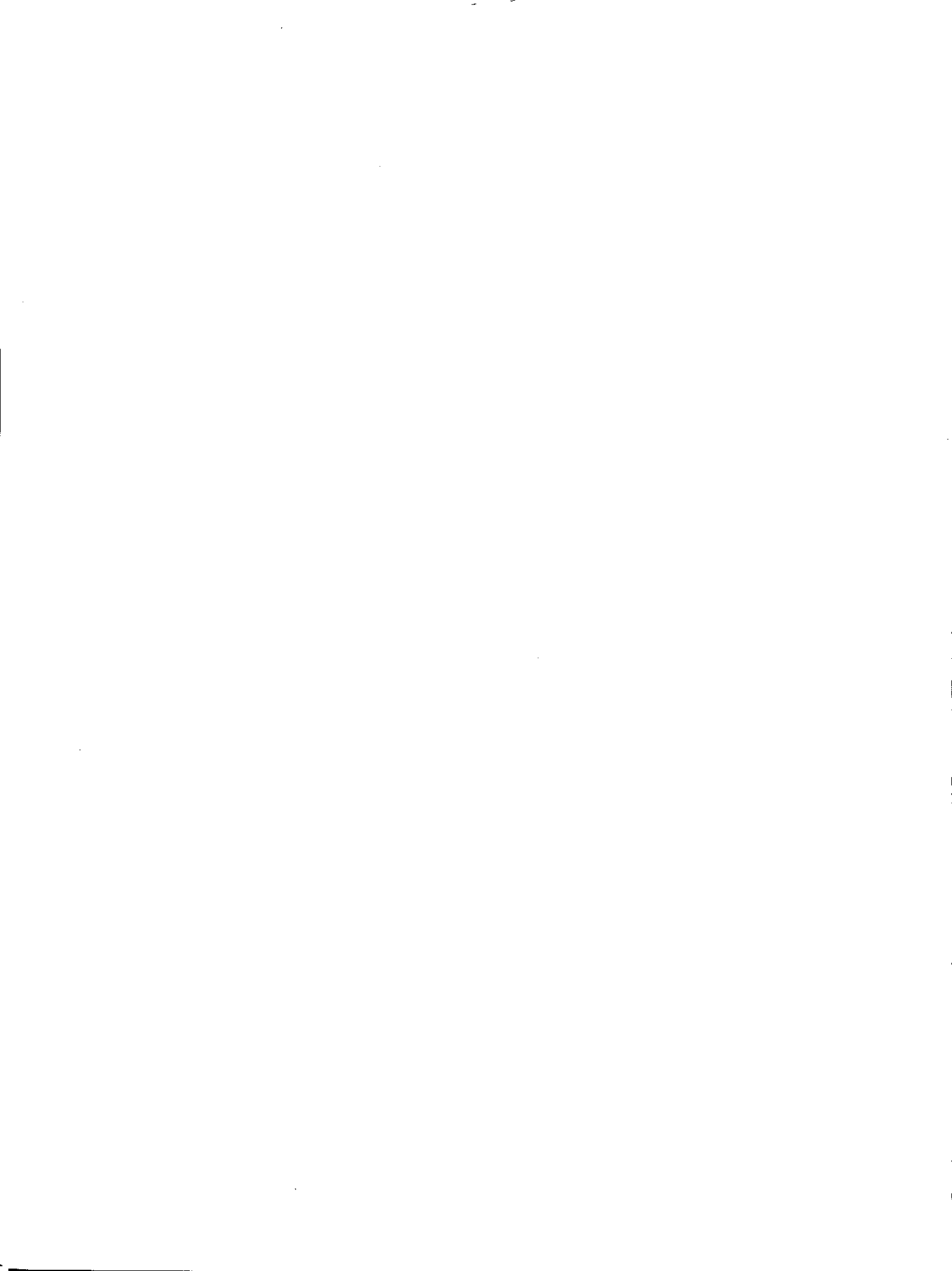


Diagrama 4. Retablo Mayor de San Juan del Obispo



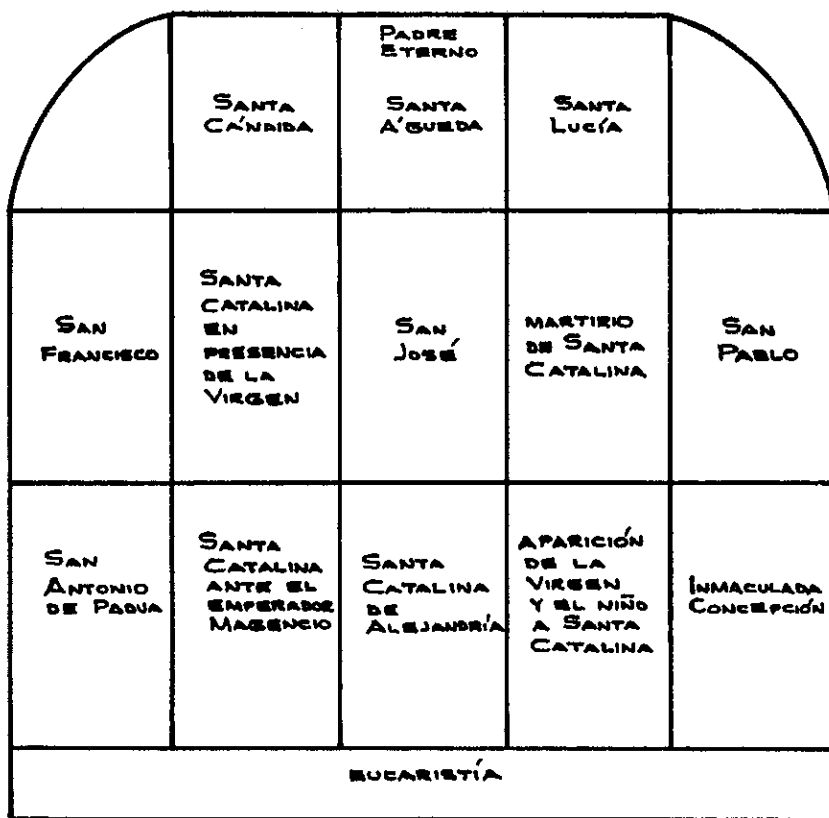


Diagrama 5. Retablo Mayor de Zunil



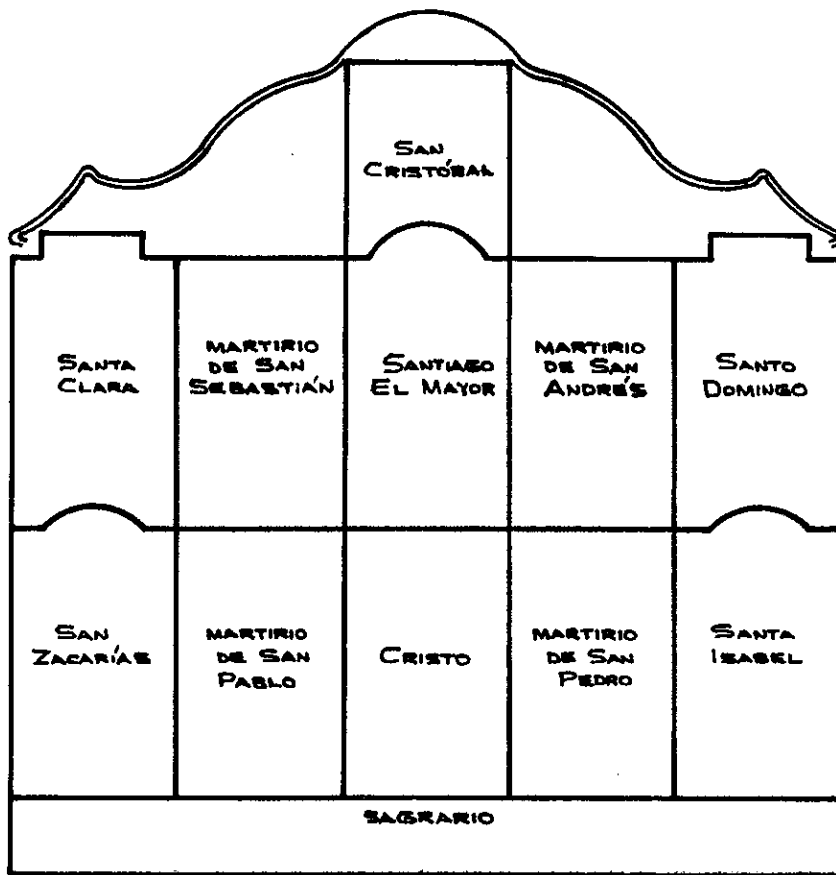


Diagrama 6. Retablo Mayor de San Cristóbal Totonicapán

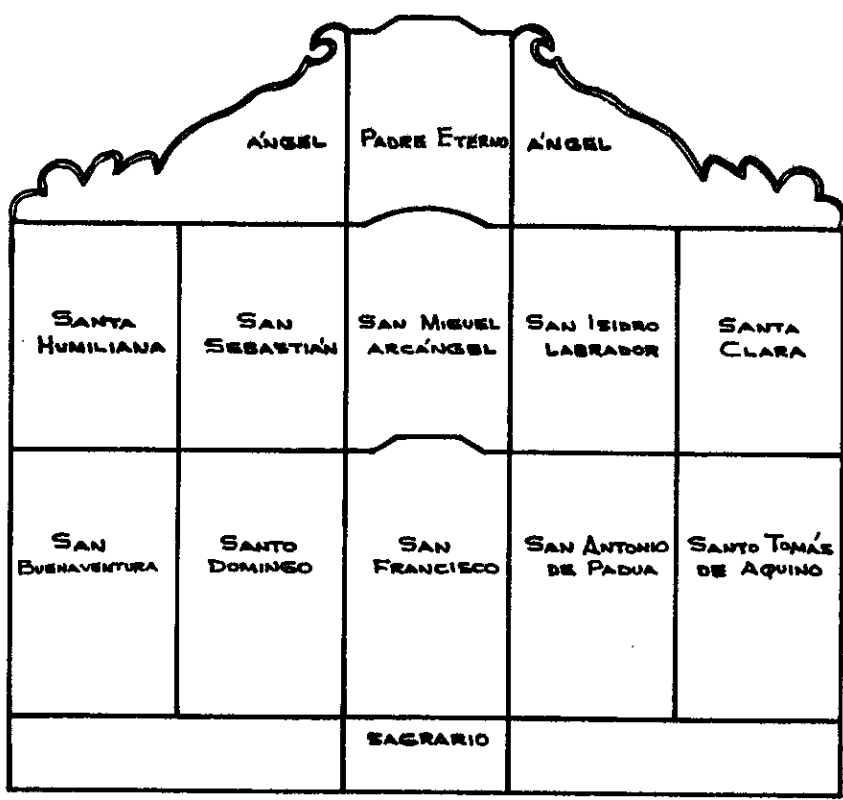


Diagrama 7. Retablo Mayor de San Francisco El Alto



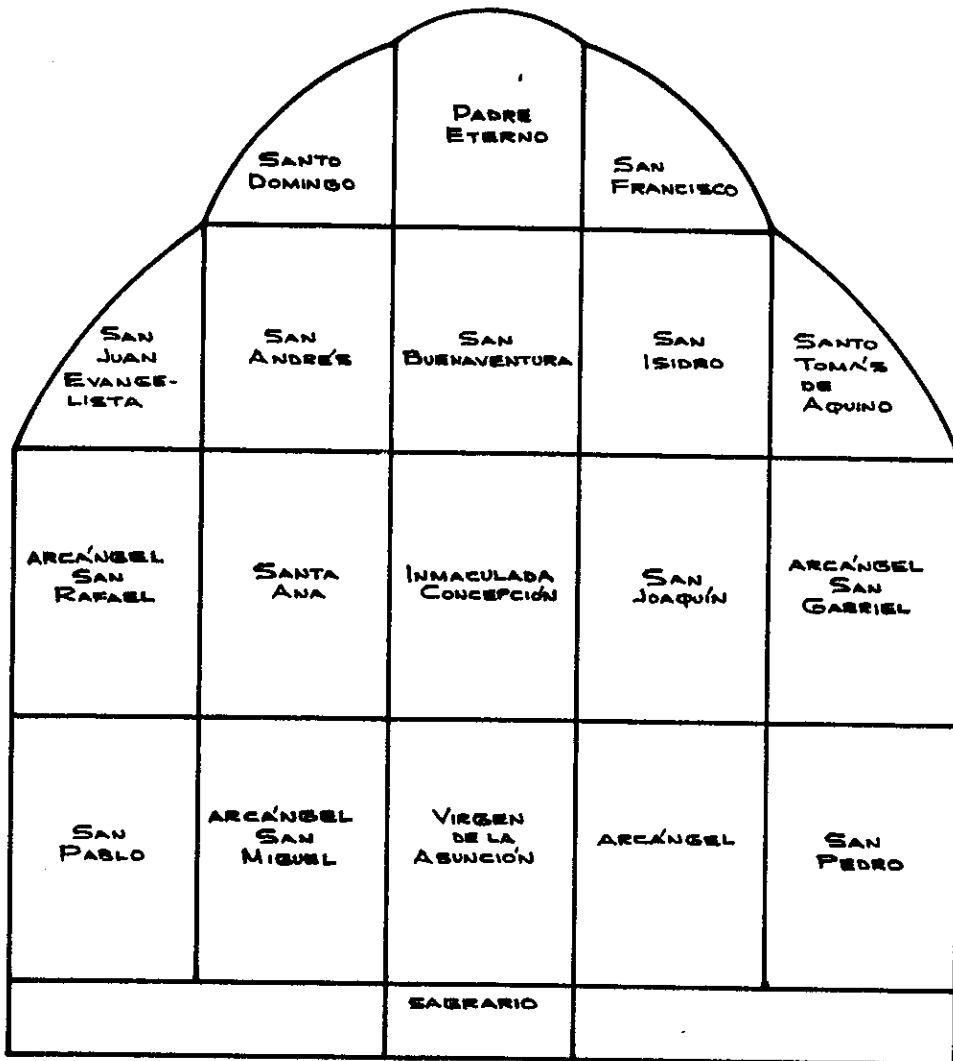


Diagrama 8. Retablo Mayor de Cantel



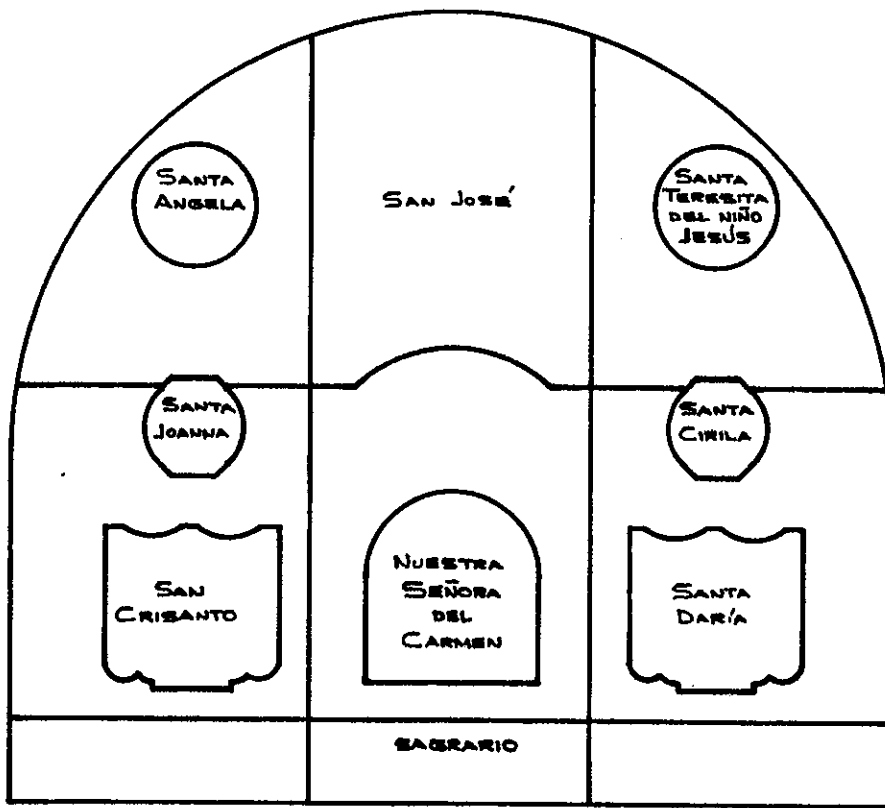


Diagrama 9. Retablo Mayor del Templo del Cerrito del Carmen

XIV. EL CUERPO Y LA PIEL DEL RETABLO

Hasta el momento hemos hecho referencia a múltiples aspectos que manifiestan el profundo simbolismo de que está imbuído el retablo hispanoguatemalteco; es nuestra intención referirnos en este capítulo a varios aspectos que no han sido tratados, algunos de los cuales también son una expresión de la riqueza simbólica del retablo.

Anteriormente dijimos que en la construcción del retablo se empleaba preferentemente la madera del cedro (Cedrela odorata-Meliaceae), sobre la que se aplicaba una base de preparación para poder asentar sobre ella las laminillas de oro.

Son muchas las razones que explican el empleo del cedro y el oro en la elaboración del retablo. Así, el cedro se prefiere sobre otros tipos de madera por sus propiedades mecánicas, físicas y químicas, que le confieren gran resistencia a la putrefacción y al ataque de insectos, una gran fuerza en proporción a su peso y facilidad de trabajo. El oro es apreciado sobre los demás metales por su incorruptibilidad, ya que es inmune a la acción del aire, el agua y los ácidos; además, es el metal de mayor maleabilidad, lo que permite reducirlo a delgadas laminillas.

A las ventajas que ofrecen estos materiales, hay que agregar el hecho de que su utilización en el retablo hispano-

guatemalteco tiene como antecedente histórico primario el empleo de los mismos en el Templo del rey Salomón en Jerusalén. En éste se usó el cedro para revestir las paredes interiores, desde el suelo hasta el techo; para revestir completamente, inclusive el pavimento, el espacio acondicionado para Lugar Santísimo, en que se guardaba el cofre del pacto; y para hacer el altar que estaba delante de dicho espacio. Después de lo cual el rey Salomón recubrió de oro todo el interior del Templo, incluyendo el piso. También el altar fue recubierto de oro. Estos pormenores se consignan en el capítulo 6 del Primer Libro de los Reyes de la Sagrada Biblia.

La forma y proporciones del Templo que el rey Salomón levantó en Jerusalén han sido considerados como de inspiración divina, muy especialmente por el jesuita cordobés Juan Bautista Villalpando, nacido en 1552. Quien además, según Santiago Sebastián (1980:54), intentó demostrar que las proporciones del Templo de Salomón coinciden con la doctrina de Vitrubio, con el fin de hacer evidente la compatibilidad del Cristianismo con la Antigüedad.

Sin duda alguna una razón muy poderosa para la utilización del oro es su rico simbolismo, el que es consecuencia de su incorruptibilidad. Dice González Galván (1968:30-31) que desde

"...la más remota antigüedad, diversas culturas y religiones atribuyeron al oro un carácter sacro, el cristianismo no ha sido ajeno a ello. El oro, cuyo brillo jamás se apaga ni mancha y al que nada lo corrompe, fácilmente puede apreciarse como símbolo de permanencia, de vida eterna, de inmortalidad, comparado con los otros materiales en cons-

tante estado de mutación y desintegración, símbolos de muerte y aniquilamiento."

Durante el barroco se persiguió crear al interior del templo una atmósfera peculiar, una atmósfera que hiciera posible que los espectadores, es decir, los fieles, pudieran experimentar lo sobrenatural, lo numinoso, que Lafuente Ferrari, citado por Vargas Lugo (1974:123), define como "...el sentimiento y la emoción primaria de lo divino....".

En el propósito de hacer sensible a los espectadores lo sobrenatural, lo numinoso, el oro, que cubre el sin fin de formas que pueblan los retablos barrocos, formas simbólicas o no, juega un papel muy importante, esencial, puesto que sus destellos, acrecentados por los espejos que se usan en algunos retablos, contribuyen a crear esa atmósfera irreal, sobrenatural, que produce en el espectador, asombro, anonadamiento, sumisión e incluso pavor.

En relación al mecanismo que emplea el barroco para hacer sensible lo sobrenatural, expresa Vargas Lugo (1974:123) que

"...se esperaba que el espectador, alentado por su sentimiento religioso, deslumbrado por el incesante trabajo visual que le imponía la obra de arte - que se agita en todas direcciones - y conmovido por sus efectos mágicos y vertiginosos, se sumergiera, se adentrara en ella y se dejara llevar por esas fuerzas imperiosas, para entrar en contacto con lo numinoso, brotando este sentimiento de su propio espíritu, estimulado, sugerido, despertado por el esplendor de las formas."

Dice González Galván (1968:30) que el barroco logró aprisionar en el retablo los rayos del sol. Esto, gracias al em

pleo del oro, que, como hemos visto, es parte imprescindible del retablo por varias razones, entre ellas, sus cualidades estéticas, su simbolismo y su contribución para crear una atmósfera irreal.

Según González Galván (1980:107) la alquimia, que puede ser definida como el arte de las transformaciones del alma, si bien conoce y realiza operaciones metalúrgicas, como la limpieza y aleación de metales, tiene como verdadera obra la transformación del hombre interior, al que pretendía llevar de su estado caótico, bruto y quebradizo, que puede ser simbolizado mediante el plomo, a su estado de perfección, simbolizado por el oro, que representa la excelencia en el reino de los metales. Por tanto, lo que los alquimistas buscaban era la transformación del alma de su estado caótico, plumizo, a su estado de perfección o áureo, y no, como se ha dicho, la conversión del plomo en oro, que no es más que un recurso simbólico.

En vista de que en el retablo se narran gráficamente pasajes de la vida de los santos, los que representan para los fieles ejemplos concretos de seres que alcanzaron la perfección espiritual, resulta muy adecuado que aquéllos aparezcan rodeados por formas y volúmenes que se cubren de oro, adquiriendo así un aspecto refulgente, no sólo porque este metal es un símbolo de la perfección de la condición humana, de la que los santos son un ejemplo, sino también porque ayuda a crear una atmósfera especial que contribuye a despertar en

el interior de los fieles un anhelo de superación espiritual.



XV. CONCLUSIONES

Sin lugar a dudas el retablo constituye un testimonio de primer orden de la voluntad de forma, valores, aspiraciones y cosmovisión de la sociedad hispanoguatemalteca.

El retablo cumple un sin fin de funciones, sea como elemento decorativo, como mueble indispensable para la liturgia, como instrumento didáctico-religioso, como marco para el culto que los fieles rinden a los santos, como medio de exaltación de una orden religiosa en particular, etc., pero de entre sus múltiples funciones la más importante es la de mover o persuadir al espectador a vivir de acuerdo a los grandes valores espirituales del Cristianismo, de los que los santos son, por su condición humana, la encarnación más próxima y cercana a aquél. No hay que perder de vista que entre la amplia gama de santos siempre había alguno, cuando menos, con el cual el espectador se pudiese identificar; así por ejemplo, una mujer podía tomar como modelo a una santa que hubiese sido religiosa o seglar; a una santa virgen, casada o viuda; a una santa de origen noble o humilde; a una santa célebre por su sabiduría, o que hubiese vivido desempeñando las tareas más sencillas; pero de cualquier manera, siempre encontraría una con la cual identificarse y a la cual tomar como su especial protectora.

En el diseño y manufactura del retablo se amalgaman las preferencias artísticas y devocionales del cliente, sea éste una orden religiosa, un miembro del clero secular, o un laico; con el trabajo de diferentes artistas (pintores, doradores y estofadores, escultores, ensambladores, etc.), entre los cuales había, además, marcadas diferencias en el dominio del arte y la técnica, puesto que intervenían, de acuerdo a sus capacidades, maestros, oficiales y aprendices. A los artistas se suman artesanos, como por ejemplo, los carpinteros. Todo lo cual da lugar a hacer del retablo una obra colectiva.

En base a las características de sus elementos arquitectónicos, principalmente los apoyos, podemos dividir los retablos de la época hispanoguatemalteca fundamentalmente en cuatro grandes grupos, ellos son: renacentistas, barroco-salomónicos, ultrabarrocos (anástilos y no anástilos) y neoclásicos. En este trabajo nos ocupamos únicamente de los tres primeros.

Cada grupo estilístico de retablos se distingue no sólo por el empleo de cierto tipo de apoyos, sino también por sus esquemas compositivos, elementos ornamentales, una mayor o menor riqueza simbólica, el predominio de la escultura o la pintura en la composición de sus intercolumnios, la preferencia por un tipo especial de enmarcamiento, el menor o mayor movimiento en la planta y el alzado, etc. Pero, independientemente de sus características formales, todo retablo posee

una estructura interna en base a la cual se ordenan los temas tratados.

Los principales rasgos de la estructura interna del retablo son:

a) El destinar la calle central al santo o advocación tutelar del templo y/o población.

b) Los temas de mayor importancia dogmático-religiosa se ubican en el eje vertical central.

c) Hay santos que generalmente aparecen asociados, constituyendo díadas, entre ellos tenemos a: Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, San Pedro Apóstol y San Pablo Apóstol, San Joaquín y Santa Ana.

Otros santos que aparecen juntos, si bien con una frecuencia de asociación menor a la que liga a los miembros de las díadas anteriores, son: San José y San Juan Bautista, San Cristóbal y Santa Bárbara. En el contexto de los retablos que tratan de la Pasión y Muerte de Jesucristo suelen aparecer juntos Santa María Magdalena y San Pedro.

Cuando en un retablo aparecen una o más de esta díadas, los santos que las constituyen aparecen en posiciones opuestas y complementarias.

d) Para la colocación de los temas tiene prioridad el lado del Evangelio (constituído por la calle o calles que quedan a la izquierda del espectador), con respecto al lado de la Epístola (integrado por la calle o calles que quedan a la diestra del espectador). De tal suerte que cuando se re----

presenta a San Joaquín y Santa Ana, se coloca al primero del lado del Evangelio y a la segunda del lado de la Epístola. Cuando aparecen los padres de San Juan Bautista: San Zacarías y Santa Isabel, el primero se ubica en el lado del Evangelio y la segunda en el lado opuesto. En relación a las diádas de San Pedro y San Pablo, San Cristóbal y Santa Bárbara, San Pedro y Santa María Magdalena (los que se encuentran juntos en el contexto del retablo pasionario), se sigue el mismo patrón, puesto que San Pedro y San Cristóbal se sitúan en el lado del Evangelio, y San Pablo, Santa Bárbara y Santa María Magdalena en el lado de la Epístola.

Esta regla se cumple nuevamente en el retablo mayor del Cerrito del Carmen en relación a los santos Crisanto y Daría, que fueron esposos, destinando el primero al lado del Evangelio, y a la segunda al lado de la Epístola. Se sigue también en el retablo de Nuestra Señora de la Soterraña en Villa Nueva, la que va acompañada de dos santos que al igual que ella son protectores contra los rayos, colocándose a San Pedro Mártir en la parte del remate correspondiente al lado del Evangelio, y a Santa Bárbara en el lado opuesto del mismo.

Son raros los retablos en que no se toma en cuenta para la colocación de los temas la prioridad del lado del Evangelio en relación al de la Epístola, uno de ellos es el mayor de Cantel, donde se coloca a San Pablo y Santa Ana por el lado del Evangelio, y a San Pedro y San Joaquín por el lado de

la Epístola.

A San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán se les ubica indistintamente en uno u otro lado.

Es oportuno mencionar que la prioridad del lado del Evangelio tuvo su origen en los primeros tiempos del Cristianismo, cuando se celebraba la misa estando el sacerdote de cara al pueblo, coincidiendo la derecha de aquél con dicho lado.

e) Se establece una relación metafórica entre el papel - que al interior del retablo desempeñan algunas de sus partes constitutivas con el que dentro de la Iglesia cumplen algunos temas. Como ejemplos de esta relación tenemos:

1) Es frecuente encontrar en el remate -que constituye el - punto culminante de la composición del retablo, puesto que - se alza por arriba del banco y los varios cuerpos, y hacia - él convergen los ejes verticales-, al Padre Eterno, que de - acuerdo a la Iglesia Católica es el creador del cielo y de - la tierra, y Padre de la Segunda Persona de la Santísima Tri-
nidad.

En la gran mayoría de los retablos en que aparece la representación del Padre Eterno, esta se sitúa en el remate. La excepción la constituye el retablo de la Sagrada Familia en la Merced, en el cual se encuentra colocado en el segundo -- cuerpo.

Al situar al Padre Eterno en el remate se establece una relación metafórica entre la importancia que el primero tiene -- dentro de la Iglesia, y la que al interior del retablo posee

el segundo. Es este un recurso expresivo que busca subrayar la enorme trascendencia del Padre Eterno.

2) La representación de los evangelistas y de los doctores de la Iglesia se destina a ocupar el banco del retablo, estableciendo así una relación metafórica entre el papel del banco como sostén material del retablo, y el papel de los evangelistas y de los doctores dentro de la Iglesia. Mediante este recurso se enfatiza la importancia de éstos santos en tanto que cimientos de la estructura teológico-moral de la Iglesia.

XVI. BIBLIOGRAFIA

- Amerlinck, M. C. Las catedrales de Santiago de los Caballeros de Guatemala. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 199 pp.
- Anaya Larios, J.R. Los retablos dorados de Santa Clara y Santa Rosa de Querétaro. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, (Temas de Investigación No. 10). 87 pp.
- Angulo Iñiguez, D. Historia del arte hispanoamericano. 1945-56 Barcelona, Salvat Editores. 3 vols.
- ✓ Annis, V.L. La arquitectura de la Antigua Guatemala 1543-1773. Guatemala, Universidad de San Carlos. 476 pp.
- ✓ Berlin, H. Historia de la imaginería colonial en Guatemala. 1952 Guatemala, Instituto de Antropología e Historia. 237 pp.
- Bonet Correa, A. "Las iglesias barrocas en Guatemala". 1965 Anuario de estudios americanos (Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos); tomo XXII: 705-765.
- Borromeo, C. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 113 pp.
- Catecismo mayor de San Pío X. 3a. ed. Vitoria, Editorial Magisterio Español, S. A. 207 pp.
- Chinchilla Aguilar, E. Historia del arte en Guatemala 1524-1962. Guatemala, Centro Editorial "José de Pineda Ibarra". 229 pp.
- _____ ; "Ordenanzas de escultura. Carpinteros, escultores, entalladores, ensambladores y violeros de la ciudad de México". Antropología e historia de Guatemala (Guatemala, Instituto de Antropología e Historia); vol. V, No. 1: 29-52.

- De la Maza, F. Los retablos dorados de Nueva España. México, Ediciones Mexicanas, (Enciclopedia Mexicana de Arte No. 90). 43 pp.
- 1950
- _____ ; "Simbolismo del retablo de Huejotzingo". Retablos mexicanos (México, Artes de México); No. 106: 26-27.
- 1968
- _____ ; El Churriqueresco en la ciudad de México. México, Fondo de Cultura Económica. 125 pp.
- 1969
- De Mesa, J. y T. Gisbert. "La relación arquitectura-escultura en la ciudad de Cuzco". Del arte, homenaje a Justino Fernández (México, UNAM); 103-120
- 1977
- Díaz, V.M. Las bellas artes en Guatemala. Guatemala, Tipografía Nacional. 599 pp.
- 1934
- Enciclopedia de la religión Católica. Barcelona, Dalmau y Jover, S.A. 7 vols.
- 1951-56
- Fernández, J. Monografía de la ermita del cerro del Carmen escrita en 1894. Anales de la Sociedad de Geografía e Historia (Guatemala); tomo XXIII, núms. 1 y 2: 72-91.
- 1948
- Frison, B. Pahulá. Guatemala, Instituto Teológico Salesiano. 184 pp.
- 1975
- Fuentes y Guzmán, F.A. Recordación florida. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, (Biblioteca Goethe mala vols. VI, VII y VIII).
- 1932-33
- Gallo, A. Escultura colonial en Guatemala. Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes. 244 pp.
- 1979
- González Galván, M. "Barroco salomónico". Retablos mexicanos (México, Artes de México); No. 106: 28-31.
- 1968
- _____ ; De Guatemala a Nicaragua. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 145 pp.
- 1968b
- _____ ; "Modalidades del fuste barroco". Del arte, homenaje a Justino Fernández (México, UNAM); 75-81.
- 1977
- _____ ; "El hombre como alegoría arquitectónica entre el manierismo y el barroco". La dispersión del manierismo (México, UNAM); 95-107.
- 1980

- Juarros, D. Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala. 1937 3a. ed. Guatemala, Tipografía Nacional. 2 vols.
- Kelemen, P. "Arquitectura colonial en Guatemala". Boletín de la Unión Panamericana (Washington); vol. LXXV, No. 11: 617-628.
- _____ ; "Some church facades of colonial Guatemala". 1944 Gazette des Beaux Arts (New York); 113-126.
- _____ ; Baroque and rococo in Latin America. 2a. ed. 1967 New York, Dover Publications, Inc.
- Luján Muñoz, L. Coautor con Pardo, J. y P. Zamora Castellanos de la Guía de Antigua Guatemala. 3a. Ed. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia. (Luján M. es autor de la Introducción, pp.25-73).
- _____ ; La Plaza Mayor de Santiago de Guatemala hacia 1678. Guatemala, Instituto de Antropología e Historia. 57 pp.
- _____ ; El Arquitecto Mayor Diego de Porres 1677-1741. 1982 Guatemala, Editorial Universitaria, (Colección Monografías No. 15). 433 pp.
- _____ ; Semana Santa tradicional en Guatemala. Guatemala, Serviprensa Centroamericana, (Cuadernos de la Tradición Guatemalteca No. 2). 387 pp.
- Maquívar, M. C. Los retablos de Tepetzotlán. 2a. ed. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Colección Científica No. 47). 126 pp.
- Markman, S.D. Colonial architecture of Antigua Guatemala. 1966 Philadelphia, The American Philosophical Society. 336 pp.
- Martín González, J.J. Escultura barroca castellana. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano. 453 pp.
- _____ ; Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento. 1964 Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. 66 pp.
- Mateos, F. S.J. "El culto a Santa María en América del Sur". 1958 Ciclo de conferencias de la Exposición de iconografía mariana hispanoamericana (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica); 9-28.

- Mesa, C. C.M.F. "América y la Inmaculada". Ciclo de conferencias de la Exposición de iconografía mariana -- hispanoamericana (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica); 85-118.
- Molina, fray A. de. Antigua Guatemala. Guatemala, edición de Jorge del Valle Matheu. 213 pp.
- Obregón G. "Barroco estípite". Retablos mexicanos (México, Artes de México); No. 106: 40-42.
- Pardo, J.; P. Zamora Castellanos y L. Luján Muñoz. Guía de Antigua Guatemala. 3a. ed. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia. 281 pp.
- Ramírez Rojas. F. "Comentarios al ensayo de Jan Bialostocki sobre la expansión y asimilación del manierismo". La dispersión del manierismo (México, UNAM); 31-35.
- Remesal, fray A. de. Historia general de las Indias occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala. 2a. ed. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, (Biblioteca Goathemala vols. IV y V).
- Rodas Estrada, J.H. Historia del templo de San Agustín de la Real Corona. Guatemala, Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos. 165 pp.
- Roig. J.F. Iconografía de los santos. Barcelona, Ediciones Omega. 302 pp.
- Sagrada Biblia (Versión directa de las lenguas originales por Nacar Fuster, E. y A. Colunga Cueto, O.P.). 44a. ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. 1642 pp.
- Sebastián, S. "Sobre la idea en el manierismo hispánico". La dispersión del manierismo (México, UNAM); 37-63.
- Schroeder, F.A. "Plateresco". Retablos mexicanos (México, Artes de México); No. 106: 11-14.
- _____ ; "Retablos mexicanos". Retablos mexicanos (México, Artes de México); No. 106: 6-8.
- Toledo Palomo, R. "Apuntes en torno al barroco guatemalteco". Revista de la Universidad de San Carlos. (Guatemala); No. LXIII: 91-137.

- Toscano, S. "La escultura colonial en Guatemala". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (México, UNAM); No. 5: 45-53.
- Toussaint, M. La catedral de México. 2a. ed. México, Editorial Porrúa, S.A. 379 pp.
- ✓ Ussel, A. Esculturas de la Virgen María en Nueva España. 1975 México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Colección Científica No. 24). 150 pp.
- Vargas Lugo, E. "Ultrabarroco o anástilo". Retablos mexicanos (México, Artes de México); No. 106: 58-62.
- _____ ; La iglesia de Santa Prisca de Taxco. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 307 pp.
- Vásquez, fray F. Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala. 2a. ed. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, (Biblioteca Goathemala vols. XIV, XVI y XVII).
- Victoria, J.G. "Forma y expresión en un retablo novohispano del siglo XVII". Estudios acerca del arte novohispano (México, Universidad Nacional Autónoma de México); 173-182.
- Viñetas y grabados ornamentales del siglo XVIII. México, 1980 Archivo General de la Nación, (Serie de Información Gráfica). 69 pp.
- Ximénez, fray F. Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y de Guatemala. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, (Biblioteca Goathemala vols. I, II, III, XXIV y XXV).

APENDICE DOCUMENTAL

- A. Petición presentada por Agustín Núñez ante el presidente y oidores de la Real Audiencia, el primero de julio de 1687, para que se le nombrara Maestro Mayor.

Agustin Nuñez Español Vezino de esta Ciudad casado en ella --
Profesor de la arte de Architecto ensamblador en la forma --
que mejor lugar aya de derecho: Paresco en este Superior go-
vierno, y digo que a mas de diez años que del Reino de la --
nueba españa vine a esta Ciudad despues de haver aprendido
perfectamente las artes que profezo y assi alli, como aqui
las he practicado demas de haberlas adquirido en asistencia
de Maestros aprobados, y examinados, y despuez las he estu-
diado conforme a reglas y preceptos de los documentos de los
autores que han escripto, y conpuesto libros para la entera
noticia, y adquisisión de las artes referidas, las quales --
demas de la theorica de cada una de ellas las he reducido a
practicas y evidencias en esta dicha Ciudad, en la qual no
he hallado Maestros examinados, y aprobados a quienes pedir
examen como lo hubiera hecho si los hubiesse habido; por que
quando vine del Reino de nueba españa no pedi examen a los
Maestros en dichas artes, porque mi animo fue volberme a di-
cho Reino como ami Patria, y respecto de haberse reconocido
la perfecta intelligencia que en mi sobresale de lo que pro-

fezo se me han encargado en esta dicha Ciudad algunas obras y fabricas pertenecientes a dichas artes, y he hecho el Retablo de la Ciudad Vieja hasta el estado en que se halla, y primero que este el de la Yglecia Parrochial de Nuestra Señora Sanctissima de los Remedios: y despues el altar del Gloriosissimo Patriarcha San Joseph que esta en la Yglecia del convento de Religiosas de Señora Santa Catalina Martir en que está el entierro de la illustre familia de los Salazares y con los creditos que me dieron estas primeras fabricas se me encargó tambien por el Señor Licenciado Don Francisco de Saraza, y Arze del consejo de su Magestad su oidor, y Alcalde de corte en esta Real audiencia Rector y Superintendente que a la sazón era de la Real Universidad de San Carlos de esta dicha Ciudad el Retablo para la Capilla de la dicha Real Universidad, y haviendolo hecho con ventajas al mapa y diseño se me dio el testimonio que debidamente presento o certificasion del Secretario que entonces era de la dicha Real Universidad, y de lo referido adelantando Creditos se me encargo assi mismo el retablo principal de la Yglecia del Convento de Religiosas de la Concepcion de Nuestra Señora Sanctissima. Y tambien el principal retablo de la Yglecia del convento de Religiosas de Señora Santa Tereza, y todas las dichas fabricas han sido de superior quenta en dichas artes, y para todas ellas he hecho por mi proprio, y sin ayuda comunicasion o intervencion de otra alguna persona los dibujos mapas y diseños que he aventajado en las fabri-

cas de tal suerte que sus dueños han publicado el gusto, y -
estimacion que han hecho, y los aciertos con que las he aca-
bado en perfecta consumacion. Y por quanto todas las refe-
ridas fabricas ellas mismas prueban, y acreditan la entera -
intelligencia que tengo de las artes a que se han de ajus-
tar; Respecto de no haber en esta Ciudad otra persona algu-
na en quien concurren los requisitos, y calidades que son ne-
cessarias para ser Maestro maior de las dichas artes ha de
ser Vuestra Alteza muy servido ussando de su Jurisdiccion -
Superior de nombrarme por Maestro maior de las artes que pro-
fezo mandandome despachar titulo en forma, y estoi prompto a
pagar el Real derecho de la media anata que se me Regulara,
y assi mismo se ha de servir Vuestra Alteza de concederme -
expressa facultad poder y commission para que Yo pueda hazer,
y disponer ordenanzas que se observen, y guarden entera y --
punctualmente por los que profesaren dichas artes, siendo an-
tes examinados, y aprobados por mi, y haviendo hecho y dis-
puesto las ordenanzas conforme a los documentos reglas y pre-
ceptos de los autores que escriben sobre estas artes protes-
to presentarlas en este Tribunal Superior para que saliendo
aprobadas se pongan autenticas en el archibo desta muy no-
ble y leal Ciudad, y se haga ynforme gremio de las personas
que han de profesar dichas artes, y se matriculen los exami-
nados en el libro de Gremios de artes liberales, y mecanicas
que debe tener el cabildo, justicia y rejimiento, para que -
los que en lo de adelante se hubieren de examinar lo sean --

por mi, y por los que me sucedieren en el oficio de Maestro maior, y por los veedores que en cada año se elegieren por el gremio de estas Artes. Y respecto de ser disposición general se ha de servir Vuestra Alteza de mandar, y declarar en el titulo que se me despachare que puedo y debo llevar un tanto por ciento de las cantidades en que los Maestros examinados concertaren las fabricas publicas a que se obligaren de que han de dar noticia al Maestro Mayor que fuere, el -- qual ha de tener un libro en que tome razon de las obras, y cantidades en que las concertaren los Maestros que las ubieren de hazer. Y para que Vuestra Alteza se digne de honrrar me con el nombramiento y titulo que llebo pedido doi por mi examen, y aprobacion todas las fabricas de que ba hecha mencion por no reconocer en esta Ciudad Artifices algunos a -- quien deba pedir examen. Y para maior desempeño de la entera intelligencia con que he hecho dichas fabricas; por quanto ha llegado a mi noticia que Sebastian de Carranza Español Profesor de la arte de Platero, y Ramon de Molina mulato -- notorios Emulos, y declarados enemigos mios sin haber hecho obras algunas iguales a las que llebo mencionadas; ni haber puesto en la practica otras como ellas, y a las mias oponen objeciones, y defectos que segun he llegado a saber dan a entender que las tiene, y padece el retablo de la iglesia de la Concepcion de Nuestra Señora Sanctissima ofresco y me obligo a que sirviendose Vuestra Alteza de nombrar a los -- mismos Sebastian de Carranza y Ramon de Molina, y a otras --

dos personas de la eleccion de Vuestra Alteza en cuia presen-
cia den los dichos detractores razon que sea conforme a di-
chas artes de los errores, y defectos que le ponen a dicho -
retablo; y que Yo assi mismo la de satisfaciendo con los do-
cumentos de los Autores que signo, y si me convencieren que
no podran hazer por faltarles los principios practicos, y -
porque solo tienen algunas vagas noticias de los theoricos,
estoi presto a aplicar el remedio que judicialmente se me
inpusiere, y a lo referido procedo solo por satisfacer mi
credito en quanto a lo publico pues en lo que mira a lo spe-
cial de los interesados en cada una de las fabricas por mi
hechas ofresco dar con todos plena informacion de sus apro-
baciones, y contento. Y assi mismo ofresco exhibir todos -
los mapas, y diceños para que se conpruebe con ellos compa-
randos con las fabricas; que estas los han aventajado. Y en
caso necessario ofresco verificar que en lo que hizo el di-
cho Sebastian de Carranza en el Sagrario Principal de la
Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad me pidio valiendose
de mi los moldes de madera para vaciar por ellos la obra de
bronze de dicho sagrario y esto conprueba la ninguna intelli-
gencia que tubo entonces para lo que fue de su cargo y obli-
gacion, y assi por todo lo alegado y demas favorable A Vues-
tra Alteza pido y suplico sea muy servido en concideración -
de todo lo aqui expresado mandar hazer, y determinar confor-
me a lo que por este escripto refiero por ser de justizia -
que pido, y en caso necessario juro en forma de derecho por

Dios Nuestro Señor, y la Santa Cruz no intervenir animo de malicia, y para lo nessesario firma

Augustin Nuñez

A.G.C.A. Al.69.3 Leg.5556 Exp.48140 ff.1 y 2. Paleografía del autor.

B. Nombramiento a Agustín Núñez de Maestro Mayor del Arte de Arquitecto Ensamblador, otorgado por Don Enrique Enríquez de Guzmán el 2 de julio de 1687.

...hatendiendo a Buestra abilidad y suficiencia y a la notoriedad de las obras que haveís hecho del arte de Architeto ensanblador segun se refiere en la Petticion ynsertta os -- nombro Por Maestro Mayor del dicho Artte de architeto ensanblador Para que lo useís y exersaís así en la Ciudad de Santiago de guathemala como en las demas Ciudades villas lugares y Pueblos del distrito de la dicha mi audiencia en todo lo a el tocante anexo y perteneciente segun y de la forma y manera que le usan pueden y deven usar los demas Maestros Mayores de semejante arte por mi nombrados en mis reinos señorios y estados llevando el Premio que Por vuestro trabajo ynteligencia y cuidado consertaredes por las obras con las Personas a quien tocaren y mando que los Maestros y oficiales de este arte os ayan y tengan acaten y obedescan Por tal Maestro Mayor de el sin que en su usso y exercicio os pongan ni concienttan Poner embarazo ni enpedimento con ningun pretextto que yo por la Presente desde luego os doi Poder y facultad Para lo usar y exercer casso que Por ellos o alguno de ellos se os prettenda Poner enbarazo o ympedimento y mis Jueses y Justicias y Demas ministros a quien tocare - Cavildo y Regimiento de la dicha Ciudad de Santiago de Gua-

themala os ayan y tengan Por tal Maestro Mayor de este arte y os guarden y hagan guardar cumplir y ejecutar esta mi carta y lo en ella contenido Puntualmente sin permittir ni dar lugar a que se contrabenga a su tenor y forma en manera alguna haciendo se os guarde y cumpla todo aquello que os tocare y fuere anexo a este oficio de Maestro Mayor de la artte referido y esta merced y nombramiento os hago en la forma que ba declarado atento a la notoriedad de las obras que haveis hecho y a que me aveís servido con quarenta y quatro tostones y dies y siete marabedís que enterasteís Pagasteís y mestisteís en la dicha mi caja de la dicha mi corte por racon del derecho de media anata.....Dada en la Ciudad de Santiago de guatemala en dos días del mes de Jullio de mill y seiscientos y ochenta y siete años

Don enrique enriquez.

A.G.C.A. Al.69.3 Leg.5556 Exp. 48141 ff.10 y 11. Paleografía del autor.

LISTA DE LAMINAS

Nº de Lám.

- 1 Detalle del colateral de S. José en Chichicastenango.
- 2 Detalle del col. de S. José en S. Fco. El Alto.
- 3 D. del col. de la I. Concepción en S. J. del Obispo.
- 4 Detalle del retablo mayor de Chichicastenango.
- 5 D. del col. de la I. Concepción en S. J. del Obispo.
- 6 Detalle del col. de S. José en S. Fco. El Alto.
- 7 V. gral. del col. de la I. Concep. en S. J. del Obispo.
- 8 Vista gral. del retablo mayor de Concepción Sololá.
- 9 V. gral. del col. de Sta. Catalina de Alejandría en San Cristóbal Totonicapán.
- 10 Detalle del retablo mayor de Concepción Sololá.
- 11 V. gral. del col. de Sta. Ana en S. Cristóbal Toto.
- 12 V. gral del r. de la V. de Dolores en S. Juan del Obispo.
- 13 Detalle del r. de la V. de Dolores en S. Juan del Obispo.
- 14a V. gral. del r. mayor de San Francisco El Alto.
- 14b Detalle del retablo mayor de San Francisco El Alto.
- 15 Vista gral. del retablo mayor de Cantel.
- 16 Detalle del retablo mayor de Cantel.
- 17 V. gral. del r. mayor de San Cristóbal Totonicapán.
- 18 Detalle del retablo mayor de S. Cristóbal Totonicapán.

Nº de Lám.

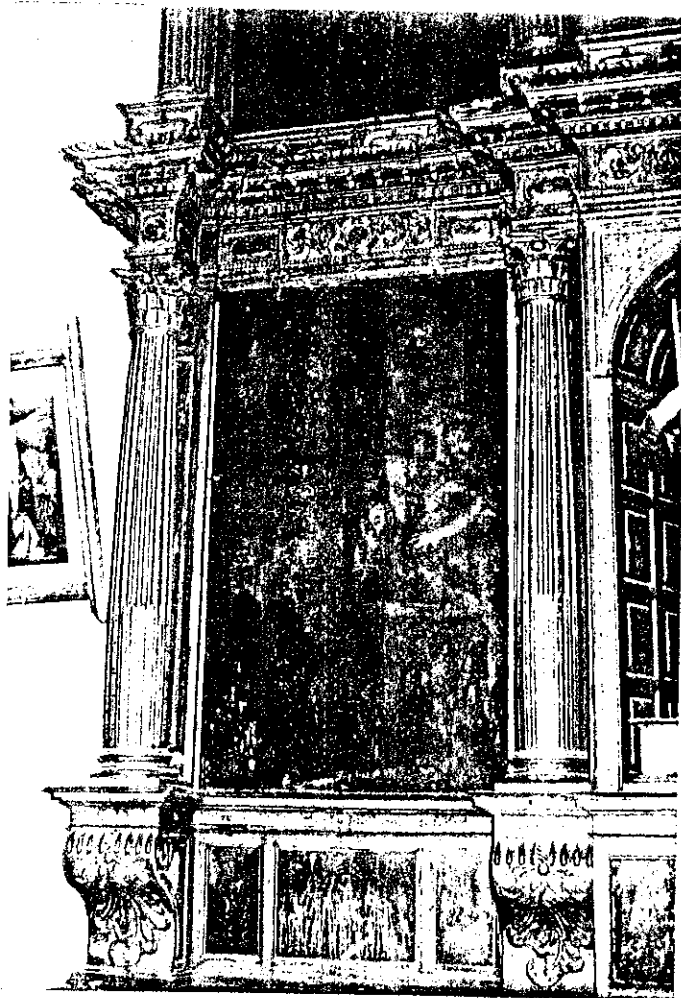
- 19 V. gral. del col. de Cristo en San Agustín Acasaguastlán.
- 20 V. gral. del col. de S. Lorenzo en la Merced.
- 21 Detalle del colateral de San Lorenzo en la Merced.
- 22-23 V. gral. del r. mayor de S. José Chacayá.
- 24 Vista general del retablo mayor de San Jerónimo.
- 25 Detalle del retablo mayor de San Jerónimo.
- 26 V. gral. del colateral de San Antonio de Padua en S. José Chacayá.
- 27 Detalle del retablo mayor de San José Chacayá.
- 28 Detalle del col. de San Andrés en San Cristóbal Toto.
- 29 Detalle del col. de San Lorenzo en la Merced.
- 30 Detalle del col. de S. Sebastián en San Cristóbal Totonicapán.
- 31 Detalle del col. de la V. del Rosario en San Agustín de la Real Corona.
- 32 V. gral. del colateral de S. José en San Cristóbal Totonicapán.
- 33 Detalle del col. de S. José en S. Cristóbal Toto.
- ✓ 34 Detalle del colateral de San Juan Bautista en San Juan del Obispo.
- 35 Detalle del col. de la V. del Rosario en San Cristóbal Totonicapán.
- ✓ 36 Detalle del colateral de San Juan Bautista en San Juan del Obispo.
- 37 Columnas del colateral de San Antonio en Tecpán.
- 38 Detalle del col. de San Antonio de Padua en San Cristóbal Totonicapán.
- 39 Detalle del retablo del Nazareno en San Francisco de Antigua.

Nº de Lám.

- 40 Pilastra abalaustrada serliana empleada en la portada del templo de San Felipe Neri (Escuela de Cristo).
- 41 V. gral. del col. de S. Sebastián en Chichicastenango.
- 42 Detalle del col. de S. Sebastián en Chichicastenango.
- 43 V. gral. del colateral de San Nicolás de Bari en la Merced.
- 44 Detalle del col. de S. Nicolás de Bari en la Merced.
- 45 Detalle del col. de la Divina Pastora en San Fco. de Antigua.
- 46 Detalle de col. en S. Cristóbal Totonicapán.
- 47 Detalle del col. de la Divina Pastora en S. Francisco.
- 48 Detalle del col. en el presbiterio de Capuchinas.
- 49 Detalle del col. en el presbiterio de Capuchinas.
- 50 Detalle del col. de San Ramón Nonato en la Merced.
- 51 Detalle del r. mayor del Cerrito del Carmen.
- 52 Detalle del col. de Sta. Efigenia en la Merced.
- 53 Vista general de un colateral en Salamá.
- 54 Detalle de un colateral en Salamá.
- 55 Vista gral. del colateral del Juicio Final en San Jerónimo.
- 56 Vista gral. de un colateral en San Jerónimo.
- 57 Detalle de las pilastras en el remate del colateral anterior.
- 58 Detalle de las pilastras del cuerpo del colateral que se reproduce en la lámina 56.
- 59 Vista gral. de uno de los retablos situados bajo la cúpula del templo de Salamá.
- 60 Detalle del segundo cuerpo y remate del col. anterior.

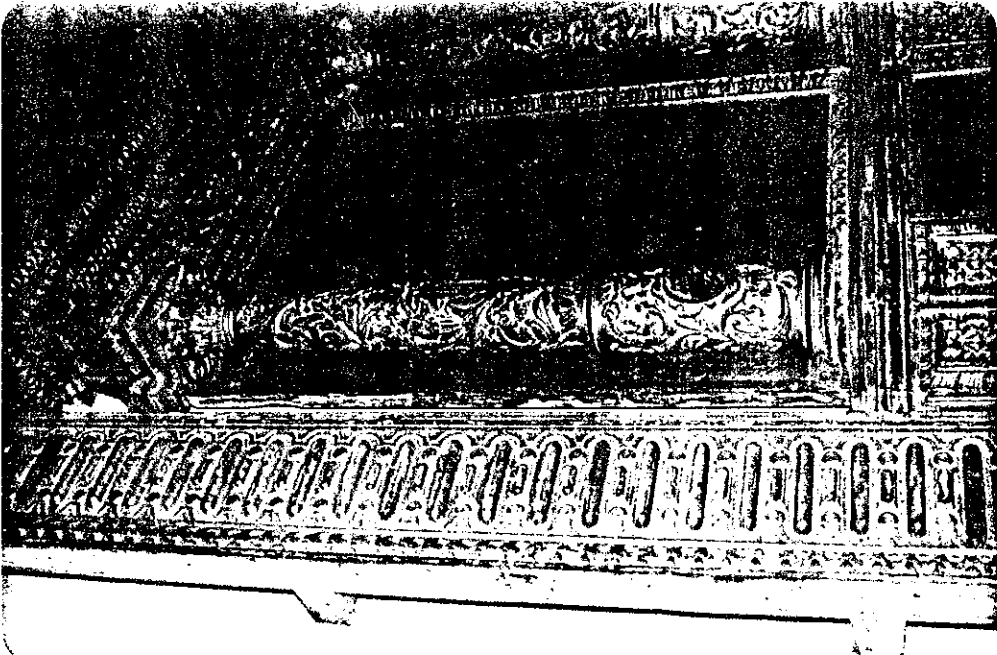
N° de Lám.

- 61 Detalle del primer cuerpo del colateral que se reproduce en las láminas 59 y 60.
- 62 Detalle del col. de San Pedro Pascual en la Merced.
- 63 Detalle del col. de la Sagrada Familia en la Merced.
- 64 Detalle del col. de la V. de la Merced en San Cristóbal Totonicapán.
- 65 Vista gral. del col. de Cristo en Villa Nueva.
- 66 Vista gral. del colateral de la V. de Guadalupe en San Jerónimo.
- 67 Vista gral. del col. de Sto. Domingo en S. Jerónimo.
- 68 Detalle del col. de Santo Domingo en San Jerónimo.
- 69 Vista gral. del colateral de la V. de Guadalupe en Santa Rosa.
- 70 Detalle del col. de la V. de Guadalupe en Sta. Rosa.
- 71 Vista gral. del retablo de la Virgen de Guadalupe en la Merced.
- 72 Vista gral. del colateral de San Antonio de Padua en Capuchinas.
- 73 Detalle del col. de S. Antonio de P. en Capuchinas.
- 74 Vista Gral. del col. de San José en Sta. Rosa.
- 75 Vista gral. del colateral de Santa Ana en San Francisco de Antigua.
- 76 Vista gral. del col. de la V. de Guadalupe en San Francisco de Antigua.
- 77 Vista general del retablo de Animas en San Francisco de Antigua.
- 78 Vista gral. del col. de San Antonio de Padua en San Juan del Obispo.
- 79 Vista gral. del colateral de Nuestra Señora de la Soterraña en Villa Nueva.



2

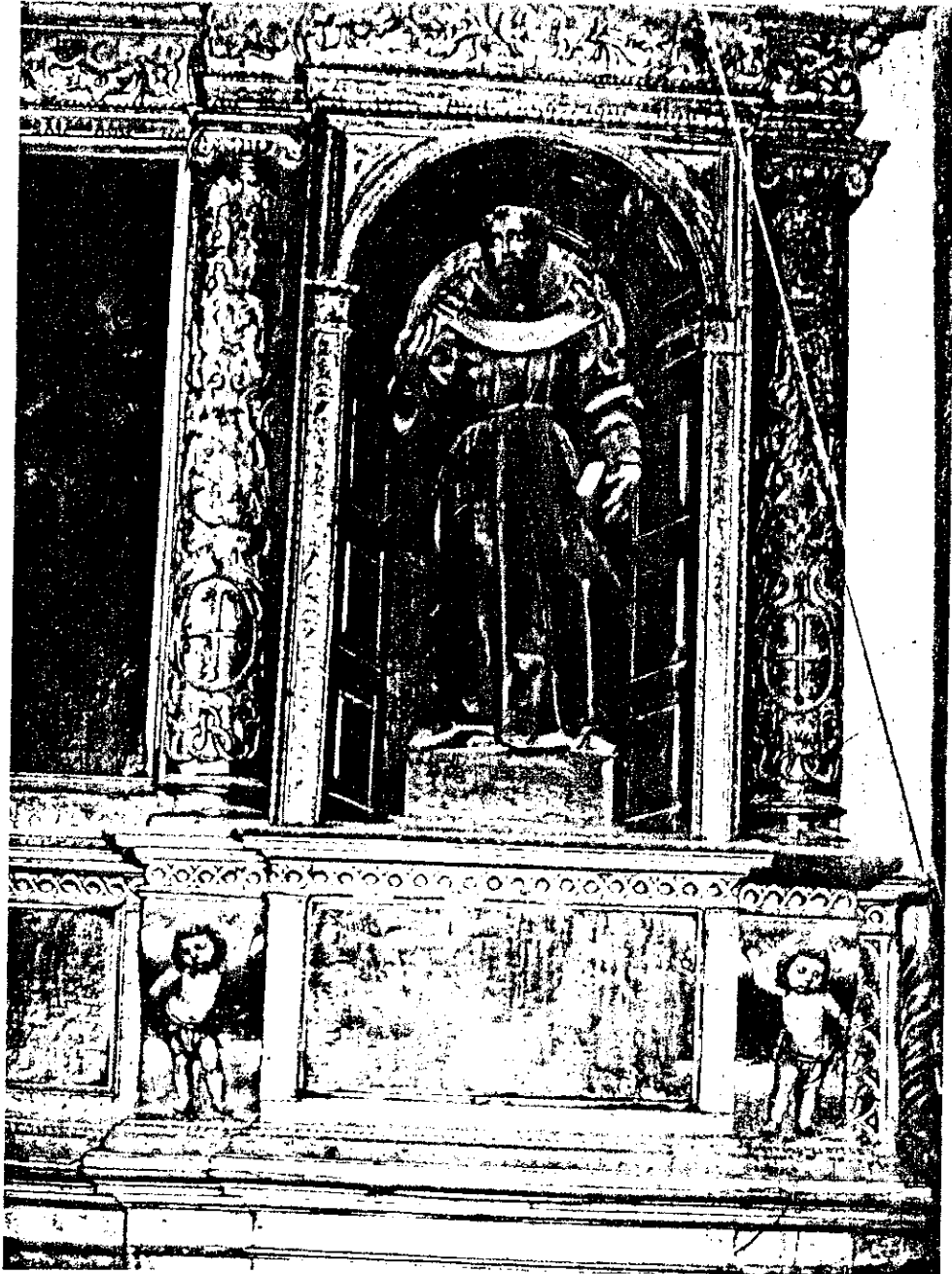


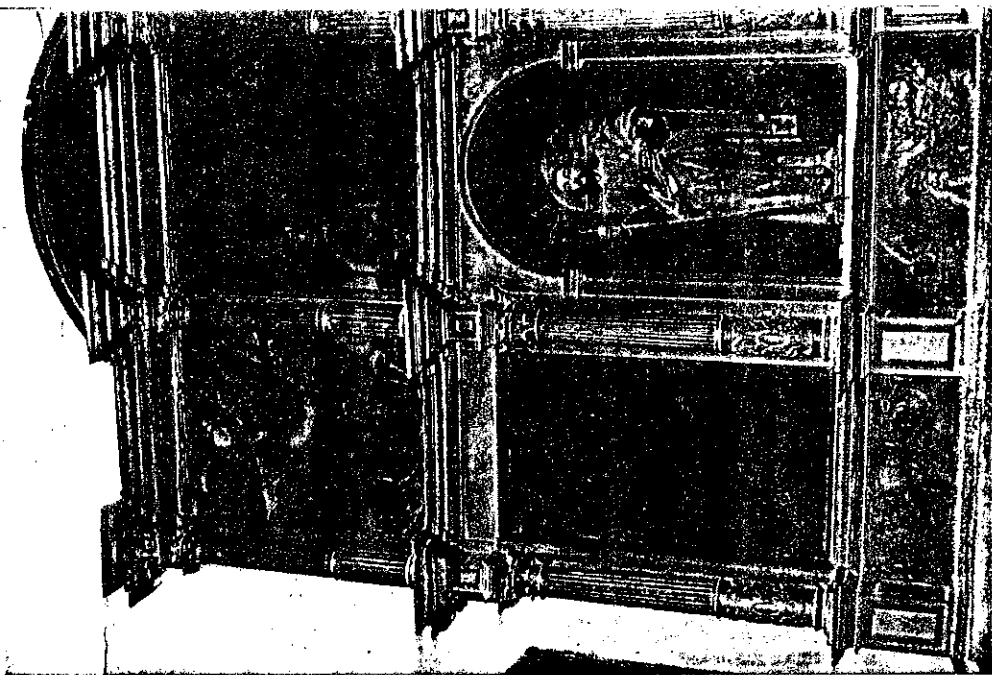


3

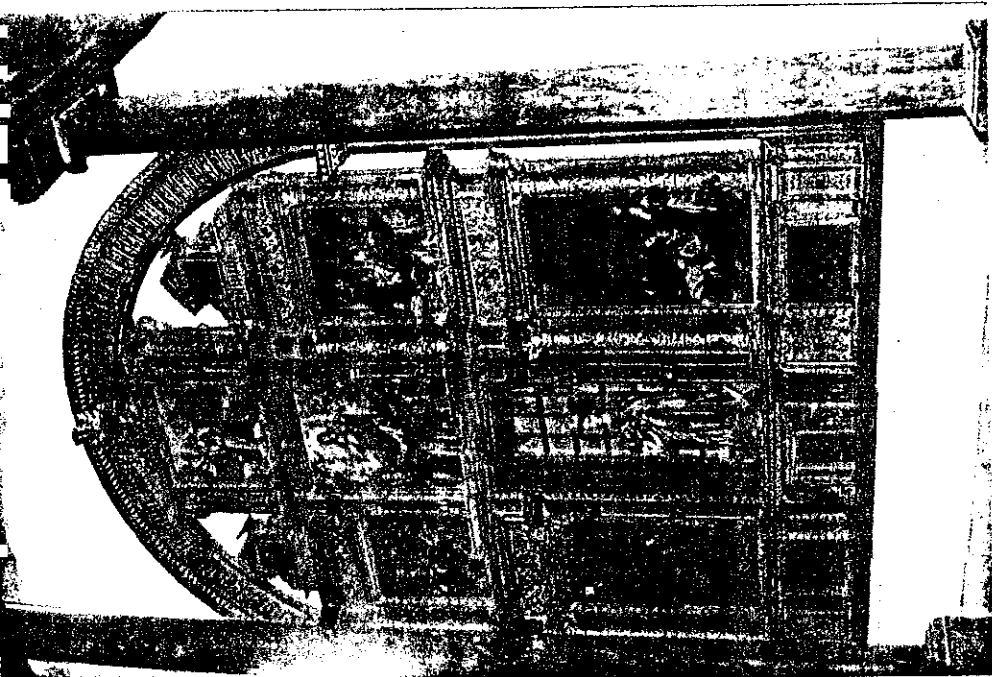


5

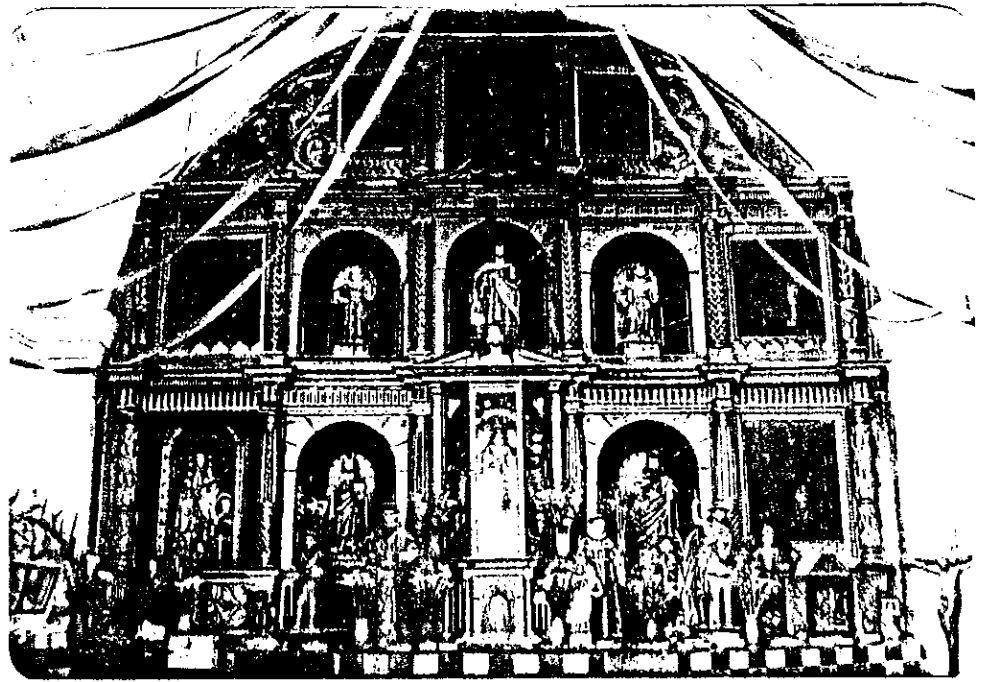




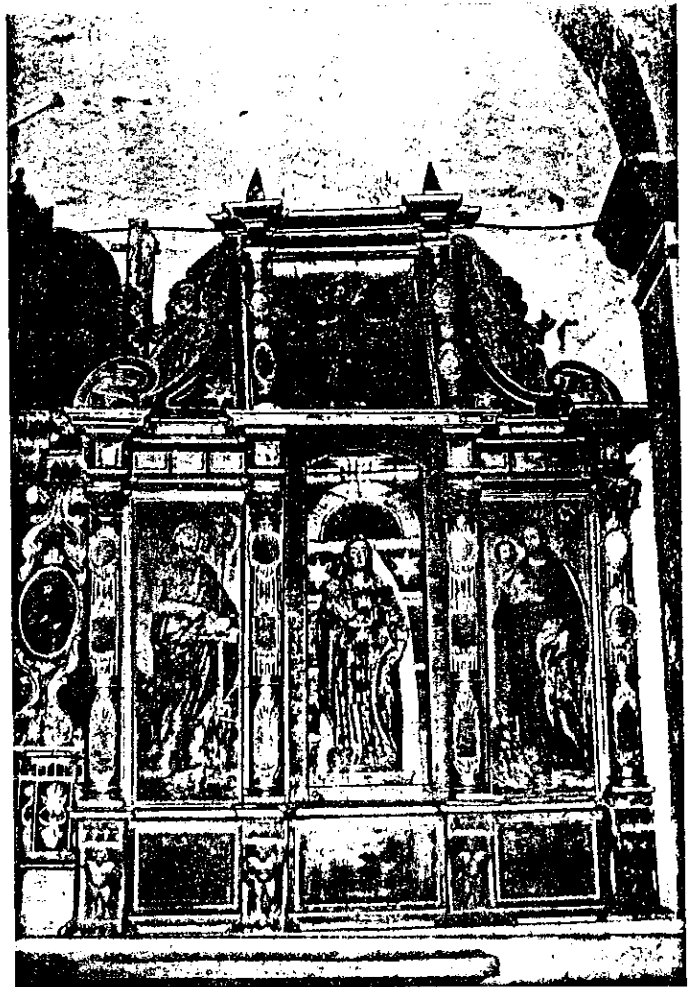
6



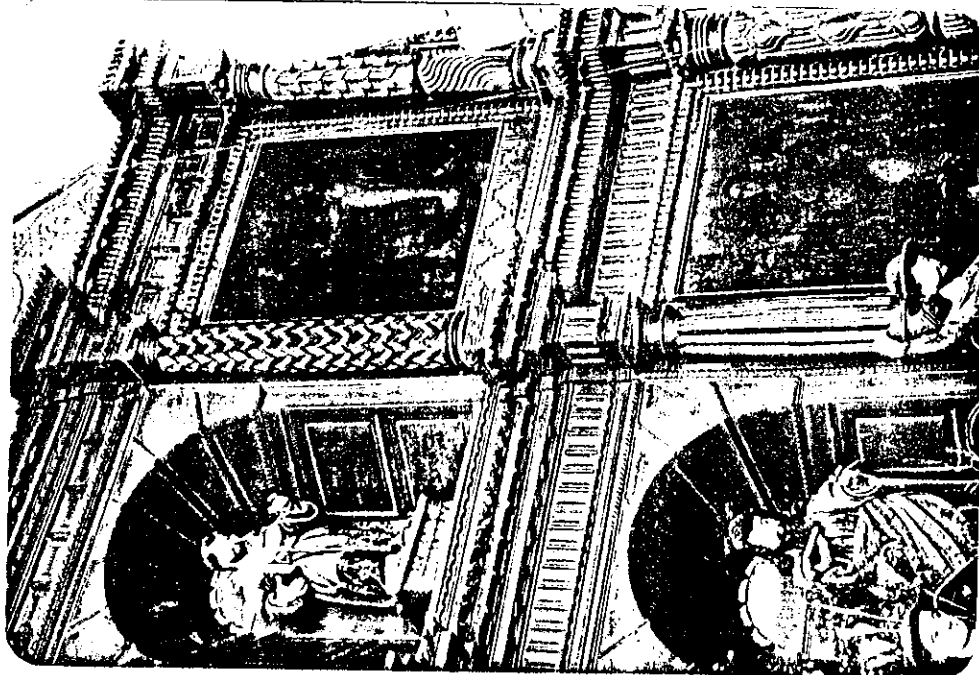
7



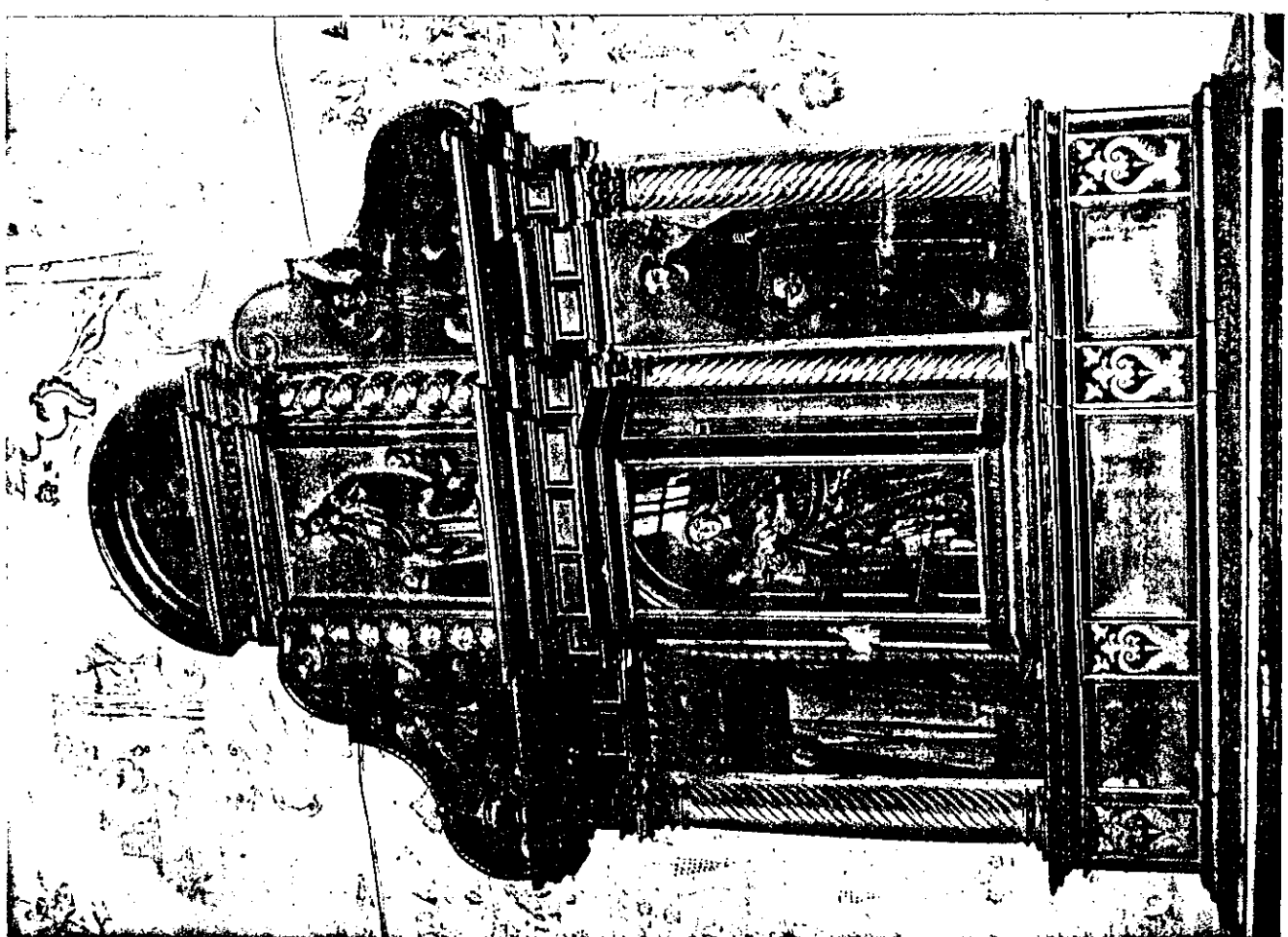
8



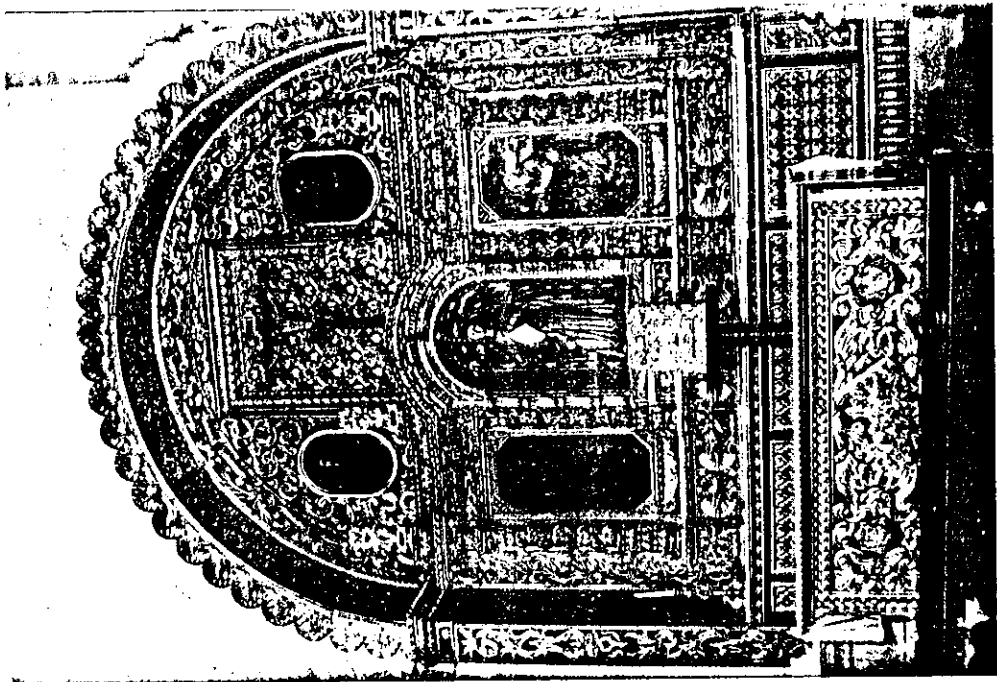
9



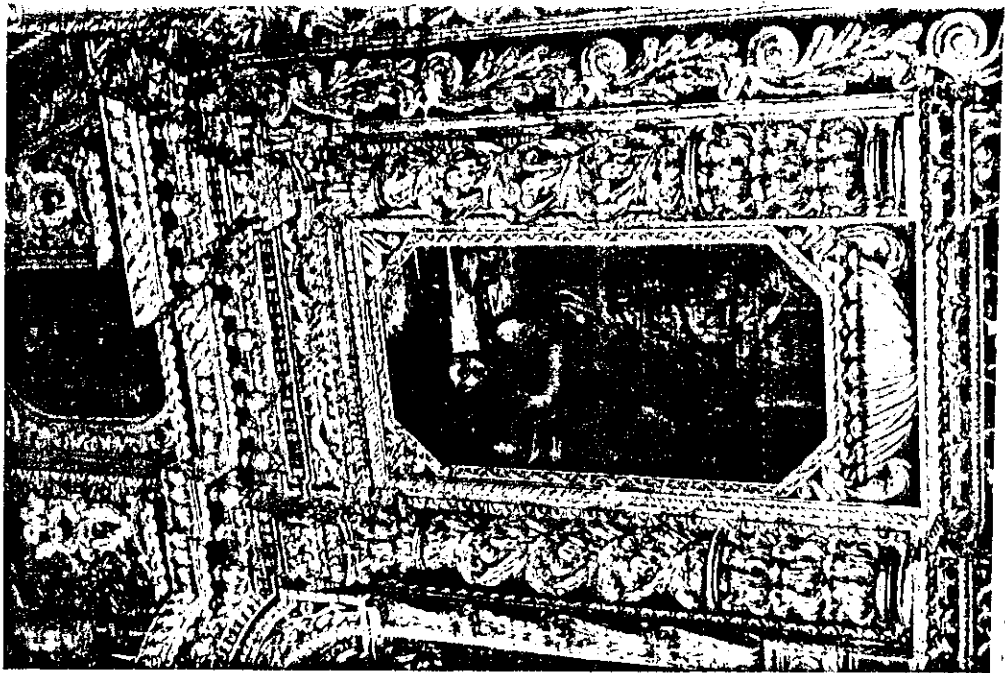
10



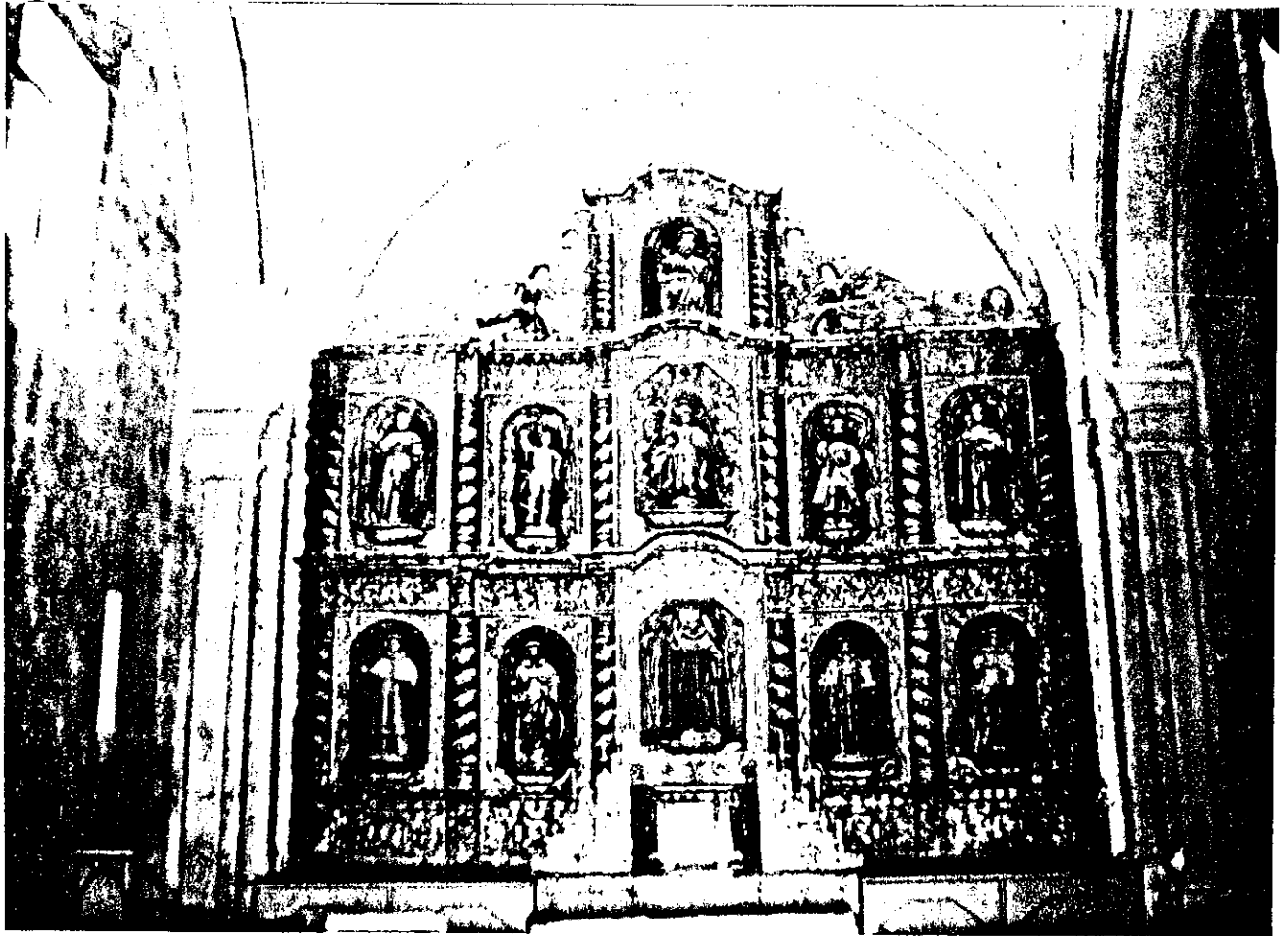
11



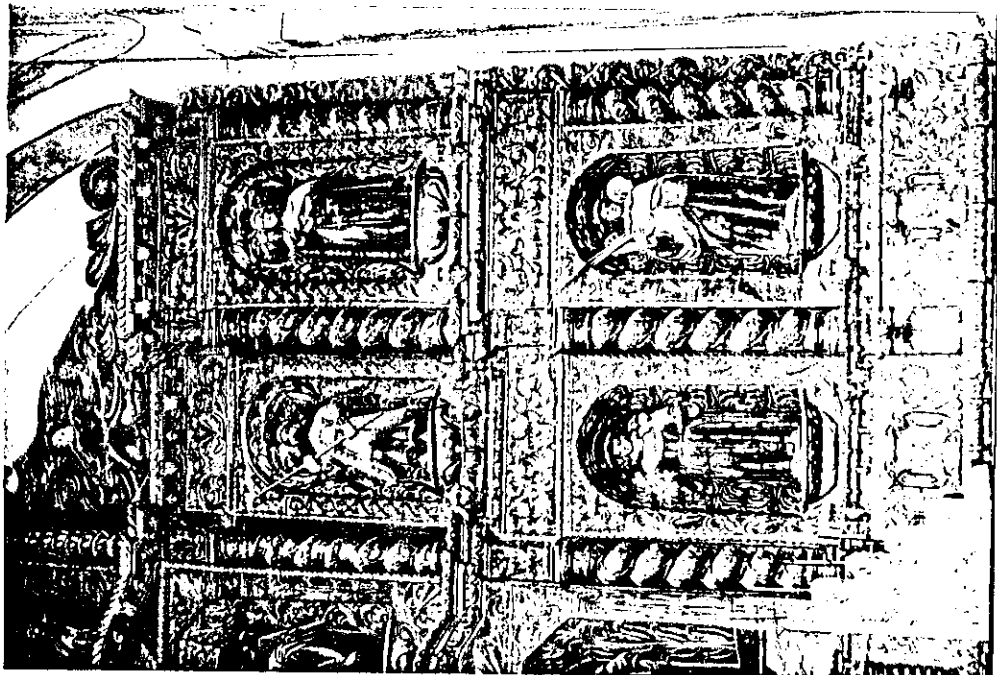
12



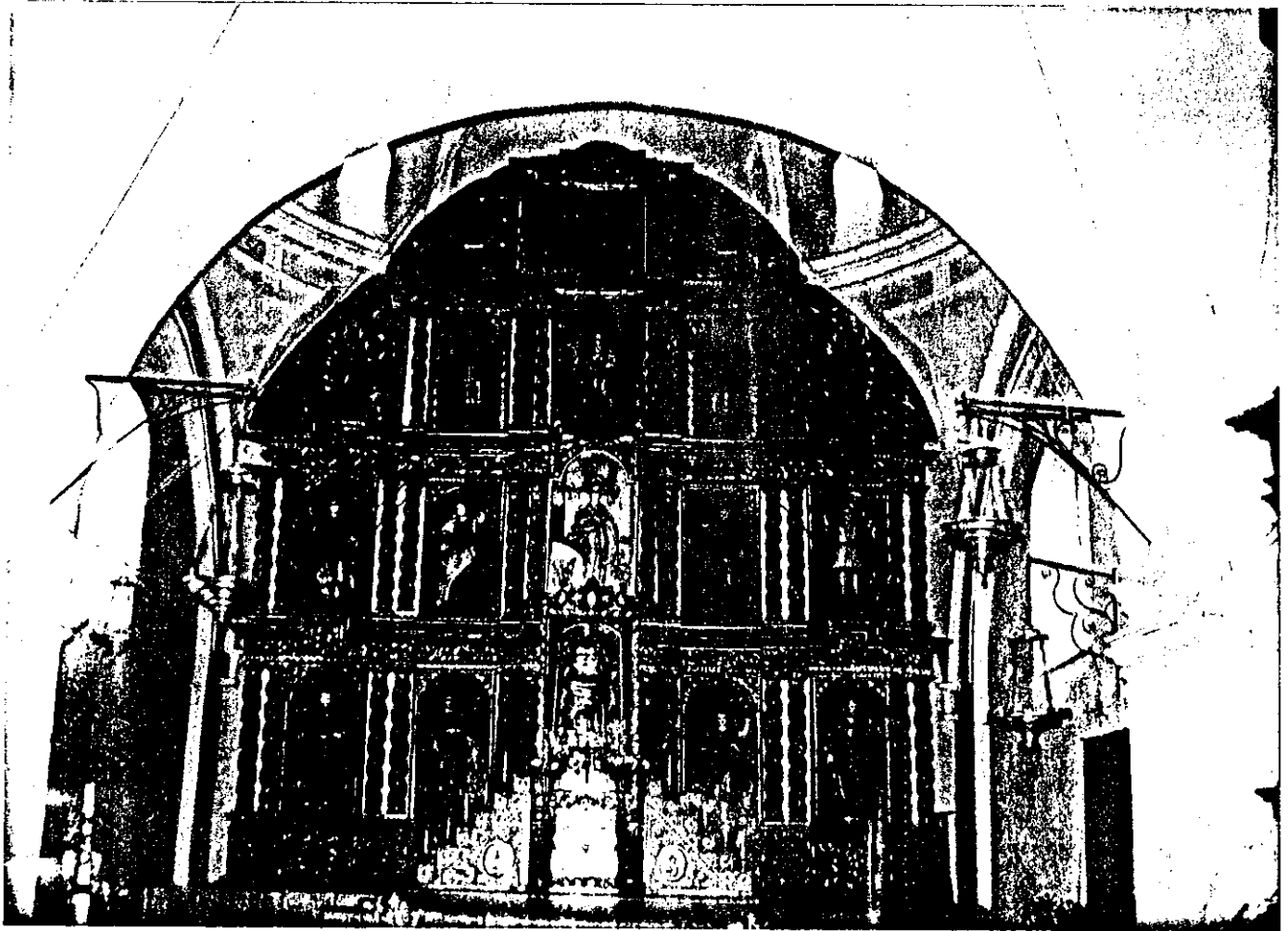
13



14a



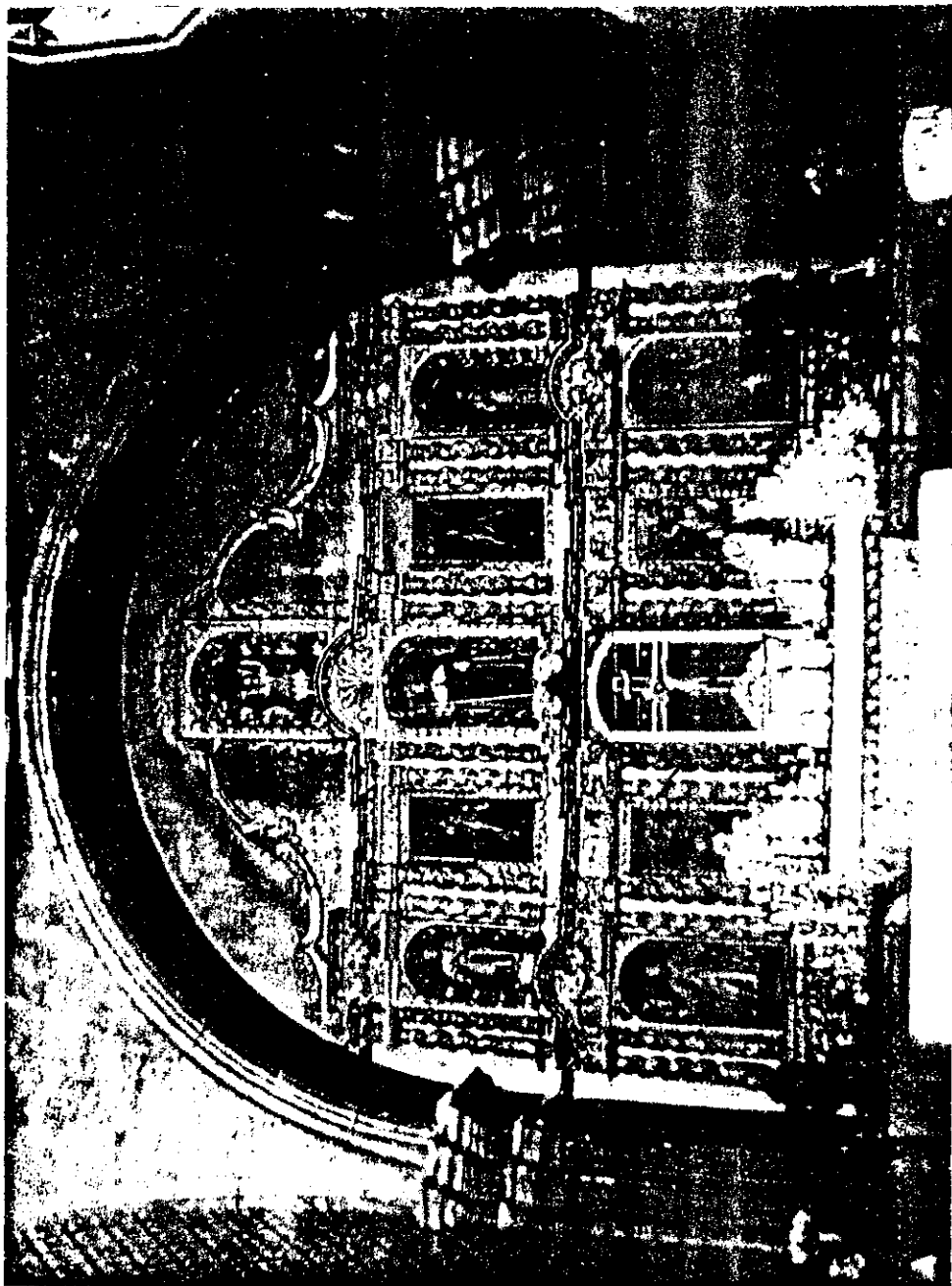
14b



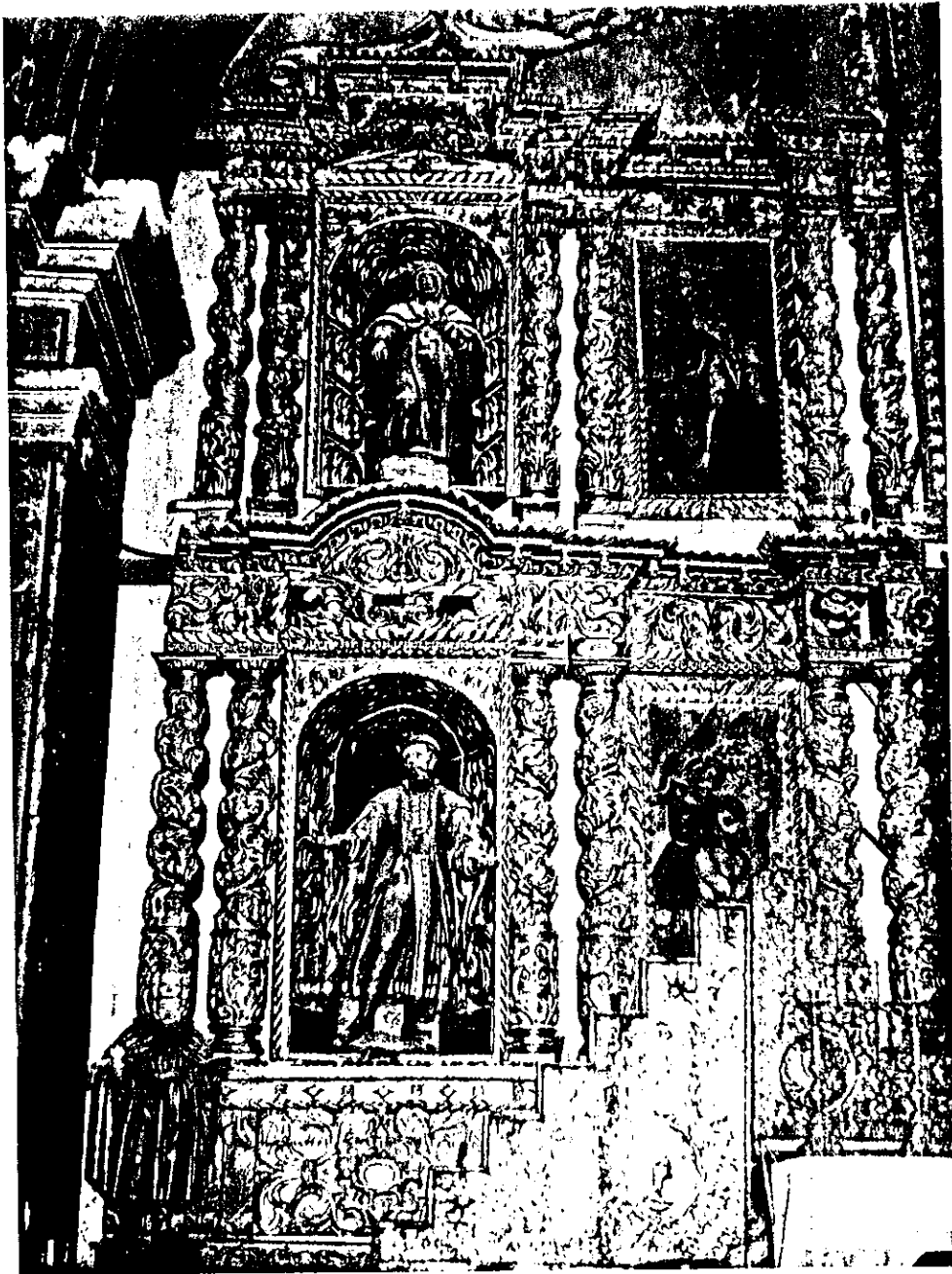
15

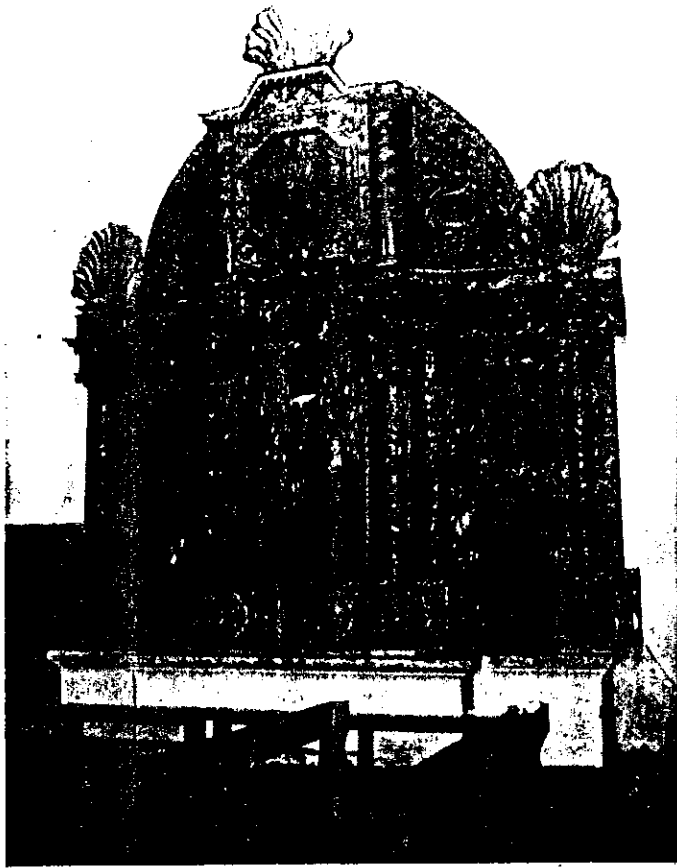


16

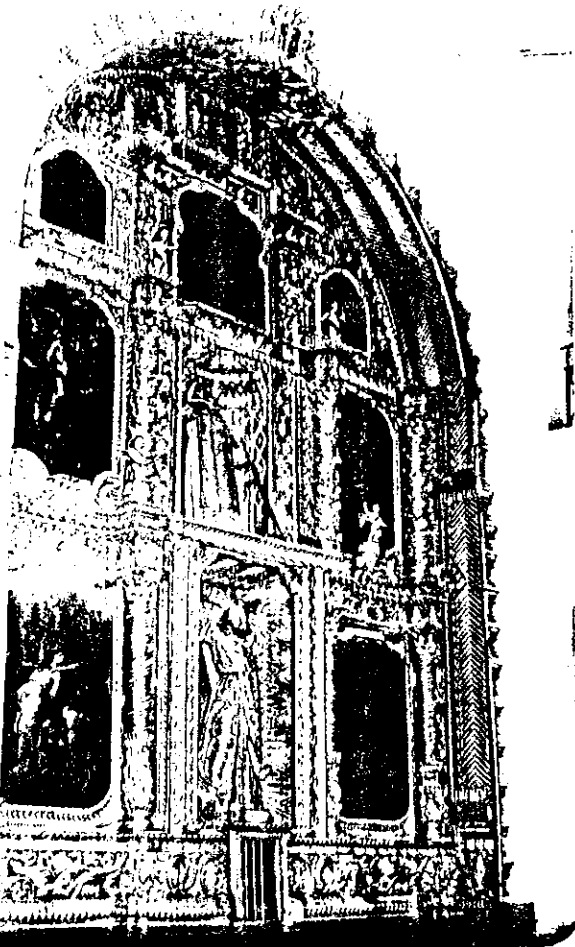


17

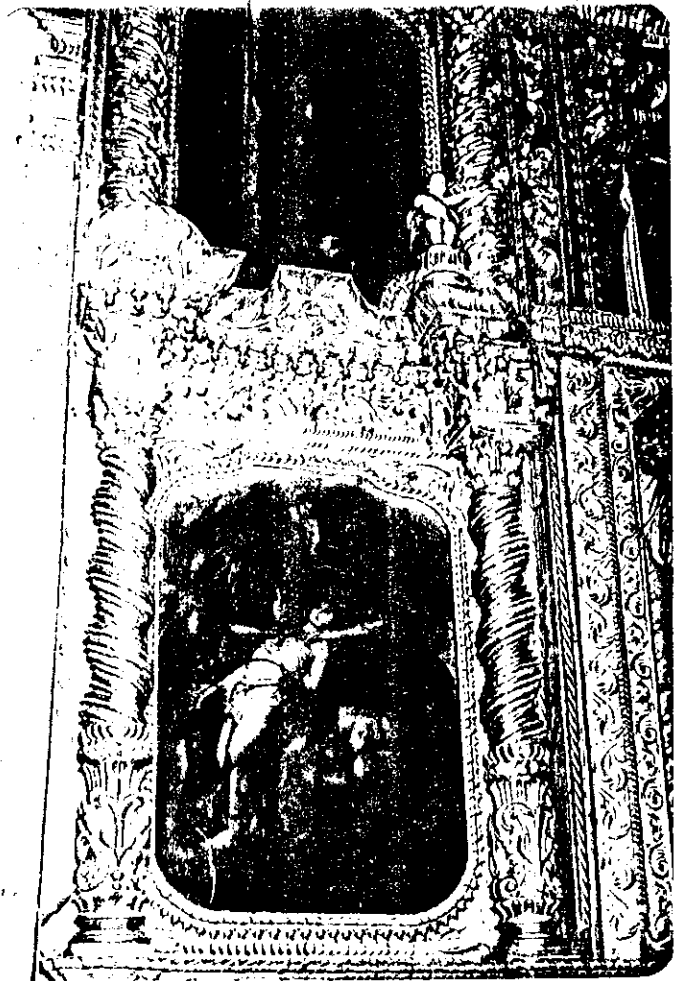




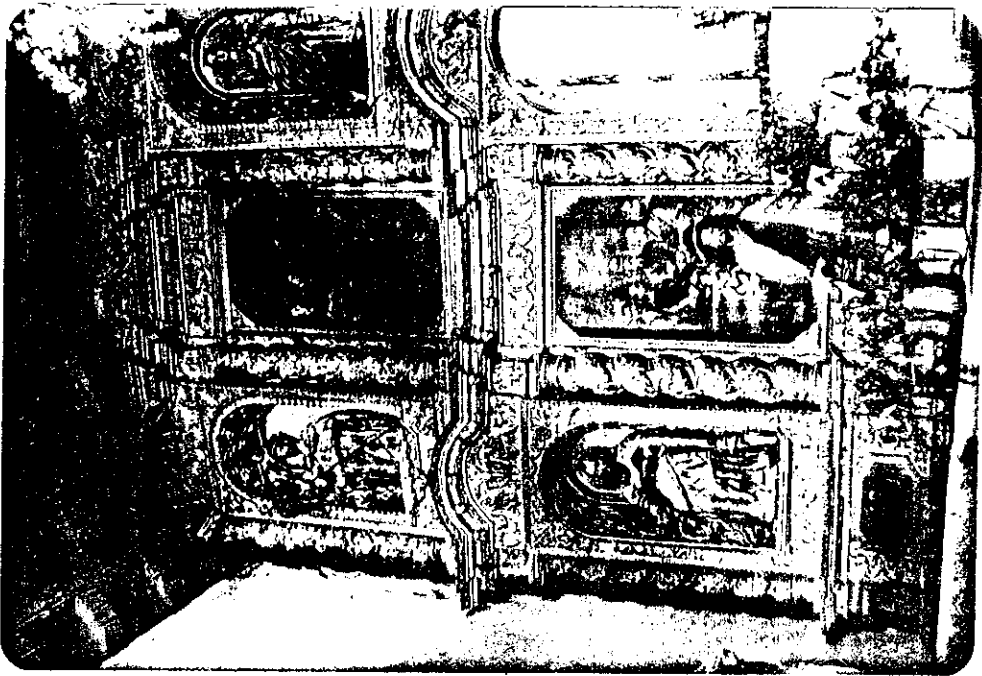
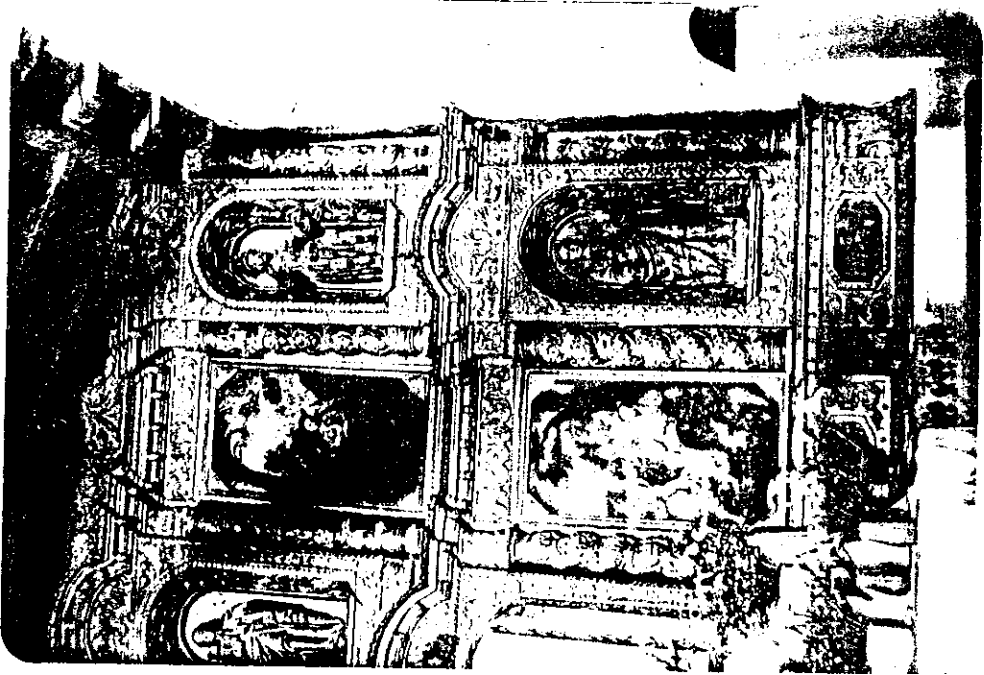
19



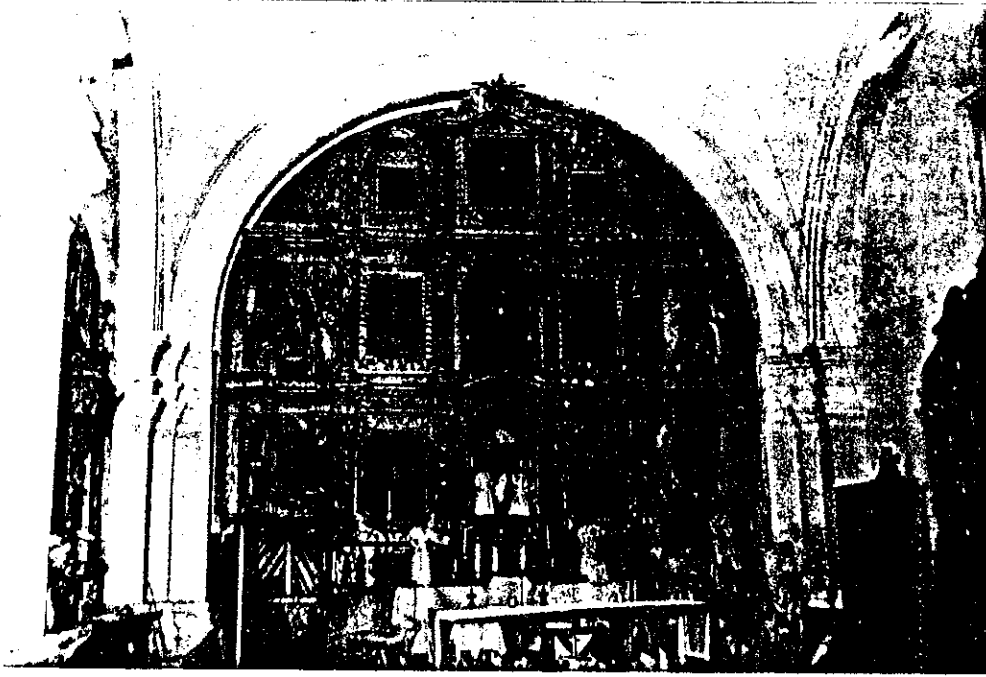
20



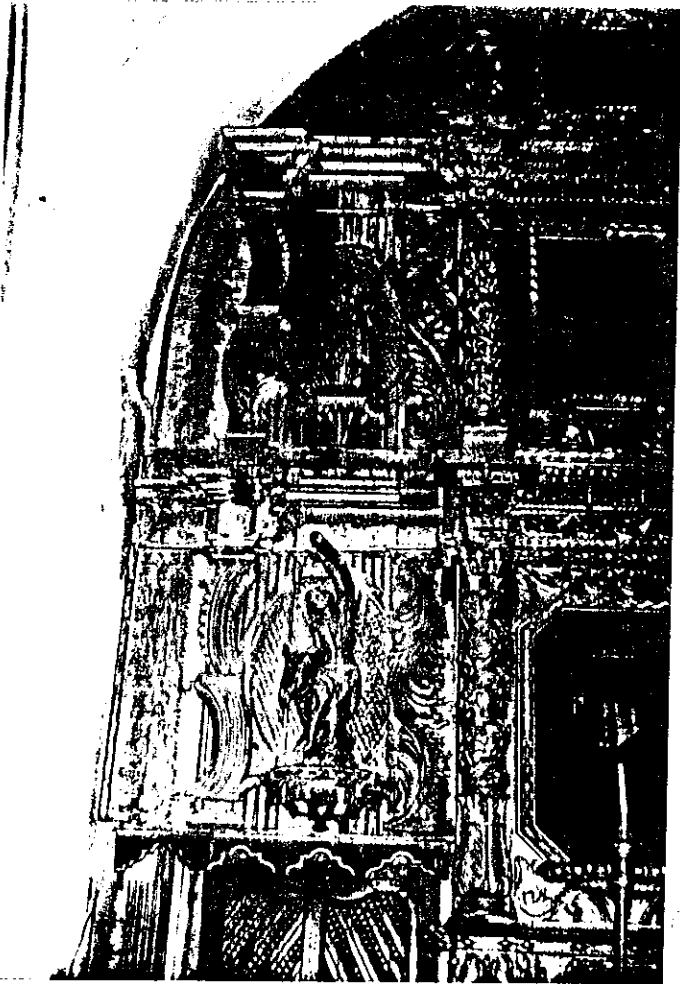
21



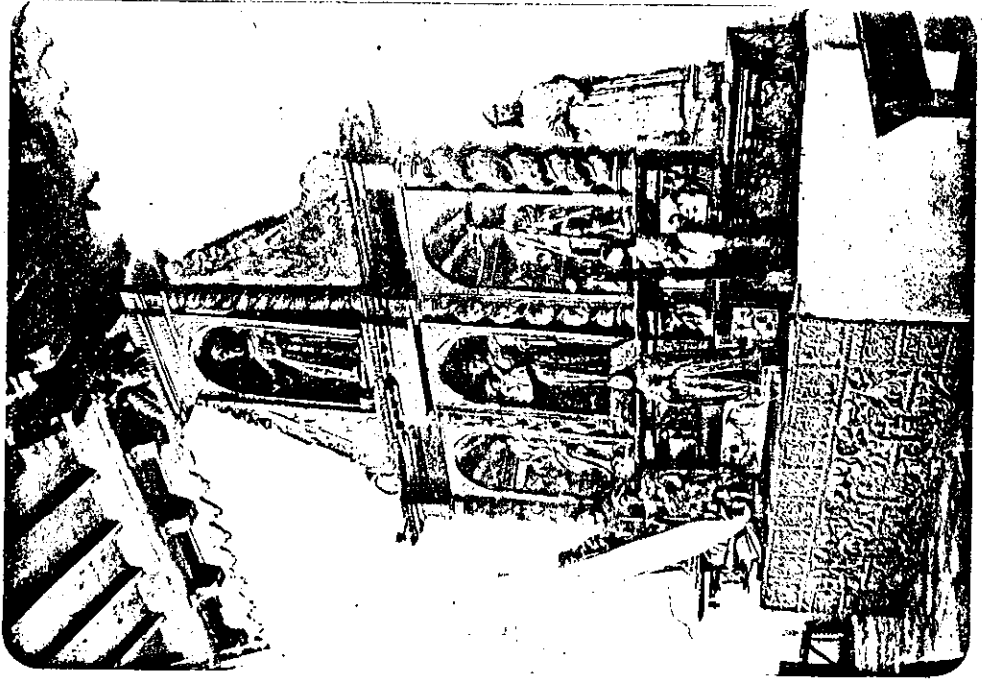
22,23.



24



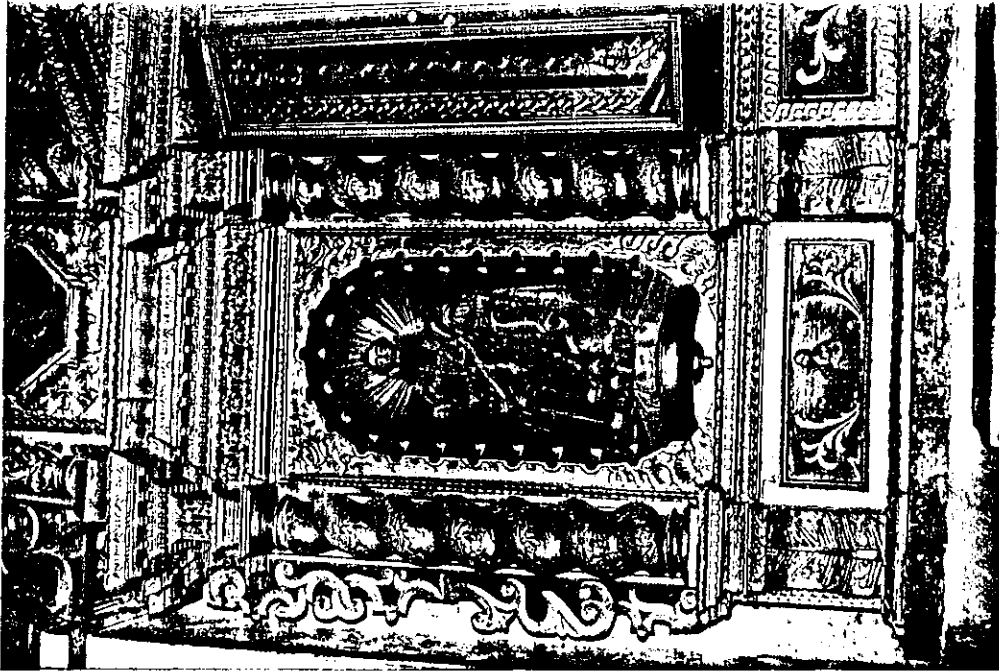
25



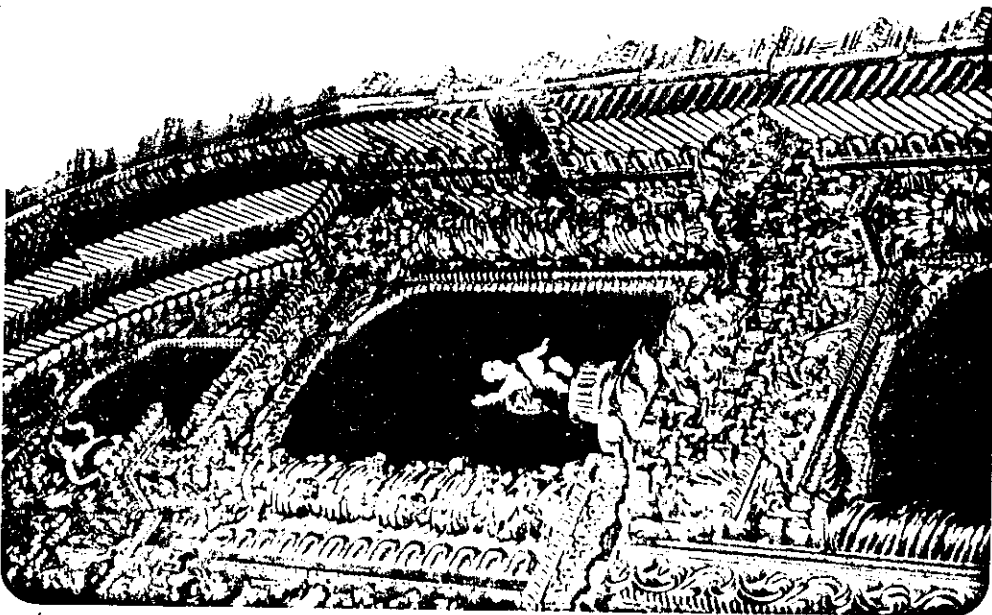
26



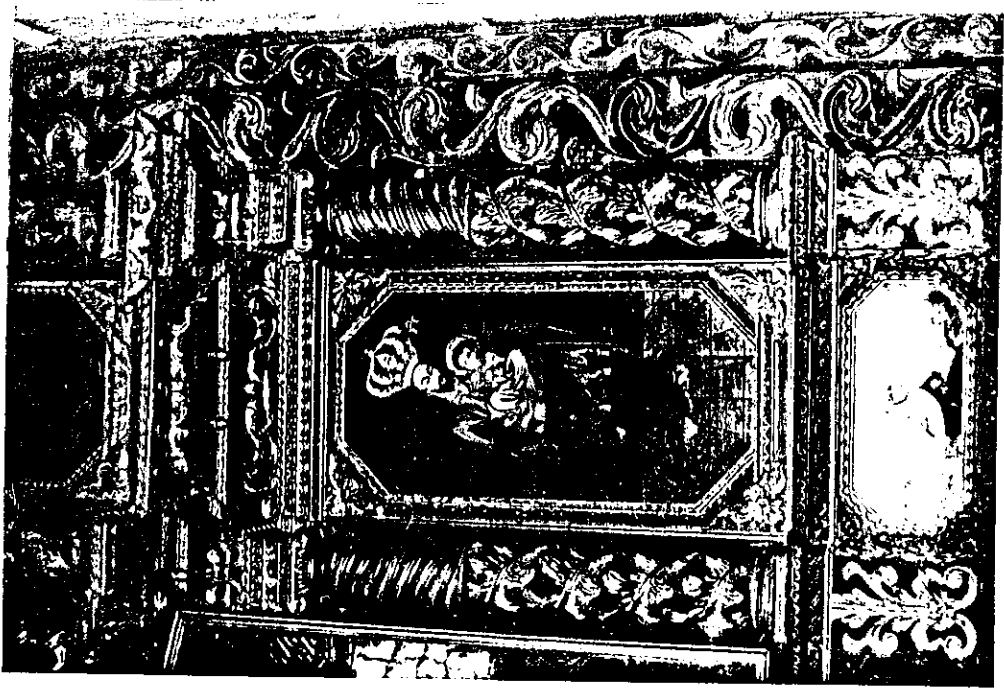
27



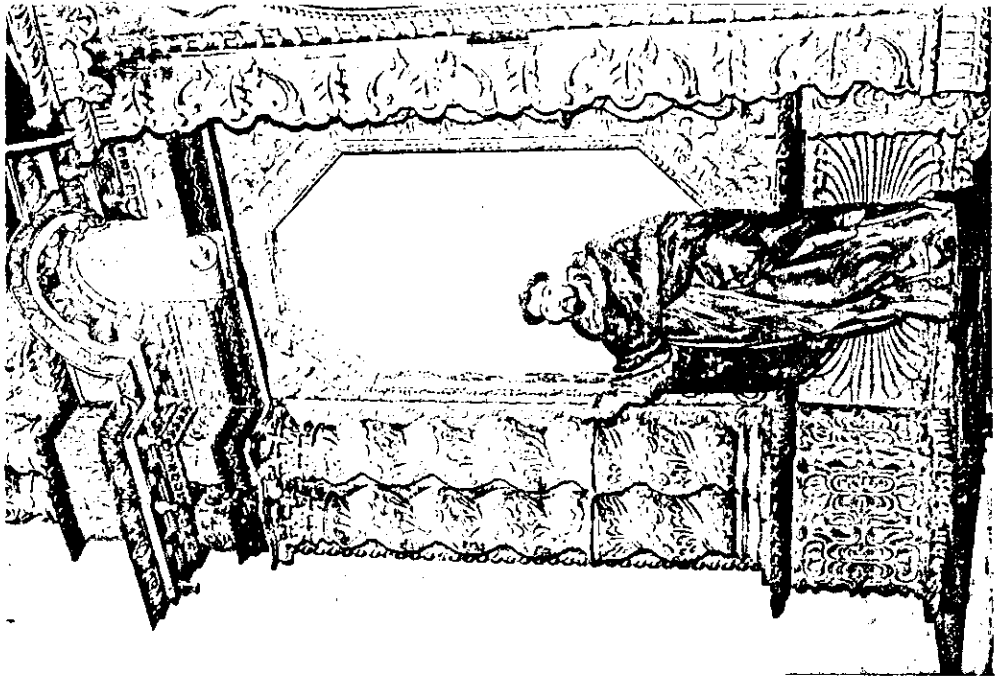
28



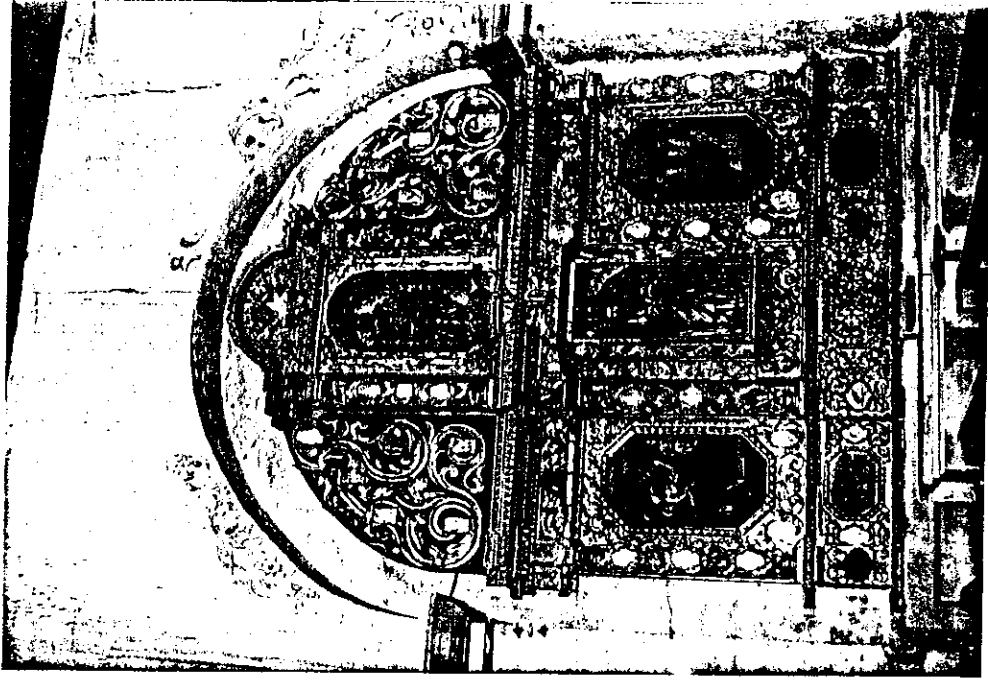
29



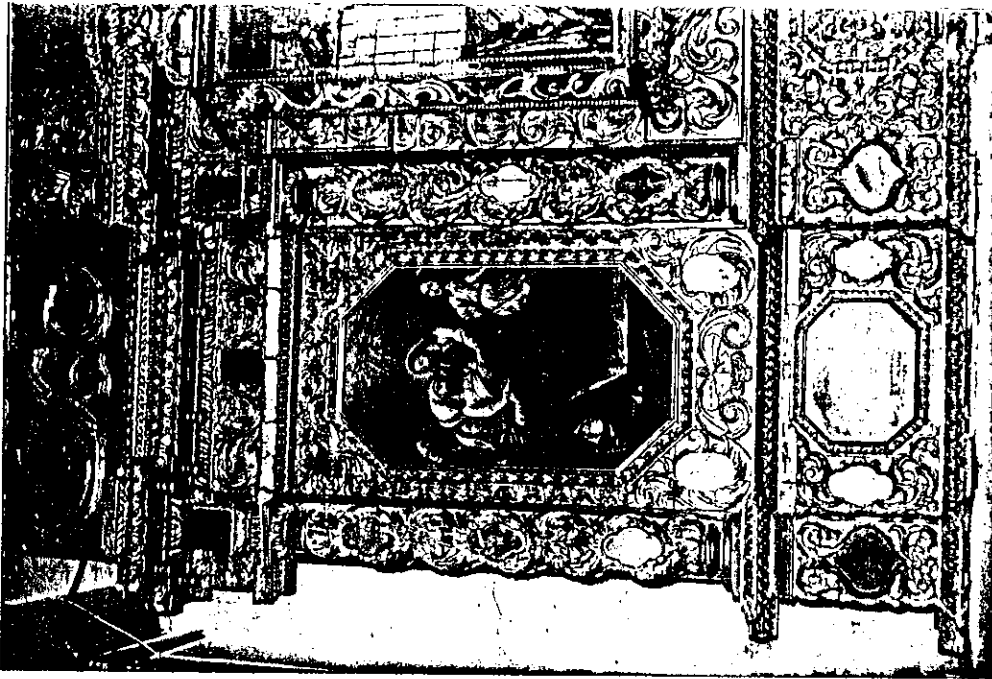
30



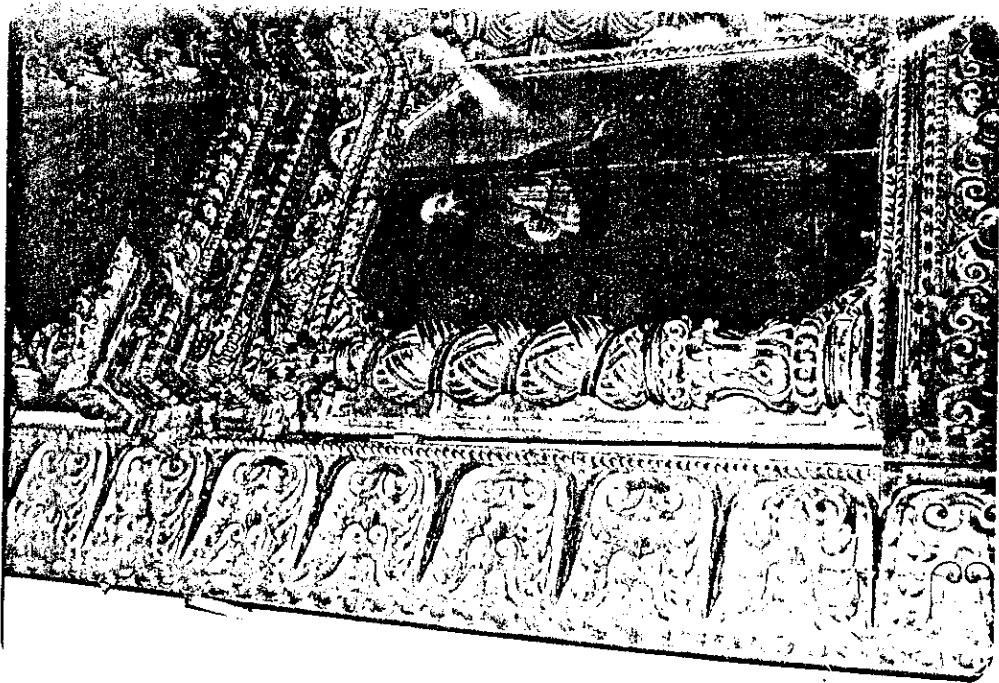
31



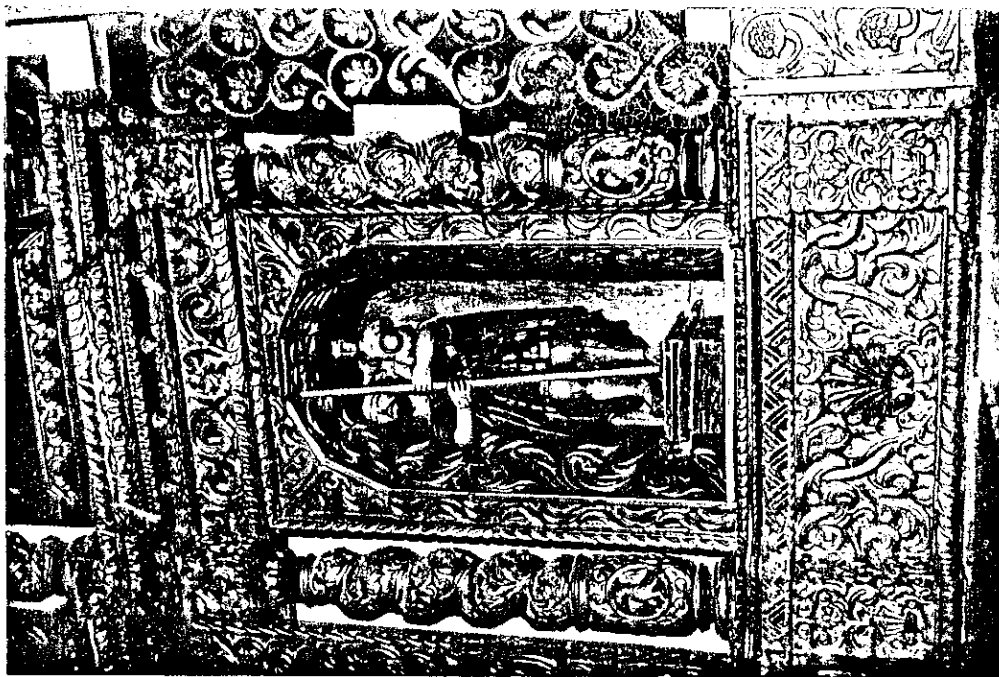
32



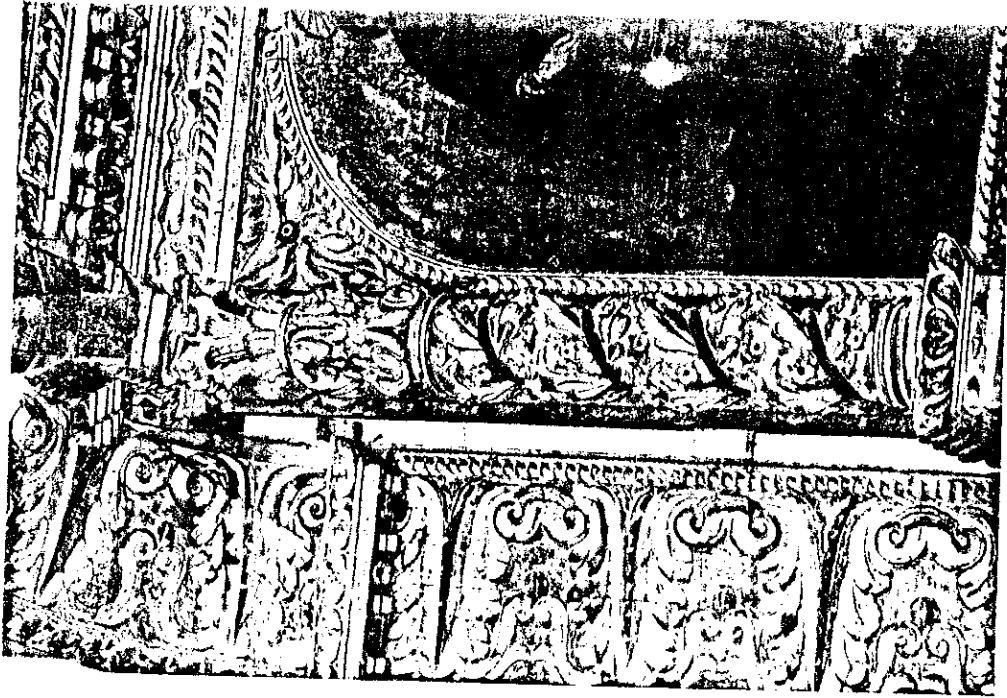
33



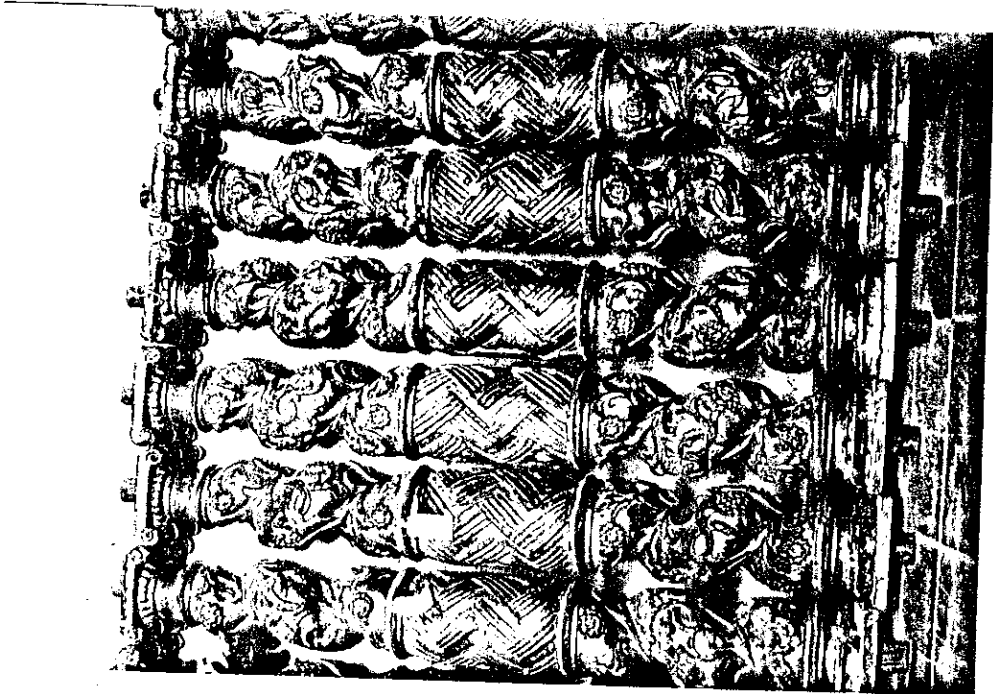
34



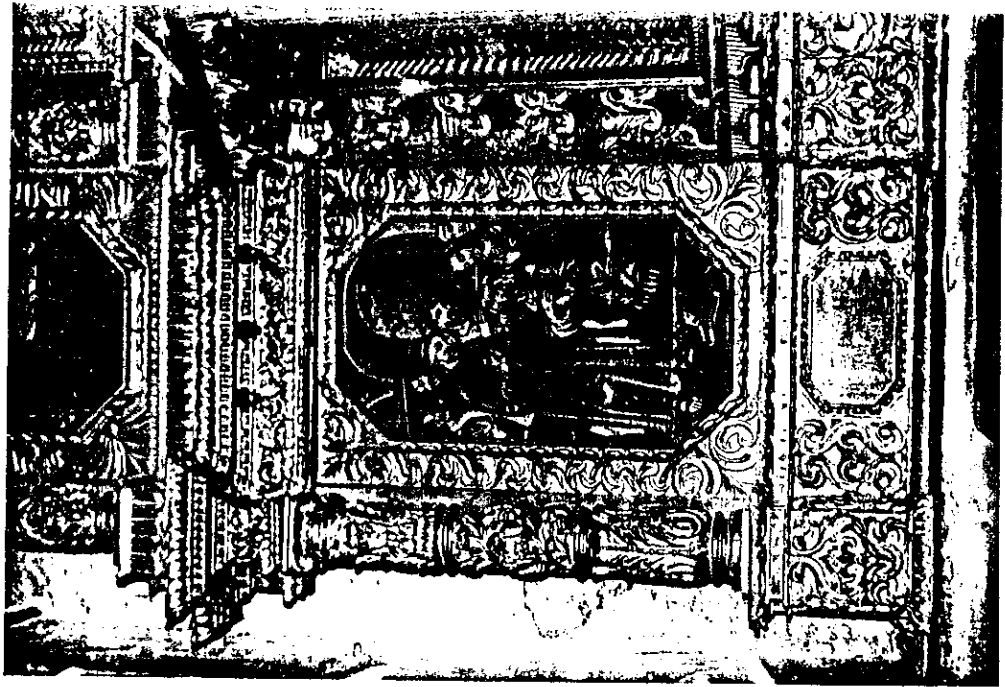
35



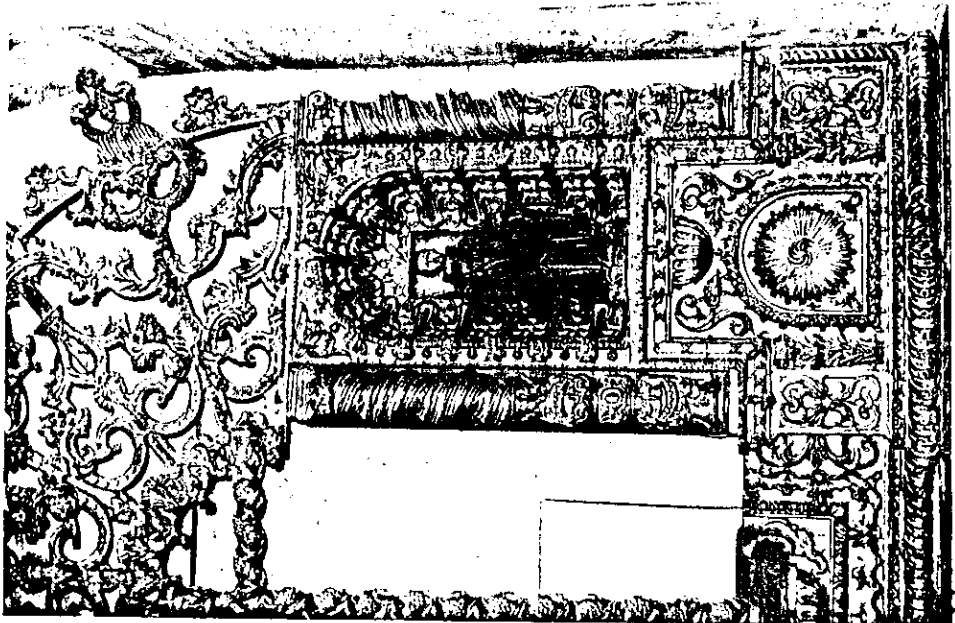
36



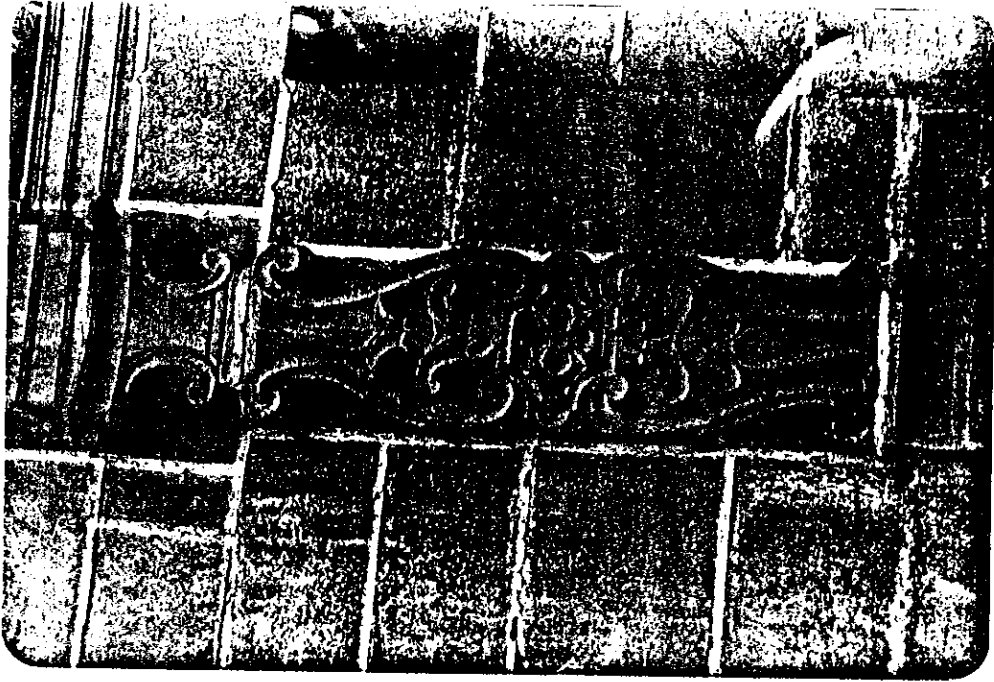
37



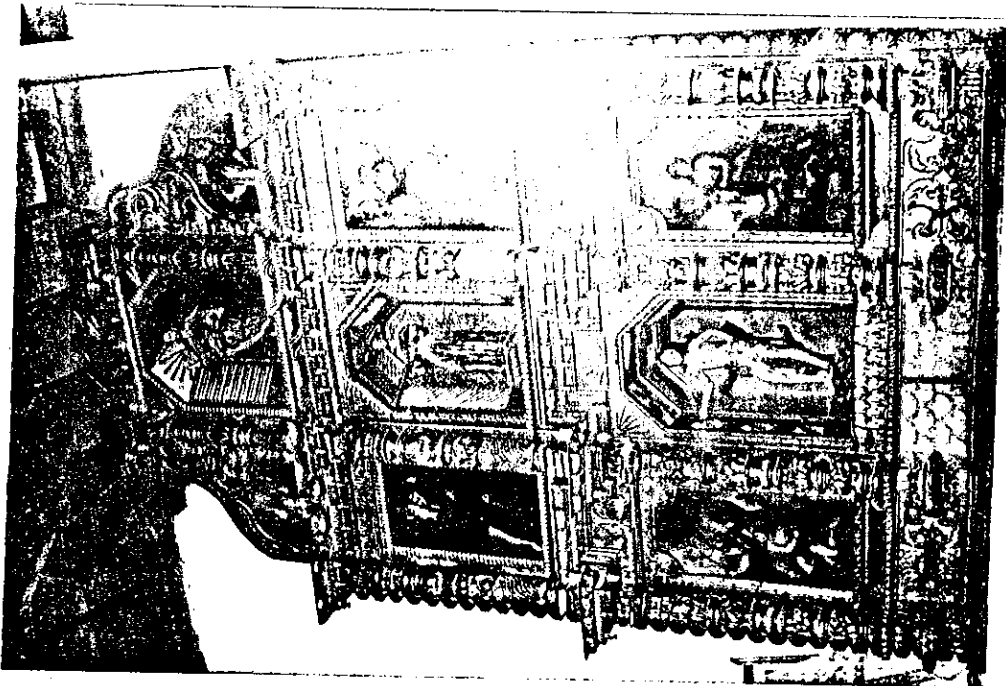
86



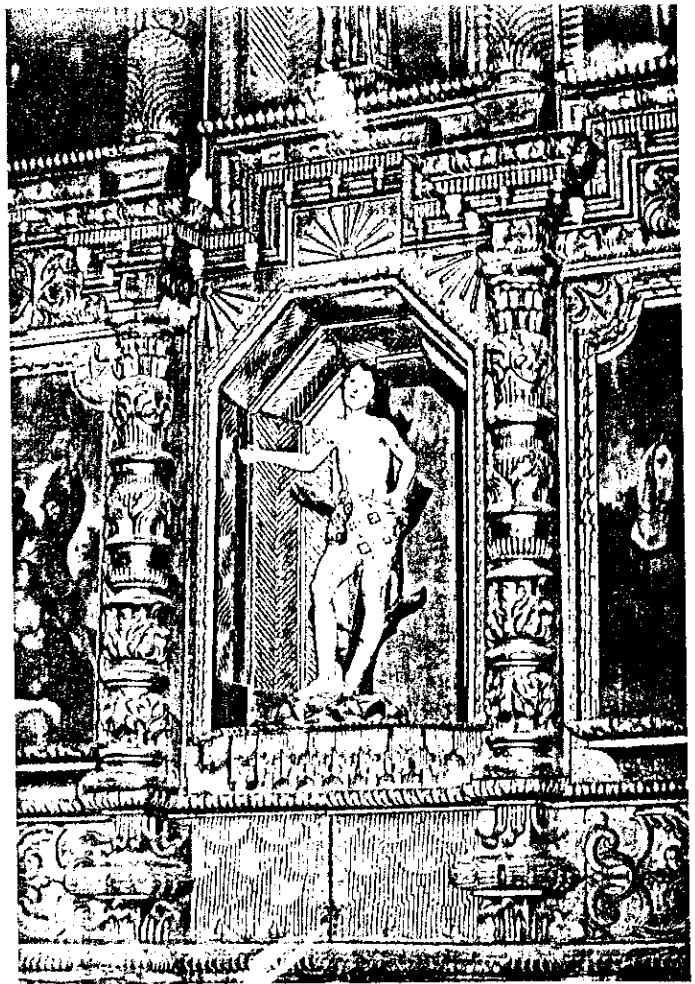
87



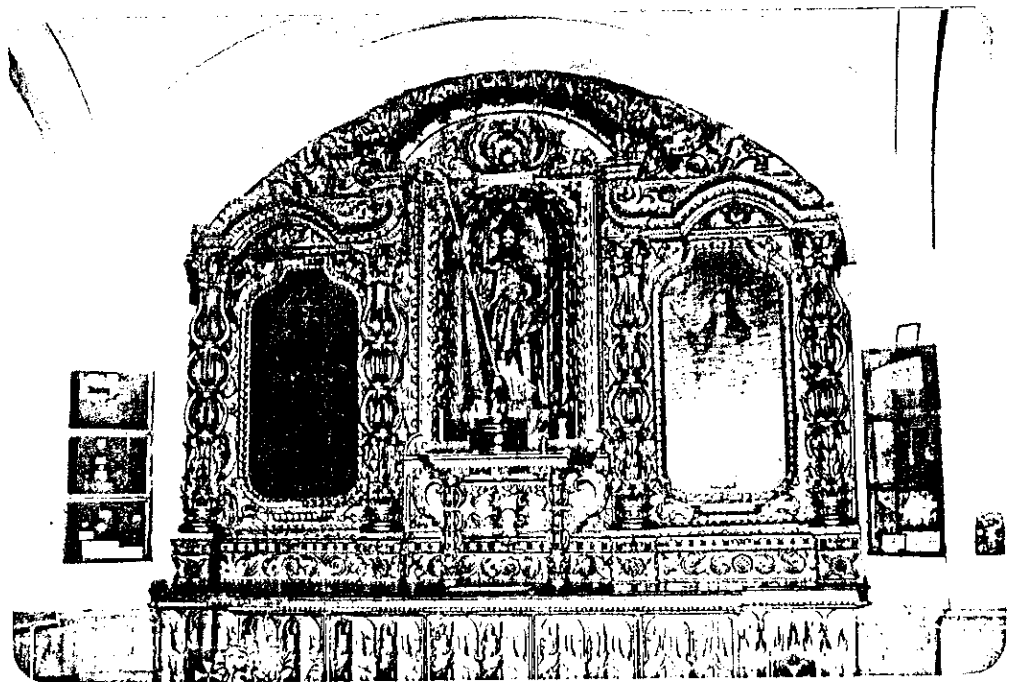
40



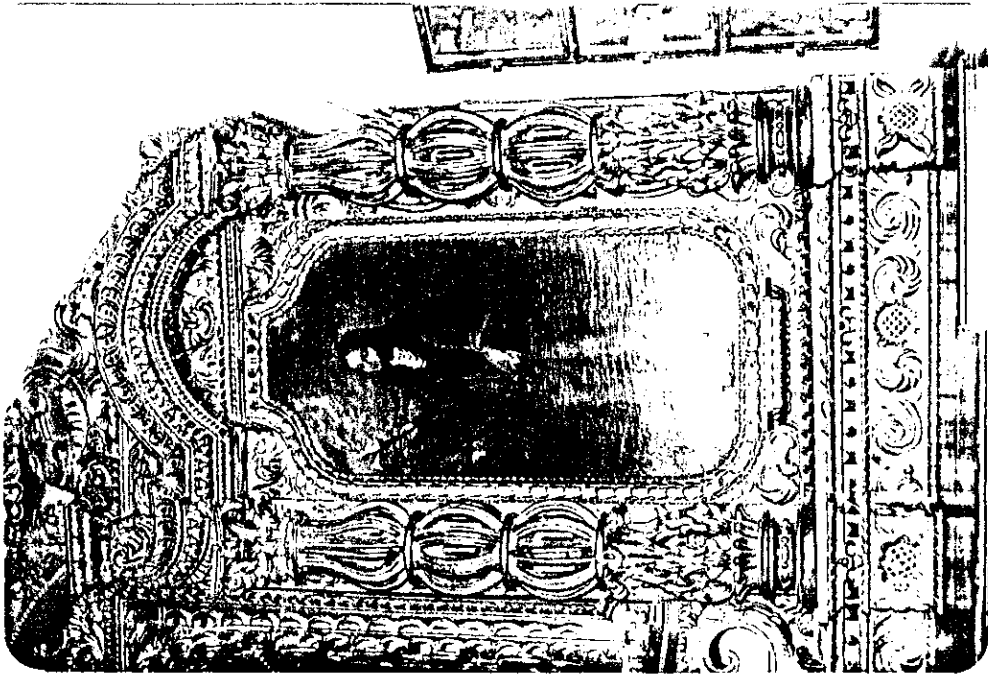
41



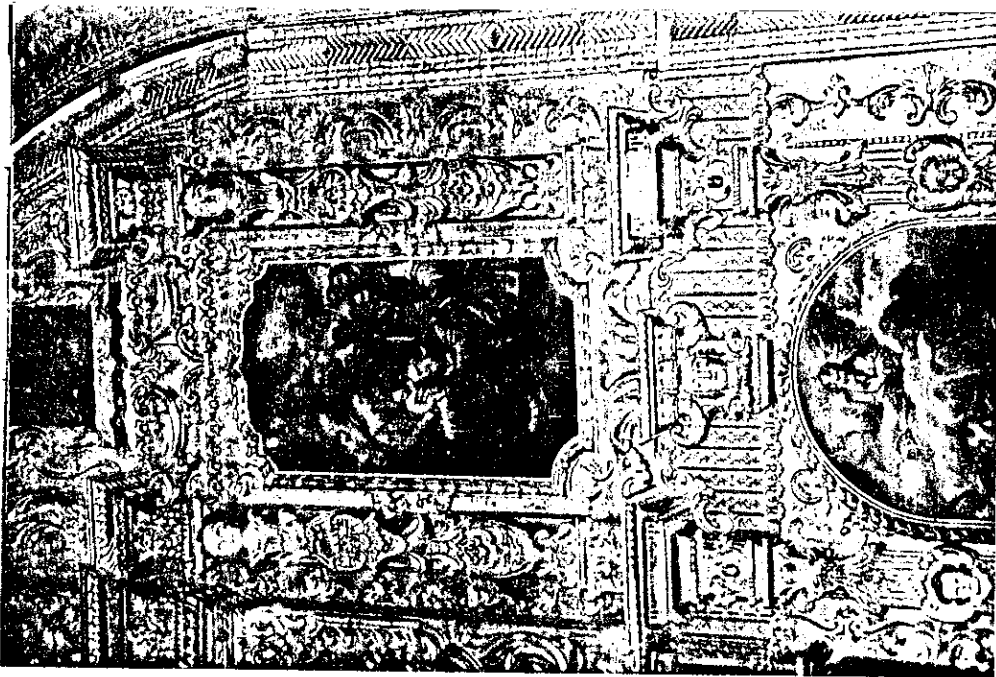
42



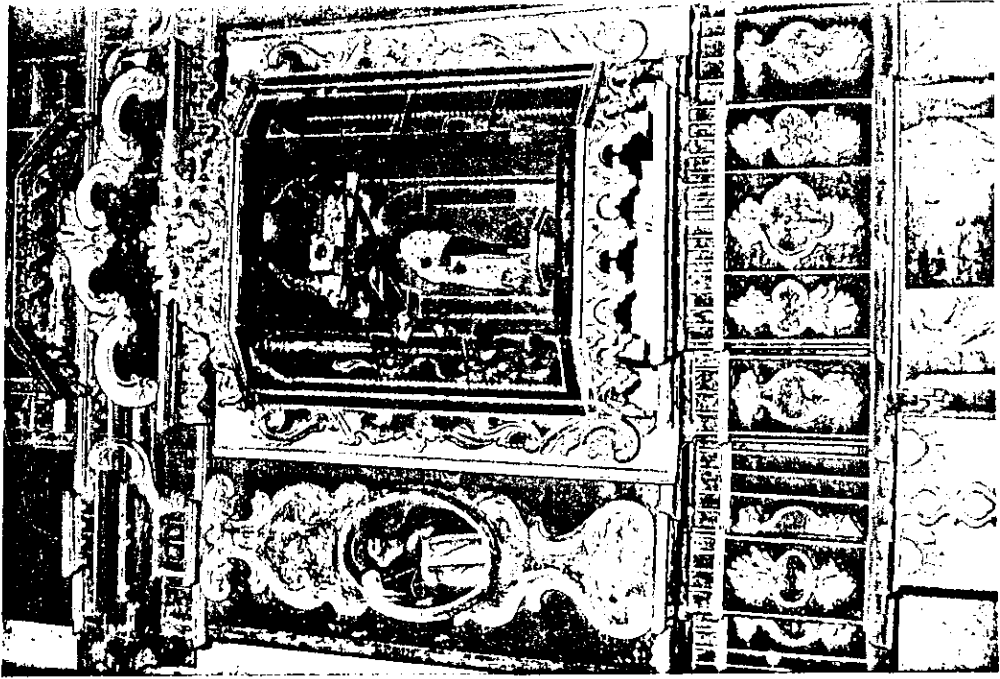
43



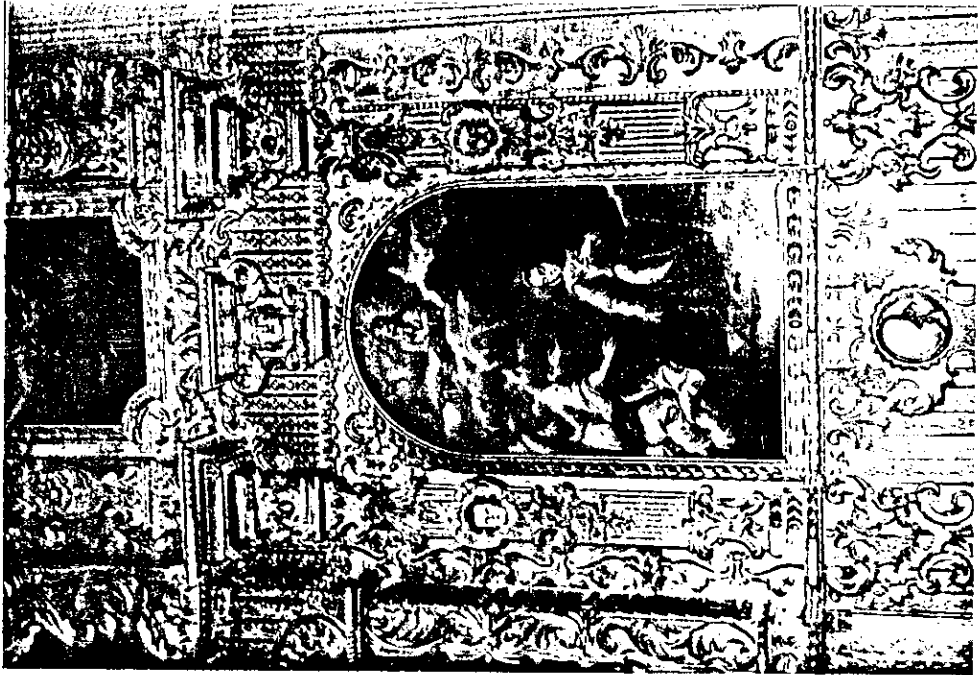
44



45

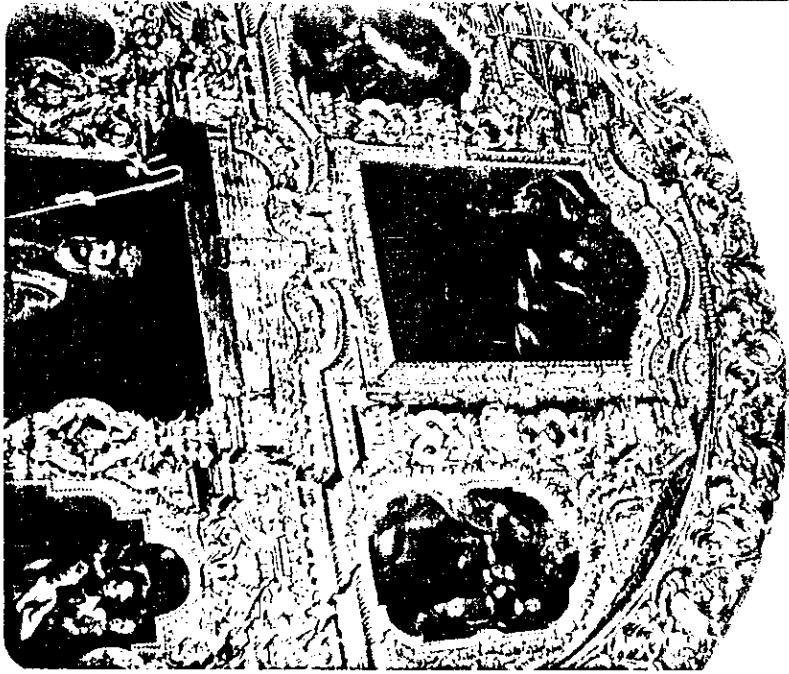


46

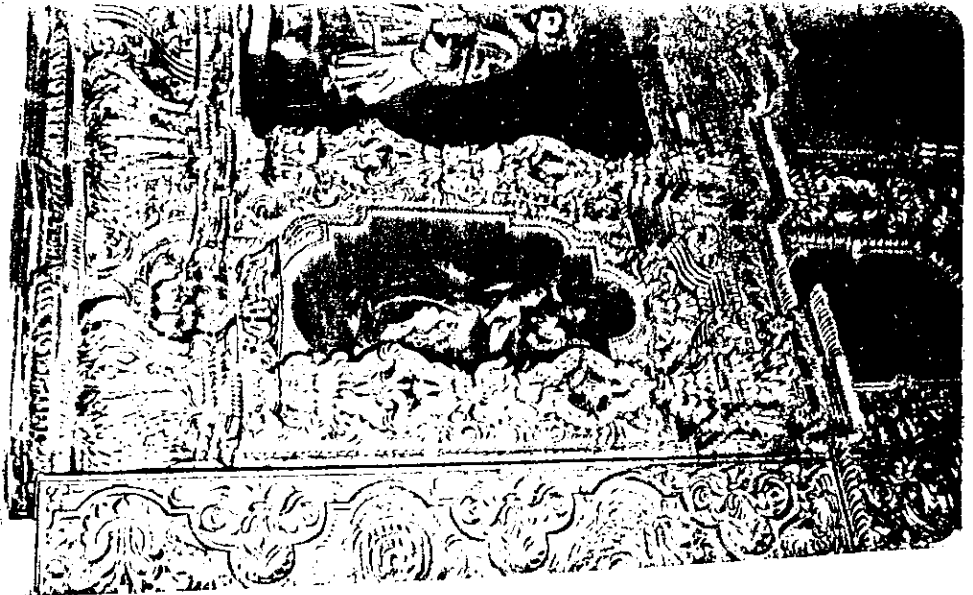


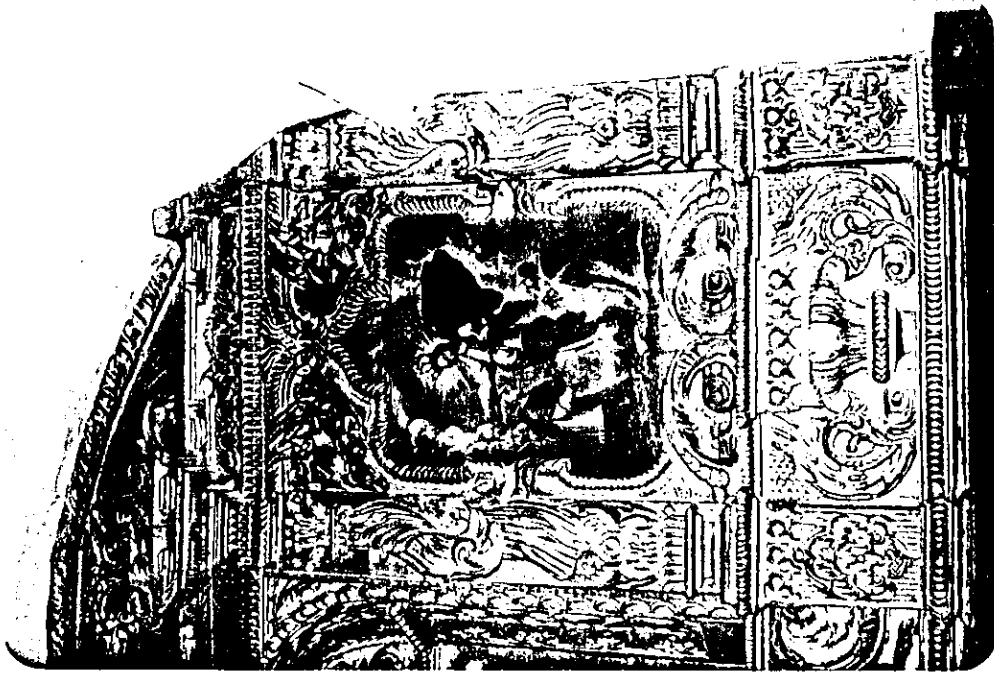
47

49

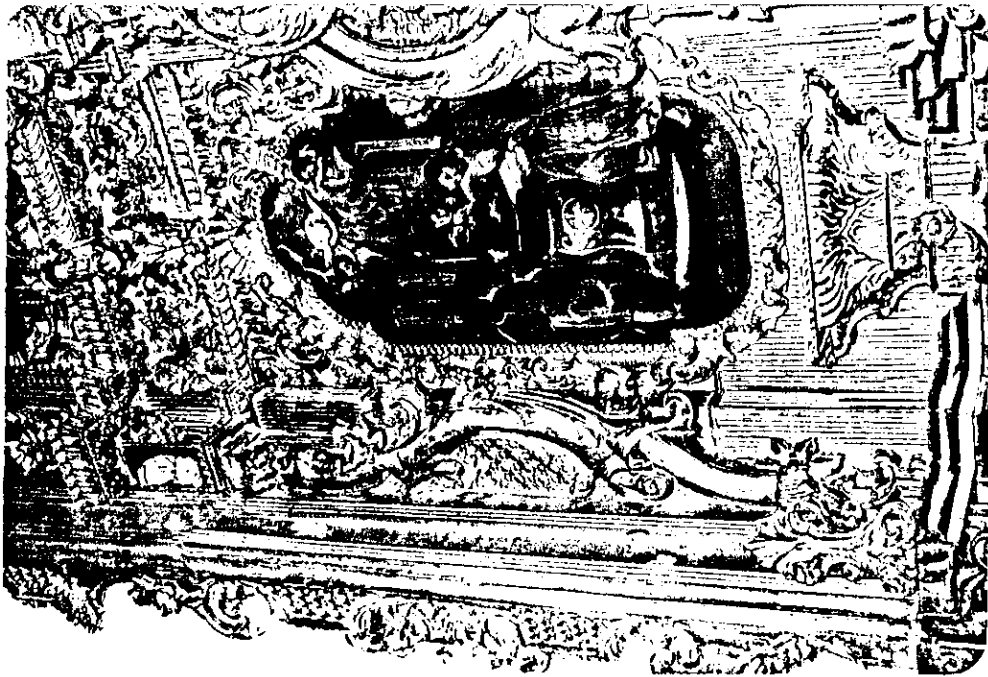


48

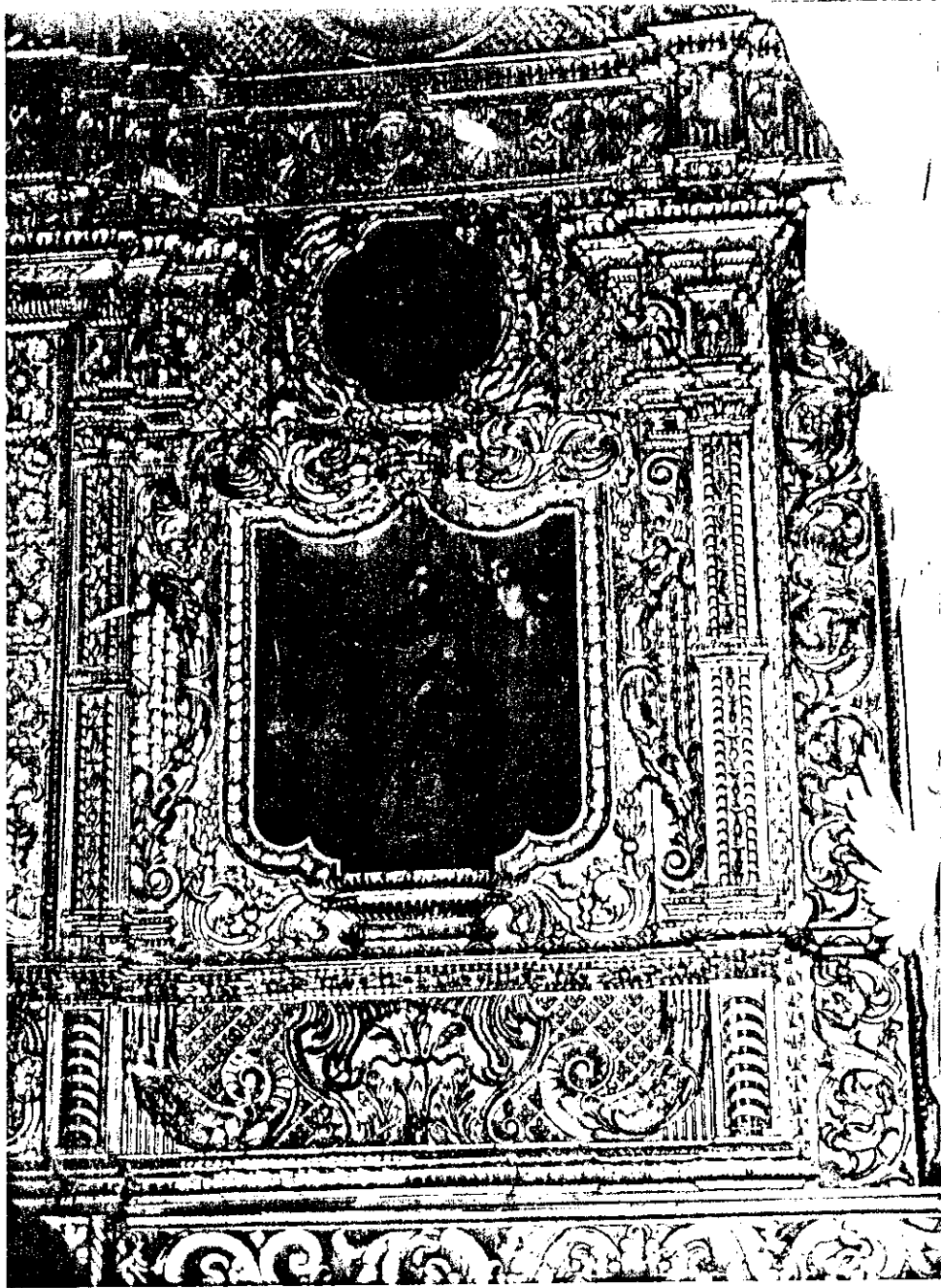


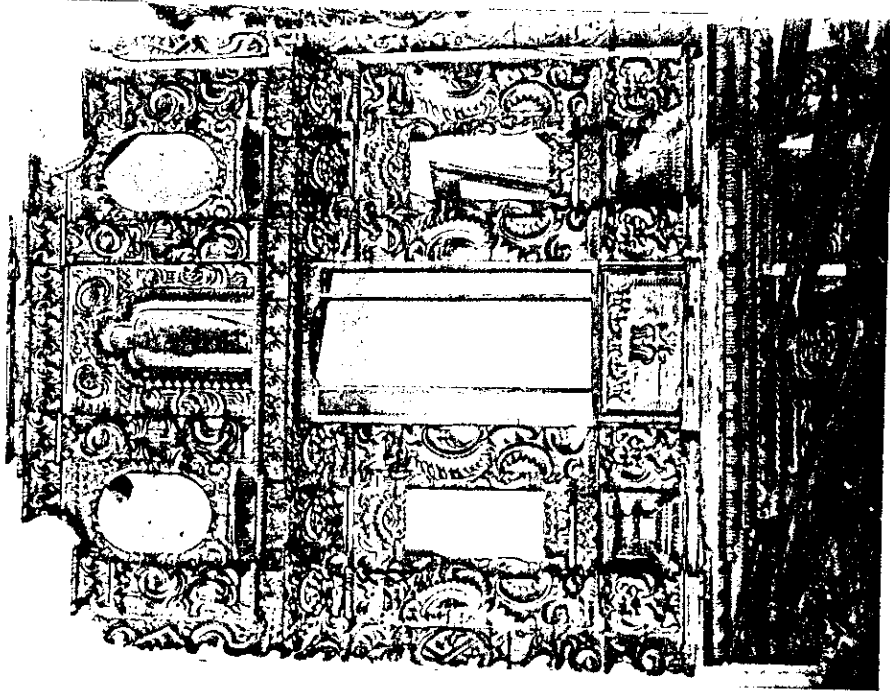


50

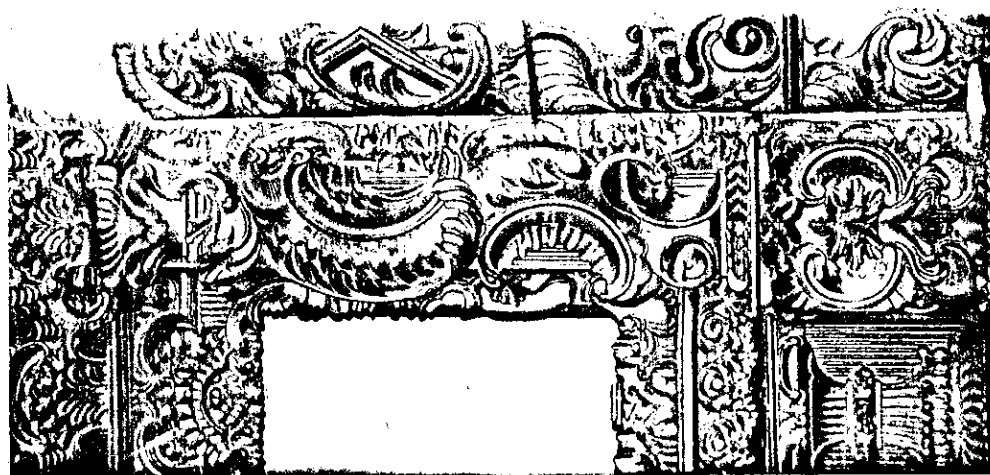


52

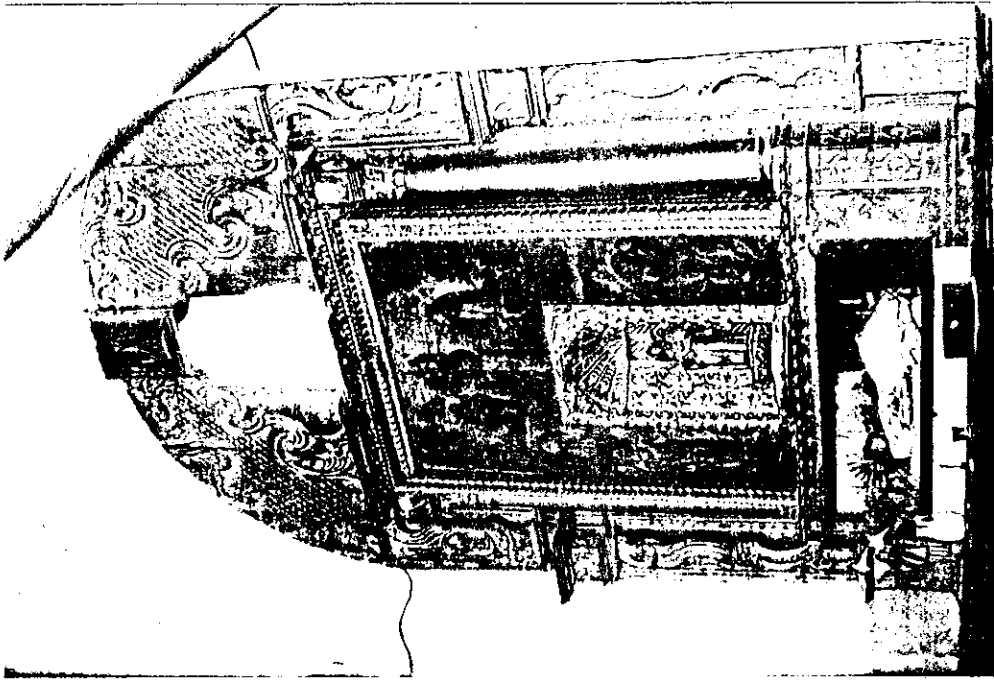




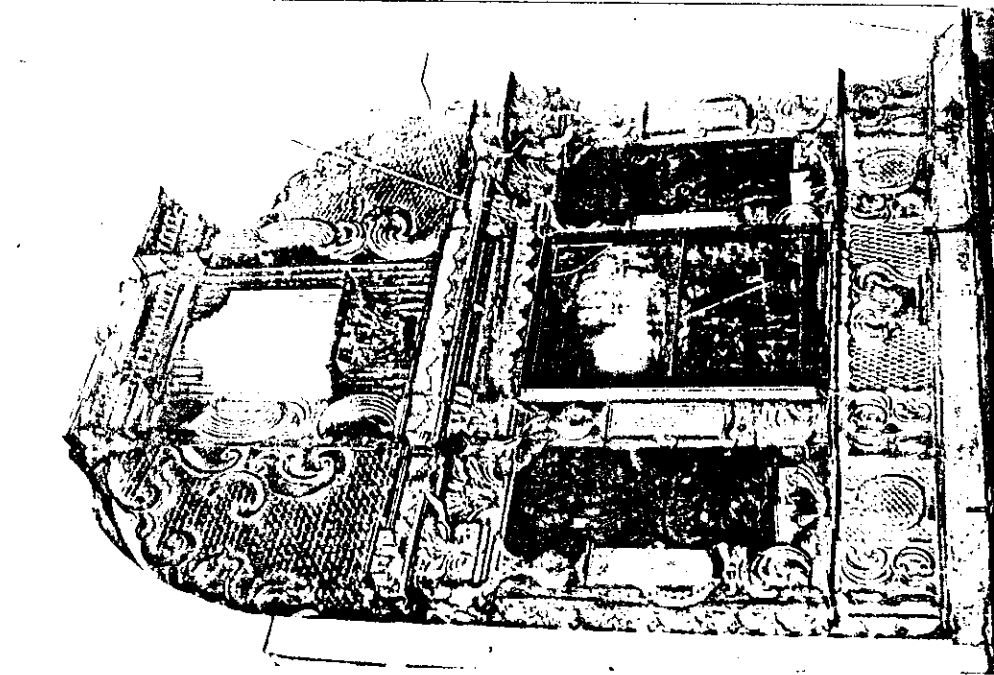
53



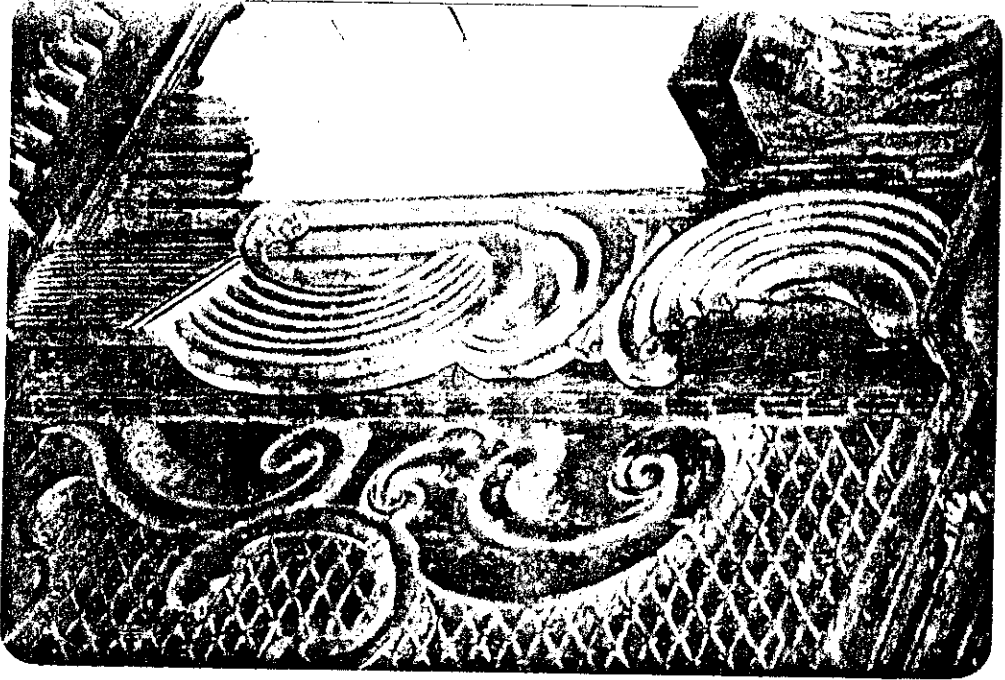
54



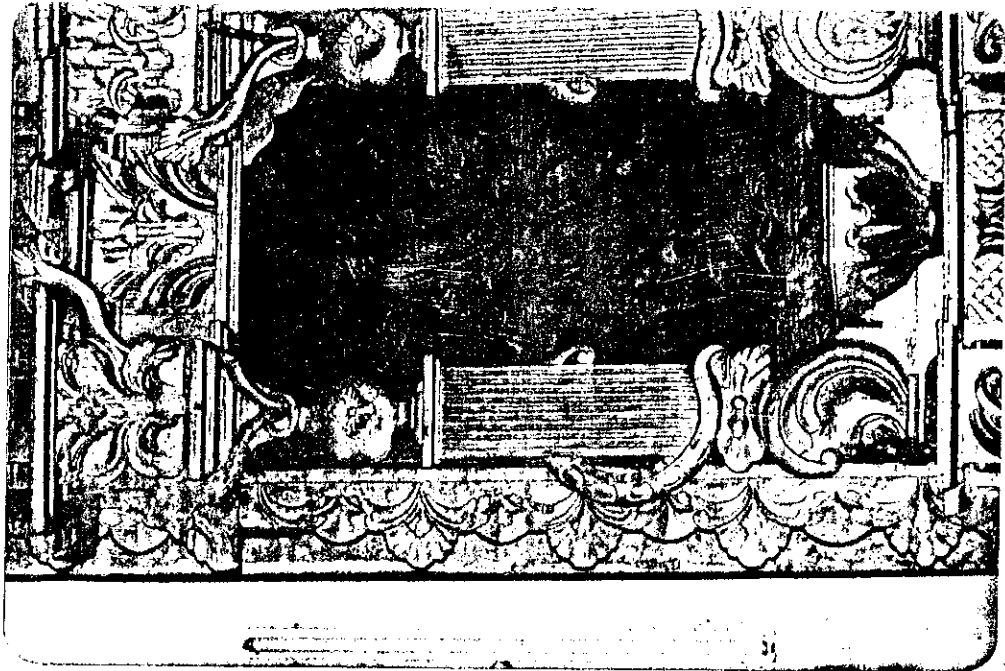
55



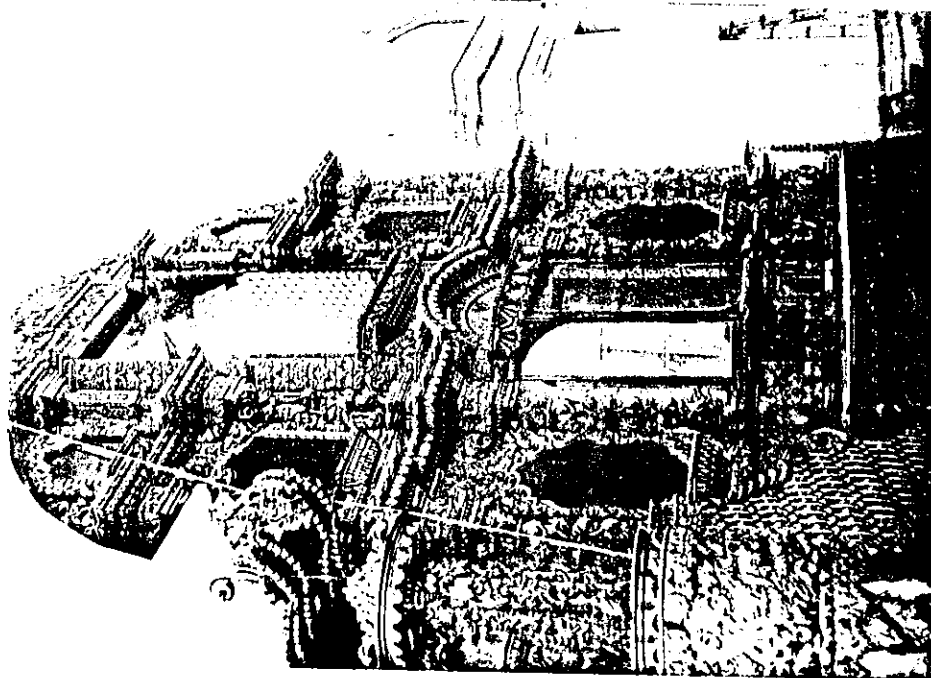
56



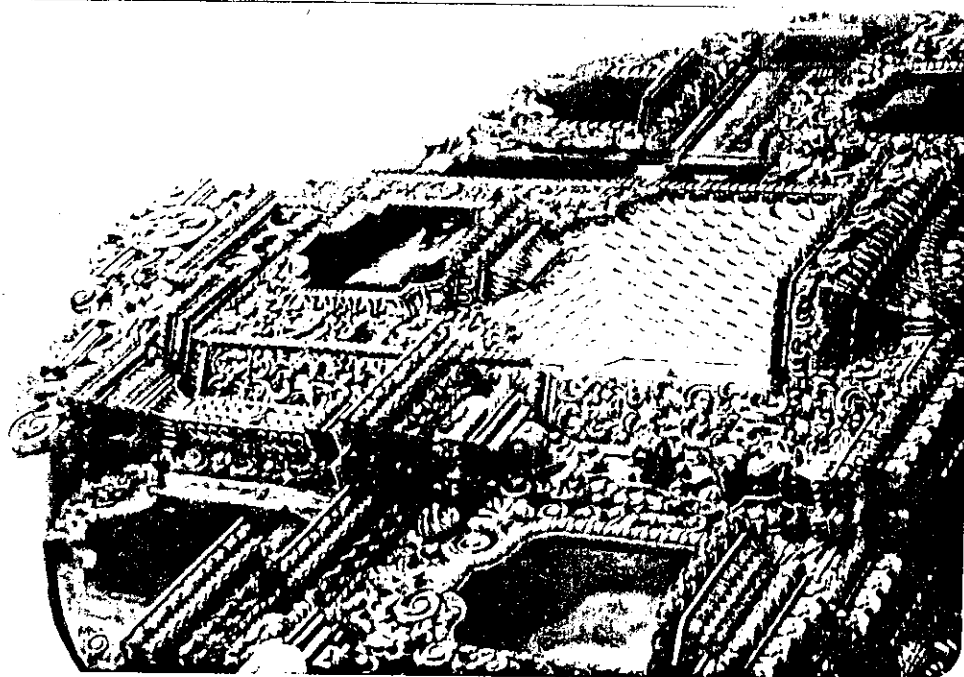
57



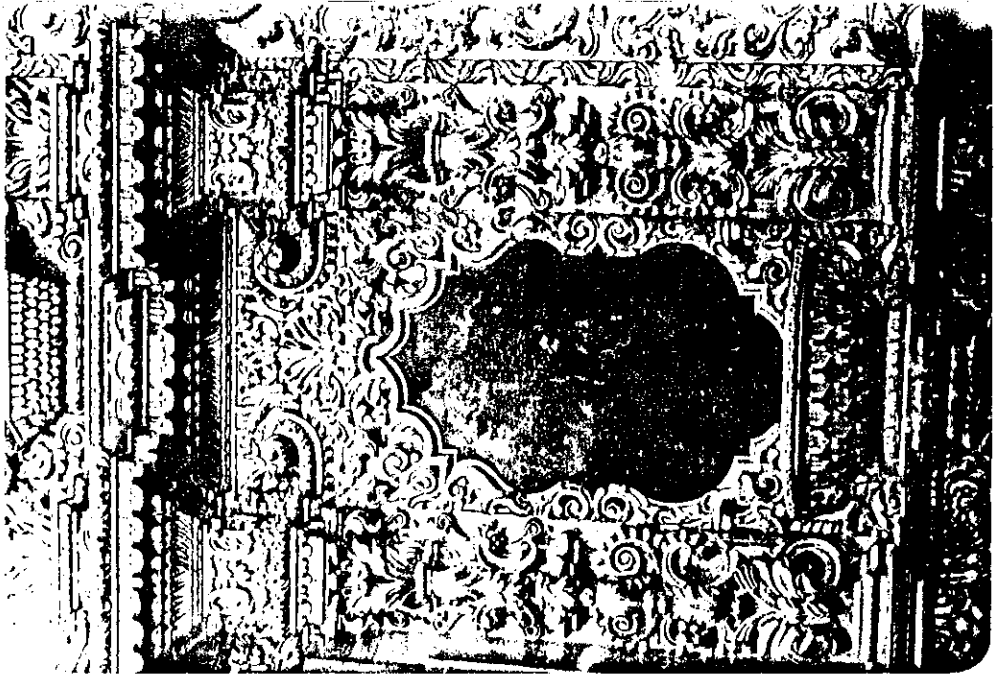
58



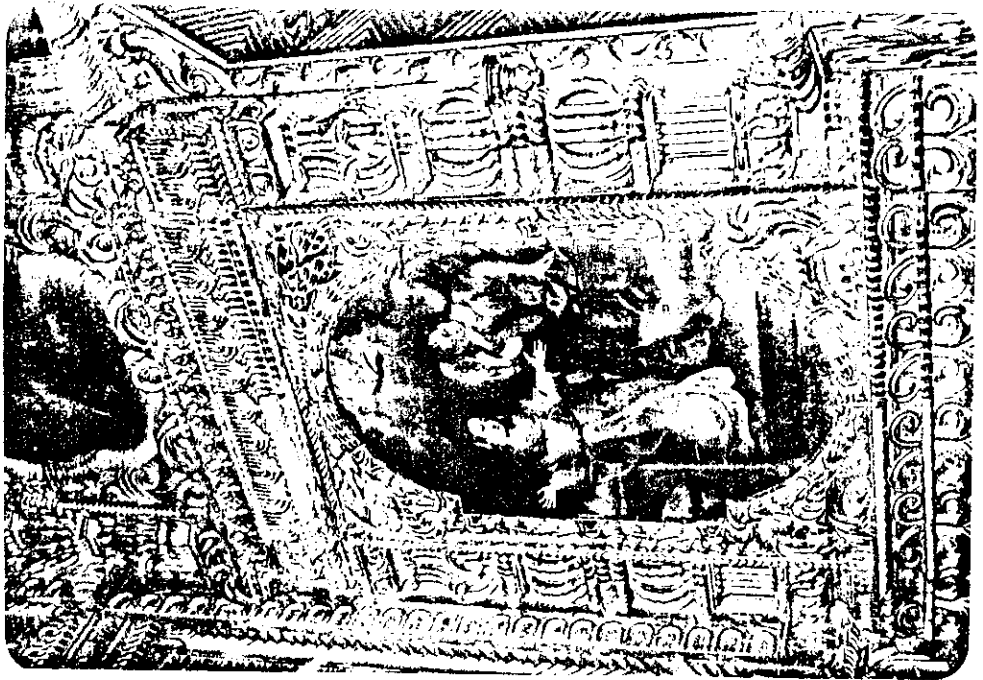
59



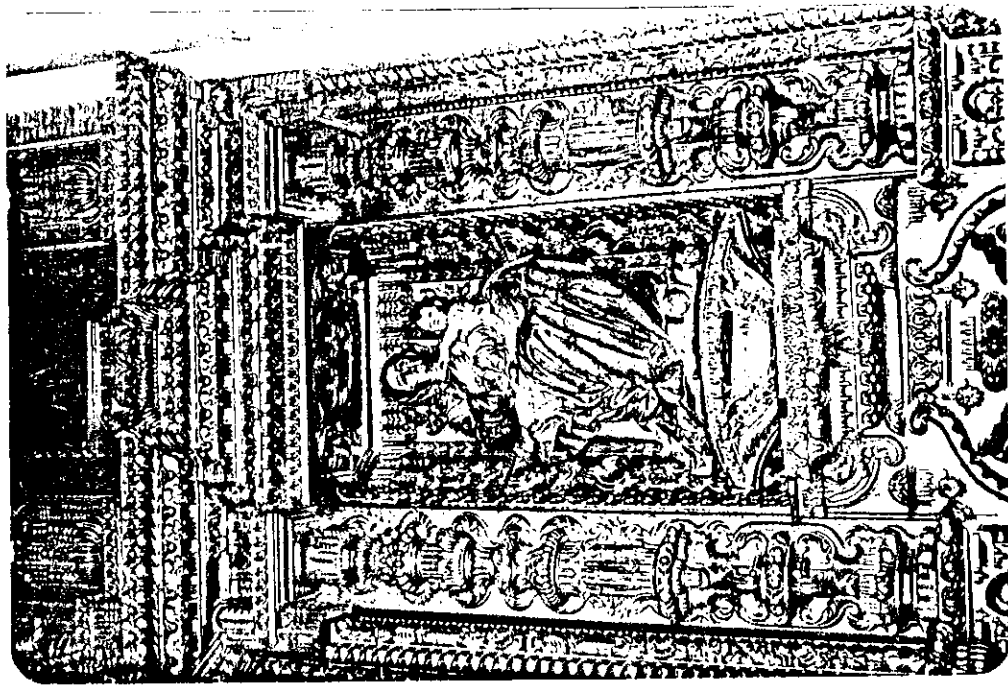
60



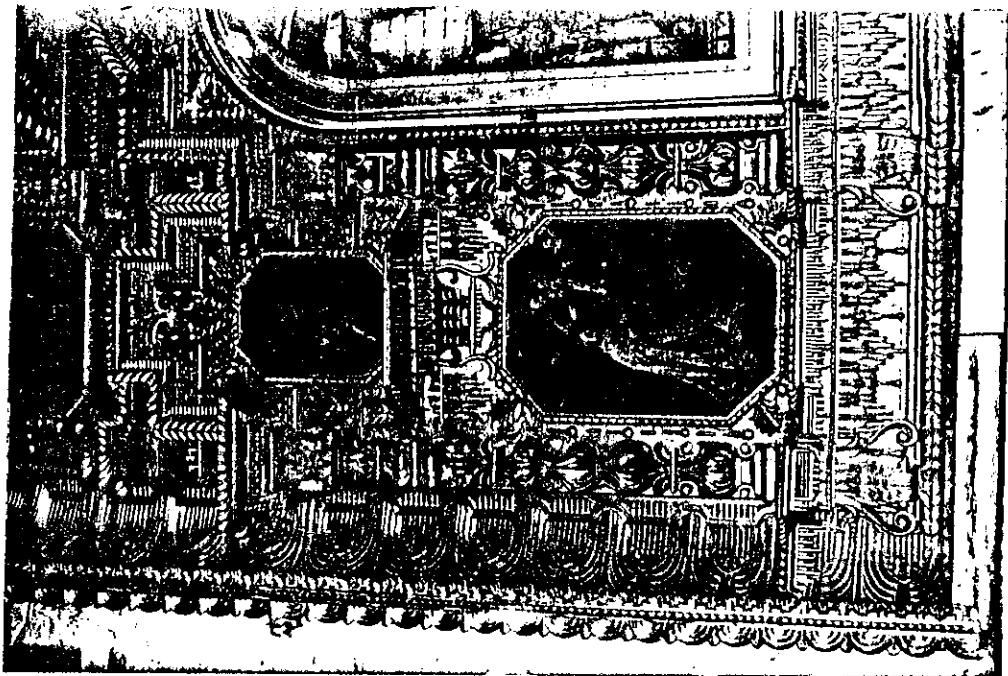
61



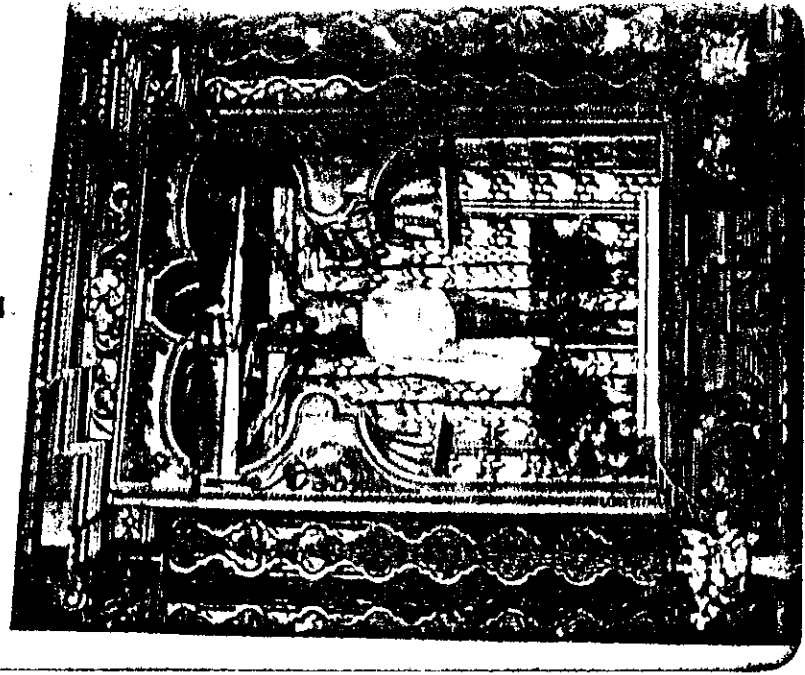
62



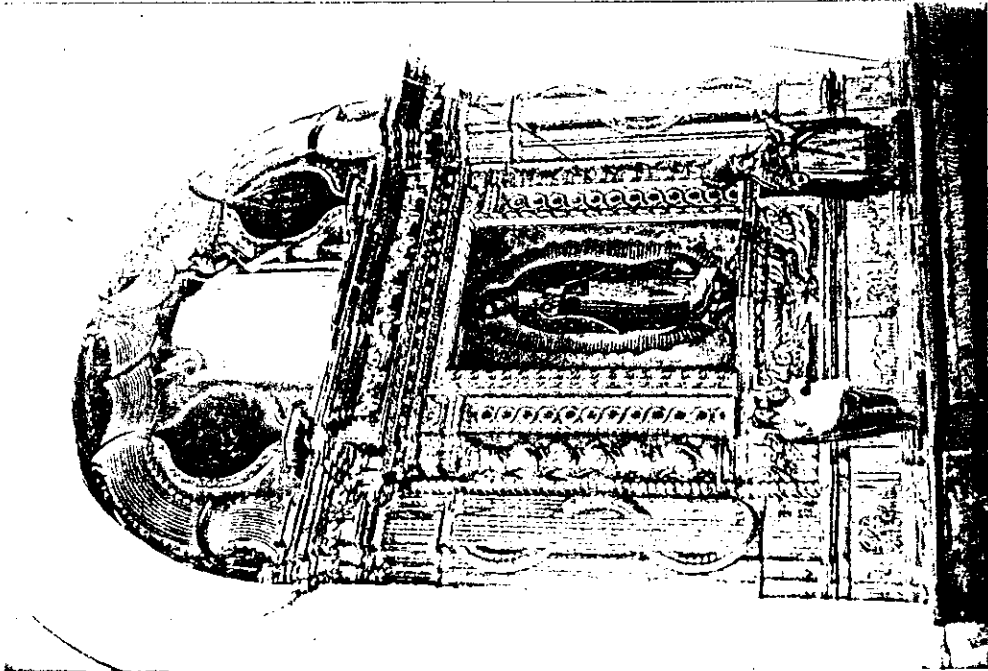
63



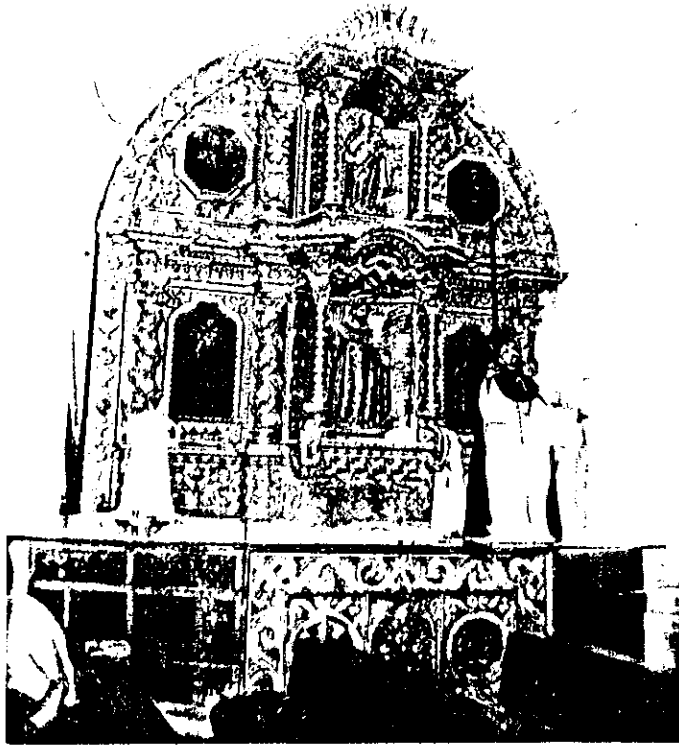
64



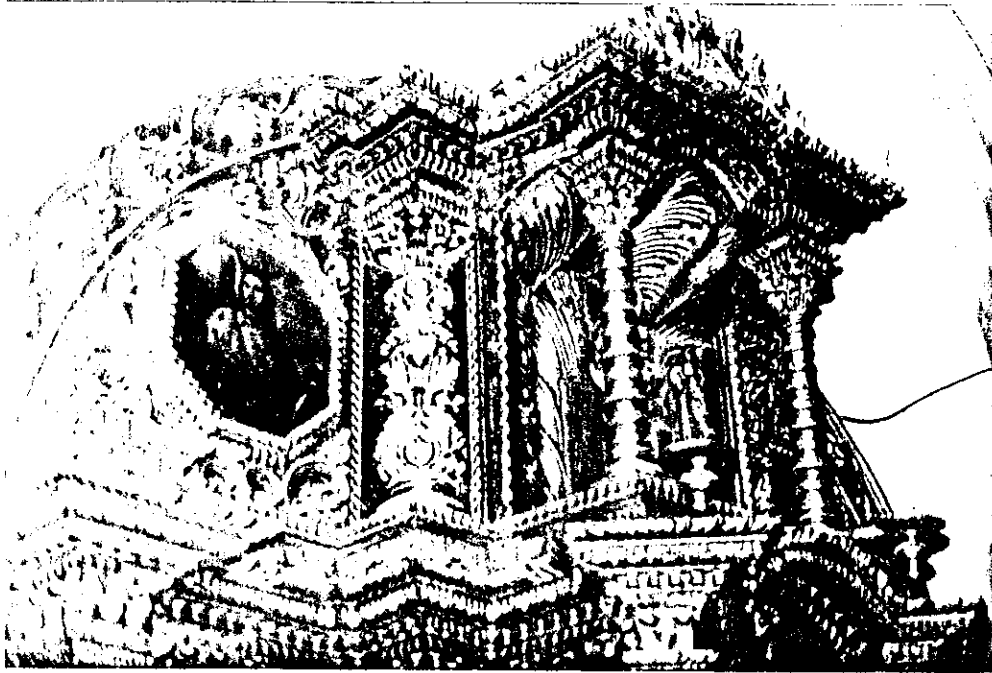
65



66

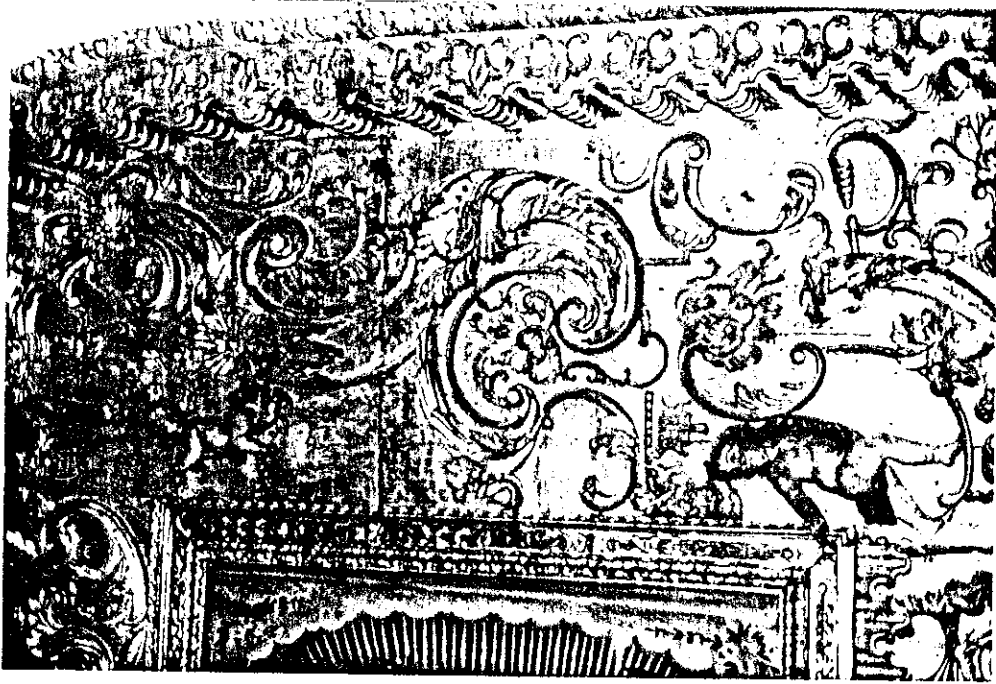


67

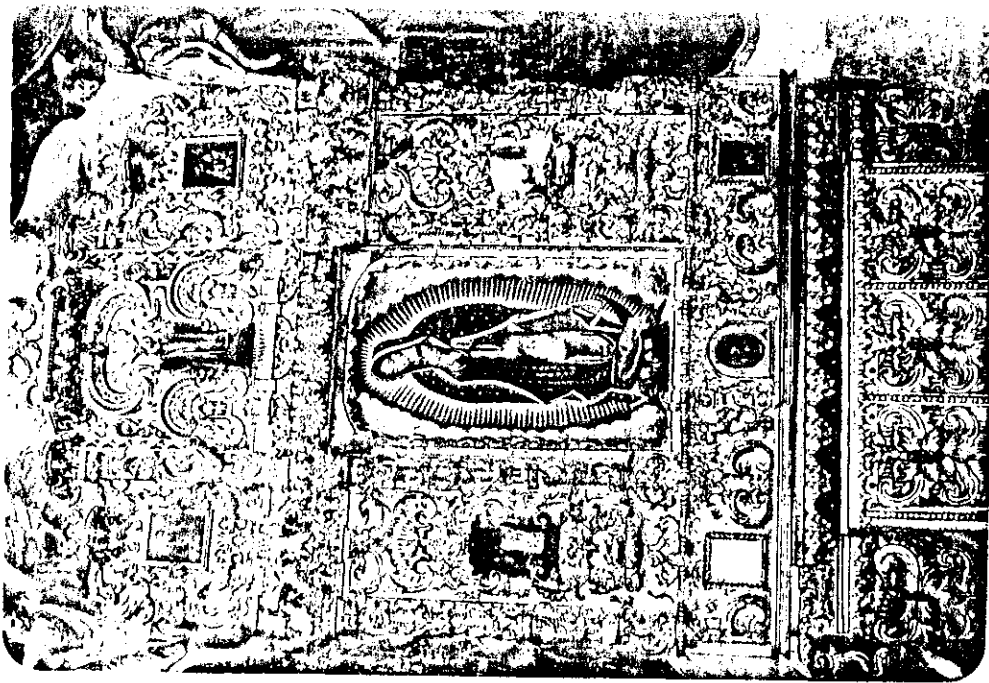


68

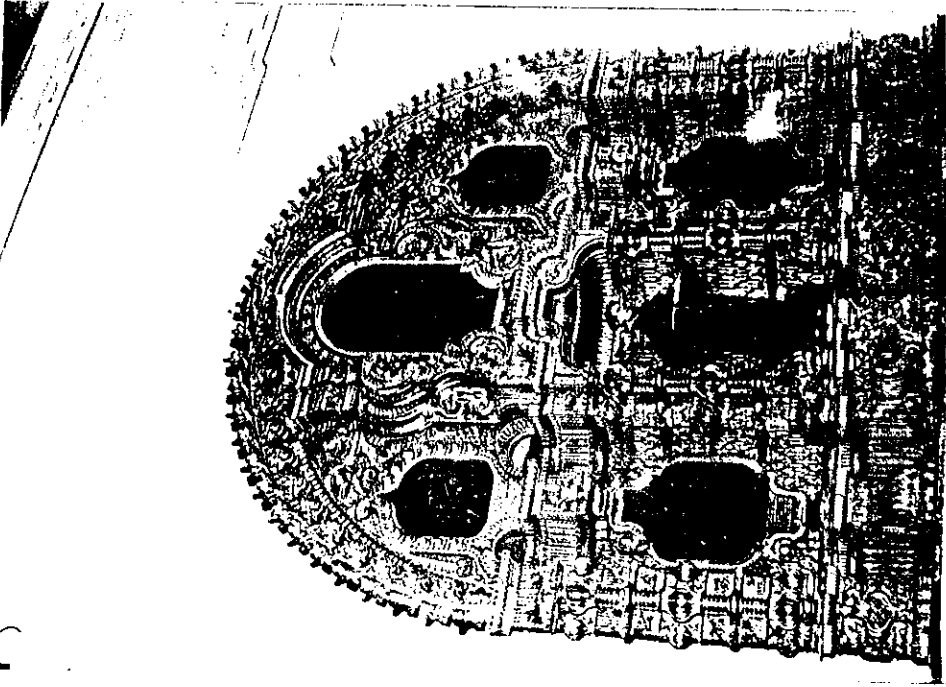




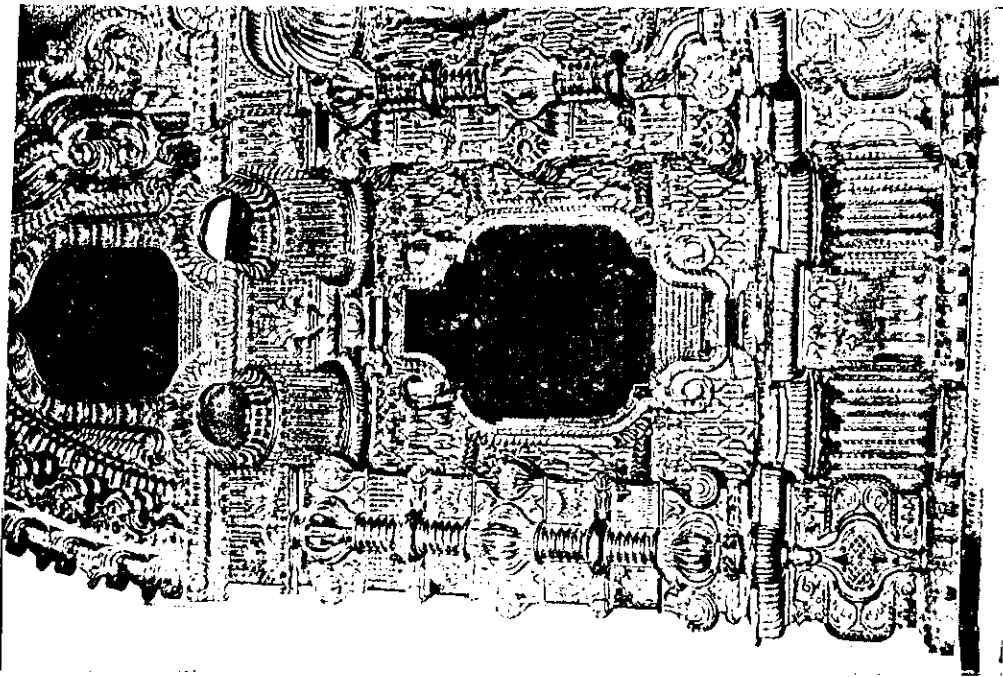
70



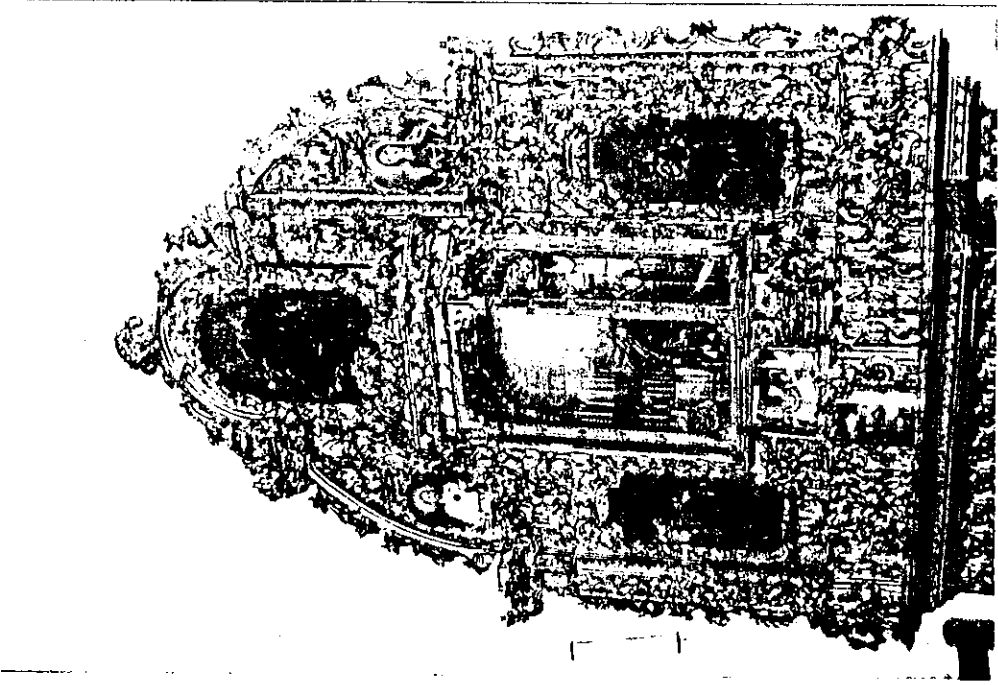
71



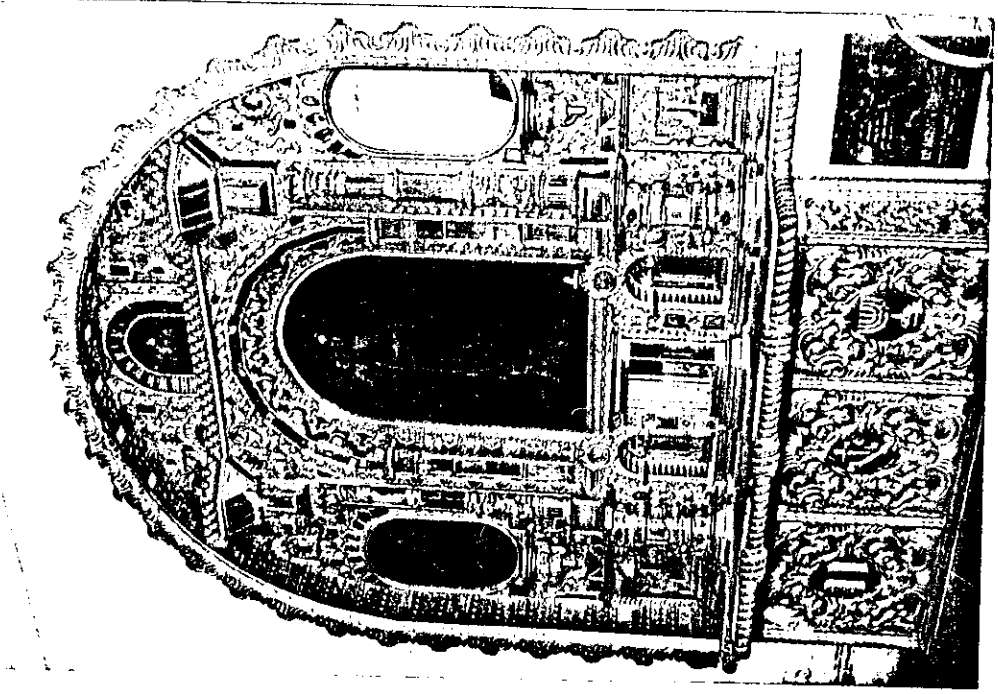
72



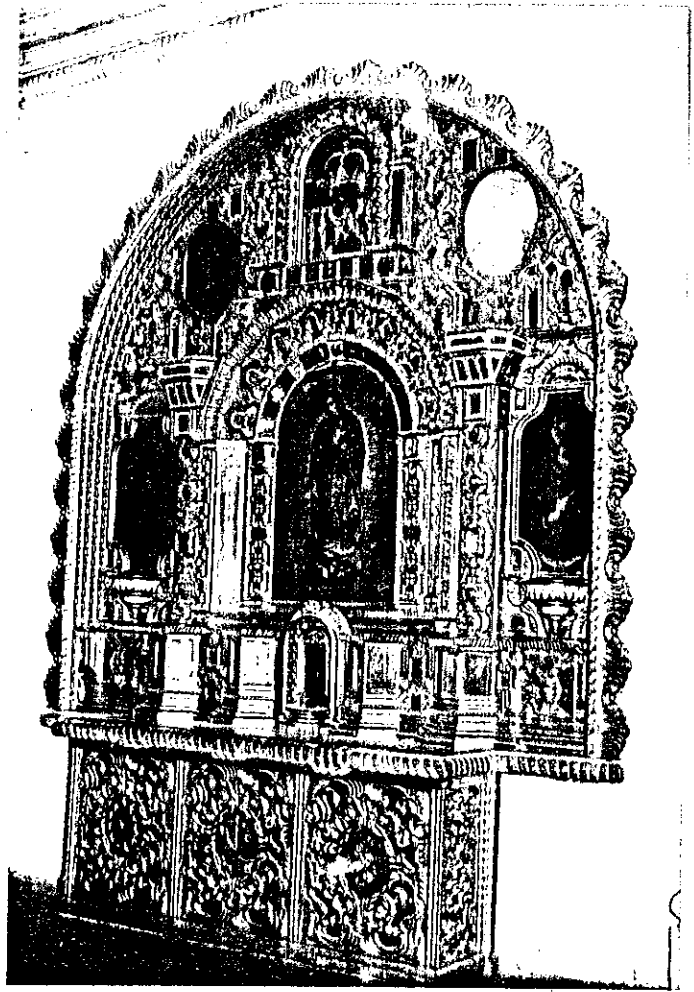
73



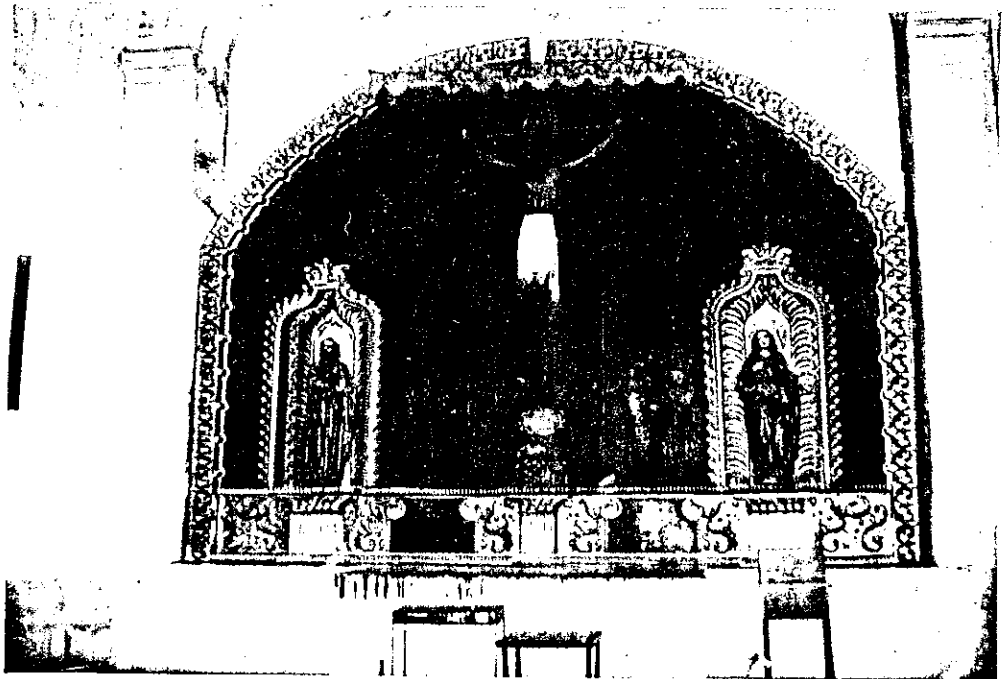
74



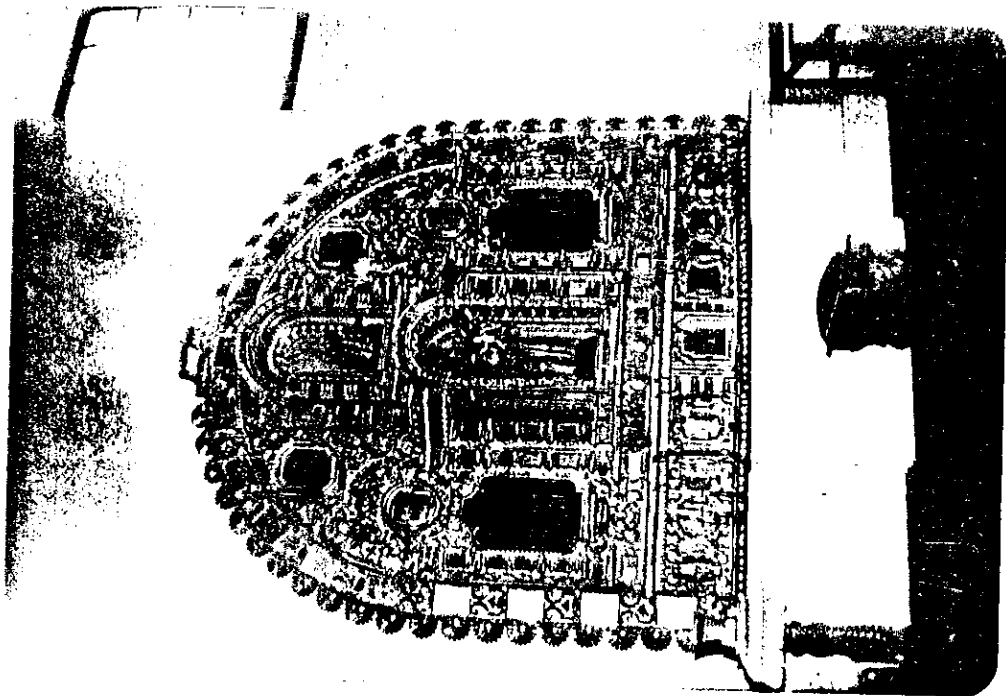
75



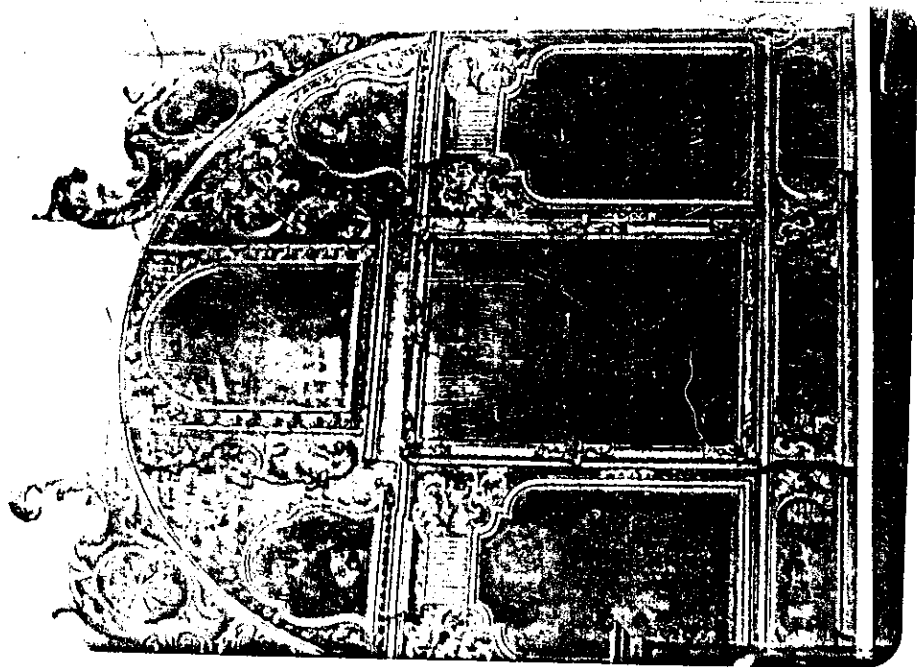
76



77



78



79