

# LA ESCULTURA COLONIAL EN GUATEMALA

P O R

SALVADOR TOSCANO

LA escultura colonial en Guatemala, como en el resto de América, es de carácter distintivamente religioso. Nacida a fines del siglo XVI, alcanza sus formas maduras en el XVII y principios del XVIII, iniciándose entonces su agonía que continúa al través del siglo XIX, no sólo como una consecuencia de un proceso de academización de su arte, sino por la honda crisis que atravesó la inspiración católica que la animaba, después que las ideas "ilustradas" y racionalista hubieron de avanzar en todos los géneros de la cultura.

Nació esta escultura a fines del siglo XVI hundiendo sus raíces en la gran escuela andaluza. Fenómeno similar al de México, que en la temprana época que siguió a la Conquista fué la cadena natural que enlazó a Guatemala con Andalucía. No sólo las imágenes llegaban de Sevilla sino sus artistas eran originarios de allá; sin más fundamento suponemos andaluz a Juan de Aguirre, español de origen y el primero de los escultores coloniales; también lo fué de cuna Alonso de Paz. En México, don Manuel Toussaint afirma: "Y una circunstancia especial, viene a permitirnos suponer que en el primer siglo de nuestra escultura hubo una influencia marcada de Andalucía; muchos de los escultores de quienes vamos a hablar nacieron en Andalucía, vinieron de allá o allí hicieron sus estudios". (1)

---

(1) Manuel Toussaint: Conferencia acerca de la Escultura Colonial durante el Siglo XVI. (Conferencia inédita proporcionada por su autor).

La imagen escultórica más antigua de México, de más mérito histórico que artístico, la de la Virgen de los Remedios, guarda estrechas relaciones con otra pequeña imagen de Guatemala, que igualmente se considera como de las más primitivas, la Virgen del Socorro, actualmente en la Catedral de Guatemala. Ambas imágenes son pequeñas, vestidas a la usanza de la época colonial que siguió al siglo XVI. No es posible desentrañar la verdad histórica acerca de estas imágenes, pero aunque son obra del XVI y, a no dudar, del primer tercio del siglo, son de escaso valor estético. De la del Socorro se dice que fué la traída por Garay a México, de aquí fué llevada a Guatemala. Similares observaciones podríamos hacer a la pequeña y popular imagen del Apóstol Santiago, patrón de los conquistadores, que se conserva en el Museo de la Antigua, y de la cual una vieja tradición afirma que fué esculpido por las propias gentes de Pedro de Alvarado. (2)

Pero ya a mediados del siglo XVI los datos acerca de esculturas sevillanas en Guatemala son más fundamentados. Una vieja tradición afirma que el Cristo en la Cruz que se conserva en la Catedral de la Nueva Guatemala fué enviado a Guatemala por Carlos V; dice Víctor Miguel Díaz: "Cronistas místicos de épocas lejanas cuentan haberlo mandado obsequiar a Guatemala el Emperador Carlos V..." (3) Idéntica tradición recae sobre cinco crucifijos de México, de los que cuenta el cronista colonial de la Catedral metropolitana, Sariñana, haber sido obsequio del Emperador a las nuevas tierras mexicanas: el Cristo llamado de los Conquistadores de la Catedral, obra magnífica del arte andaluz (de la escuela sevillana como afirmó Angulo Iñiguez al señor Toussaint, y de la segunda mitad del XVI); los dos espléndidos de la Profesa; y los Cristos, retocados, de la Capilla de la Expiración y de la Santa Veracruz, de mérito hoy desaparecido. (4) Ahora bien, el Crucifijo de Guatemala guarda estrechas semejanzas con el de los Conquistadores en la Catedral de México, y el del Perdón en la Profesa de la misma ciudad, no siendo imposible que sean objetos de una misma remisión, como lo confirma la leyenda, del Emperador Carlos V a las nuevas colonias.

Sin embargo, la suerte de estas dos escuelas, la de Guatemala y la de México, nutridas en la más pura escuela andaluza (en México los retablos

(2) Humberto R. Castellanos: *Guía del Museo Colonial de la Antigua Guatemala*. Guatemala.

(3) Víctor Miguel Díaz: *Las Bellas Artes en Guatemala*. (Folleto del Diario de Centro América). Guatemala, C. A., 1934.

(4) Pablo de Jesús Sandoval, José Ordóñez: *La Catedral Metropolitana de México*. México, 1938.

del XVI, así el de Huejotzingo como el de Xochimilco, son de un acentuado sabor plateresco, clásico, sevillano), corren con el transcurso del tiempo hacia rumbos totalmente diversos. La escultura guatemalteca más bien parece mirar al Sur, a la escuela de Cuzco, en cuanto que continúa la tradición Renacentista de Andalucía. En México, por el contrario, y quizá debido a las influencias indígenas en su arte, corre pronto a lo popular, a lo pintoresco.

Es esta la diferencia fundamental de estas escuelas escultóricas. Quizá el realismo plateresco purísimo que siempre conservó la escultura guatemalteca, originó su fama en México y en Centroamérica. Pronto, por lo mismo, la escultura colonial de la Nueva España se caracterizó por su magnificencia en la policromía y en la riqueza de los paños casi bizantinos; además, la dinámica del barroco que tan hondas raíces echó en México, pronto subordinó a la estatuaria: todo lo fué lentamente invadiendo y retorciendo caprichosamente, ondulando los frontones, rompiendo los nichos, inundando las columnas de vergeles e imágenes, con ese ritmo melódico, musical, que es tan característico del barroco. La escultura quedó reducida a una parte de los retablos: fuera de ellos perdía su belleza y sentido originales.

En Guatemala, por el contrario, el barroco no prosperó en los interiores. Apenas si hay retablos que valgan la pena de mencionarse como tales, así los de Santo Domingo y los del Carmen en la nueva Guatemala. Es que se quería que las imágenes quedasen aisladas para que nada distrajese la belleza de los Crucifijos, Dolorosas, Piedades, Cristos yacentes o Nazarenos. Al aislar la imagen de todo lo que le fuese accesorio, inconscientemente se eliminaban las bases que hubieran podido engendrar un arte barroco. Si éste se expresó en Guatemala, por cierto con escasa fuerza y siguiendo la escuela mexicana, fué en los exteriores.

Pero antes de proseguir con el bosquejo histórico de la escultura guatemalteca, conviene apuntar los caracteres técnicos de este arte. Probablemente las ordenanzas del Cabildo de Antigua en Guatemala, no difirieron en lo fundamental de las de México, por lo que substitutivamente nos hemos de referir a las nuestras en ausencia de aquéllas. (5) La primera ordenanza es

---

(5) Francisco del Barrio Lorenzot: *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. (Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de las Ordenanzas de la muy Noble, Insigne y muy Leal e Imperial Ciudad de México)*. México, 1921.

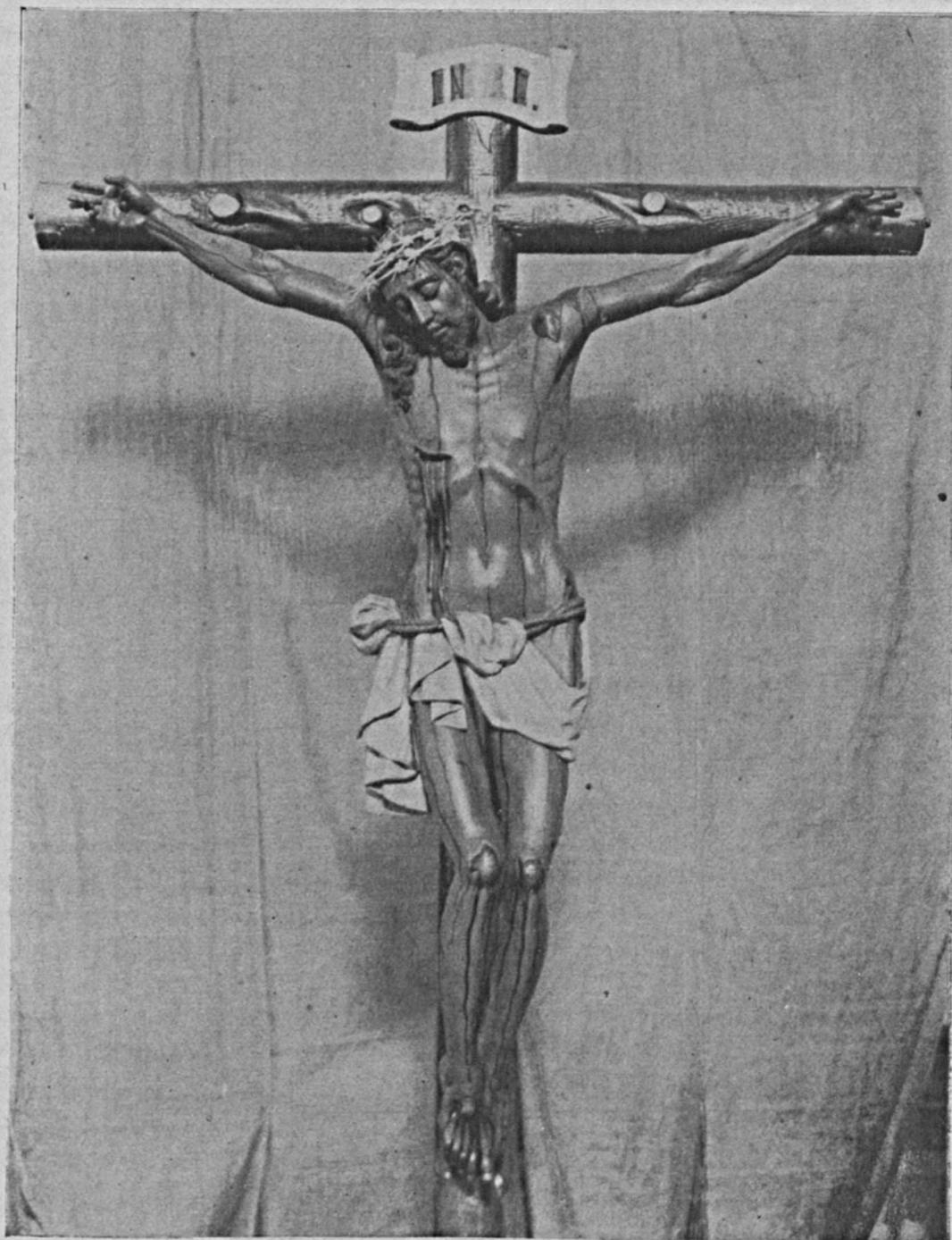
de 1568, pero por su inclusión con otros gremios podemos deducir la incipiente importancia que tenía el de los entalladores y escultores. “Primeramente a de saver (el entallador) ordenar dibujar, trazar a una montea una planta o plantas, si tuviere muchos cuerpos conforme a buena arquitectura de la cual se le tome cuenta particularmente de los miembros de ella en lo tocante a los cinco géneros: Tozcano, Dórico, Jónico, Corintio y Compósito, ha de ser examinado de talla y escultura, tomando razón de cada cosa por práctica teórica, y demostración...” La Ordenanza de Entalladores y Escultores de 1588, confirmada por el Virrey Marqués de Villamanrique, nos indica ya la principal importancia que tenía este gremio. (Por *entallador* se entendía quien esculpía elementos decorativos, especialmente retablos, siendo auxiliado en la tarea de unir las partes, por el ensamblador; por *escultor* se entendía el artista que esculpía las imágenes de los santos). Además, estas ordenanzas son sumamente ilustrativas en cuanto que nos indican claramente la ausencia de puritanismo que vedara los estudios anatómicos del desnudo humano: “Que los veedores han de examinar a los que pidieren exámen de una figura *desnudada*, y otra vestida, dando razón de su compostura y por dibujo, y arte, y luego hacerla de bulto bien medida, y con buena gracia, y en sabiendo esto se les dé la carta de examen presentando el examinado al Cabildo”.

Una ordenanza del siglo XVIII, de 1703, nos da la clave de la importancia que pudo tener la mano popular indígena en la escultura de la Nueva España, ya que no sólo como una previsión sino pretendiendo solucionar este problema, se ordenaba “que los yndios no hagan ymágenes algunas de santos sin haver aprendido este arte...” Como hemos señalado, en Guatemala son más escasos los ejemplos e influencia indígena en la escultura: ésta conservó la pureza castiza de Andalucía.

Otra diferencia más entre estos dos focos: Guatemala usó desde época temprana de ricos paños con que vestían a sus imágenes, pues así lo vemos en el Nazareno de Juan de Aguirre; cuando se esculpían éstos directamente en la imagen, con una riqueza de pliegues casi flamenca, fué usando sólo uno o dos colores. En México el Concilio III de 1585 (Título XVIII, Lib. IX) ordenaba: “Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, o sean pintadas, o si se hacen de escultura, sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesitase adornarse con vestidos...” (6) Sin embar-

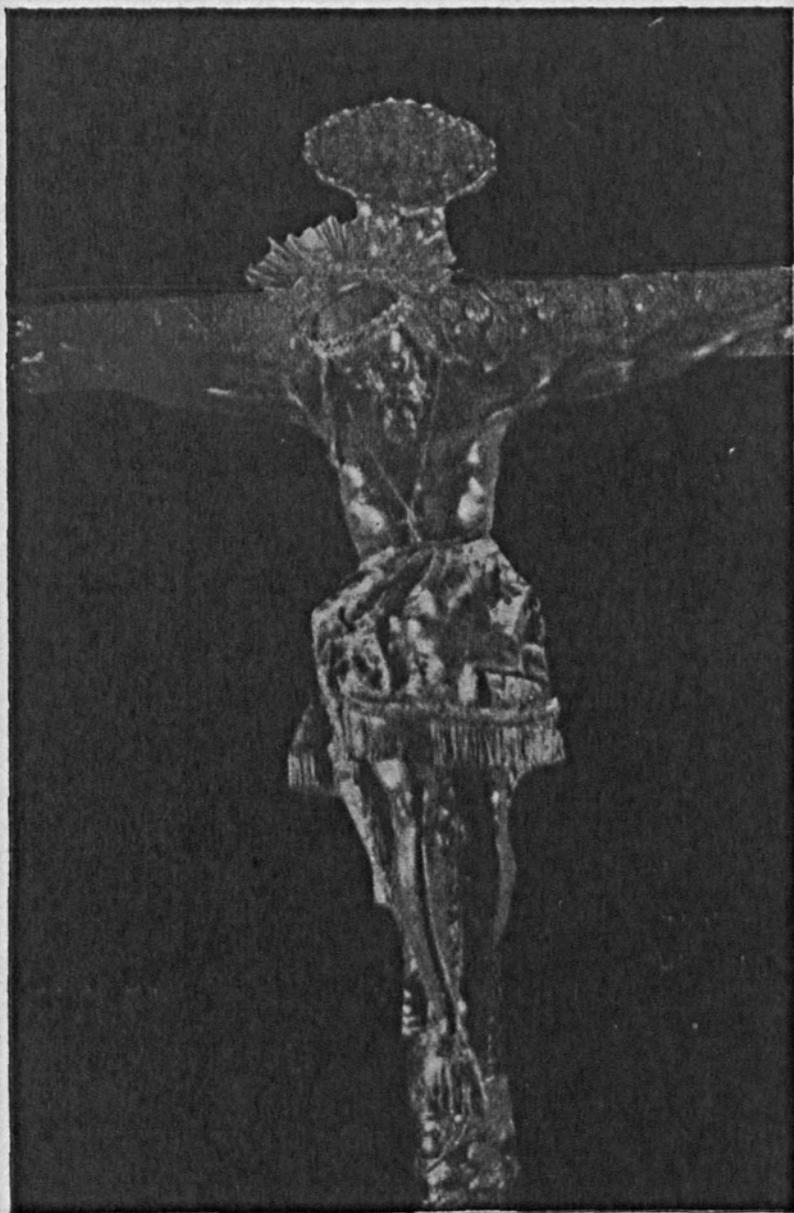
---

(6) *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585...*  
Pub. Mariano Galván Rivera. México, 1859.



Fot. Domingo Noriega.

Cristo del Perdón. Quirio Cataño. Fines del siglo XVI o principios del XVII.  
Catedral, Antigua, Guatemala.



Cristo en la Cruz. Quirio Cataño, 1595. Santuario de Esquipulas, Guatemala.



Fot. Domingo Noriega.

Jesús Nazareno. Alonso de Paz. Siglo XVII. La Merced, Antigua Guatemala.



Jesús Nazareno. Juan de Aguirre, 1563. La Candelaria, Nueva Guatemala.

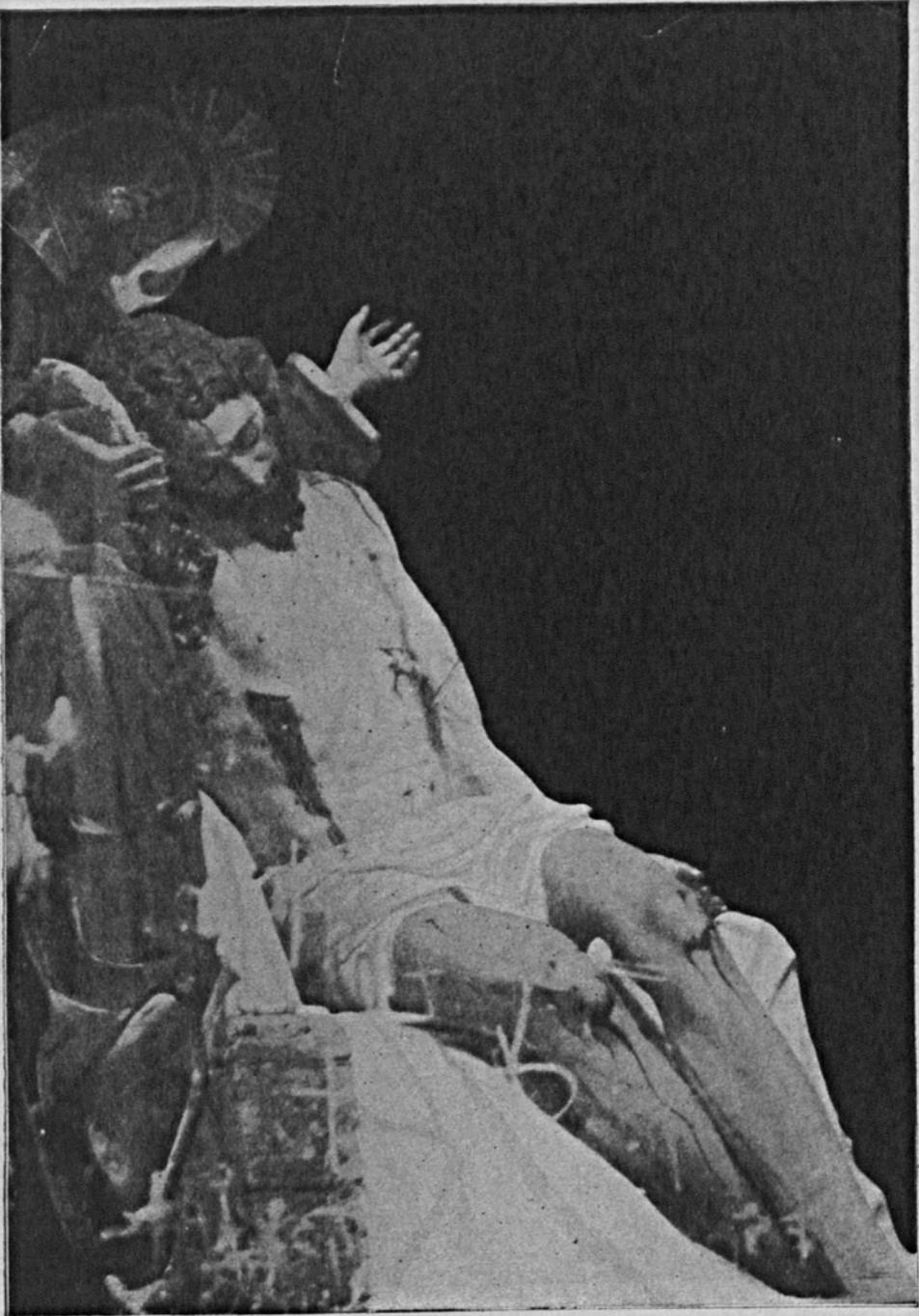


Fot. Domingo Noriega.



Fot. Domingo Noriega.

Cristo Yacente. Siglo XVII. La Merced, Antigua Guatemala.



Fot. del autor.

La Piedad. Siglo XVII. Catedral de Quetzaltenango, Guatemala.



Fot. Domingo Noriega.

La Piedad. Martín Cuéllar. Siglo XVII. El Calvario, Antigua Guatemala



Fot. Legrand.

Cristo de las Misericordias. Detalle. Hospital de Jesús, Nueva Guatemala.



Fot. del autor.

San Rafael, Siglo XVIII, Museo Colonial, Antigua Guatemala.



Fot. del autor.

Monjas Clarisas. Retablo del siglo XVIII. Museo Colonial, Antigua Guatemala.

go, más que razones de previsión contra la idolatría, como quiere el maestro Toussaint, debe haber tenido por origen motivos puramente plásticos; y quizá es esta la razón del desenvolvimiento de la policromía y punteado bizantino que caracteriza la estatuaria colonial en la Nueva España.

Las herramientas de trabajo de los escultores eran la gubia, el escoplo, el punzón y el formón. La madera empleada era de preferencia el zapote (cuya durabilidad y calidades conocían ya bien los antiguos mayas), el tacisco y el cedro: las maderas se desfleaban humedeciéndolas durante cuatro años; poniéndoseles más tarde dos más al sol para evitar su agrietamiento. Primeramente se esculpía la imagen, "con buena gracia", revelando entonces el escultor su genio artístico. En seguida se procedía a decorarla, a darle vida, mediante el estofado y el policromado. Para estofar las imágenes se procedía inmediatamente al ensaye, es decir, a darle el baño preparatorio con colores blanco o amarillo, según el esmalte del estofado fuese plata u oro, lográndose el pulimiento con *sisá* que se frotaba con piedra de ágata; este bruñido concluía cuando el oro o la plata se habían adherido. El policromado venía inmediatamente: la pintura, diluída en aceite, se aplicaba sobre estuco de yeso, sobándosele con vejigas de animal y chupándole para "encarnar" y desvanecer los colores hasta darle la apariencia fresca y viviente de la carne. Este procedimiento duraba seis meses y se dice que en esta técnica se apoyaba la fama de la escultura guatemalteca.

Ya hemos señalado como poco probable que antes de la segunda mitad del siglo XVI se haya desenvuelto la escultura colonial en la Capitanía General. Ninguna fuente de esta época habla de remisiones a México o a Centroamérica que comprobaran la presencia de buenos talleres en Guatemala. Las fuentes que hablan de importaciones en el XVI, como Cogolludo con respecto a Yucatán, son del XVII o del XVIII. Por otra parte, la importación de esculturas sevillanas a América continuó bien entrado el siglo XVI, pues a fines de éste o principios del XVII, Juan Martínez Montañez al esculpir (1603-1606) su magnífico Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla, pedía: "quedase en España y no se lleve a yndias ni a otra parte... mejor que uno que los días pasados hice las provincias del Perú de las yndias". (7) También en Guatemala, según información del señor Humberto Castellanos, Director del Museo Colonial de la Antigua, figuraron piezas de este célebre y espléndido escultor andaluz.

(7) *La Escultura en Andalucía*. (Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras). Sevilla. Laboratorio de Arte.

El primero de los escultores coloniales, Juan de Aguirre, era originario de España, de donde pasó a Perú, lo que tuvo que ser posterior a 1531, año en que se consumó la Conquista; pero de allí salió para Guatemala, por cierto envuelto, según la tradición, en un proceso por blasfemo. Se le hace figurar en tiempos del Obispo Marroquin, por lo que debemos considerar que floreció en la mitad del siglo XVI, pues su obra maestra, el Jesús Nazareno de la Candelaria, lo concluyó en 1563. (8) Es ésta una de las esculturas de un dolor más grave y más noble; contrasta con los Nazarenos del XVIII, por ejemplo, con el de Zúñiga, en la ausencia de dramatismo; el dolor es llevado con humana grandeza a la par que esa pesada cruz que dobla las espaldas del Cristo sin restarle gravedad. El investigador guatemalteco, Víctor Miguel Díaz, a quien sólo hemos de seguir en los datos históricos ya que en su importante libro no llega a bosquejar una teoría de los estilos o un análisis estético de la estatuaria, adscribe a Juan de Aguirre las siguientes obras: imágenes de ángeles para San Francisco de Antigua, el Justo Juez para la iglesia del Espíritu Santo en Quetzaltenango, una Concepción y una Dolorosa, así como la Virgen del Coro en la Capital o Nueva Guatemala.

Cronológicamente le sigue Quirio Cataño, criollo, nacido en la Antigua, y creador, con Juan de Aguirre, de la estupenda escuela antiguense que floreciera tres siglos con honor y gloria. Se le menciona después de 1550, pero el primer dato cierto, entresacado de documentos de la época, es el de 1595 en que concluyó el Cristo en la Cruz de Esquipulas. Quirio Cataño al burilar esta imagen dió vida a una visión de los místicos. Llama también la atención el color de la carne, que es negro, lo que ha originado diversas hipótesis, pues se ha supuesto motivada por el humo de las velas y teas que se usaban en los altares en aquellas lejanas épocas; sin embargo, el color negro de las carnes, deliberado, parece indicar la presencia de causas más complejas. Aparte de este crucifijo —y de un Jesús con la Cruz a cuestras de la Parroquia Vieja—, hay que mencionar dos Cristos en la Cruz: el del Perdón en la Catedral de la Antigua y el de la Escuela de Cristo en la misma ciudad. Para el del Perdón se inspiró en el momento en que todo se ha consumado: magníficamente pudo expresar una muerte serena, dolorosa sí, pero nimbada por una extraña resignación; el rostro ha caído con majestad; y, en medio de aquellas caras vivas, las llagas son fuente que mueve no a angustia sino a piedad. Por el contrario, el Crucifijo de la Escuela de Cristo, también de tamaño colosal, se inspiró en el momento de la agonía; sin embargo, no supo cristalizar en esa mirada el momento dramático de la pasión.

---

(8) Miguel Solá: *Historia del Arte Hispano-Americano*. Ed. Labor, Barcelona, 1935.

Para aquella época el gremio de escultores había alcanzado sus formas maduras. García Peláez nos dice que hacia 1604 florecían Quirio Cataño, Bernardo de Cañas, Antón de Rodas (en 1642 buriló el San Pedro de la Catedral en la Nueva Guatemala) y Pedro de Bizuela. (9) Pero hacia mitad del siglo XVII trabajaban Alfonso de Paz, Blas Bodega, Martín Cuéllar, Fray Félix de Mata, Alfonso Alvarez, Antón de Rodas, etc.

Alonso de Paz, antigüeño pero de origen andaluz, pertenecía a una familia de artistas. El primero, de origen sevillano, era tallador; el hijo fué escultor mediano; el nieto, Alonso de Paz, se cuenta entre los grandes maestros del arte escultórico de Guatemala. Nació en 1605 y murió en 1676. Su obra maestra es el Jesús Nazareno que se conserva en la Merced de la Antigua: bebida su inspiración en el de Juan de Aguirre, hay en la expresión un dolor más terrible, estableciendo el tránsito al dramatismo de la escuela de Zúñiga a principios del XVII. Otra de sus mejores esculturas es el San José del templo de Santo Domingo en la Nueva Guatemala; la obra, que debe ser de la segunda mitad del XVII, es ya notable por la riqueza y policromía de sus paños; y si en el rostro de la imagen no hay expresión, en cambio la figura es llena de movimiento. Otras esculturas que se tienen por obra de Alonso de Paz son el Santo Domingo de Guzmán, del templo del mismo nombre en la capital; el San Pedro Nolasco y el retocado San Francisco de Asís, en la Iglesia de la Merced en la misma capital; un Niño Jesús o del Nacimiento, en la Iglesia de Belem, tres imágenes de la Virgen del Patrocinio, una en el Noviciado, otra en Santo Domingo y la llamada, en honor de su dueño, Virgen de Espinosa de los Monteros; igualmente se menciona una Magdalena en Santo Domingo, inspirada en la belleza de su propia mujer.

Pedro de Mendoza floreció a mediados del siglo XVII (murió en 1662), destacándose por la Dolorosa de la Escuela de Cristo, en la Antigua. Este bello tema ha sido tratado en forma conmovedora y delicada; la imagen está vestida con paños —sobrios paños por cierto— pero lo que da un peculiar encanto a esta escultura es el color de la tez, pronunciadamente moreno, de carnes vivas y resplandecientes, que recorren las gotas traslúcidas del llanto de la Virgen. Otra bella Dolorosa se conserva en la capital, en el templo de Santo Domingo, igualmente vistiendo ya paños (recordamos en la Candelaria de la misma ciudad una Dolorosa en que la indumentaria ha sido esculpida en la imagen misma): de ella opinó con injusticia el Sr. Víctor Mi-

(9) Este escultor aparece en México en 1584-85, como perito, ducho en la materia, en el costo del retablo de la Catedral tallado por Andrés de Concha. Don Manuel Tousseint se pregunta si este es el artista citado en Sevilla en 1551 por Gestoso.

guel Díaz que “pertenece a la deplorable escuela española del siglo XII”, pero si como parece haber querido decir, es XVII, el error todavía es más grave ya que esta deplorable escuela del XVII fué la de Juan Martínez Montañez, Pedro de Mena, Alonso Cano y Pedro Roldán entre otros. También debemos mencionar entre las obras maestras con el tema de la Dolorosa, la de Blas Bodega, en el Calvario de la Antigua, llamada en la tradición antiguense La Reina del Pensativo.

Otro de los temas más hermosos de la estatuaria guatemalteca es el conjunto de la Piedad. Martín Cuéllar esculpió una magnífica para el Calvario de Antigua: el Cristo muerto descansa sobre las rodillas de la Virgen, sin que en la actitud haya nada que tienda al hieratismo: el rostro de Jesús aparece transformado por el gesto de la muerte, mientras la Virgen está iluminada por la resignación. Otra Piedad conocemos en Quetzaltenango, en la Catedral del siglo XVII (no hemos encontrado mención a ella en las fuentes modernas consultadas), que es una obra de arte de la más pura época: el dolor de la Virgen es más vivo, pero en el Cristo hay menos tensión dramática, más reposo y nobleza en ese vencido rostro que se inclina al regazo de la Virgen. Otra Piedad más existe en la Nueva Guatemala, en el Calvario, pero no sólo por ser posterior a este gran siglo sino por haber sido bárbaramente retocada la dejamos de mencionar; fué obra de Vicente España, autor de un Crucifijo, el del Señor de las Misericordias, en el Hospital de San Juan de Dios de la capital.

Intimamente ligados con los grupos de la Piedad están los Cristos, Yacentes o Sepultados, que fueron también parte muy primordial en la devoción colonial de Guatemala. Entre los que se pueden mencionar como obras maestras de este arte está el Señor Sepultado de la Escuela de Cristo, en Antigua, cuyo trato recuerda la pátina y expresión del Cristo de la Piedad de Martín Cuéllar; ignoramos qué mano pudo burilar este impresionante Cristo Yacente, pero señalamos con toda reserva esta posible conexión. Otros Cristos de esta naturaleza se conservan en la capital de Guatemala: el de Santo Domingo y el del Calvario, de 1650, ambos retocados infortunadamente. (En estas reposiciones tan desdichadas para el arte, más de una vez han perdido la noble pátina del tiempo aun con el empleo de *duco*).

Pero la gran escuela del XVII proyecta su fuerza y estilo en toda la primera mitad del siglo XVIII. De esta época debemos recordar los nombres ilustres en la historia del arte en América: Evaristo Zúñiga y Juan de Chávez.

El primero alcanza fama hacia 1716 cuando concluye su Jesús Nazareno que hoy guarda la Merced en la Nueva Guatemala. Modelo de expresión de

amargura y de hiriente tristeza, como hemos apuntado ya; se separa de los Cristos tradicionales, por ejemplo, del de Juan de Aguirre (1563), o del de Alonso de Paz a mediados del XVII, por la fuerza dramática que lo caracteriza. Su correcta atribución a Evaristo Zúñiga se debió a modernas investigaciones del erudito Víctor Miguel Díaz, ya que pasó largo tiempo como obra de Paz. Es también de este escultor el Crucifijo de la misma Iglesia en la Nueva Guatemala, esculpida en la agonía. Sus esculturas llegaron a tener gran difusión: pasó a Cobán, Salamá y a la Nueva España.

Juan de Chávez si no por su fuerza expresiva, dramática, al modo de Evaristo Zúñiga, sí por su realismo y elegancia, debe mencionarse entre los maestros del XVII que alcanzan el momento más alto aunque encierran ya ciertos elementos de decadencia. En la Catedral de la Nueva Guatemala se conservan dos esculturas de 1737, un San Francisco de Paula y un San Sebastián. Esta última escultura pasa por el mejor estudio anatómico del desnudo humano en Guatemala, y no sin justicia, pues en verdad es un modelo extraordinario, ya que no de angustia y martirio en la expresión del rostro, sí de la naturalidad apolínea del cuerpo humano en su plenitud.

Con el siglo XVIII la escultura de Guatemala toma nuevos y peculiares caracteres. En primer término pierde el tamaño colosal que caracterizó a los usuales temas de la Pasión, a los Cristos en la Cruz, con la Cruz a Cuestas, en la Caída, a las Dolorosas, a la Piedad o al Señor del Sepulcro; las proporciones naturales se pierden y aparecen aquellas esculturas de tamaño menor con que los anticuarios han querido peculiarizar a la escultura guatemalteca; además, cuando no se emplean paños y cabelleras —es común en Guatemala el empleo, según el Marqués Romero de Terreros, de ojos de vidrio y de pestañas de cabello—, el policromado toma esos caracteres bizantinos de que la Nueva España tanto abusó. Por ejemplo, recordemos ese regordete y movido San Rafael del Museo de la Antigua, o esas bellas estatuillas que adornan los altares de la Merced en la Nueva Guatemala, como ese San Miguel venciendo al demonio, o Judith o Santa Catarina.

Sin embargo, el XVIII encierra los elementos destructores del arte colonial. Todavía figuran escultores como Piedrasanta y Vicente España, pero en ellos ya hay esa tendencia al academismo que, con el siglo XIX, con Ventura Ramírez, el autor de la Concepción de la Catedral en 1852, llegará a concepciones tan pobres y tan desafortunadas, saqueando el pasado e inspirándose con tan poco éxito en la estatuaria del XVI y XVII. La decadencia de este arte no es sólo consecuencia, como señalábamos, de la decadencia artística, sino de la crisis de la fuente religiosa que la inspiró.