

Luis Manuel Muñoz Lemus  
Carné 84 – 15355

**NIÑO JESÚS NAZARENO DE LA DEMANDA.  
UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ESTILÍSTICA.  
SU INFLUENCIA EN LOS NIÑOS DE PASIÓN  
EN GUATEMALA Y SU PERVIVENCIA EN LAS  
TRADICIONES CUARESMALES.**

Asesor Lic. José María Muñoz Álvarez



Universidad de San Carlos de Guatemala  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE ARTE

Nueva Guatemala de la Asunción, noviembre de 2010



Este trabajo fue presentado por  
el autor como tesis,  
requisito previo a obtener el grado de  
Licenciado en Arte.

Nueva Guatemala de la Asunción, noviembre de 2010.



# Índice

<b>Presentación</b>	9
i. Introducción	9
ii. Precedentes	12
iii. Marco Teórico	17
<b>I. Contexto histórico</b>	21
A. Antecedentes	21
B. Los Niños de Pasión	39
1. Los instrumentos de Pasión y Redención asociados al Niño Jesús en Guatemala	47
2. El Nazareno y el Niño Jesús con la cruz a cuestas en Guatemala	50
<b>II. La teoría de la técnica</b>	55
A. Hechura de una escultura	55
1. Los gremios y talleres	55
2. Los materiales y la técnica	58
a. La madera	59
b. La talla	63
c. La base de preparación	65
d. La policromía	67
e. Los acabados finales o “retoque”	71
f. Las pestañas	72
g. Las decoraciones	72
h. Artes aplicadas: Elementos adicionales (Enseres o atributos)	74
<b>III. El Niño Jesús Nazareno de la Demanda</b>	77
A. Origen e historia	77
B. Análisis teórico y técnico	94
1. Descripción iconográfica, formal y estilística	94
I. El Niño de la Demanda	95
a. Las cruces de consagración	101
II. Los elementos adicionales	102
a. La cruz	102
b. La corona de espinas	103
c. El nimbo	104
d. Los tornillos para sujetar la cruz	106

2.	Descripción técnica	107
I.	El Niño de la Demanda	107
a.	La talla	107
b.	La base de preparación	107
c.	La policromía	108
i.	El retoque	108
ii.	Las cruces de consagración	109
d.	La peana	109
II.	Los elementos adicionales	109
III.	Dimensiones generales	110
3.	Intervenciones y modificaciones	111
I.	Referencias históricas	111
II.	El Niño de la Demanda	113
a.	Intervención trascendentes y agregados posteriores	113
i.	Las pestañas	114
b.	Las malas intervenciones, pastas y repintes dañinos	114
i.	La peana	116
III.	Los elementos adicionales	117
<b>IV.</b>	<b>La trascendencia histórica y artística</b>	<b>119</b>
A.	Las influencias del Niño Jesús Nazareno de la Demanda. Análisis comparativo con otras imágenes de Niños de Pasión	119
<b>V.</b>	<b>La pervivencia devocional y tradicional</b>	<b>131</b>
<b>VI.</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>143</b>
<b>VII.</b>	<b>Recomendaciones</b>	<b>147</b>
<b>VIII.</b>	<b>Bibliografía general</b>	<b>149</b>
A.	Publicaciones	149
B.	Catálogos	154
C.	E-grafías	154
D.	Entrevistas no programadas	155
<b>IX.</b>	<b>Anexos</b>	<b>157</b>

# Presentación

## i. Introducción

Los estudios acerca de la historia del arte en Guatemala tienen aún una cuenta deudora al dejar de lado muchos temas que ampliarían la visión y conocimiento en torno a la creación artística en Guatemala. Con esto podrían llenarse espacios vacíos que limitan la comprensión de una sociedad en un momento específico, sus razones de cambio y sus conceptos de vida, fundamentos claros para el desarrollo mismo y las bases sobre las que se sustenta parte de la identidad de un país como Guatemala.

La realización de este trabajo conllevó muchos retos, desde la elección del tema y la obra que pudiera ejemplificar acertadamente el resultado de años de estudio en el campo del arte, así como los enfoques e investigación de la historia y la historia del arte, con el que pudiera presentarse un estudio que tuviera trascendencia para los interesados en este campo y un interés histórico-artístico para el desarrollo de Guatemala.

El **Niño Jesús Nazareno de la Demanda**, de la iglesia de La Merced en la Nueva Guatemala de la Asunción, fue la obra seleccionada por su importancia histórica y relevancia cultural. Su nombre, quizás extenso, define bien la escultura en su edad, advocación y título personal de acuerdo a su función primaria dentro de una cofradía y una comunidad. Actualmente por orden práctico, intimidad o cariño, se le nombra como Niño de la Demanda. En otros casos, se usan conjugaciones variadas tomadas todas de su nombre original. Por ello, los títulos del presente trabajo indican su nombre original, pero en el desarrollo del texto, cuando éste lo amerita, se le denominará como se le conoce popularmente.

La poca información existente en torno a su factura y la falta de un estudio de sus orígenes, fue decisiva para el interés de esta investigación. Curiosamente esta talla ha pasado un tanto desapercibida para los estudiosos del arte local. Aún así su importancia radica en ser una de las primeras esculturas guatemaltecas en su género, su uso y función dentro de una cofradía de pasión, creada originalmente para recaudar o demandar limosnas.

Hay que hacer notar que la producción de muchas de estas obras, principalmente las devocionales, no eran consideradas como objetos de arte como se aprecian hoy en día. Eran instrumentos útiles con una función didáctica y pedagógica para alcanzar los fines religiosos e ideológicos cristianos que se deseaban. Muchas fueron descartadas, desechadas o destruidas cuando ya no cumplían esta tarea, algo que ha representado una enorme pérdida de estos documentos materiales. En el mejor de los casos solo encontramos referencias escritas. Por las mismas razones también se ha perdido el nombre de muchos de los artífices, además de otras circunstancias catastróficas que han truncado la historia de estos bienes.

El problema primario es la poca bibliografía que abarque todos los temas y períodos de la evolución artística guatemalteca. Las catástrofes naturales, el despojo y

la depredación han sido otros factores lamentables en la pérdida de esta línea continua del recuento histórico. La pérdida de muchas de las manifestaciones que los artífices legaron a esta tierra, así como documentos que testifiquen dichos acontecimientos hacen que un trabajo monográfico de una escultura del siglo XVIII sea un tema, si bien difícil, interesante en cuanto a los resultados que pueda aportar a la historia del arte del país.

A través de un estudio minucioso de la obra en cuestión, se revelaron una serie de intervenciones o “remozamientos”, lo que de alguna manera muestra el interés por cuidar esta escultura y su empeño en la salvaguarda de su buen estado, los enormes problemas de conservación que presentaba se convirtieron en un reto para llevar a cabo esta misión tanto en el campo de la restauración como en la investigación.

El análisis técnico fue posible gracias a que la escultura se sometió a un proceso de conservación y restauración en el Centro de Restauración de Bienes Muebles del Instituto de Antropología e Historia del Ministerio de Cultura y Deportes, en el año 2002, para lo cual el autor de este estudio, fue nombrado restaurador oficial a cargo de dicho proyecto (Muñoz, 2010:9). Parte de esta información técnica se presenta en este trabajo, gracias al apoyo de la institución y la iglesia.

Al ser el encargado de la intervención, se tuvo la oportunidad de tener contacto directo con la escultura por más tiempo. Esto permitió apreciar sus características estilísticas y técnicas, obteniendo una visión más clara y objetiva de la obra.

Su cercanía motivó aún más el interés en esta investigación que busca un acercamiento estético, encontrar los referentes históricos que fundamentaron su elaboración, así como su preponderancia en el gusto popular, convirtiéndose, al igual que como en el caso de Jesús Nazareno de la Merced, en un punto de referencia en la producción de otras imágenes, pero de Niños de Pasión.

El Niño de la Demanda reconoce el dolor de Cristo en su Pasión pero quizás a través de una de las ideas más impactantes para conmover al espectador, por medio de la imagen de un niño en sufrimiento. Es una obra de arte de mucha importancia histórica que con su iconografía específica y los detalles estéticos de principios del siglo XVIII, pudieron marcar una pauta e influir sobre este tipo de advocaciones. Además ha trascendido en su arraigo popular al ser un icono de las tradiciones de Cuaresma y Semana Santa.

Las anteriores circunstancias plantearon un doble reto al momento de su intervención, pues se debía solventar sus problemas de conservación pero al mismo tiempo su restauración debía tomar en cuenta las exigencias que tiene una imagen de “culto vivo”. Los criterios de intervención debieron responder a las necesidades técnicas y adaptarse a la devoción que despierta en su comunidad. La actividad se centró en los procesos de conservación y restauración de la talla en madera policromada, así como el tratamiento efectuado a sus piezas de arte aplicado, ejecutadas en metal y madera, que son independientes, pero forman unidad con la imagen, integrando un conjunto artístico.<sup>1</sup>



La importancia de conservar y restaurar la Imagen del Niño de La Demanda no solo radica en su aspecto técnico, estético y religioso, también contribuye a la preservación de este legado cultural que ejemplifica una sociedad y su desarrollo en un momento dado.

Por esta razón, paralelo al trabajo técnico se desarrolló esta investigación histórica para reconstruir en lo posible su pasado, adentrarse en su orden artístico e iconográfico con el fue concebido y reconocer las influencias que posteriormente generó.

En este punto es necesario aclarar el uso del término “imagen” que su acepción consultada en dos diccionarios dice textualmente:

**“Imagen:** (Del lat. *imāgo*, *-ĭnis*).

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado”

(DRAE: <http://buscon.rae.es/drae/>)

**“Imagen:** (femenino), del latín *imago*; representación de alguna cosa en pintura, escultura, dibujo, fotografía, etc. Representación de la divinidad, de los santos, etc. Símbolo, figura. Representación de los objetos en la mente.” (Diccionario Larousse Universal, 1970: 7).

Si bien estas definiciones son acertadas y de concepto muy amplio, en el lenguaje coloquial guatemalteco, el término “imagen” se suele utilizar no solo como bien dicen estas definiciones, en alusión a la representación general de una figura, ya sea religiosa o no, sino que hace especial referencia a una pieza de bulto o de tres dimensiones, principalmente religiosa, sustituyendo el vocablo escultura por el de imagen que es menos técnico y quizás más respetuosa en términos de devoción.

Finalmente al contemplar el tiempo transcurrido, donde las ideas, los conceptos y las funciones asignadas a las imágenes han cambiado, se contempla una pequeña escultura que ya no es usada para pedir limosna, ni pertenece a la antigua Cofradía de Jesús Nazareno. Ahora bajo la custodia de los padres jesuitas, encargados actuales del templo de La Merced en la ciudad capital, trasciende en el fervor popular y pervive en las tradiciones de Guatemala al ser una de las imágenes relevantes de la Cuaresma y Semana Santa, que como comenta Antonio Gallo (1970:10), al referirse sobre la tradición cultural y popular dice:

“(…) arraiga en la sociedad ciertos símbolos o elementos y que en el caso de las esculturas religiosas han tomado un papel preponderante en un rol primordial en la propagación de las creencias y la representación de los episodios evangélicos, por lo que se convierte en la representación plástica del cuerpo humano transmisor de ideas.”

Si bien la representación del Niño de la Demanda no es necesariamente una verdad histórica, que podría pensarse es lo único aceptable, es importante señalar que imágenes como ésta, acceden a una verdad espiritual válida para la consciencia humana,

y como manifestación artística representa un momento en el desarrollo cultural de una sociedad que ayudó a conformar el pensamiento actual.

En el año 2010 la escultura del Niño de la Demanda cumplió cincuenta y cinco años de ser llevado en procesión ininterrumpidamente cada sábado que antecede al Domingo de Ramos por miles de niños guatemaltecos, lo que contribuye no sólo a la fe de una religión sino a una continuidad intercultural que fortalece la identidad como guatemaltecos. Sea también este trabajo un homenaje para esta pequeña escultura del Niño Jesús, considerado por muchos, grande para Guatemala.

## **ii. Precedentes**

La necesidad del hombre de dejar huella de su existencia, lo llevó a encontrar en las expresiones plásticas uno de los mejores medios para manifestarlo. Estas reflejan y muestran la forma de pensar de una sociedad, sus ideas filosóficas, espirituales y el medio que la rodea, así como sus intereses económicos, políticos y sociales.

Los conceptos y la teoría cambian pero los valores trascendentales de una creación permanecen y al valorizar su importancia, ahora visto como arte y como un medio de expresión e informante del desarrollo, surge también la necesidad de preservarlo y heredarlo a futuras generaciones como parte de un legado, resguardando su historia, para fortalecer la identidad y pertenencia comunitaria.

La bibliografía especializada ha tratado de definir el término arte, principalmente a partir del siglo XIX y la llegada de la Ilustración, cuando el hombre trata de conceptualizar la belleza y el gusto por el pasado de lo cual es causante el Romanticismo que fundamenta el fenómeno artístico. (Rocha y Vega, 1997:47).

De esa cuenta muchos preceptos fueron revalorizados y surgieron nuevas necesidades: Un estudio más profundo de la historia del arte, el concepto de patrimonio cultural y la salvaguarda del mismo como parte de nuestra herencia cultural ya en una idea más elaborada.

El historiador del arte de origen alemán, Edwin Panofsky (1979:22), resume que un historiador del arte es un humanista cuyo “material primario” son aquellos documentos que nos llegan en forma de obras de arte. Insiste que ésta no siempre es creada con el fin de su goce visual. Es una expresión más erudita: para que se le experimente estéticamente. Una obra de arte tiene siempre ese significado (lo cual no debe confundirse con valor estético), y exige ser experimentada estéticamente, tanto si satisface una necesidad práctica o no, o si es representativa.

Víctor Ballesteros (1987:31-32), doctor en arte, al tratar de conceptualizarlo, dice al respecto:

“El arte es en si un símbolo, que además utiliza un lenguaje propio que le sirve para expresar una verdad en términos subjetivos. Este lenguaje ha utilizado formas a las que se les ha conferido un valor especial en un momento dado de la historia, de tal manera que, para comprender en su integridad una obra de arte, no es suficiente con describirla o degustarla, es necesario interpretarla.”

En ese desarrollo integral, el hombre también se ha sumergido en una cosmogonía que busca entender el origen del universo, el poder de un ser superior y la divinidad, creado religiones con las que de una u otra manera intenta encontrar ese camino. Estas religiones han sido desde sus inicios un medio para generar los vínculos dentro de la sociedad, necesitando mecanismos para promover sus ideas, propagar sus pensamientos y adherir seguidores.

El surgimiento del mundo cristiano hizo un cambio radical en muchas partes del mundo, Europa sucumbió casi por completo a esta nueva religión y con su desarrollo e ideas de expansión se lanzaron a nuevos mundos llevando las ideas evangelizadoras a sus territorios conquistados. El cristianismo desde sus primeros tiempos ha favorecido el uso de las imágenes en su misión evangelizadora, basándose en mucho, en el pensamiento de San Basilio según el cual *“el honor tributado a la imagen va dirigido a quien representa.”* (González y Roda, 1992:23).

La religión cristiana se convirtió en el gran poder y sus preceptos fueron ejecutados como leyes. En el natural ciclo evolutivo, llegó el decaimiento de sus principios originales y para el siglo XVI un grupo de pensadores que incluyeron a Martín Lutero, y Juan Calvino entre otros, iniciaron una “protesta” contra los atropellos de la iglesia central y las pretensiones papales de dominio sobre toda la cristiandad, que entre otras cosas, la idea protestante reformadora hizo tambalear la virtud de las imágenes del mundo cristiano católico, apoyando la idea iconoclasta.

Por su parte la Iglesia Católica se pronunció con una “Contrarreforma”<sup>2</sup>, en un intento por frenar este ataque. Se convocó y se realizó el Concilio de Trento (1545 a 1563)<sup>3</sup>, para solucionar algunos de estos problemas, donde se dictó una serie de disposiciones, que entre muchas, impulsó una mayor producción y uso de las imágenes. Este sentimiento pronto invadió Europa que retomó el interés por éstas representaciones, reafirmando su papel docente y catequístico, para consolidar las creencias de los fieles, además de reforzar toda la iconografía cristiana e impulsar, con las debidas normas, la más grande producción de imágenes en todas sus manifestaciones plásticas, que sin lugar a dudas ha llegado hasta el presente.

La iconografía, (*descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos*, <http://buscon.rae.es/drae/>) y la iconología (*representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas*, <http://buscon.rae.es/drae/>), relacionadas a la religión, evolucionaron a funciones tales como gloriar a Dios, educar, brindar un mensaje o simplemente recrear. Esto hizo que las obras conservasen en principio su idea estética y luego incorporasen un lenguaje de símbolos y apreciaciones, lo cual forma parte del fundamento actual



Quetzalcóatl, deidad de las culturas mesoamericanas. Códice Borbónico, actualmente en Francia (Ilustración en [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Quetzalcoatl\\_1.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Quetzalcoatl_1.jpg)).

para comprender la trascendencia que el arte ha tenido a lo largo del tiempo.

Esto es el soporte que permite adentrarse a comprender el lenguaje estético con mayor profundidad, pero que en el caso de la América hispánica, y particularmente Guatemala imbuida en el mundo Mesoamericano, la situación se torna más compleja, ya que debe ahondarse en el conocimiento y apreciación de lo que los grupos prehispánicos desarrollaron y luego adentrarse en la apreciación española.

En principio el Mundo Precolombino posee deidades, simbologías y conceptos muy precisos, que en algunos momentos pueden parecer paralelos a otras regiones del mundo, especialmente el Cristianismo, ya que se gesta un Dios que baja a la tierra, camina sobre las aguas y desarrolla un aspecto tan singular, como sucede con Quetzalcóatl, a la par de una concepción de la veneración femenina, que puede parecer ligada a la maternidad y a los principios y valores que se dan para Isis, Palas Atenea, y otras deidades femeninas del mundo

occidental, donde no hay principio ni fin, tal como sucede con Coatlicue o bien otros conceptos donde figura la Diosa Madre.

La presencia española trajo consigo ideas que pronto se afirmaron en tierras de la América india, adaptándose a su entorno y a su vida cotidiana. Las formas vinieron influenciadas por el aire andaluz, que se interrelacionó con las tradiciones y destrezas aborígenes, le imprimió un sello característico que derivó en extraordinarias obras artísticas que hoy podemos considerar guatemaltecas.



Los Concilios Mexicanos hicieron eco del Concilio de Trento pero con un enfoque más local donde se trataron temas relacionados a los aborígenes de estas tierras. Los catecismos para indígenas a base de dibujos fueron de gran utilidad en la evangelización. (Ilustración en [http://www.territorioscuola.com/wikipedia/es.wikipedia.php?title=Pedro\\_de\\_Gante](http://www.territorioscuola.com/wikipedia/es.wikipedia.php?title=Pedro_de_Gante)).

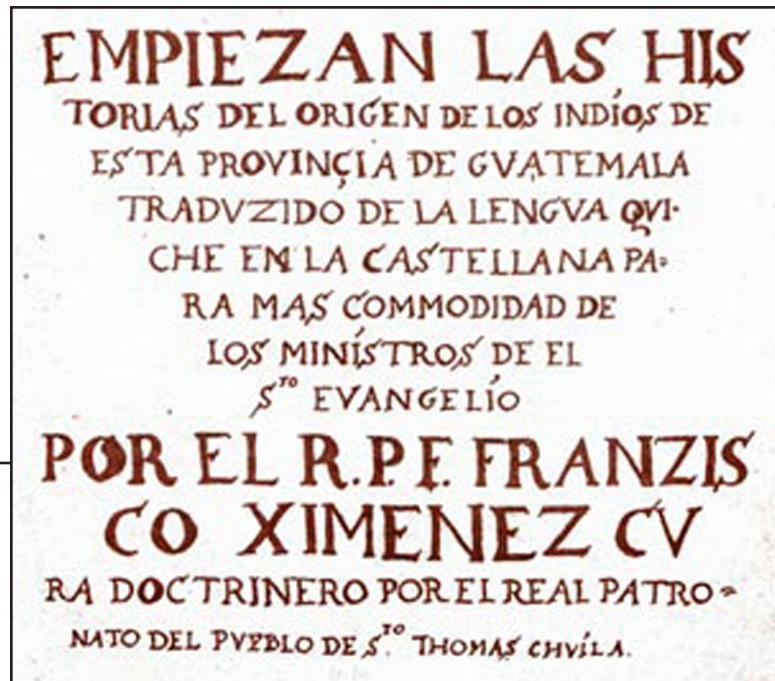
El Concilio de Trento marcó las pautas para todo el mundo cristiano católico de aquel entonces. En el caso de la América hispánica, estas disposiciones estaban un poco alejadas y se debió recurrir a concilios más próximos y acordes con la realidad del área, que terminó rigiéndose más por las disposiciones del Segundo Concilio Mexicano de 1565 donde se sentía el eco de las preocupaciones de Trento pero con una realidad local, y luego por el Tercero Mexicano de 1585 donde se ampliaron estas con relación al arte. (Gallo, 1979:104).<sup>4</sup>

Otros aspectos importantes son la cultura y la tradición popular que arraiga en la sociedad ciertos símbolos o elementos, que en el caso particular de la escultura ha tomado un papel preponderante en el rol de la propagación de las creencias y representación de los episodios evangélicos, convirtiéndose en la representación plástica del cuerpo humano transmisor de ideas. “Quizás pueda afirmarse que durante muchos siglos la escultura religiosa fue casi la única.” (Gallo, 1979:10).

Sin embargo, hay que tomar muy en cuenta que el resultado escultórico responde también a un orden muy ligado al mundo prehispánico, en el que no se ahonda por el momento, ya que desviaría el objetivo central de este estudio. Basta tan solo referir que el aspecto primordial en la creación del hombre desde la perspectiva del Popol Vuh está en el modelado de un ser, que adoptó la semejanza de sus creadores, primero en barro, en piedra y otros materiales, hasta llegar al maíz.<sup>5</sup>

---

Título del manuscrito del Popol Vuh, copiado y traducido por fray Francisco Ximénez a principios del siglo XVIII. (Ilustración en <http://www.popolvuh.ufm.edu.gt/popolvuh.htm>).



En el caso particular de las esculturas de pasión, se exageraron en sus detalles y dramatismo con el influjo del siglo XVII y XVIII, produciendo ejemplos de gran calidad. Desde luego también en ello hay que contemplar la presencia de elementos ligados al mundo prehispánico, ya que el auto sacrificio, y las formas de santificar a los dioses de ese momento, van también ligados al desangramiento y la ofrenda de la vida a favor de Dios.

Por su parte, el paso del tiempo ha sido inexorable y muchas manifestaciones plásticas han tenido que enfrentar distintos factores de deterioro, tanto internos como la

vejez y el agotamiento de sus materiales, como externos, afectados por el medio ambiente y la contaminación, plagas, destrucción accidental o intencional por parte del hombre, al igual que los desastres naturales que han dejado cicatrices profundas y necesidades apremiantes para rescatarlas como obras de arte y parte de un patrimonio.

Respecto a esta tarea de rescate, no es sino hasta el siglo XIX que la conservación tiende a consolidarse como una disciplina científica, estableciéndose las bases de la restauración contemporánea. Estos principios no se aplicaron en ese momento en Guatemala, donde lo que se solía hacer eran retoques o transformaciones del original.

Los conceptos formales al respecto son reconocidos en Guatemala aproximadamente hasta mediados del siglo XX y empiezan a tomarse con seriedad a finales de la década de los setenta.<sup>6</sup>

Antes de esto, y todavía hasta nuestros días, el legado de los “imageros” que tanto auge tuvo en este país, logró a su manera, la conservación de un patrimonio que fue intervenido o “remozado” basado en las técnicas y manufacturas tradicionales que se transmitieron de generación a generación desde el siglo XVI.

Con la seriedad técnico-científica con la que ahora se trata el tema, el conservar y restaurar el patrimonio y en este caso la imagen del Niño de la Demanda, no solo se dirige a las tareas técnicas. Su conservación adecuada repercute en su aspecto estético, pero también en el impacto entre las devociones y la trascendencia social y cultural.

La importancia del rescate del patrimonio guatemalteco, así como de las expresiones artísticas de todos los tiempos, la resume Haroldo Rodas (1992:20), al señalar:

“(...) el productor o artista se convierte en el cronista de su época; ya sea un creador libre o no; aunque no se lo proponga, refleja con su obra a la sociedad que perteneció. El arte se constituye así en el mensaje de cada época de la historia, revela el sentimiento, la exaltación de los grupos de poder de cada temporada y es un testimonio real, objetivo y concreto del pensamiento de un grupo social determinado.”

La investigación histórico-estilístico que ahora se da a conocer, intenta contribuir en el desarrollo actual de esta sociedad, no solamente en el campo artístico sino en el desarrollo global de un pueblo que puede ver a través de su patrimonio su proceso evolutivo y transformador que le ha trazado el camino que hoy recorre, haciendo eco en los enunciados de Rodas.

Este trabajo podrá ser de utilidad para los interesados en otros estudios monográficos así como los para los profesionales del campo de la historia del arte.

### iii. Marco Teórico

La idea de hacer un estudio del Niño Jesús Nazareno de la Demanda, hace necesario ciertas reflexiones de los conceptos generales que dan sustento y origen al tema a tratar.

Se debe hablar de Patrimonio Cultural, pero antes han de establecerse ciertos lineamientos en relación a la cultura. Según lo define el antropólogo Joaquín Noval, refiere que ésta es la suma de todos los valores materiales y espirituales creados por la humanidad a lo largo de su historia. (Noval, 1972:99). Y más íntimamente cada grupo social crea los propios o adapta a sus necesidades los adquiridos, haciendo su cultura única e irreplicable. También se debe tomar en cuenta la fase intangible de la cultura y que ésta conforma un sustento de comunicación, a través de la cual la sociedad mantiene su existencia física y constituye la base de la cual emergen las más importantes relaciones entre los individuos y los grupos. (Rosales, 1983:7).

Según Haroldo Rodas (1998:20-21), la cultura permite que cada individuo, grupo, conglomerado e incluso toda una nación, generen una identidad, porque son estos atributos culturales los elementos que distinguen una comunidad.

En el caso particular de Guatemala, que su identidad puede ser compleja por la diversidad étnica que reclama su autonomía cultural, es también afectada por la globalización mundial, donde día a día pierde rasgos culturales propios y da paso a una transculturización que adopta valores ajenos que la modifican para evolucionar a otro tipo de cultura, la que se forja hoy y aquí para heredar a las próximas generaciones.

La cultura a su vez adquiere y se revitaliza con valores como único e irreplicable, que conlleva al concepto de Patrimonio Cultural, que según los datos por la UNESCO en México en 1982:

“Comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.”

Se puede ampliar señalando que son aquellas manifestaciones creadas por el hombre que tengan valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte, o de la ciencia; así como los lugares que son resultado de la obra del hombre o de éste con la naturaleza y que también tengan un valor estético, etnológico o antropológico.

Por su parte la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación (1999:9), dice específicamente en su Artículo 2:

“Forman el patrimonio cultural de la Nación los bienes e instituciones que por ministerio de ley o por declaratoria de autoridad lo integren y constituyan bienes muebles o inmuebles, públicos y privados, relativos a la paleontología, arqueología, historia, antropología, arte, ciencia y tecnología, y la cultura en general, incluido el patrimonio intangible que coadyuven al fortalecimiento de la identidad nacional. (Reformado por el Decreto No. 81-98 del Congreso de la República de Guatemala).”

Dicho de otra manera, Patrimonio Cultural lo conforman todas aquellas manifestaciones, que un individuo o una comunidad realicen como producto de su propia evolución o adaptación a su medio y como una solución a sus necesidades ya sean materiales o espirituales.

Desde esa perspectiva cada nación procura la protección de su legado. Guatemala no hace la excepción y surge el concepto de Conservar al entender que el patrimonio cultural debe cuidarse adecuadamente para que llegue a las futuras generaciones y sirva como base en su desarrollo y evolución. Respecto a esto la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural (1999:23), dice:

“Conservación: Aquellas medidas preventivas, curativas y correctivas dirigidas a asegurar la integridad de los bienes del Patrimonio Cultural de la Nación.”

Por lo anterior, el que muchas de estas obras hayan podido librar una serie de vicisitudes para llegar hasta la actualidad, crea en la sociedad una serie de desafíos. Primero la revalorización de estas creaciones, basados en la historia que les antecede y al ubicarlos en el momento y pensamiento actual, trasladándolos al nivel de “obras de arte”. Segundo, la investigación y el estudio científico de estas obras, desde su contexto original hasta el actual, a partir de un punto de vista estético, que pueda evidenciar las distintas corrientes artísticas, fundamental para entender, de forma más tangible si se quiere, la evolución de una sociedad. Tercero el compromiso de la salvaguarda de este patrimonio para poderlo heredar y así ayudar al fortalecimiento de la memoria histórica y la identidad de un pueblo.

## Notas de la Presentación

- 1 Cfr. Luis Manuel Muñoz Lemus. *La conservación y restauración del Niño Jesús Nazareno de la Demanda*. Trabajo Final de Técnico en Restauración de Bienes Muebles. Universidad de San Carlos. Guatemala. 2010.
- 2 Para ampliar el tema, consultar: D. W. Martin Jones. *La Contrarreforma, Religión y Sociedad en la Europa Moderna*. Ediciones Akal.S.A. Madrid, 2003.: “*La Reforma Católica o Contrarreforma fue la respuesta a la reforma protestante de Martín Lutero, que había debilitado a la Iglesia. Denota el período de resurgimiento católico desde el pontificado del Papa Pio IV en 1560 hasta el fin de la Guerra de los Treinta Años, en 1648. Sus objetivos fueron renovar la Iglesia y evitar el avance de las doctrinas protestantes. Se esforzó sobre todo en cuatro temas: A1. Doctrina. B. Reestructuración eclesiástica, con la fundación de seminarios. C. Modificación*



de las órdenes religiosas, haciéndolas volver a sus orígenes espirituales. D. Vigilancia de los movimientos espirituales, centrándolos en la vida piadosa y en una relación personal con Cristo. Esto incluía a los místicos españoles y a la escuela de espiritualidad francesa.”

- 3 Para ampliar el tema, consultar: Enciclopedia. *La Enciclopedia*. 20 volúmenes. Volumen 19. Ediciones Salvat. Madrid, 2004., pp.15125-15126: *Trento, concilio de*: “Decimonono de los concilios ecuménicos reconocidos por la Iglesia católica romana. Su finalidad fue combatir la Reforma protestante y reformar la disciplina de la Iglesia. Se desarrolló en tres períodos, separados por intervalos de varios años”.
- 4 Además cfr. *Concilios Provinciales Primero y Segundo* (incluye información del Tercero) celebrados en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de México. Presidido por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. Fr. Alonso de Montufar en los años 1555, 1565 y 1585. Dalos a Luz el Ilustrísimo Señor D. Francisco Antonio Lorenzana. Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia. Imprenta de el (sic) Superior Gobierno. México, 1769.
- 5 Cfr. Haroldo Rodas Estrada. “*Manifestaciones artísticas en los textos indígenas*”. En *Revista de Antropología e Historia*. Vol. 5. II Época. Spi. Guatemala, 1983.
- 6 Su mayor impulso, contradictoriamente fueron los terremotos de 1976 y la formación de la carrera técnica de Restauración de Bienes Muebles de la USAC y el Centro de Restauración de Bienes Muebles del Instituto de Antropología e Historia. Esto se hizo con un orden científico y basado en los principios redactados al respecto por expertos extranjeros y guatemaltecos que proporcionaron los primeros lineamientos y elaboraron distintos manuales para la formación profesional de restauradores guatemaltecos. Cfr. (varios títulos y autores con datos bibliográficos similares): Roberto Alarcón Cedillo (México). *Técnicas de conservación y restauración de pinturas sobre madera*. Ana María Carías de López (Honduras), *Restauración de Cerámica*. Ignacio Delfín Márquez (México). *Guía para la restauración de documentos gráficos: papel*. José Alejandro Flores (Guatemala). *Síntesis obra Carlos Ceschi. Teoría de la Restauración*. Programa de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Instituto de Antropología e Historia. Guatemala, 1980.



Niño Jesús Nazareno de la Demanda en sus cincuenta años procesionales (año 2004)

# I. Contexto histórico

## A. Antecedentes

La Contrarreforma y el Concilio de Trento (1545-1563), durante el papado de Clemente VII, insistieron en la evangelización y el valor pedagógico de las representaciones sagradas, en contra del desprecio y la iconoclastia musulmana junto a las ideas protestantes de Martín Lutero y sus seguidores. Esto promovió gran producción de imágenes, incluyendo las escultóricas procesionales para proclamar y difundir la “verdadera fe”. (González, 1989:122-123).



Concilio de Trento en una de sus sesiones (escena pintada por Tiziano). La primera sesión fue en la Catedral de Trento, al norte de Italia, en 1545. La última se realizó en la basílica de Santa María la Mayor en Roma. (Ilustración en [http://e-ciencia.com/recursos/enciclopedia/Concilio\\_de\\_Trento](http://e-ciencia.com/recursos/enciclopedia/Concilio_de_Trento))

España por su parte, bajo la monarquía hispánica de los Habsburgo, al mando del emperador Carlos V o Carlos I Rey de España, tomó el liderazgo en esta lucha contrarreformista, que utilizó el arte como instrumento de persuasión y convicción, dirigiéndolo sobre todo a la sensación, es decir a lo emocional antes que a la razón.

Este movimiento “rescatador”, apologético de la Iglesia Católica coincide con las transformaciones culturales y artísticas que surgieron a partir del siglo XVI como protesta al rigor del clasicismo del Renacimiento. El manierismo que idolatraba el arte de Miguel Ángel y Rafael había alcanzado movimientos excesivos que llegaban inclusive a deformar o desproporcionar las figuras para crear sensaciones que rompieran con lo clásico y racionalizado, de hecho Miguel Ángel llegó al último extremo en la expresión



El Papa Clemente VII (retrato por Sebastiano del Piombo), y el Emperador Carlos V o Carlos I de España (retrato por Tiziano), fueron los grandes impulsores del Concilio de Trento y la Contrarreforma. (Ilustraciones en [http://es.wikipedia.org/wiki/Clemente\\_VII\\_\(papa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Clemente_VII_(papa)) y [http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_I\\_de\\_España](http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_I_de_España))



del movimiento contenido sobre sí mismo. El movimiento se disparó hacia el exterior, y los miembros de las figuras y sus ropajes se desplazaron hacia afuera. (Angulo, 1974:257).

Algunos textos apuntan que el origen etimológico del término proviene de escritos de algunos artistas y eruditos como Giorgio Vasari, que asignaban el término a los que pintaban “a la manera de” haciendo referencia a la obra de Miguel Ángel principalmente, pero incluyendo a Rafael e inclusive a Leonardo da Vinci. El significado se volvió peyorativo cuando fue entendido como una fría técnica que solamente intentaba imitar el trabajo de los grandes maestros. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Manierismo>).

Arnold Hauser sostiene que el concepto de manierismo surgió de la tensión entre clasicismo y anti clasicismo, entre naturalismo y formalismo. En el alto Renacimiento hay entrelazadas tendencias manieristas y barrocas, ambas con origen en una crisis espiritual. De esa cuenta Hauser, citado por La Enciclopedia (2004: tomo 13:9601), recuerda que ambas son “tendencias que en el fondo, surgen simultáneamente, rígidas contra el espíritu clásico” Desde luego esta versión toma los elementos que han tipificado los movimientos estilísticos en la construcción tradicional de la historia del arte mundial.

Previo continuar, debe tomarse en consideración que hoy por hoy se trata de renovar esta clasificación que ahora se plantea por siglos y épocas, desvirtuando lo formulado en periodos anteriores, en los que se afirman criterios que a veces pueden parecer inverosímiles.

De igual forma la apreciación del arte americano tiene que verse desde otra perspectiva, pues ha tenido tiempos de asimilación e influencias muy distintas a las recibidas en Europa, donde se han establecido los períodos y estilos tradicionalmente conocidos. En tal sentido el doctor en arte Ramón Gutiérrez (1995:76), dice textualmente:

“Las manifestaciones artísticas americanas configuran entonces un proceso de síntesis de casi un milenio europeo, que incluye todo lo asimilado del mundo árabe y además su propio componente prehispánico. La España que pasa a América es la misma España que todavía está construyendo catedrales góticas, pero a la vez viene de su inmediata “reconquista” y se inserta por su dominio imperial en el corazón del humanismo.”

Por su parte, la doctora María Concepción Saiz (1995:85-86), directora del Museo de América de Madrid, plantea la pregunta si la pintura colonial (también válido para otras manifestaciones artísticas), no es más que una derivación provincial de la española, a lo que responde que no parece que sea así en términos generales, aunque no en muchas ocasiones las dependencias sean muy evidentes y relación de causa y efecto cuente con ejemplos muy claros. Continúa su disertación mencionando la estancia novohispana de notables figuras, que llegaron a México a principios del Siglo XVII, y que según afirma, reforzaron la presencia del vocabulario manierista que trasladaron desde Sevilla y que perduró en esta escuela hasta bien avanzado el siglo.

Por ello, al hablar de “estilos artísticos” en un sentido literal es muy complicado pues no hay fechas exactas de inicio y fin de cada uno, mucho menos fronteras que los delimiten, aún cuando efectivamente la influencia recibida fue crucial y determinante. Cada región con sus características y gustos aborígenes, tuvo su propio desarrollo y respondió a inquietudes muy precisas derivadas del influjo de determinados movimientos. Además los estilos no figuraron en forma homogénea en todos los espacios, cada uno por sus diversas condiciones sociales y económicas evolucionó en distinta forma. (Barguellini, 2002).

La amalgama de las distintas corrientes, tanto las importadas como las locales, crearon un estilo propio al cual se le imprimió su sello individual de acuerdo a sus necesidades culturales y las de su entorno, que ya no corresponde a los tradicionales estilos aprendidos. Además las noticias sobre las nuevas corrientes tomaban tiempo en llegar y difundirse, de igual forma el gusto por ellas no se asentaba tan rigurosamente en cada región y artista local, que lo adaptaba en mayor o menor medida según su criterio personal. Todo esto conlleva a analizar cada obra individualmente, más ligado a su época de manufactura y su entorno, resultando inclusive más enriquecedor el poder identificar distintos estilos, traslapados o adaptados, así como el gusto particular del artesano o artista que le pudo dar su toque personal o interpretación.

Sirva lo anterior para tener un panorama más claro cuando se trate principalmente el arte americano, pero para evitar planteamientos que puedan provocar confusión en el desarrollo de este trabajo, será necesario referirse al término Barroco, tal como se conoce tradicionalmente, y del que hasta hoy los historiadores de arte no se ponen de acuerdo sobre el origen del vocablo, del cual se plantean varias teorías:

“En griego, Baros equivale a pesado; en francés, Barroque se interpreta como extravagante; Verruca en italiano y Barrocca en portugués, en referencia a las perlas de arrugada superficie y escaso valor. También en italiano la palabra Parruca evoca la idea de aquellas monumentales cabelleras, trémulas de ensortijados rizos y ondulados bucles, que a partir del siglo XVII se quitaban y ponían los más elegantes caballeros.” (Igal, 1948:8).

Lo que si es seguro es que en un principio tuvo un sentido peyorativo, pero con el paso de los años y su propio desarrollo llegó a conocerse, según manifestaba Angulo Iñiguez, citado por Luján y Álvarez (1993:6-7): “como una de las creaciones más interesantes y valiosas del arte europeo y seguramente de las más bellas e impresionantes en el mundo hispanoamericano”.

En su concepto básico, el barroco buscaba el realismo que luego dramatizó y exacerbó para impresionar, transmitir y hasta ofuscar al espectador con sus contenidos ideológicos, instrumentos fieles en los propósitos contrarreformistas. Según Gallo



El rey Felipe II (retrato por Alonso Sánchez Coello), y San Ignacio de Loyola (retrato anónimo), fueron los grandes promulgadores de la Contrarreforma española que impulsaron el uso catequético de las imágenes en la península y todos sus territorios. (Ilustraciones en [http://es.wikipedia.org/wiki/Felipe\\_II\\_de\\_Espa%C3%B1a](http://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_II_de_Espa%C3%B1a) y <http://ee-san-ignacio.blogspot.com/2010/09/dia-21.html>)

(1979:140), el barroco tiende a reinstalar el punto de vista unitario, personal y concreto, en contra de las abstracciones y cerebralismos manieristas. Solo hay una visión principal. La escultura en el barroco dejó de conducirse alrededor de sí misma y en diferentes puntos de vista, fijando una perspectiva subjetiva a favor del observador.

En España, Felipe II, quien ascendió al trono luego de la muerte de su padre, Carlos I, declaró como leyes las disposiciones del Concilio de Trento. Poco tiempo después San Ignacio de Loyola fundó la Compañía de Jesús, que asumió los preceptos de este Concilio, reforzó la ortodoxia en los objetos de culto y se convirtió en el mejor propagador de la Contrarreforma o Reforma Católica como algunos le llamaron. Las imágenes, principalmente las del Misterio Pascual de Cristo en su *kénosis*<sup>1</sup> y *apothéosis*<sup>2</sup> fueron una fuente de inspiración para los imagineros, además del impulso del Concilio de Trento en relación a las imágenes procesionales como una representación escénica. (González y Roda, 1992:26).

La mentalidad del momento se aferraba a estas expresiones plásticas como un medio para acercarse a la redención, como lo afirma San Juan de la Cruz, carmelita místico del siglo XVI, que influenciado por las corrientes platónicas rescatadas del Renacimiento, afirma que son un medio para acceder a Dios, lo cual ejemplifica en una estrofa de su Cántico Espiritual, en una recreación del Cantar de los Cantares de Salomón y que reza:

¡Descubre tu presencia,  
y márame tu vista y hermosura;  
mira que la dolencia  
de amor, que no se cura  
sino con la presencia y la figura!

La producción artística fue vasta en busca de lo impresionante y lo emocional. Se hicieron muchas representaciones de escenas bíblicas y Santos, de la Virgen María y Jesús en sus distintas advocaciones, desde su niñez (de cuyos orígenes y representaciones artísticas se tratará más adelante), su vida pública, Pasión, muerte y Resurrección. Aunque fue la Pasión de Cristo uno de los temas que más arraigo y desarrollo tuvo con el paso de los años, manifestado en diversas formas artísticas como pintura, grabado, dibujos, orfebrería y escultura entre otras.

El despliegue en relación a esta Pasión fue extenso, de igual forma fueron sus representaciones en los distintos momentos de su martirio, siendo el tema del Crucificado definitivamente el más explorado, aunque también se produjeron muchos ejemplos de Jesús atado a la columna, *Ecce Homo* y otros que simplemente estaban rodeados de las *armas Christi* o atributos de la Pasión, referidos al papel salvador de Jesús. También se incluyeron elementos que simplemente revelaban su vinculación a la vida o la muerte, como por ejemplo la calavera que alude a la victoria de Jesús sobre la muerte o a la reivindicación del pecado original bajo la idea que ésta pertenecía a Adán.

El mundo cristiano sucumbió ante esta catequesis visual y tras la conquista española esta tierra americana no fue la excepción. Además de los ya mencionados, una de las representaciones que tuvo gran acogida fue sin duda la imagen del Jesús Nazareno o con la cruz a cuestas, que sin importar la cantidad de ejemplos, fue su impacto en las devociones lo que trascendió.

El término “Nazareno” para nombrar a Jesús que carga la cruz, es referido por uno de los cuatro evangelistas y discípulo suyo:

“y fue a vivir a una ciudad llamada Nazaret, para que se cumpliese el oráculo de los profetas: será llamado Nazareo.” Mateo 2:23

En principio puede entenderse que el nombre fue dado simplemente como un gentilicio por haber sido Nazaret la ciudad donde vivió, pero estudiosos han discutido que este evangelio fue escrito en arameo y traducido al griego, perdiéndose el sentido original de las palabras, por lo que se han dado varias explicaciones. La primera alude a la palabra *Natzrat* que en hebreo significa “brote”, en referencia a Isaías 11:1, que relaciona a Jesús como un brote o retoño de la casa de David. Otros mencionan la palabra *Natzir* que en hebreo significa “persona sagrada o santa” y toda la Escritura llama Santo a Jesús.<sup>3</sup> Posteriormente se le ligó a la imagen de Jesús que carga la cruz y es así como se le denomina actualmente.

Con el tiempo también se introdujeron una serie de novedades técnicas en busca del naturalismo o más bien de un realismo que los escultores pusieron al servicio de la fe más que para alcanzar el ideal de la belleza. Lo importante era conmover el espíritu del espectador hasta la devoción. El empleo de postizos como ojos y lágrimas de cristal, pestañas y cabelleras de pelo natural, dientes de marfil, pedazos de huesos de animal, heridas de retazos de cuero, ropajes en telas, etc., impensables aún en el siglo XV, se hicieron cada vez más frecuentes con el fin de lograr ese efecto teatral que ejemplificara mejor e hiciera más humana la imagen para el devoto.

Como se ha mencionado, pese a la profusión de detalles, el buen manejo de la técnica y los resultados excepcionales, según los criterios que apreciamos hoy en día en una obra de arte, las representaciones plásticas solo eran de uso práctico y útil y como tal los ejecutores de estas obras no fueron considerados en muchos casos como artistas, solo servidores de la fe y de su oficio, perdiéndose gran cantidad de piezas que ya no cumplían su cometido evangelizador, así como muchos nombres de artífices, en este anonimato que no precisaba nombres para servir a la Iglesia. Aún así, hubo nombres que pudieron descollar y que llegaron hasta la actualidad con el reconocimiento de la excelsitud de su obra y por el efecto y devoción que sus creaciones despertaron entre su gente.

En este estudio es importante reconocer el surgimiento de la figura del Nazareno. Aún cuando existen imágenes con esta representación desde el siglo IV, no fue sino hasta principios del siglo XVII que se realizó en escultura. En España los centros con mayor producción de imaginería fueron Castilla y Andalucía.



El desarrollo andaluz tiene trascendencia para la América hispánica. De aquella región se mencionan los primeros Nazarenos de que se tiene conocimiento: “Nuestro Padre Jesús Nazareno” (González y Roda, 1992:71), de la Iglesia de San Antonio Abad atribuido a Francisco de Ocampo hacia 1609-11 con la particularidad que éste lleva la cruz apoyada en el hombro derecho, a la inversa de cómo se conoce actualmente, reflejándose como las imágenes de los primeros siglos, más como abrazándola que como cargando el pesado madero. Está también “Nuestro Padre Jesús de la Pasión” (González y Roda, 1992:66), de la Parroquia del Divino Salvador esculpida por Juan Martínez Montañés hacia 1610-15, quien lleva la cruz arrastrada hacia atrás apoyada en el hombro izquierdo.



Nuestro Padre Jesús de la Pasión de Francisco de Ocampo, fechado entre 1609-1611. El detalle de la cruz hacia adelante es ahora menos frecuente. (Ilustraciones *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla.*, pp. 71-72).

El tema de la cruz ha despertado interrogantes, sin existir una razón válida confirmada por la cual se utilice más frecuentemente el hombro derecho cuando abraza la cruz al frente y el izquierdo cuando la lleva arrastrada hacia atrás. Por razones anatómicas y fisiológicas, en un hombre diestro (como se cree era Jesús), es más práctico abrazar un objeto con el brazo derecho, pero al arrastrarlo es mejor hacerlo con el izquierdo que queda prácticamente inmovilizado, para dejar el brazo y mano derecho libre, que trasladado a la idea procesional, deja la mano libre para impartir la bendición. En España se tiene conocimiento de un mandato del cardenal Guevara de 1604, donde ordenó a las cofradías que pasaran ante él y las autoridades situadas en las tribunas del lado derecho de la plaza y las naves catedralicias, por lo que la cruz debía cargarse del

lado izquierdo para que pudiera ser apreciado el rostro de la imagen por ellos. (González y Roda, 1992:30).

Sea cual fuere la razón, es el Nazareno de Martínez Montañés la figura que iconográficamente se constituye en el modelo a seguir por los imagineros posteriores, en la representación de Jesús camino al Calvario cargando la cruz. (González y Roda, 1992:69).



Nuestro Padre Jesús de la Pasión de Juan Martínez Montañés, hacia 1610-15. (Ilustraciones *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla.*, pp. 67 y 69).

De igual forma coincide Angulo Iñiguez (1974:260), en torno a las representaciones de nazarenos ejecutadas por Martínez Montañés, de quien Tirso de Molina decía que “*por solo en el mundo se señala.*” También propone que aunque de escuela distinta, debe hacerse comparación con el castellano Gregorio Fernández, pues este procuraba interpretar la realidad en el estilo más directo posible, sin detenerse ante el horror trágico de la muerte.

La influencia de Martínez Montañés se ve más que reflejada en la imagen de “Nuestro Padre Jesús del Gran Poder” (González y Roda, 1992:90), del Templo del Gran Poder, de 1620, ejecutado por Juan de Mesa, alumno de Montañés. El gran reto para Mesa fue el imprimir más dinamismo a la escultura, convirtiéndola en la obra cumbre del Realismo sevillano y la que más traspasó las fronteras de su natal España hacia las colonias. Aunque derivada del Jesús de la Pasión de Montañés, posee rasgos muy singulares, como el recurso de envejecer la venerable imagen. Tal vez deseaba expresar por este medio la acumulación de sufrimiento en Jesús. (Martín, 1998:162).

La llegada de los españoles al nuevo continente en el siglo XVI supuso un cambio radical en la historia. A estas tierras arribaron en 1524, donde pronto “fundaron” la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, aunque sólo supuso la designación edil sin



Nuestro Padre Jesús del Gran Poder por Juan de Mesa, hacia 1620.  
(Ilustraciones en [http://labambalina.blogspot.com/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://labambalina.blogspot.com/2010_02_01_archive.html), y [www.sevillapress.com/noticia/5205.html](http://www.sevillapress.com/noticia/5205.html)).

construcciones formales. (Luján, 2009:19). Para esto tuvieron que enfrentar la resistencia de los nativos habitantes con conceptos de vida, cultura, religión y tradiciones muy distintos. Es lógico entonces que una imposición de ideas por más “pacífica” que se intentase fue imposible. Ejemplo de esto fue la pronta rebelión de los kaqchikeles, que obligó el traslado y asentamiento de la ciudad en el valle de Almolonga o Bulbuxya en lo que hoy es San Miguel Escobar, el 27 de noviembre de 1527. (Luján, 2009:20). La guerra y la sangre debieron correr en algunos lugares antes de la llegada de los primeros religiosos que intentaron modificar esta imposición por medio de otra arma, sin duda más eficiente: la nueva religión.

La religión tuvo nuevamente como herramienta útil al arte, un gozo visual pero al mismo

---

Mapamundi hecho por Juan de la Cosa en 1500. El mapa más antiguo que se conoce del continente americano como se concebía en ese momento. (Ilustración en [http://blog.yaaqui.com/juan-de-la-cosa-y-el-mas-antiguo-mapa-de-america\\_articulo\\_571\\_516417.html](http://blog.yaaqui.com/juan-de-la-cosa-y-el-mas-antiguo-mapa-de-america_articulo_571_516417.html))

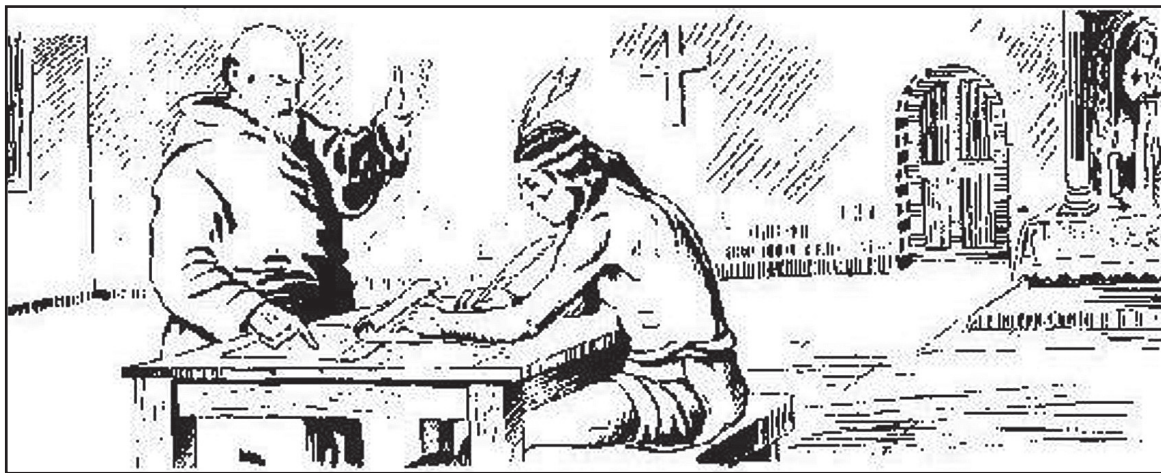




Fundación de la segunda capital en el valle de Almolonga (Ilustración en <http://iglesiadeciudadvieja.blogspot.com/2008/09/blog-post.html>)

tiempo un medio de conversión llamado “evangelizador”. Definitivamente el arte no tuvo únicamente un propósito decorativo, satisfizo en principio una necesidad de penetración ideológica escondida tras un sentido espiritual. (Rodas, 1992:77). La Iglesia usó a los artesanos como ilustradores y al objeto como instrumento del mensaje, donde la Iglesia cumplió el papel de emisor, los dogmas y doctrinas hicieron el papel de mensaje y finalmente el creyente cumplió su cometido de receptor. (Rocha y Vega, 1997:5).

Este medio penetrador ya había sido eficaz en Europa, y en estas nuevas tierras, aliado a la corona española, fue fundamental en la tarea conquistadora.



La evangelización cambió la cosmovisión de los nativos de estas tierras, creando un sincretismo religioso con la imposición de la religión cristiana. (Ilustración en <http://enchiel.blogspot.com/2009/04/cap-5-se-empieza-organizar-la-vida.html>).

Con la llegada de los primeros conquistadores llegaron también las primeras imágenes. La Virgen del Socorro (actualmente en la Catedral Metropolitana), fue la imagen frente a la cual se celebró la primera misa, Nuestra Señora de las Mercedes que se venera en el altar mayor de la iglesia de La Merced de la ciudad capital y la Virgen del Coro de San Francisco cuyo paradero se desconoce, aunque hace un par de años aún estaba en la casa de los sacerdotes.

Virgen del Socorro, que según la tradición llegó junto a Pedro de Alvarado en 1524. Actualmente en la capilla lateral frente al Altar Mayor en la nave del Evangelio de la Catedral Metropolitana. Se le agregó una chispa, coronas de estilo imperial y por mucho tiempo se le vistió para ocultar el seno descubierto. (Ilustración *Imágenes de Oro.*, p. 34).



Nuestra Señora de las Mercedes, finales del siglo XVI, donada al convento mercedario en 1604. En el siglo XVIII se le agregó una chispa, coronas y joyas de plata sobredorada. Ilustración *El tesoro de La Merced.* *Arte e Historia.*, p. 103).

Pocos años fungió como capital del reino la ciudad asentada en el valle de Almolonga, pues por las intensas lluvias e inundaciones en el año de 1543, fue necesario cambiar la ciudad a un nuevo sitio, siendo el Valle de Panchoy el elegido, trasladándose oficialmente el 16 de marzo de aquel año.

A pesar de los desastres naturales y lo incipiente de la formación de la nueva ciudad y de otros centros urbanos, los artesanos locales pronto aprendían el oficio, aunque el gusto y la necesidad de importar imágenes europeas continuó, llegando algunas por envío real, como el Cristo de los Reyes de Catedral, y otras quizás por casualidad como la Virgen del Amparo o del Cerrito del Carmen, que se considera llegó a Guatemala por el año 1620.

Es lógico que en un principio no se trajesen tantas esculturas, y las primeras imágenes según Jorge Manrique (1982:55-56), fueron las de los libros de catecismo y de teología, convirtiéndose en la fuente casi exclusiva de la primera iconografía en la Nueva España.



Valle de Panchoy, asiento del tercer traslado de la ciudad de Santiago de los Caballeros, de 1543 hasta su destrucción en 1773. (Ilustración en <http://www.lahora.com.gt/secciones.php?key=20&fch=2008-02-16>).



Cristo de los Reyes, originalmente para la capilla real de la Catedral de Santiago de Guatemala, hoy La Antigua Guatemala, actualmente en una capilla lateral de la nave de la Epístola en la Catedral Metropolitana. (Ilustración *El tesoro de la Catedral Metropolitana. Arte e Historia.*, p. 191).



Virgen del Amparo, más conocida como Virgen del Carmen o del Cerrito, que según se narra fue enviada a América por disposición de su propietaria, Santa Teresa de Ávila (siglo XVI), luego de su fallecimiento. En esta fotografía sin las placas de plata con las que fue revestida para finales del Siglo XVIII, se muestra la escultura como originalmente vino a Guatemala. (Fotografía col. CEREBIEM, IDAEH., año 2003).

Se sabe de otras esculturas que llegaron a Guatemala, inclusive se presume que fueron de grandes maestros, como lo transcribió Berlin (1952:48-49), basado en un texto de Fuentes y Guzmán:

“Y de las que hay dentro de la ciudad, la efigie y bulto de San José y el de Santa Catarina Mártir, del convento de religiosas de la Advocación de esta sapientísima, ilustre Santa Mártir, son imágenes singulares, maravillosas y de grande aprecio, así por devotas y milagrosas como por ser obras originales del insigne estatuario Juan Martínez Montañés.”

Cuando no se pudo importar tantas obras, se recurrió a la mano de obra local, pretendiendo la mayor semejanza a los patrones europeos. Primero se hicieron obras basadas en dibujos y grabados, luego se dejó a la creación propia de los artesanos locales. Del uso del grabado como modelo para una escultura, puede mencionarse por ejemplo a San Jerónimo de la Catedral de Guatemala, inspirado en un grabado hecho por Justus Sadeler (1583-1620), que a su vez se inspiró en una pintura de Jacobo Nigretti (1480-1528) (Luján y Álvarez, 1993:25), o Santa Ana con la Virgen niña o “La educación de la Virgen” de la iglesia de Santo Domingo en Guatemala, con una clara inspiración en un grabado de Rubens (1577-1640).



Grabado de San Jerónimo por Justus Sadeler y su reproducción en madera guatemalteca del siglo XVII, actualmente en la Catedral Metropolitana. (Ilustración *Imágenes de Oro*, p. 27. Fotografía col. CEREBIEM, IDAEH., año 2006).



Virgen de la Candelaria, Chiantla, Huehuetenango, con los rasgos propios de las esculturas de influencia medieval. (Afiche spi. Ilustración *Imágenes de Oro.*, p. 55).



San Bartolomé, de figura gotizante que refleja la influencia temprana recibida sobre las primeras esculturas hechas en estas tierras. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH. Guatemala, 1998).

Respecto a los estilos, como ya se aclaró previamente, no fueron implantados en una fecha específica y menos en América hispana, donde la comunicación con el viejo continente tardaba mucho tiempo. Las primeras esculturas hechas en la región americana muestran todavía ciertas reminiscencias góticas, un estilo que ya casi se había agotado en Europa, discernibles sobre todo por lo hierático de sus posturas y los trazos ojivales. Imágenes como las vírgenes de Granada en Nicaragua, Panchimalco, en El Salvador y Chiantla en Guatemala. (Luján



y Álvarez, 1993:39). A esta lista pueden agregarse una Virgen del Rosario de Tamahú y otras dos de Tukurú, en Alta Verapaz, otra de la iglesia de Santa María de Jesús, así como la talla de un San Bartolomé, estofado de la iglesia de Mazatenango. Pudieran surgir otros ejemplos que permanecen ocultos en algunos centros religiosos, pero que por la lejanía o dificultad para observarlos, no pueden ser registrados por el momento.

Lo característico de este primer momento de la escultura de la Capitanía General de Guatemala, fue la mezcla de estilos, donde asomaron elementos del gótico, renacimiento, manierismo y barroco, muchas veces yuxtapuestos, sumándose las aportaciones locales, que dieron formas particulares basado primero en lo aprendido y luego adquiriendo características propias. Para fines prácticos de este estudio acerca de la Guatemala colonial, el período artístico que importa es el que hoy en día se denomina como barroco antigüño, haciendo eco de las palabras del historiador del Arte, Santiago Sebastián (1990:21): *“el carácter americano del arte barroco no reside en las formas mismas, sino en como éstas fueron interpretadas”*



Virgen del Rosario de la población de Tukurú. De influencia gótica medieval, aún se muestra rígida y de rasgos severos, propios de ese estilo. (Fotografía Padre Belisario González Aguilar, año 2009).



Pintura sobre lienzo de Antonio Ramírez Montufar. 1678, que muestra la construcción de la Tercera Catedral de Santiago de los Caballeros (1670-1680). Falta el cimborrio y el segundo cuerpo y remate de la fachada. Colección Galerías La Granja, México, D.F. (Ilustración *El País del Quetzal. Guatemala maya e hispana.*, p. 371).

El Barroco en América, más que un período en la historia del arte, fue un movimiento cultural que significó, no solamente la apoteosis de las representaciones del arte sacro en América hispánica, sino que fue principalmente la expresión de una sociedad criolla que buscaba consolidarse como elemento independiente del imperio español. (Rocha y Vega, 1997:107).

Los primeros indicios del estilo barroco surgieron en Guatemala alrededor de la segunda mitad del siglo XVII. Su origen es muy difícil establecerlo con precisión, pues algunos autores opinan que fue durante la construcción de la tercera Catedral (Luján, 1968: 10-11), en una aseveración que ha sido discutida al referir que el inicio del barroco, más que con las plantas de las edificaciones o forma de las fachadas, se dio en las decoraciones como en el uso de la columna salomónica, que al parecer se usó primero en retablos que en arquitectura y no necesariamente en la Catedral (Luján, 2009:39-60), aunque también se ha dicho que los primeros atisbos de este nuevo estilo surgen con la hechura de una escultura, la de Jesús Nazareno de la Merced, obra que muestra particularidades en el tratamiento de su talla, que insinúa un movimiento helicoidal, como de columna salomónica.<sup>4</sup>

Con el impulso de la nueva religión y las regulaciones dadas por los concilios, se crearon agrupaciones civiles al servicio de la Iglesia llamadas Cofradías, fundadas en las



Jesús Nazareno de La Merced, esculpida por Mateo de Zúñiga y encarnada por Joseph de la Cerda, hacia 1655. (Ilustración *El tesoro de La Merced. Arte e Historia.*, p. 133).

diferentes iglesias y para el culto de distintas advocaciones. Estas fueron cruciales en la producción de imágenes de todo tipo, como lo dictaba la Contrarreforma. En Guatemala desde los primeros años de la llegada de los españoles se empezaron a fundar, tales como la de la Vera Cruz bajo la orden franciscana, la de la Virgen del Rosario y la de los Siete dolores de la Santísima Virgen por parte de la orden de predicadores o dominicos. La de Jesús Nazareno en la iglesia de La Merced, también fue de las primeras, por los documentos encontrados se sabe fue fundada en 1582. (Ramírez, 2007:61-62).

Estas cofradías estaban muy bien consolidadas dentro de la sociedad y solían estar conformadas por hombres que ocupaban distintos puestos según su jerarquía dentro de la agrupación. El puesto más importante era el prioste y hermano mayor, que recaía en el comendador o superior, a veces delegado en otro religioso, quien representaba a la Iglesia y tenía a su cargo la vida espiritual de la cofradía. Luego

le seguían los mayordomos que ocupaban el principal cargo de gobierno, representando a la cofradía ante las autoridades civiles y religiosas, y responsables del patrimonio de la misma, además realizaban el informe anual de cargo y descargo que se anotaba en los libros, así como la “demanda de limosnas” y transacciones de compra y venta en representación de la cofradía. Eran por lo tanto los encargados de mandar a hacer las distintas imágenes, además de ser un puesto con gran prestigio social. A este le seguían los alcaldes y diputados que eran sus auxiliares y finalmente el secretario y tesorero encargado de los libros, actas y las finanzas respectivamente. (Ramírez, 2007:40-41).

A pesar de la gran producción de obras de arte que las iglesias y cofradías propiciaron, no hay muchas referencias de imágenes de Niño Dios y sus orígenes en Guatemala, tema que interesa a este estudio. Al respecto se sabe de un Salvador Niño venido de España como lo consigna Angulo Íñiguez y que Berlin (1952:49), también comenta:

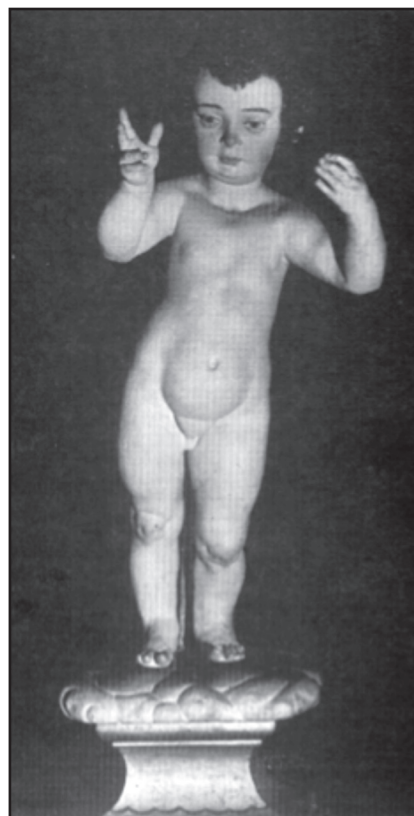
“(…) en el mismo convento de San Francisco de Guatemala, se conserva otra bella escultura sevillana, y también de Montañés o de algún discípulo inmediato de primer orden. Es un Salvador Niño con los brazos



en alto en actitud de bendecir, algo parecida a la conocida escultura del maestro conservada en el Sagrario de la Catedral de Sevilla (1606).”

Posteriormente se hizo una copia de menor tamaño y desafortunadamente en tiempos recientes la original desapareció, conservándose sólo la más pequeña.

Respecto a la escultura de Sevilla, el historiador Juan José Marín dice que Martínez Montañés no creó el tipo, ya que la figura del Niño Jesús desnudo está presente en el arte sevillano desde siglo XVI,



Salvador Niño, escultura en metal, originalmente en la Iglesia de San Francisco, Guatemala, (actualmente desaparecido). Venido de España y atribuida a Juan Martínez Montañés o algún discípulo suyo. (Ilustración *Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala*, p. 123).

Escultura de Niño Dios por Martínez Montañés, para la Catedral de Sevilla, hacia 1609. (Ilustración en [http://domuspucelae.blogspot.com/2009\\_12\\_01\\_archive.html](http://domuspucelae.blogspot.com/2009_12_01_archive.html)).

pero con esta obra logró su definición. El Niño está sobre un cojín, con el cuerpo inclinado y la ternura del barroquismo está presente en esta actitud. También comenta el historiador Blas Molina Reyes (<http://blasmolinareyes.blogspot.com/>), que es una interpretación menos idealizada y más reposada que le confiere mayor naturalidad, más acorde a la estética de finales del siglo XVII. La obra tuvo fama y se hicieron réplicas, una está en Lima. Entre los clientes de estas esculturas del Niño Jesús figuraron los conventos de monjas. (Martín, 1998:139-140). No se menciona una que se enviara a Guatemala aunque esto no prueba que no haya sido así, pero si aclara la influencia que esta escultura tuvo para la realización de otras con la advocación de Niños Dios.

El citado Niño Dios español de la iglesia de San Francisco fue policromada por Gaspar Ragis, y según señala Rodas Estrada (1992:122), no es de madera sino de metal. El plomo era un metal con el que solían hacerse algunas figuras, sobre todo las de tamaño mediano o pequeño, esto les dio la oportunidad a los artesanos locales a conocer el manejo de otros materiales. De ese conocimiento de materiales menos usados para escultura, surgen obras de gran valor en el arte guatemalteco, como la Virgen del Rosario actualmente en la Iglesia de Santo Domingo de la ciudad capital, fundida y repujada en plata y encarnada con albayalde y óleos sobre el metal, mientras que el traje y cabello del Niño están sobredorados en oro a fuego.

El Niño de San Francisco fue probablemente modelo para otras figuras, principalmente al tener noticia de su posible origen. Un ejemplo de esto es el Niño



Originalmente se apreciaba sin ropas de tela pues su traje estaba trabajado en metal policromado, pero luego de los terremotos de 1773, fue seriamente dañada y rehecha en su mayor parte por el platero Joseph Cornelio de Lara a finales del Siglo XVIII. (Alonso, 1981:157-158). (Ilustraciones *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala. II Plateros y batihojas.*, p. 158).

del Dulce Nombre, de Quetzaltenango, trabajado muy a la manera del Niño de Martínez Montañés, con el pelo ensortijado, la postura de su cuerpo y su disposición anatómica, pero con un gusto más local. La devoción a esta imagen hizo que ya en el siglo XVIII se le vistiera con trajes regionales o túnicas muy elaboradas.

Existe un interesante texto de Antonio Fuentes y Guzmán, transcrito por Rodas y Chaclán (2002:25), donde relata con lujo de detalles todo un altar en honor al Niño Dios en su misterio gozoso, acompañado de San José y la Virgen María. Parte importante de esta descripción es la mención que el autor de las esculturas fue el maestro Mateo de Zúñiga, uno de los más reconocidos de la época. Lamentablemente el Niño está desaparecido, pero lo que resalta es el pronto interés y devoción de la gente hacia el Niño Dios, que luego generaría otras derivaciones según los gustos y necesidades..



Niño del Dulce Nombre, perteneciente a la cofradía del mismo nombre en Quetzaltenango. De marcada influencia del Niño de Martínez Montañés. (Fotografía col. CEREBIEM, IDAEH., año 1992).

## B. Los Niños de Pasión

Para hablar de los Niños de Pasión, debe conocerse primero el origen de la devoción al Niño Dios y el entorno que propició la derivación a tan particular representación pasionaria. En el arte la presencia de Jesús niño, ofrece una visión más íntima y humanizada, que al realizarse con el mayor naturalismo, alcanza su más sublime expresión.

Al instituirse el Cristianismo, las imágenes fueron esenciales para la promulgación de la nueva fe. Con relación a la imagen del Niño Jesús, posiblemente la más antigua que se conoce está en un fresco del siglo II en las catacumbas de Santa Priscila en Roma, donde aparece sobre las rodillas de su madre. Durante estos primeros siglos la representación de Jesús niño estaba relacionada al misterio de la Navidad, pero más que una fiesta para niños, como se ve actualmente, se conceptualizaba como una dependencia de la Pascua, reveladora y exaltadora de la presencia de Cristo como Salvador. Entre los primeros tratadistas que tocaron el tema profundo de la Navidad fue San León Magno en el siglo V, en su sermón del oficio de lectura para los 25 de diciembre y 6 de enero, referido a la muerte y resurrección de Cristo, redentor desde la natividad. (Sánchez, 2007).



Fresco de Madonna con Niño. Catacumbas de Santa Priscila, Roma, siglo II. (Ilustración en <http://www.efeta.org/ES/gpermanente004.php>)

Los franciscanos propagaron la tradición de los belenes, pero las clarisas encabezadas por la misma Santa Clara, fueron las que profundizaron en la devoción al Niño Jesús y su divulgación por el mundo cristiano, que durante siglos hasta casi el final de la Edad Media, siempre apareció junto a su madre en el pesebre o sentado sobre sus piernas como trono, siendo hasta los siglos XIII y XIV que se encuentran las primeras imágenes exentas. La representación del Niño solo, que poco a poco se aleja más de la escena navideña, resulta por la necesidad de una cercanía más íntima a la figura de Jesús que ayude a las meditaciones personales, llevando sus características de adulto a la figura infantil.

En los siglos XIV y XV se afianza la devoción a Jesús Niño, en regiones como Alemania y principalmente dentro de los monasterios de monjas, fue más prolífico, quizás en un desborde de instinto maternal. Se extendió luego por Europa y en España principalmente por Santa Teresa de Jesús y las carmelitas descalzas, que



Esculturas románicas españolas del siglo XII y siglo XIII que ejemplifican el desarrollo de las imágenes, donde la Virgen María fungió

muchas veces como trono para el asiento del Niño Jesús. Posteriormente se separa y se muestra al Niño exento en distintas escenas. (Ilustraciones en <http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=%2020095&usuario=> y <http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=%2037604&usuario=>).

ya para los siglos XVI y XVII se encuentra en pleno auge con encargos para iglesias, palacios y conventos. El trabajo de los escultores en los más variados materiales, marcaron una nueva y variada tipología, como Niños de Nacimiento, de Cuna, Buen Pastor y Resucitados entre otros. (Sánchez, 2007).

Con relación a la derivación del Niño Dios hacia el Niño vinculado a los instrumentos de su pasión, puede encontrar sus orígenes desde el relato de San Lucas, cuando se hace la presentación de Jesús al Templo y el sabio Simeón reconoce el futuro doloroso de aquel Niño, el sufrimiento de su madre, pero la salvación de los hombres.<sup>5</sup>

Otro atisbo a la idea del Niño rodeado de símbolos de su martirio,

aparece en el siglo XIII en la antigua Constantinopla (hoy Estambul), con la advocación de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, conocida en Oriente como la Madre de Dios de la Pasión. Esta escena presenta al Niño Jesús en brazos de su madre, atemorizado porque dos arcángeles, San Miguel y San Gabriel, le muestran la cruz, los clavos, la lanza y el hisopo. Este cuadro de origen un poco incierto, se cree es copia de un cuadro de Nuestra Señora pintado, según la tradición, por el propio San Lucas y destruido en el siglo XV por los turcos.<sup>6</sup>

En representaciones antiguas de la Iglesia de Oriente, se muestra al Niño Jesús naciendo entre una gruta oscura y tenebrosa como emergiendo de lo más profundo del infierno, justo el mismo lugar donde se incrustará después la cruz para la redención de los pecados, acorde al texto del oficio del Sábado de Pasión: *“Tu has bajado a la tierra para salvar a Adán, y al no encontrarlo ahí, oh maestro, has ido a buscarlo hasta los infiernos.”* Es decir, Jesús desde su nacimiento conoce su destino de pasión y su misión redentora. (Sánchez, 2007).



El Niño ante el asombro de ver los símbolos de su martirio, se gira asustado hacia su madre, casi perdiendo una de sus sandalias. El icono original actualmente se encuentra en la Iglesia de San Alfonso en Roma. (Ilustración en [http://www.feriadearte.com.ar/iconos/icono\\_todo.htm](http://www.feriadearte.com.ar/iconos/icono_todo.htm)).



Iconos de la escuela rusa, siglo XV. El nacimiento y la muerte de Jesucristo se muestran asociados a la oscuridad del infierno y el pecado, representados por una cueva o agujero oscuro. (Ilustración en <http://www.efeta.org/ES/gpermanente004.php>)

Desde la Edad Media surge la devoción a la celebración de la circuncisión de Jesús, propagada por la visión de una monja cisterciense (que algunos consideran benedictina), conocida como Gertrudis la Grande, y difundida mayormente durante el barroco como la primera manifestación de la sangre derramada del Salvador.



Escena de la circuncisión de Jesús. (Ilustración en [http://unix.megared.net.mx/~apostolado/Med\\_misterioCircuncision.html](http://unix.megared.net.mx/~apostolado/Med_misterioCircuncision.html))



Se ha sugerido que esta devoción de pasión en la figura de un niño, que se aleja un tanto del relato evangélico, pudo encontrar raíces mitológicas, como las de Eros y Tánatos, explorados en el Renacimiento y que fueron luego reelaborados bajo una visión cristiana (La Escala Reducida, 2008:25), en una lucha que nos impulsa entre la vida y la muerte. Estas ideas pronto fueron asentándose en el ideario cristiano y poco a poco se desarrollaron hasta crear toda una serie de advocaciones relacionadas con el martirio, la pasión y la muerte de Jesús pero en edad infantil. *“La sombra de la cruz se cierne sobre un inocente que juega, recordando el destino de sacrificio y también el propio e ineludible destino mortal del observador.”* (Con olor a corozo, 2009: 15).



Ejemplo del tema desarrollado en pleno Renacimiento, pintura de Lázaro Bastiani, siglo XV, Museo de Berlín. (Ilustración en <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bastiani/madonna.html>).

Los instrumentos de la pasión asociados al Niño Jesús como una devoción específica, es fruto de la Contrarreforma y principalmente a San Ignacio de Loyola y la Compañía de Jesús que desde la segunda mitad del siglo XVI propagó esta particular iconografía que pronto se difundió por Europa y el Nuevo Mundo, que según comenta Blas Molina, están *“a medio camino entre la espiritualidad y el morbo, sobre todo desde la perspectiva actual con la que nunca debiéramos juzgar estas obras.”*



Desde el siglo XVIII, se estableció igualmente la tradición de sacar estas figuras de sus conventos e iglesias en pequeñas urnas para recorrer y visitar las casas del barrio, iluminados

Niño dormido sobre la cruz de Juan Martínez Montañés, fundido en plomo a principios del siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Sevilla (Ilustración en [http://www.diputaciondevalladolid.es/arte\\_valladolid/de\\_interes\\_d.shtml?idboletin=1098&idseccion=5598&idarticulo=45539](http://www.diputaciondevalladolid.es/arte_valladolid/de_interes_d.shtml?idboletin=1098&idseccion=5598&idarticulo=45539)).

con pequeñas lámparas y una ranura para depositar limosnas. (Sánchez, 2007). Esta tradición también se trasladó luego a América, lo cual se verá más adelante en este estudio.

Cabe resaltar que paralelo a esta devoción vinculada a la Pasión de Cristo y a ese pasaje de su vida, se desarrollaron devociones específicas a la exaltación de la cruz y los instrumentos de pasión, como símbolos de la Resurrección y la redención. Así mismo estas reflexiones barrocas también derivaron en elucubraciones sobre la brevedad de la vida y su fragilidad ante la muerte, lo que dio como resultado un arte que se popularizó desde el siglo XV, difundido principalmente a través de la pintura y luego con la escultura, en un singular pensamiento desarrollado artísticamente que se conoció como *Vanitas*, una especie de homenaje a la fragilidad de la vida, a la muerte misma y la resurrección de las almas.

La iconografía usada, si bien entrelaza los símbolos de la pasión, no necesariamente está vinculada a ese momento en la vida de Jesús, sino al triunfo glorioso sobre la muerte, lo que a veces crea confusión en el reconocimiento del tema.

El Eclesiastés 1,2 dice: "... *Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*"<sup>7</sup>, una frase definitiva al momento de señalar el origen de la mentalidad que propició esta modalidad artística en el ámbito europeo. Estas obras tratan sobre la inconsistencia de la vida refiriéndose a metáforas que hablan del polvo, el humo o el vapor como testimonio de lo fugaz de la



como la de Domingo Matí de inicios del siglo XVIII, de colección particular en Madrid. Ambas indistintamente aluden al triunfo de Jesús sobre la muerte. (Ilustraciones *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro.*, pp.70 y 74).

vida. En los siglos XVI al XVIII esto se profundizó y recordó la condición pasajera de la existencia, la pronta llegada de la muerte y la necesidad de preparar el alma para este trance. (Valdivieso, 2002:19-20).

En referencia a estas *vanitas*, se hacen series de temas y personajes muy diversos, pero para este estudio importan las referidas a las relacionadas con el Niño Jesús, que aunque rodeado de los símbolos de su martirio, se muestra vencedor ante la muerte, más en relación a la descripción de los libros apócrifos sobre el Sueño de la Virgen, que presagia el padecimiento de su hijo desde niño, imagen que parece inspirar la visión que tuvo en el siglo XVI la terciaria dominica Santa Osana de Mantova, quien dice haber tenido la aparición del Niño Dios sosteniendo su cruz y acompañado de los instrumentos de la Pasión. (Valdivieso, 2002:69).



Otra escena común era la del niño dormido, como esta pintura y dibujo a la sanguina, pluma y aguada del Niño Jesús, por Bartolomé Esteban Murillo. Siglo XVII. (Ilustración *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro.*, p.75, y [www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com)).

El tema fue muy explorado en Europa en los siglos ya citados, sobrepasando los límites del realismo y el dramatismo. También en los conventos se cultivó este tipo de imágenes como preámbulo de un martirio anunciado, que junto a los Niños Dios para los belenes (nacimientos), y los Niños de la Resurrección que muestran sus estigmas, formaron un conjunto que evidencia que Navidad y Pasión van unidas en la iconografía cristiana como principio y fin de la redención. (Pareja, 2002:18).

La prefiguración de la Pasión en la infancia de Jesús es una constante en la iconografía cristiana, de hecho en los nacimientos tradicionales españoles siempre tuvieron alguna referencia a la misma. Las esculturas de Niños con atributos de pasión recibieron nombres que muchas veces iban de la mano de sus atributos iconográficos



Niño dormido de Pasión, escultura castellana del Siglo XVII, perteneciente al Convento de las Descalzas Reales en Madrid. (Ilustración [www.efeta.org/ES/gpermanente004.php](http://www.efeta.org/ES/gpermanente004.php)).

o sus expresiones. Para citar ejemplos de esto, están los existentes en los conventos toledanos, de los que se pueden mencionar algunos como “el lagrimitas” del convento de Santa Clara, el “Niño Jesús con la Cruz auestas” del convento de las Jerónimas de San Pablo, o como en muchos otros conventos, simplemente llamado por su advocación como Niño Pasionario. En otros casos el nombre derivaba de sus funciones y algunos fueron llamados *Niño Esposo* o *Esposito*, en referencia a los desposorios místicos con las religiosas, donde la pequeña figura recibía a la novicia con el velo entre las manos. El título de *Esposo* no impedía que pudiera tener otras advocaciones. (Pareja, 2002:27).



Tres ejemplos de niños de conventos toledanos. El lagrimitas, del convento de San Pablo, el Niño con la cruz auestas de los Jerónimos de San Pablo y un Niño Pasionario del

convento de las Carmelitas de San José. (Ilustraciones *Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas.*, pp. 71, 137 y 159).

## 1. Los instrumentos de Pasión y Redención asociados al Niño Jesús en Guatemala

El desarrollo artístico europeo llegó a América desde los conquistadores, con la corona, la Iglesia y las distintas órdenes religiosas. En Guatemala, ejemplos tempranos relacionados a Jesús niño con símbolos de pasión se pueden atestiguar en los restos de pintura mural dentro del convento de la iglesia de San Francisco, en la actual La Antigua Guatemala, donde muestra a varios frailes de las órdenes franciscana y dominica, donde destaca para este fin la figura franciscana de San Antonio de Padua con la iconografía habitual de la azucena, el libro y el Niño Dios, que a diferencia de la representación tradicional, está de pie y sosteniendo una cruz, lo que para Urquizú (2009:10), es “*un antecedente de primer orden que nos permite inferir el origen de la devoción del Niño de la Vera Cruz y el Dulce Nombre de Jesús en el ideario del antiguo reino de Guatemala*”



Pintura mural en las ruinas del convento de San Francisco, La Antigua Guatemala. Muestra la iconografía tradicional de San Antonio con el Niño Dios, pero con la variante que éste está de pie sosteniendo la cruz, como “Varón de Dolores”. (Fotografía Gabriel Morales Castellanos, año 2009).



Así mismo hubo representaciones del mencionado sueño de la Virgen María con el Niño dormido rodeado de los símbolos de su martirio y algunas veces con elementos vinculados a la Redención como la calavera y el mundo en sus manos. Ya para el siglo XVII se conoce en Guatemala un ejemplo de esta escena perteneciente al Santo Hermano Pedro de San José de Betancour, quien veneraba la Santa Cruz desde su infancia, por estar bien difundida en toda España y por ser la protectora de su pueblo natal, Santa Cruz de

Niño Jesús que perteneció al Santo Hermano Pedro de San José de Betancour. Siglo XVII. El apoyarse sobre la calavera es el simbolismo de su triunfo sobre la muerte, la cual mostrado en edad pueril es la prefiguración de su destino. Actualmente se encuentra en el convento de las hermanas betlemitas en La Antigua Guatemala. (Ilustración en El Niño de la Vera Cruz y su fiesta en San Juan Amatiitlán).

Tenerife, por lo que la idea de la Vera Cruz y los Niños con elementos pasionarios le era familiar. El Niño al que se hace referencia, Urquizú (2009:11), lo describe recostado sobre una calavera, la de Adán, como símbolo de su victoria sobre la muerte, y bajo su mano izquierda el orbe, en alusión a su reinado sobre el universo. También considera que la peana pudo haber sido constituida por una cruz.

Existe un grabado que lleva por título el segundo nombre de una iglesia en el antiguo Reino de Guatemala: La Purísima Virgen María de los Dolores al pie de la Milagrosa Cruz, donde se aprecia al Niño Jesús desnudo, que al mostrar sus genitales habla sobre la pureza del alma, sentado frente a una cruz que porta los tres clavos y un paño blanco cruzado y sin sangre, referencia de la Resurrección. Sostiene en su mano derecha un corazón inflamado de luz en relación a la salvación de las almas. (Urquizú, 2009:11-14)



Grabado del Niño de la Vera Cruz o de la Santa Cruz del Milagro (veneración particular).



Esculturas de San Juan del Obispo y de San Cristóbal Amatitlán, Palín. Ambas imágenes aluden a la exaltación de la cruz, símbolo de la Resurrección. (Ilustración en El Niño de la Vera Cruz y su fiesta en San Juan Amatitlán).

La descripción previa se puede relacionar a algunas imágenes encontradas con esta iconografía y su relevancia desde el siglo XVII, como el caso del Niño de la Vera Cruz del convento de San Juan del Obispo, que hasta la fecha es mostrado completamente desnudo, sentado y con una cruz como respaldo. También el Niño de la Vera Cruz de San Cristóbal Amatitlán, en el actual Palín, una escultórica más popular y con mayores intervenciones.

Otro buen ejemplo es el Niño de Amatitlán, de gran devoción dentro y fuera de su comunidad y que según narra la tradición provenía del pueblo de Pampichí o Pampichín, trasladado en el siglo XIX a Amatitlán. Esta escultura tiene una simbología propia derivada de una deidad prehispánica, y según plantea Urquizú (2009:16), es mostrada en la actualidad con la iconografía original alterada, donde posiblemente perdió una cruz posada tras su espalda. A pesar de esta modificación aún presenta detalles que pueden hacer alusión al Niño de la Vera Cruz. Actualmente revestido de sacerdote y se le conoce como Niño de Belén o de Amatitlán. La escultura muestra al pequeño Niño sentado y tallado completamente desnudo, apoyando su pie derecho sobre un mundo y el izquierdo sobre una calavera.



Niño de Amatitlán, se considera ha sufrido alteraciones y mutilaciones en sus enseres. Aún conserva varios de sus atributos como el mundo y la calavera bajo sus pies. Actualmente es vestido de sacerdote con alba y casulla. (Fotografías Walter Gutierrez, año 2009).

Lo anterior demuestra la relevancia que tuvo la devoción a la Santa Cruz, vinculada al Niño Dios que no solamente fungió en su papel de Niño de nacimiento, sino que trascendió en un pensamiento más elaborado sobre el traspaso de la vida terrenal a la celestial, en una exaltación a la Resurrección.

Para reforzar esta idea, se puede mencionar un artículo de Gabriel Morales (2004:20), sobre los niños de Pasión en la pintura colonial, donde hace referencia a las investigaciones de Jaime Cuadriello (1990:48), para un catálogo de exposición de obras maestras de arte colonial en México, quien al analizar una escultura de un Niño Jesús dormido sobre la cruz, realizada en piedra tecali, dice tener su origen a partir de los presagios populares en la devoción de la contrarreforma, vinculada a la iconografía de la meditación, motivada e impulsada desde el siglo XVI por la Orden Franciscana de Frailes Menores y los sacerdotes de la Orden de la Compañía de Jesús. También advierte en el origen pagano a partir de la alta Edad Media:

“(…) el vetusto Cupido venusino se convierte en la visión encarnada del “amor divino” al igual que el “alma humana” es un niño asexuado, desnudo o albo en estado de inocencia, que en la contrarreforma las dos imágenes laboran conjuntamente en el corazón de los humanos, hiriéndolo con sus flechas o inflamándolo de amor terreno y sacro.”

Morales (2004:20), agrega las investigaciones de Santiago Sebastián, quien habla de la alegoría barroca pasionaria del Niño que pulsa la cruz como una lira, lo cual también tiene su origen en obras literarias de meditación referentes a la cruz, el cual alude al “*gozo que hay que tener en la consideración de la Cruz participando así de la paz de Cristo*”.

## **2. El Nazareno y el Niño Jesús con la cruz a cuestras en Guatemala**

Paralelo a estos Niños que exaltan los instrumentos de pasión, surge la devoción específica de los Niños de Pasión, específicamente la del Niño Jesús cargando la cruz, que a este estudio interesa y que tuvo amplia difusión en las devociones populares. Para referirse a esta advocación en Guatemala, se debe retomar el tema de los nazarenos españoles, su iconografía e influencia en Guatemala. Fueron las imágenes de Jesús de la Pasión de Martínez Montañés y Jesús del Gran Poder de Mesa, los que a través de la colonización del Nuevo Mundo implantaron los patrones estéticos en el gusto por esta devoción, muy probablemente por medio de estampas, relatos, dibujos o grabados, que sirvieron para la realización de los primeros nazarenos.

Se ha referido que el primer Jesús Nazareno hecho en Guatemala o al menos el primero con información escrita que lo corrobora, fue el encargado para la Iglesia de la Merced, y encomendado a Mateo de Zúñiga y Joseph de la Cerda en el año 1655 (Álvarez, 1980:20), sustituyendo a otro ya existente, del que no se sabe su paradero ni se ha encontrado alguna referencia fiable. Ramírez Samayoa (2007:76), agrega que existió otro Nazareno, basándose en un documento de fray Francisco Vásquez, donde dice que para el año 1619 “*salía de la Iglesia de N. P. San Francisco una imagen de Jesús Nazareno cargada por los principales y acompañada por los Hermanos Terceros y mucha gente*”. De esta otra imagen tampoco se tiene más información, desconociéndose si estos nazarenos fueron traídos de España o si ya fueron hechos aquí.



Jesús Nazareno de La Merced es, de cualquier manera, pieza clave en el arte guatemalteco. Su incipiente idea barroca desarrolla el dinamismo y movimiento de la escultura, no obstante la posible timidez de un estilo de vanguardia, se hace evidente en la suavidad de los bucles de su barba y lo simplificado de los trazos de su bigote. Los pies son bien definidos, con poca tensión de los tendones y la fuerza del paso dado, son de buena factura y de trazos suaves. Respecto a sus manos, son muy simples, de dedos muy delgados y hasta poco definidos. Ramírez Samayoa (2007:89), también aludió a este detalle, planteando la hipótesis que ya en el siglo XIX o XX, le fueron alteradas o cambiadas.

Es posible que estas manos, según el estudio realizado por el suscrito, sean las originales, pero con leves modificaciones. Esta posición se reafirma al haberse localizado un Nazareno conocido como Jesús de los Afligidos del convento de San Francisco del Puerto de Santa María en Cádiz, España, que según recientes investigaciones parece ser también factura de Mateo de Zúñiga, mostrando el mismo tipo de manos de dedos largos y delgados.<sup>8</sup>

Si bien es cierto que éstas son de las partes más difíciles de lograr con naturalidad, requerirá un estudio más profundo y completo para hacer alguna afirmación más



Detalle de las manos de Jesús de la Merced, Guatemala, Jesús de los Afligidos de Cádiz y San José de la Iglesia de Belén, todos atribuidos a Mateo de Zúñiga. Los tres ejemplos muestran manos con dedos alargados y delgados, siendo quizás las de San José las que muestran mayor detalle lo cual podría deberse a que es una obra posterior. (Ilustraciones *El tesoro de La Merced. Arte e Historia.*, p. 134., y <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz8.htm>. Fotografía Luis Manuel Muñoz L. año 2009).



específica. Por el momento y para uso de este estudio, en alusión a que las manos del Niño de la Demanda también muestran manos y dedos muy largos y de poca definición (lo cual será tratado más adelante en el capítulo correspondiente), solo se hace una comparación fotográfica entre Jesús de La Merced, el Nazareno de Cádiz y también San José de la Iglesia de Belén en la ciudad capital, que según relato de Antonio Fuentes y Guzmán, es Mateo de Zúñiga su autor. (Rodas y Chaclán, 2002:27).

Retomando la escultura mercedaria, a ésta se le agregó la cruz que actualmente porta, posiblemente hacia 1704. (Ramírez, 2007:134). Años más tarde, fue decorada con una guía de parra de plata simulando un movimiento salomónico, elemento claramente barroco que dista de la cruz tradicional rígida o arbórea.

Esta imagen se convirtió en el prototipo a imitar para la ejecución de otros Nazarenos



Antiguo grabado de Jesús de la Merced, difundido entre sus fieles para rezar y ganar indulgencias. (Ilustración en <http://expodiscovery.com/index.php?ID=7802>).

que se hicieron en esta tierra. Aún sabiendo de la existencia de otros previos a él, este modelo fue la referencia estética del Nazareno barroco y del Nazareno guatemalteco. Lo anterior confirma la importancia que tuvo dentro de las devociones de la época, lo que creó un gusto por reproducirlo constantemente en grabados y pinturas.

Tal fue su relevancia que le fue concedido el privilegio de la consagración, rito por el cual fue puesto de manifiesto su divinidad en una unción realizada por el obispo fray Juan Bautista de Álvarez y Toledo, el 5 de agosto de 1717, siendo la única imagen consagrada canónicamente y documentada durante la Colonia. La forma de manifestar externamente esta categoría fue la imposición de una cruz griega sobre la cabeza y cada uno de los anversos de ambas manos y pies. El 28 de febrero de 1721 fue declarado Patrón Jurado contra las calamidades y todo género de peligros temporales y espirituales, lo que revela la gran devoción e impacto que causaba dentro de la sociedad. (Ramírez, 2007:163-170).

Todo lo anterior tiene importancia para lo que aquí se estudia y se verá más adelante, pues fue la cofradía de dicha efigie la que también dio fisonomía a la pequeña escultura de un infante cargando la cruz, que debido a la función dada se le llamó Niño Jesús Nazareno de la Demanda o simplemente Niño de la Demanda. Así puede verse que para fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, en el ideario de los guatemaltecos ya se había asentado el gusto y la devoción por el Niño Jesús, inclusive aquel que mostraba una iconografía de pasión.

## Notas del Capítulo I

- 1 Para ampliar el tema, consultar: *La Biblia. (Nuevo Testamento)*. XII Edición. Edición San Pablo. Editorial Verbo Divino. España, 1972. p. 447.: *Filipenses 2,6-7*: “El siendo de condición divina, no reivindicó, sino que se despojó (*ekénosen*), a si mismo, tomando la condición de servidor y llegó a ser semejante a los hombres. Más aún, al verlo, se comprobó que era hombre.”
- 2 Para ampliar el tema, consultar: <http://en.wikipedia.org/wiki/Apotheosis>: *Apotheosis: (del griego ἀποθεῖω, apothēō “a deify”) se refiere a la exaltación de un tema al divino nivel. El término ha significado en la teología en la que se refiere a una creencia y en el arte en la que se refiere a un género.*
- 3 Para ampliar el tema, consultar: <http://rsanzcarrera2.wordpress.com/2007/09/03/sera-llamado-nazareno/>
- 4 Cfr. Miguel Álvarez Arévalo. *Breves consideraciones sobre la historia de Jesús de La Merced*. Serviprensa Centroamericana. Guatemala, 1980., y Haroldo Rodas Estrada. “*Trascendencia del Nazareno en la sociedad guatemalteca*”. En Jesús de las Tres Potencias. Editorial Caudal. S. A. Guatemala, 1996.
- 5 Para ampliar el tema, consultar: *Sagrada Biblia*. Traducción Pbro. Agustín Magaña Méndez. XIV Edición. Ediciones Paulinas, S. A. México, 1982. p. 1045.: *San Lucas 2, 34,35*: “Simeón los bendijo, y dijo a María, la madre del niño: “Este niño está destinado para ruina y resurgimiento de muchos en Israel, y para ser una señal a la cual se hará oposición, tu misma alma será traspasada de una espada, para que se descubran los pensamientos secretos de muchos corazones.”
- 6 Para ampliar el tema, consultar: <http://mipagina.cantv.net/jandarcia/vmilagrosa/14.htm>: *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro*.
- 7 Para ampliar el tema, consultar: *Sagrada Biblia. Ob. Cit. No. 56*. p. 917.: *Eclesiastés 1,2-3*: “Vanidades y más vanidades. Todo es vanidad. ¿Qué ventaja le resulta al hombre de toda esa fatiga en que vive acá en la tierra?”
- 8 Para ampliar el tema, consultar: <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz8.htm>: *Posible procedencia guatemalteca de Jesús de los afligidos, una talla sacra de el puerto de Santa María (Cádiz)*.



(Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2003)

## II. La teoría de la técnica

“El santo como santo, como estilo y como forma, es algo que si bien es importante para reconocer épocas, es tan solo el envoltorio mágico de lo que esconde dentro de sí, que viene a ser el aspecto más importante desde el orden técnico y a la vez permite reconocer los verdaderos procesos de trabajo y materiales que se aplicaron.” (Rodas, 2009).

### A. Hechura de una escultura

#### 1. Los gremios y talleres

El material primario para la escultura es citado escasamente, y menos aún son los artesanos ejecutores, tanto talladores como encarnadores y estofadores. Razones de índole religiosa, social, étnica y hasta económica, restan importancia a la creación artística, conservándose pocos nombres, por lo que la mayoría de imágenes de culto público y doméstico permanecen en el anonimato de sus autores, a pesar de trabajos exhaustivos como los de Henrich Berlin (Luján y Álvarez, 1993:65), y de otros investigadores que han rescatado nombres como el mismo Mateo de Zúñiga, Matías España, Juan de Aguirre, y de encarnadores como Joseph de la Cerda o Carlos Bolaños por mencionar algunos nombres.

Una teoría de su anonimato también es suponer que hubo cierto secreto en los talleres, pues allí se hacían imágenes que servirían para veneración y muchas veces no se mostraban hasta que el trabajo estuviera terminado, el cual podía contar con varias manos en su proceso. Además podía verse un tanto pretencioso el firmar una obra, que más que arte, era una representación de algo sagrado.

A pesar de lo “sagrado” del trabajo, en el libro *Imágenes de Oro* se comenta sobre la repugnancia que sentía la mayoría de españoles peninsulares para hacer oficios mecánicos, entre ellos la escultura y otras artes afines, así que fue relegado rápidamente a españoles y criollos de bajos recursos, pasando luego a castas “inferiores”. De esta manera se puede decir que los artesanos de estas tierras fueron en su mayoría mestizos y pardos, aunque ocasionalmente vinieron algunos de España o de Nueva España (México), que pronto ocupaban un lugar relevante, aún contra el deseo de los locales.



El Escultor. José Ammen y Hartman Schopper, *Omnium illiberalium mechanicarum*, Frankfurt, 1568. Biblioteca Nacional, Madrid. . (Ilustración *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro.*, p. 432).

La fama de la escultura en esta tierra fue reconocida, a pesar de que casi no existieron gremios, mencionando sólo el de los plateros y batihojas (los encargados de preparar la laminilla de oro y plata para trabajos de estofado). Aún así el sistema de aprendizaje en los talleres seguía las normas de los gremios medievales: Aprendiz, Oficial y Maestro. (Luján y Álvarez, 1993:64).

Chinchilla Aguilar transcribió parte del texto del Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555, que para el Reino de Guatemala tenía más injerencia que los dictados en Europa, donde se estableció que:

“(...) ningún español, ni indio pinte imágenes, ni retablos, en ninguna iglesia de nuestro obispado y provincia, ni venda imagen, sin que primero el tal pintor sea examinado, para que pueda pintar...” Y luego agrega: “(...) las que hallen apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares, y poner en su lugar otras... y así mismo las imágenes que hallaren, que no están honestas o decentemente ataviadas especialmente en los altares.” (Chinchilla, 1965:69).

El Aprendiz era el discípulo que estudiaba a través de la copia de los trabajos de su maestro y el manejo de los materiales. Su estado legal se regía por un documento entre su familia y el Maestro, suscrito ante el (Cabildo) y el Ayuntamiento. Este vivía a su merced y se le confiaban trabajos simples de cortado, lijado, preparación de materiales, etc. (Rivera, 1995:22).

El Oficial, de mayor grado que el aprendiz, ya hacía composición de obras basado en los lineamientos de su Maestro, el uso de libros, grabados y estampas. También su legalidad estaba regida por contrato entre su familia, el Maestro y el Cabildo. Sus tareas eran mayores y se supone que solían ejecutar más de la mitad del trabajo salido del taller. Sus labores podían estar destinadas al desbastado, ensamblaje, policromía traslación de modelo al embón, etc. (Rivera, 1995:22)

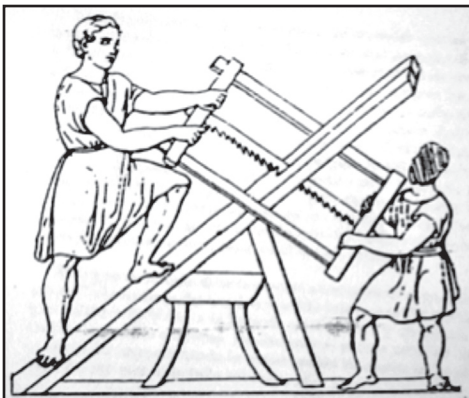
El Maestro por su parte, sustentaba examen ante el Cabildo que otorgaba su aprobación por los méritos en diseño, traza de bocetos, dibujos de detalles y acabados (Rivera, 1995:22), que en el caso de Nueva España es factible de detectar fácilmente ya que los gremios estuvieron bien organizados, no así en la Capitanía de Guatemala, donde al parecer no se formalizaron gremios para las artes liberales, solo para las mecánicas.<sup>1</sup> En relación a las capacidades que debía llenar el maestro, se menciona que debía “(...) *saber componer una figura desnuda y otra vestida: primero en dibujo y luego de bulto en proporción y medidas y con buena gracia.*” (Ruiz, 1990:36).

Al no existir gremio, como fue el caso de Guatemala, los maestros pudieron contratar más fácilmente oficiales y aprendices, aunque por el poco valor que se le daba a la obra artística, estos difícilmente podían llegar a ser personas adineradas, razón

por la que muchas veces los Maestros preferían a sus propios hijos como aprendices para convertir su trabajo en un recurso familiar.

Cuando el escultor seleccionaba un tema, primero concebía la obra en su mente, la cual refinaba con sus propios dibujos preliminares o inclusive con dibujos de otros artistas, pues muchos modelos de la época colonial eran preexistentes o grabados y pinturas que venían de Europa y que lograban relevancia dentro del gusto de la época. También usaban como patrones piezas que los mismos escultores modelaban previamente en barro, yeso o cera y que les servían de referencia para posturas y movimientos musculares o de ropajes. Un ejemplo de esto es el mismo Miguel Ángel Buonarroti que le gustaba trabajar con modelos de igual o menor tamaño.

Los temas eran tácitamente implantados, ya sea porque respondían a la moda o también por la aprobación por parte de la Iglesia de algún nuevo santo o simplemente el gusto popular y sus devociones particulares las que suelen verse repetidas entre cada comunidad. De igual manera la ejecución respondió a las nuevas técnicas, conocimientos y a los cambios imperantes en el momento creativo. Obviamente este estilo venía primordialmente de los cánones establecidos en Europa, que pasaban a través de España y luego a estas tierras. Con un camino tan largo por recorrer es interesante apreciar las diferencias o peculiaridades que se fueron dando, tal el caso de Guatemala, sabiendo que muchos de los artesanos eran mestizos o pardos nativos, cargaban con la influencia de sus antepasados lo cual generó un arte particular que le dio características propias, también reflejado en la escultura colonial.



Aún cuando no se crearon gremios de todos los oficios, si eran necesarios la instalación de talleres donde ejecutar sus labores. Estos talleres seguían los lineamientos europeos, así como su organización interna. Estas láminas extraídas de una publicación sobre antiguos monumentos romanos hecha por Guissepe Micali en 1810 y de la enciclopedia de Diderot d'Alambert, muestran como se realizaban algunas tareas dentro de talleres de modelado y talla. (Ilustraciones *Técnicas y evolución de la imaginaria policroma en Sevilla.*, pp. 86, 88 y 96).

## 2. Los materiales y la técnica

La ejecución de una escultura conlleva muchos aspectos, los cuales se intentará mencionar de forma breve, para que el lector tenga una idea general de cómo es la realización de una obra en madera con todos sus procedimientos. Siendo el tema muy extenso y con muchas variedades de técnicas y detalles, se hará énfasis en la hechura de obras con similares características a las del Niño de la Demanda, aunque se hará mención de esculturas destinadas a mostrar vestuario incorporado o bien de goznes y bastidores, creadas para ser vestidas con telas, proporcionándoles mayor naturalismo.

Actualmente las técnicas escultóricas se pueden clasificar en directas e indirectas, según se trabaje sobre material definitivo o material de paso, y son:

Directas: Talla directa  
Modelado  
Ensamblaje  
Mixtas

Indirectas: Vaciado o moldeo  
Saca de puntos o talla asistida (Gañan, 1999:85).

La técnica directa es la que se ejecuta sobre el material basado en bosquejos, dibujos o modelos previos, esto requiere mayor habilidad del escultor que debe conocer el material y saber de antemano como será su comportamiento. Entre estas técnicas está obviamente la **talla directa**, que es la que no implica procesos de origen mecánico para fijar puntos o claves que determinen el desarrollo de la talla, estos los determina el mismo escultor de forma directa, aunque siempre es auxiliado con bocetos o modelos previos. Antiguamente era necesario dominar esta técnica para acceder al grado de maestro escultor (Gañan, 1999:88-89). El **modelado** por su parte es un proceso aditivo por el cual se elaboran las formas de una manera directa utilizando un material plástico y maleable (Gañan, 1999:95). El **ensamblaje**, aunque se ha usado desde hace mucho tiempo es considerado más del siglo XX, donde se van agregando elementos, ya sean pegados, perforados o remachados, también se le conoce como montaje. (Gañan, 1999:97). Finalmente las **técnicas mixtas** combinan dos o varias de las técnicas anteriores.

Las indirectas, por su parte, son las que requieren procesos adicionales antes de trabajar directamente sobre el material final, por ejemplo el vaciado o moldeo requiere primero del modelado de una pieza o el trabajar sobre una pieza ya existente. Luego viene la hechura de un molde y finalmente la fundición del material final para reproducirlo en base al modelo primario. La saca de puntos o talla asistida es aquella técnica que a través de un sistema mecánico, y con ayuda de distintos instrumentos de medida, como compases, plomadas, calas, reglas, escuadras o cuadrículas, permite al escultor fijar puntos concretos para guiar el desarrollo de la talla, siendo necesario una gran cantidad de modelos diversos. (Gañan, 1999:89).



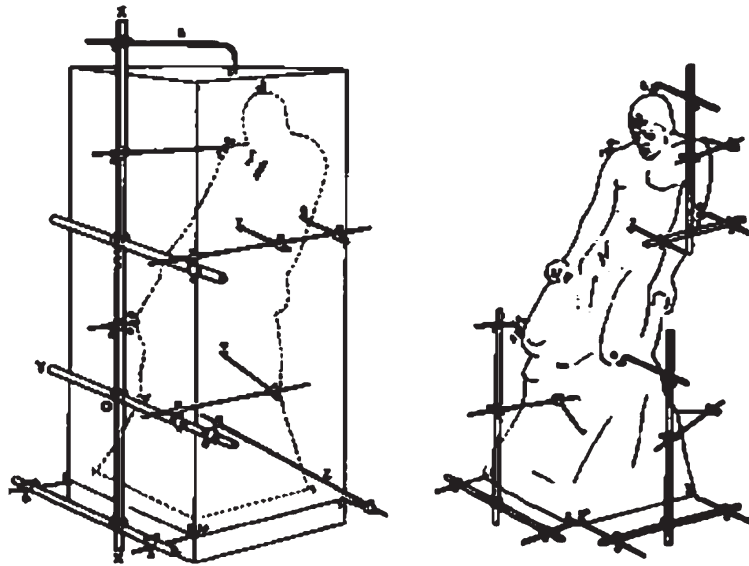


Ilustración que muestra la forma antigua de sacar puntos para la hechura de una escultura en una talla indirecta. (Ilustración <http://imageria.wordpress.com/>)

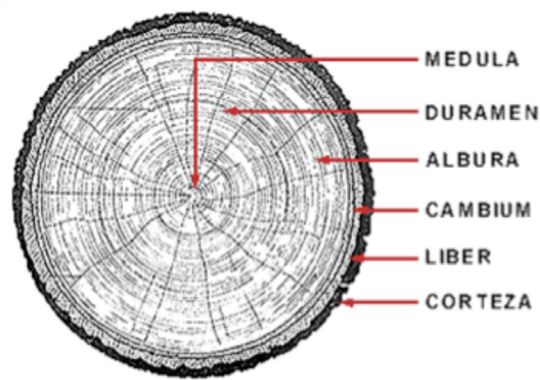
#### a. La madera

Los materiales que se han tallado tradicionalmente son la piedra, marfil y madera, pero sin duda este último por su escaso peso y condiciones es la más usada en la imaginería policroma. (Gañan, 1999:85). Agregándose que en regiones como la Capitanía General de Guatemala fue un material muy abundante.

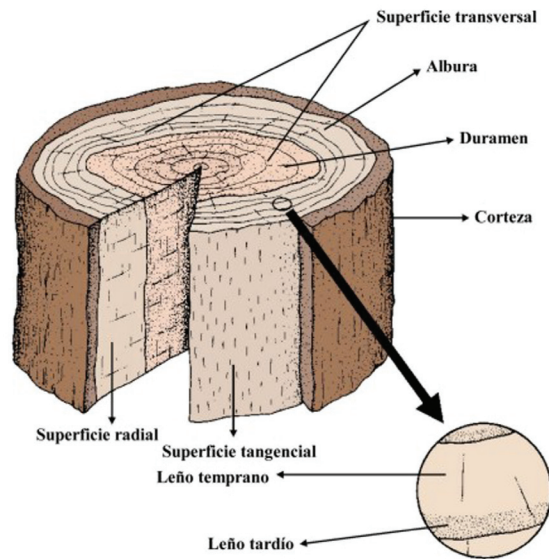
Al hablar de la madera hay que entender que aún cuando es un material relativamente fácil de conseguir y trabajar, tiene cualidades específicas que obliga a ser cauteloso al momento de su elección, principalmente para una obra de arte.

“La madera posee toda la nobleza y sugestión de una materia viva cuya bondad persiste tras la muerte física. La textura, la veta, el color, su ductilidad, blandura o dureza sobre todo, intimismo y humildad, le otorgan un carácter doméstico extremadamente grato.” (Echeverría, 1979:21).

Es un material de soporte complejo, de distinta configuración y composición, dependiendo del árbol del que se trate. Para entenderla mejor se describe la estructura, que está formada por la médula o parte central, el duramen es la madera dura y consistente propiamente dicha, que está formada por unas células que no funcionan y se encuentra en el centro del árbol. Las diferencias con la albura son el color más oscuro y que no circula la savia, de ahí lo característico del color. La albura que es la madera de más reciente formación y por ella viajan la mayoría de los vasos de la savia, que se parecerían al sistema sanguíneo humano. Los vasos transportan la savia que es una sustancia azucarada que la hace vulnerable a los ataques de los insectos. Es una capa más blanca pues por ahí viaja más savia que por el resto de la madera. El cambium es la capa anterior a la corteza y se divide en dos capas denominadas capa interior ó capa de xilema que forma la albura y capa exterior ó capa de floema o liber que se coloca formando la corteza. Finalmente la corteza es la capa más externa del árbol y está formada por las células muertas de la planta. Es la protección contra los agentes externos.<sup>2</sup>



Izquierda. Dibujo que muestra las distintas partes que forman el tronco del árbol. (Ilustración [http://www.construnario.com/notiweb/tematicos\\_resultado.asp?id=208&informe=2](http://www.construnario.com/notiweb/tematicos_resultado.asp?id=208&informe=2)). Derecha. Corte horizontal y vertical mostrando el desarrollo de la madera (Ilustración [http://html.rincondelvago.com/madera\\_8.html](http://html.rincondelvago.com/madera_8.html)).



Por su parte, la composición de la madera suele ser:

**Celulosa:** Prácticamente la mitad de la masa de la madera, es insoluble en agua y en todos los disolventes orgánicos. Su característica más importante es que puede absorber y retener la humedad.

**Lignina:** Es materia amorfa, pues no se agrupa en largas cadenas en espiral de cristales como la celulosa y su función es ser como adhesivo o aglutinante de las células que componen la madera.

**Hidratos de carbono:** Son análogos al azúcar como la hemicelulosa.

**Agua:** Su proporción oscila entre un 40% y un 200%.

**Azúcares y almidón:** Como sustancias adicionales.

Pero más que su composición los escultores aprecian o temen a sus propiedades, que pueden ser:

**Anisotropía:** Que no se comporta igual en sus distintas partes, teniendo mayor o menor resistencia a presiones en una u otra dirección.

**Plasticidad:** Capacidad de deformarse cuando es sometida a cargas o fuerzas pesadas, según también a la humedad y temperatura a la que se exponga.

**Higroscopicidad:** La capacidad de absorber o perder agua.

**Retracción y turgencia:** Que sus dimensiones suelen cambiar según absorba o pierda agua.

Densidad: Si tiene más o menos aire en su interior, con paredes más o menos finas, variando así su peso, suavidad y dureza.

Elasticidad: Su capacidad de soportar presiones o fuerzas y luego de un tiempo intentar volver a su estado original. (Gañan, 1999:102-104).

Por todo lo anterior, uno de los pasos fundamentales es la selección de la madera y el corte del árbol en el momento preciso. Estas talas se hacían desde la antigüedad con mucha planificación, se hacía en “buena luna”, es decir cuando el árbol no estaba floreciendo.

La madera luego de cortada, descortezada, aserrada y cepillada, se deja secar en lugares ventilados por largos períodos de tiempo, hasta que su humedad es igual a la del medio ambiente, esto garantiza a los escultores que las piezas seleccionadas no se deformen ni les causen problemas de grietas o alabeos posteriores.

Al respecto debe mencionarse un magnífico trabajo de investigación por parte del artista de la plástica guatemalteca, Guillermo Grajeda Mena (1969:9), que seguramente luego de extensas pláticas con los imagineros contemporáneos de casi todo el Siglo XX, conoció y recopiló una serie de “recetas” para la hechura de una escultura, algunas de las cuales han sido heredadas desde los antiguos habitantes de estas tierras, evocando épocas prehispánicas. En una parte de su trabajo dice textualmente:

“El cedro es el que aparece en la mayoría de los casos. La madera de cedro siempre ha sido preferida por los escultores de Guatemala, quienes la han llamado la madera de los santos, en lengua maya se dice Kuché, que quiere decir árbol bueno, y en idioma quiché se dice Teoxché, que significa madera de los dioses o de hacer dioses, todo esto por las ventajas plásticas que presenta para la talla, suavidad, porosidad fina, no tener nudos duros, no presentar fibras, no ser astillosa, tener un color parejo, ser de gran dimensión, abundar en nuestros bosques y contar con un aroma agradable.”

Menciona también que la escogencia de la madera debe tomar en cuenta el lugar de procedencia, la edad del árbol (que algunos a pesar de ser muy grandes, son de avanzada edad y muchas veces no son buenos por estar atacadas de termes), además de la época y condiciones en que debe cortarse. Según estas investigaciones el cedro debe ser de tierra caliente, es decir de la costa o del Petén, porque reúnen condiciones de plasticidad y duración, mientras que el de tierra fría es desechado por su porosidad fofa y su excesiva fibra, llamado “cedro peludo”, lo que dificulta el trabajo de los fierros de talla. (Grajeda, 1969:9).

Para ser más precisos con este relato se transcribe textualmente otros párrafos que son de importancia para la mejor comprensión del tema:

“Existen varias condiciones tradicionales para la selección y corte de esta madera, entre ellas tenemos las siguientes: la primera, como ya vimos, es que

debe proceder de tierra caliente, luego, que el árbol haya sido cortado durante los meses de septiembre, octubre, noviembre, diciembre, enero o febrero, que es el tiempo en que los árboles se encuentran con menos cantidad de savia. El resto del año es malo, con mayor razón durante la canícula, porque la madera que se obtiene entonces, es seguro que ha de picarse.” (Grajeda, 1969:9).

“Seguidamente, debe tenerse en cuenta que la luna también interviene en este caso, los árboles deben cortarse cuando este astro está en los días de su cuarto menguante, y aquí otro toque mágico, en algunos lugares, como en el Petén, los madereros no practican corte alguno, durante los viernes, por creer que si lo hacen, entonces la madera seguramente resulta mala. Todo maderero sabe que los árboles a cortarse deben tener lo menos veinte años de edad.” (Grajeda, 1969:9).

Más adelante concluye diciendo:

“Antes de proceder a la talla, la madera debe desflemarse, sumergiéndola entre agua durante varios meses y luego secarse al sol. En algunos casos también se parten los troncos longitudinalmente en su centro, para sacarles la médula, pegándolos después. Al hacer tablas para trabajos ensamblados, los trozos deben cortarse diametralmente asegurándose con ello, que la madera no se raje.” (Grajeda, 1969:9).

Toda la información anterior ha pasado de generación en generación de forma oral y no necesariamente por algún tratado que registre cada uno de estos detalles, que a pesar de esto, los procedimientos han variado muy poco, por lo que al ejecutar una escultura de madera, los escultores examinaban bien el hilo o veta, que fuera muy pareja, es decir de línea larga y recta sin nudos abortivos ni grietas. Sabiendo que desde tiempos prehispánicos se usaba el cedro por excelencia, a la llegada de los españoles esta fue la madera seleccionada, a pesar que en Europa se usaba inclusive el pino, que por sus condiciones ambientales era útil y no tan atacado por agentes xilófagos (animales o microorganismos que se alimentan de la madera), como sucede en Guatemala.

Hay que mencionar que también se usó la caoba como una buena alternativa, aunque es una madera con mayor densidad, lo que la hace más pesada para el trabajo. También se usaron maderas que de acuerdo a la región se producían con mayor facilidad, como el naranjo, cenicero, ciprés, matilisguate, ébano, guachipilín, guayaba, palo blanco y lagarto (Carias, 2002:8). La madera como el pino, que si bien es abundante, no se usó por lo antes expuesto, mientras que el ciprés que se consideraba un poco más estable y de bajo costo, se usó con cierta frecuencia, pero desafortunadamente resultó ser tan vulnerable como el pino.

Del cedro lo más apreciado era la raíz del árbol, pues es la parte más estable del material para la elaboración de figuras, además de su suavidad y por las cantidades de ácidos tánicos o taninos, propios de su estructura, resistían mejor el ataque de los xilófagos, ya sean hongos o insectos.

## b. La talla

La talla es el proceso más antiguo, es una técnica sustractiva que partiendo de una masa sólida y mediante el corte, cincelado y abrasión se le da una forma concreta.

Se debe planificar y hacer estudios previos a la selección apropiada del tema, el tamaño y el tipo de madera, para luego con toda la información y material recopilado se procede a tallar. Se ha discutido este término pues para muchos, talla es el corte de la madera y según Plinio (Wittkower, 1983:37), la escultura solo se aplicaba al trabajo sobre piedra. Quizás en el sentido literal así sea, pero para fines prácticos, la talla también puede lograr una escultura, con nuevos volúmenes y con un material escogido como la madera, al cual se le puede variar la textura por medio de los cortes con las herramientas y el pulido con escofinas y lijas, el color por medio de tintes o pigmentos y el peso, vaciándola internamente. Esta discusión se dejará para otros especialistas, ya que para este estudio interesa lo referente a la talla directa, que como ya se dijo, no implica procesos extras de origen mecánico para fijar puntos o referencias previas que determinen el desarrollo final de la pieza.

Al ser talla directa, a la madera se le hacen una serie de trazos básicos y se procede a los cortes. Estos cortes permiten uniones estables y una pieza equilibrada, denominada estereotomía de la madera, con lo cual se forma un bloque inicial de madera que se le conoce como embón. (Gañan, 1999:119).

Todo proceso de talla incluye tres fases: el desbaste con herramientas muy agresivas que eliminan la mayor cantidad de material excedente. La segunda es el análisis de la forma propiamente dicha y es el que da la forma definitiva con gubias y formones. Y la tercera es el acabado superficial mediante herramientas abrasivas como escofinas, limas y lijas. (Gañan, 1999:87).



El uso de modelos preexistentes ya sea en madera o modelados en yeso, es indispensable para tener una guía adecuada cuando se hace una talla directa. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH, año 2006).

En muchos casos la técnica sustractiva de la madera debe combinarse con la aditiva, pues se debe usar piezas extras para las partes salientes de la escultura como brazos,

manos, piernas o detalles de ropaje, unidas por medio de ensamblajes, muchos de ellos al hilo, afianzados con tarugos del mismo tipo de madera o maderas aún más resistentes, (como los utilizados en el Niño de la Demanda). Hay otra serie de ensamblajes como de bisel, cola de milano, caja y espiga, etc., estos ensamblajes se adhieren con cola de carpintero o “cola fuerte”, la que se obtiene de los desperdicios de las pieles y tendones de las reses y otros animales. Esta ha sido la más usada desde el período colonial, por su alto grado de resistencia y durabilidad.

Las uniones son cubiertas con lienzos de telas viejas y desgastadas, usualmente linos, que fortalecen los ensamblajes y evitan que con los movimientos naturales de la madera esta pueda marcarse tan fácilmente.

Desde aquel entonces en muchas esculturas se agregaban postizos o elementos extras como los ojos de vidrio. Estos eran colocados haciendo un corte a lo largo de todo el rostro de la imagen, obteniendo una mascarilla que se vaciaba por dentro hasta llegar a las cavidades oculares donde se colocaban los ojos previamente trabajados, luego se fijaban con brea o resina de árbol calentada para que se aplicara de forma líquida que al enfriar secura y fija con firmeza.



El proceso para la colocación de los ojos de vidrio requiere precisión tanto para abrir la cavidad en la madera como la colocación adecuada de los vidrios para que tenga la expresión deseada. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH., año 2009).

Según lo estudiado y observado en esculturas guatemaltecas, parece que el uso de ojos de vidrio se inició posiblemente a mediados del siglo XVII, apreciación basada en la utilización de ojos de vidrio plano, pintados a mano por el reverso, una técnica hasta ahora poco investigada y usada en esculturas fácilmente fechadas en ese período, e inclusive algunas por sus rasgos renacentistas y hasta gotizantes. Para reconocerlos hay que observar con detalle lo plano del ojo, parecido a un defecto humano conocido popularmente como ojo de pescado, que no permite a los ojos tener la concavidad que da mayor expresión a la vista.

Los ejemplos están dispersos en Guatemala, y no se mencionan muchas esculturas precisas, ya que el lector puede perderse en su ubicación, pero por citar algunos ejemplos, se hace referencia a las esculturas de la Virgen Rosario procedentes de Tukurú y Tamahú, que si bien sus ojos son muy antiguos, pueden no ser los originales, cambiados en una de las tantas intervenciones que estas esculturas han sufrido.



Virgen del Rosario y Niño Dios de Tamahú, Alta Verapaz, fechada en el Siglo XVI. Ambas figuras muestran ojos de vidrio pintados con pigmentos al temple, sobre vidrio casi plano apenas con una ligera curvatura. El detalle pictórico es simple y de pocos detalles. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH., año 2009).

Los ojos pintados al temple era una técnica que usaba como aglutinante la cola animal o la clara de huevo sobre segmentos de vidrio pintados por la parte interna, en un principio con acabados muy simples y hasta poco expresivos. Para mediados del siglo XVIII había mejorado la calidad de la pintura y se resaltaban mayores detalles pues al inicio del uso de esta técnica el color se aplicaba plano tanto el de la esclerótica como el del iris y al centro en color negro un pequeño punto como la pupila, sin detalles de mezcla o yuxtaposición de colores y delineados que dieran más naturalidad al iris, o inclusive la inclusión de zonas rojas o pequeñas venas en los lagrimales, que dramatizaban más la mirada, como ya sucedió en el pleno siglo XVIII. Con la industrialización del siglo XIX surgen los ojos como un producto en serie que ya son vidrio soplado (unos de mejor calidad llamados de bomba y otros más comunes de forma oblonga llamados de canoa), con el color incluido y detalles más reales sobre el color del iris, la esclerótica mejor trabajada y las pequeñas venas de las orillas.

Los escultores aprovechaban el corte de la mascarilla para hacer las cavidades de la nariz y boca para dar más realismo, inclusive la talla de la lengua, como es el caso del Niño de la Demanda, y en algunos casos hasta se colocaban dientes hechos de otros materiales.

### **c. La base de preparación**

Algunos procedimientos se han industrializado o incorporado materiales más modernos, pero antiguamente al terminar la talla, se le denominaba “pieza en blanco” la cual se procedía a encolar o impermeabilizar con cola de pez, o algunos le llamaban cola

de esturión por ser preparada con las vejigas natatorias del esturión y que tiene un efecto aditivo pero más suave que el de la cola fuerte o de carpintero extraída de los huesos del ganado vacuno y usada para uniones más sólidas, como los ensambles. Actualmente se puede usar la cola de pez o inclusive la cola fuerte pero muy diluida, llamada “agua cola”, aplicándola a toda la superficie para sellar los poros de la madera, además de servir como un mejor receptor para las siguientes capas.

Luego se aplicaba la base de preparación que aparte de solucionar ciertos problemas de talla, emparejaba la superficie de la madera y la hacía adecuada para recibir el color o la laminilla de oro o plata según fuera el caso. La formula para esta película era a base de carbonato de calcio que se cernía previamente, mezclados con cola fuerte, o en algunos casos con cola de conejo, una cola proteica extraída del molido de pieles de conejos, que tiene buena adherencia y mayor flexibilidad (sobre todo más usada para las aplicaciones de estofe), y el vehículo siempre era el agua. En muchos lugares se le conoce a esta mezcla como gesso, y en España aparejo, pero en Guatemala simplemente se le llamó “yeso” (aunque no fuera un sulfato de calcio, que es el que ahora conocemos como el yeso que fragua en pocos minutos).

De hecho en España era tan detallado que se tenían especificadas en los contratos sobre las capas que debían aplicarse, siendo casi una constante la necesidad de aplicar cinco de éstas, dándose primero algunas de yeso grueso y luego otras de yeso mate (Bruquetas, 2002:425). También influía el clima en los materiales, algo que para Guatemala fue un tanto irrelevante por contar con un clima promedio todo el año. Previo a la aplicación pareja de yeso en toda la superficie, se hacían algunas correcciones o se rellenaban algunos pequeños agujeros que no ameritaban inclusión de madera, con una pasta de iguales materiales pero mucho más espesa que hasta la fecha se conoce como “plaste”.

La base de preparación podía variar la superficie de la talla de acuerdo a la cantidad de capas que se aplicaran o lo espesa de estas, eso quedaba a buen juicio del artista, quien las dejaba secar muy bien una a una, antes de aplicar la siguiente. Bruquetas (2002:426), transcribe parte de las Ordenanzas de Madrid del siglo XV, que al respecto dice textualmente:

“Se a de dar unas manos de yeso grueso sin que se de en rostros y manos ni pies de las figuras porque no tapen uñas ni faiciones que el escultor uviere hecho y se an de dar otras cuatro manos de yeso mate de suerte que ni con el yeso grueso no con el yeso mate se asolve ni tape cosa ninguna de talla ni de los miembros del ensamblaje.”

Esta base ya seca se procedía a pulir para procurar el acabado terso que se requería para las superficies, principalmente las que cubrían las partes de la piel. Este proceso se hacía con paños húmedos, escofinas y lijas metálicas, de tela o papel más recientemente.

Terminado el proceso de pulido se aplicaba la “imprimación” o sellado del poro del yeso, al que también le llamaban “aplicación de litargirio” o albayalde quemado, por su



color y composición de monóxido de plomo, que llevado a altas temperaturas y mezclado con distintos aceites, principalmente de linaza, se obtenía una sustancia espesa de color amarillenta que se aplicaba a las superficies que serían luego policromadas con bases oleosas.



La aplicación de yeso debía hacerse cuidadosamente para no perder los detalles de la talla, pero debía dejar una superficie uniforme que no permitiera ver la madera. A continuación la aplicación de la capa de imprimación para impermeabilizar y recibir de mejor forma el encarnado. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2009 y col. CEREBIEM, IDAEH., año 2006).

Al no contarse con este compuesto ya preparado en el mercado, antiguamente los encarnadores dejaban destilar planchas de plomo con ácido acético (o de forma más casera, se colocaban en baldes con rodajas de fruta fermentada y otras sustancias), para generar así la corrosión de la que se derivaba este óxido que luego era recogido y secado, convirtiéndolo en un polvo blanco llamado albayalde (su nombre proviene del árabe *al-bayad* que significa blanco o blanca).<sup>3</sup> Este material podía usarse de muchas maneras, inclusive al ponerse al fuego para eliminar toda humedad, cambiaba en el proceso hacia un color amarillo y con características higroscópicas.

Posteriormente se hacía una mezcla con aceites de propiedades secativas y se aplicaba dejándola por veinticuatro horas para que la pieza estuviera lista para recibir el color. Su composición química la hacía insoluble en agua, lo cual era muy conveniente para la aplicación de la policromía que en la mayoría de los casos, a pesar de usar pigmentos de base oleosa, se movía, asentaba y pulía sobre la escultura por medio del agua.

#### d. La policromía

“La policromía es la capa de color realizada con distintas técnicas (temple, óleo, emulsiones, etc.), y motivos decorativos (incisiones, punzonado, corladura, dorados, etc.), que el autor aplica sobre una escultura con objeto de decorarla. Con independencia de si está aplicada o no sobre un fondo que le sirve de base. La policromía es consustancial a la escultura y por lo tanto forma parte indivisible de su composición e imagen”<sup>4</sup>

La aplicación de la policromía era uno de los artes más delicados, pues era lo que le daba a la talla la sensación de realidad, tanto así que se puede dividir una escultura en el trabajo de escultor y de encarnador o estofador. Llegaron a ser disciplinas tan especializadas que muchas veces eran distintas las personas que ejecutaban cada una de estas tareas. Sin embargo son indivisibles o inseparables al hacer la concepción de una imagen.

Según Rivera (1995:101), es interesante resaltar que son dos oficios diferentes por su método de trabajo. El principio técnico de la pintura es la “aplicación” del material, en oposición al de la escultura que es eliminar material. También son distintas por su campo de acción, la pintura es en un plano y su cuerpo una película, la escultura es en tres dimensiones. Ambas compiten, se niegan, se limitan, etc.

En relación a esto podría argumentarse que para el fin que fueron provistas las esculturas religiosas, ambas disciplinas intentan expresar a través de sus cualidades, el sentimiento o la emoción que sus artífices quisieron imprimir sobre su creación, ya fuera para la compasión o la devoción popular. De tal forma que más que limitantes, son complementarias una de la otra.

La policromía también cumplía la función de corregir pequeñas imperfecciones tanto de la talla como de la base de preparación, que igualmente le servía de aislante, por ser muy soluble con la humedad y el medio ambiente. Todo esto independiente de su valor estético.

Las técnicas más empleados para la policromía fueron el temple y la aplicación del color con base aceitosa u óleo. El temple (termino que tiene su origen metafórico de templar los metales), es una solución de pigmentos en agua y aglutinantes naturales. Ya seco se podía aplicar más temple u otros colores inclusive con aceite y barniz. El más famoso fue el de huevo, que se usó en España desde el siglo XII y que funcionaba para colores lisos (ropajes, cabellos, etc.), como para encarnaciones. También existía el temple de huevo y aceite mezclando estos en partes iguales, utilizado para encarnaciones y colores lisos y estofados. (Rivera, 1995:103).

El óleo por su parte es una mezcla de un aceite secante con partículas de pigmento finamente molidos. Una vez aplicada sobre la superficie forma una película continua y adherente que al secar tiene la función técnica de impermeabilizar y proteger a la obra. Los aceites más empleados fueron los de linaza, adormidera y nuez. Su uso se hizo más frecuente desde el siglo XVI. (Rivera, 1995:104).

Al hablar de la policromía se debe hacer un apartado especial referente a los encarnados, o carnaciones como se le conocía en España, crucial en el realismo de una escultura y que podían ser pulimentadas o mates. Lo anterior se refleja en los contratos de obras, que especifican claramente muchos detalles para su aplicación y acabado.

Los encarnadores preparaban este color con una base de pasta de carbonato básico de plomo o albayalde y desde el viejo continente esta especialidad de la policromía

escultórica experimenta una mayor evolución técnica, con grandes repercusiones en los cambios estilísticos que se produjeron ya a finales del siglo XVI con la llegada del naturalismo, imponiéndose las mates a las pulimentadas, porque se conseguían efectos más reales, desarrollado más a lo largo de la primera mitad del siglo XVII y con mayor apogeo al introducir postizos como ojos, pestañas y pelo en las esculturas. (Bruquetas, 2002:444-446).

Los encarnados de aspecto mate fueron introducidos por el pintor y tratadista del arte de la pintura española del Siglo XVII, Francisco Pacheco (maestro y suegro del pintor Diego Velázquez), que para el efecto decía:

“(…) oso decir con verdad que yo he sido de los que comenzaron, sino el primero desde el año 1600. (…) después de bien seca la imprimación se templarán las carnes con los colores molidos, como para pintar al óleo las carnes.” (Pacheco, 1968:22).

Se prefirieron las mates porque según Pacheco necesitaban menos aparejos y se podían retocar más fácilmente, aunque menciona mucho las encarnaciones pulimentadas y el objetivo primordial de representar naturalmente a las figuras:

“(…) todas las encarnaciones an de yr al pulimento y el color aplicado cada uno conforme pidiere su natural al viejo viejo al mozo mozo al niño niño y a la virgen virgen y en conclusión cada uno en natural conforme sea.” (Bruquetas, 2002:447).

Lo anterior se refería no solo a la brillantez de la carnación sino a los colores de la tez que variarían dependiendo de la escultura, género y edad, siendo más oscuras y empalidecidas las de los viejos, sonrosadas las de las vírgenes y más claras y de mejillas enrojadas las de los niños. Finalmente con el paso del tiempo llegaron a combinarse estos acabados mate y brillante, dando aún mejor resultado, siempre con la idea de lograr un mayor naturalismo de las carnes, como sugieren algunos documentos castellanos:

“(…) todos los rostros y desnudos sean de encarnar dos veces la primera a pulimento y la segunda mate que imite al natural”.

“(…) encarnar después de pulimento a mate como oy se usa y es más costoso y parece mejor”.

“(…) se encarnará de encarnación mate sobre encarnación a pulimento. (Bruquetas, 2002:451).

En Guatemala, según cuenta la tradición oral de imaginero a imaginero y en su propio léxico, se le llamaba “encarnado” a los colores de la piel y “pintura” para el resto de la policromía que podía incluir los ropajes, cabellos, barba, etc.<sup>5</sup>

Las capas de encarnado podían variar de acuerdo a las necesidades de la pieza, pero si estaba bien trabajada y sobre todo bien pulida, solo requería tres capas que se

llamaban lustre, medio lustre y mate<sup>5</sup> (de acuerdo en parte a la tradición española de los acabados pulimentados y mates). Esto se debía a la combinación de ciertos aceites como el de linaza que dejaba un aspecto muy brillante y luego se mezclaban con otros como el de chan que procuraba un aspecto más matizado, que como resultado final lograba un acabado satinado y más natural.

Al momento de aplicar las distintas capas de encarnado se mezclaban las sombras azuladas, violáceas, verdosas o grisáceas, para acentuar profundidades de la talla y según lo requiriera la imagen dependiendo de la advocación, género y edad. También se aplicaban los frescores que podían ser en una variada gama de tonalidades rojizas con distintas bases de color dependiendo de la imagen y que ayudaban a resaltar las zonas de las mejillas, párpados, mentón, punta de la nariz, así como palmas, nudillos, puntas de los dedos, codos y rodillas, todo esto de acuerdo a las características que se le otorgaban a la escultura.

Las capas aplicadas eran muy densas y espesas por lo que la pincelada quedaba marcada. Para solucionar esto, se utilizaba la vejiga de la orina del carnero (por su textura y ser de tamaño justo para su mejor manipulación), la cual se limpiaba y preparaba previamente. Esta vejiga era estirada convenientemente para que pudiera usarse su parte más lisa, la cual se frotaba sobre la superficie rugosa de la pintura, logrando desaparecer las burdas pinceladas y fundir las sombras y los frescores entre el encarnado para que pareciera de aspecto más humano.



Aplicación de las distintas capas de encarnado, sombras y frescores. La superficie es trabajada con la técnica de la vejiga para evitar las marcas de los pinceles. (Fotografías CEREBIEM, IDAEH., año 2006).

El vehículo usado para resbalar la vejiga era el agua, aunque los antiguos imagineros recomendaban la saliva por lo denso de esta, además que sus enzimas y calor natural ayudaban mejor al buen corrimiento de la vejiga sobre la superficie. Si bien esto podía ser cierto, era extremadamente tóxico pues el contacto de la pintura preparada con plomo y la lengua del encarnador era una vía directa para enfermedades o envenenamiento conocido como Plumbosis o Saturnismo. A pesar de estos inconvenientes, la calidad de

los encarnados alcanzó grandes logros en las esculturas policromadas en el Reino de Guatemala, lo que fue decisivo para el gran auge que consiguió en tiempos de la colonia inclusive fuera de sus fronteras.

#### e. Los acabados finales o “retoque”

Terminado el secado de las distintas capas de encarnado se procedía al “retoque”. Este término se manejaba entre los imagineros para referir todos los detalles que lograban la expresión de una escultura, es decir la coloración de los labios, los matices finales de los párpados, igualmente la pintura del cabello, el esfumado del color de las cejas, el peleteado o los finos trazos de pequeños vellos sobre la sombra de las cejas y contorno de la cabellera, así como las pestañas inferiores pintadas con pincel muy fino, para dar más naturalidad. Finalmente las líneas de los pliegues de la piel y el delineado de las uñas. En esculturas de mártires o de Jesús en su Pasión, se utilizaban retoques específicos de sangre, golpes y moretes.



Detalles de la realización del “retoque” de cejas y el delineado de las uñas. (Fotografías CEREBIEM, IDAEH., año 2006).



Las sombras de golpes y moretes así como el delineado y sombreado de la sangre, remarca el sufrimiento en las esculturas de mártires ó Jesús en su Pasión. (Fotografías CEREBIEM, IDAEH., año 2006).

## f. Las pestañas

Detalle importante era la hechura de pestañas con pelo natural, elementos muy frágiles pero que remarcaban la mirada y profundizaban la expresión, además de hacer parecer la figura más humana. El primer paso era la hechura de un molde de papel que coincidiera perfectamente con el arco de cada ojo, estos moldes solían ser individuales por la variedad de arcos oculares que podía dar un escultor, con lo cual también definía la expresión de la imagen. Con el molde hecho, se usaba generalmente el pelo de la pata de la cabra por ser de largo adecuado, terminación en punta y con la forma necesaria para dar la curvatura buscada en las pestañas humanas. Su hechura era pelo por pelo, pegadas con cera de abejas y a una distancia milimétrica entre uno y otro, logrando el espesor, largo y distribución de las mismas lo más similar entre las dos pestañas y de la forma requerida según sea la escultura para que parecieran lo más fidedigno posible a las naturales. Terminadas se adherían con cola al canto o arco del párpado superior, para finalmente colorear el saliente del molde en color oscuro.

El color del pelo usado dependía del color de la policromía de las cejas y cabellera, lo cual era en función de la edad y género de la escultura.



El molde debe coincidir perfectamente con el arco del ojo, así como el largo del pelo el adecuado y con la curva necesaria para dar naturalidad con este elemento externo sobre una escultura. (Fotografías CEREBIEM, IDAEH., año 2006).

## g. Las decoraciones

Cuando la escultura lo requería se hacía el trabajo de pintura de la peana y los ropajes, usualmente con el mismo tipo de materiales descritos anteriormente o si bien fuera el caso, se trabajaba la técnica del estofe, que son todas las decoraciones hechas sobre la laminilla u hoja de oro y plata, usualmente imitando ropajes lujosos ó nubes con destellos metálicos para las peanas. Para la aplicación de estas laminillas, la base de preparación era usualmente trabajada con la técnica del bol, una arcilla rojiza preparada con aglutinantes a base de agua que permitía buena adherencia a las laminillas que luego pudieran bruñirse con piedras de ágata para dar mayor brillantez al metal. El bruñido requería una buena base de preparación, con suficiente elasticidad en sus aglutinantes que permitiera la presión de las piedras sobre la superficie sin resquebrajarse.

También se podía laminar a sisa, donde se adhería la hoja de oro o plata sobre una base de aceite o barniz que al momento de estar mordente o a punto de secar, se le pegaba por contacto. Si bien era una técnica más simple, no permitía el bruñido de las laminillas, dejando una superficie menos brillante y un tanto rugosa.

Terminada la aplicación de las laminillas, se solía decorar con pinturas al temple para hacer el esgrafiado o rayado, que en España se le conocía también como grabado. Algunas labores básicas del esgrafiado incluían el rajado (finas rayas paralelas que simulaban los hilos de oro), el ojeteado (pequeños círculos con el centro descubierto), el escamado (en forma de escamas), y el picado (pequeños puntos). La mayoría de estos servían para cubrir los fondos de las figuras o diseños principales, en una imitación de las ricas telas brocadas o bordadas, que inclusive muchos diseños se basaban en los extraídos de los talleres de bordados. (Bruquetas, 2002:437).

También se pintaba al óleo con colores sobrepuestos, lo que se llamaba pintura “a punta de pincel” que se aplicaba sobre el dorado bruñado. (Rivera, 1995:108), con diseños generalmente de hojas y flores sueltas o en ramilletes, o simplemente roleos o motivos simétricos para enmarcar otras decoraciones. Existía la técnica de resaltados de decoraciones ya fuera con la base de sisa o con encarnados envejecidos que se hacían más densos y permitían usarse como pasta con volumen aplicada con palillos, que al



Trabajos en temple y esgrafiado, punta de pincel, cincelado y corladuras o esmaltes. Detalles de los ropajes del conjunto del Calvario de Esquipulas. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH., años 1993 y 2003).

momento de estar mordente se le podía aplicar la laminilla de metal. Una variación de esto se le conocía como “brocado aplicado” pues los motivos se moldaban en cera y después se aplicaban a la superficie para luego dorarse. (Esquitín y Torres, 1983:158). Finalmente estaban las decoraciones de cincelado y las corladuras o esmalte de color con transparencia, también conocido como “barniz chinesco” y que daban la sensación de telas tornasoladas y muy brillantes.



La realización de un estofe o decoraciones sobre la laminilla de oro o plata, requiere de gran habilidad y estética para lograr una composición armoniosa entre las formas, técnicas y color. (Detalle de la reciente restauración del Calvario de Esquipulas). (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH., años 1993 y 2003).

Debido a que la imagen objeto de este estudio no utiliza ningún tipo de estofe o decoración extra no se profundizará más acerca del tema.

#### **h. Artes Aplicadas: Elementos adicionales (enseres o atributos)**

Los atributos externos incidían eficazmente en la iconografía y el reconocimiento de una imagen. Entre los muchos existentes pueden mencionarse los resplandores, cruces, corona de espinas, palmas de martirio, atributos personales como enseres de trabajo, de música, libros, edificaciones, así como los instrumentos con lo que fueron martirizados, como dagas, ruelas con cuchillas, parrillas para asar, flechas, tenazas y un sin número de artefactos con lo que se complementaba la obra terminada y le otorgaba una mejor lectura para el espectador, quien por medio de estos elementos podía entender mejor la vida, obra y sacrificio del santo en cuestión, además de procurarle así un mayor dramatismo. A estos elementos se les reconoce también como piezas de arte aplicado, ya que están destinadas al uso o aplicación sobre una persona o en este caso una imagen.

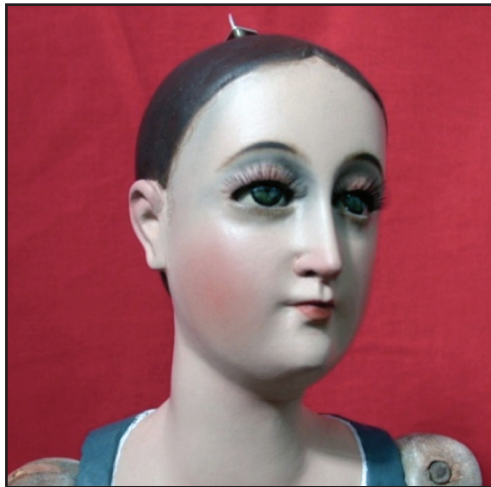




Los atributos son un elemento clave para la identificación de una imagen. La efigie de San Miguel Arcángel de Quetzaltenango, además de exhibir sus elementos tradicionales como la espada, la balanza y su coraza de militar, porta la vara edilicia del lugar, confiriéndosele así un título adicional. Santa Cecilia, de la iglesia de Estanzuela,

muestra sus atributos de acuerdo a su actividad en vida, amante de la música, lleva un pequeño órgano en la mano, y como muestra de su forma de morir, una espada con la que le cortaron la cabeza. La palma es el símbolo que la identifica como mártir. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH., años 1995 y 1984).

Otro elemento adicional es la cabellera de pelo natural, pues algunas esculturas, con tal de lograr mayor realismo, intencionalmente no tienen la cabellera tallada, por lo que se les agregaba alguna postiza, tejida de forma manual con pelo natural, sobre un casco de tela medido previamente sobre la cabeza de la escultura y peinada a gusto del propietario.



Para acentuar la naturalidad en una escultura se le coloca una cabellera hecha a la medida y peinada de acuerdo a los cánones requeridos.

Esta imagen de Santa Catalina La Tinta, es una escultura de goznes para vestir, que además de su cabellera, porta los elementos iconográficos que la definen como una Inmaculada Concepción. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2004).

(Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2004).

Algunas esculturas requerían ropa de tela pues no tenían los ropajes tallados, estas esculturas se les llama de goznes, cuando tienen articulaciones movibles y de bastidor o de candelero cuando no tienen piernas, solamente una base unida con reglas a una peana.

Los conceptos y definiciones anteriores son dados a grandes rasgos para entender el proceso utilizado en la realización de una escultura en madera con algunas de sus variantes, un tema que podría ahondarse en un estudio más específico, pero para la finalidad de este trabajo es sólo una referencia para la mejor comprensión del capítulo siguiente.

## Notas del Capítulo II

- 1 Cfr. Héctor Humberto Samayoá Guevara. Los Gremios de Artesanos en la ciudad de Guatemala. Editorial Universitaria. Guatemala, 1962.
- 2 Para ampliar el tema, consultar: [http://html.rincondelvago.com/madera\\_8.html](http://html.rincondelvago.com/madera_8.html): *La madera*.
- 3 Para ampliar el tema, consular: <http://es.wikipedia.org/wiki/Albayalde>: *Albayalde*.
- 4 Definición aceptada por el Grupo Latino de Escultura Policromada del ICOM. Lisboa, 1993.
- 5 Cfr. Elena Amparo Mendoza Rivera de Reyes. *Imaginería tradicional de la Ciudad de Guatemala en el Siglo XX*. Tesis de Licenciatura en Historia. Guatemala, 1977.

### III. El Niño Jesús Nazareno de la Demanda

“Ante el Niño se siente misericordia y respeto, una misericordia que se advierte frente a la debilidad y el respeto a lo impenetrable. El niño encarna la ternura, pues es una figura dependiente que despierta nuestra inclinación a la protección. El arte introducirá a través de la infancia de Jesús, una dimensión cercanamente humana en la representación de la divinidad.” (Molina Reyes)<sup>1</sup>



Niño Jesús Nazareno de la Demanda (Fotografía col. CEREBIEM, IDAEH., año 2004).

#### A. Origen e historia

La escultura guatemalteca del período colonial posee múltiples estudios, pero a pesar de ello se conoce aún muy poco. Pese a su reconocimiento y aprecio internacional, como es descrito en la Historia General de Guatemala y según se menciona en un documento de 1755 editado en México, donde hace referencia a Guatemala como una ciudad *“en que siempre ha florecido el arte de la escultura, y en que se ven muchísimas estatuas que pueden competir en perfección y hermosura con las más célebres de*

*Nápoles y Roma*". Si bien la comparación puede resultar exagerada, esta resalta la importancia de las esculturas de aquella época. (Luján, 1994:507).

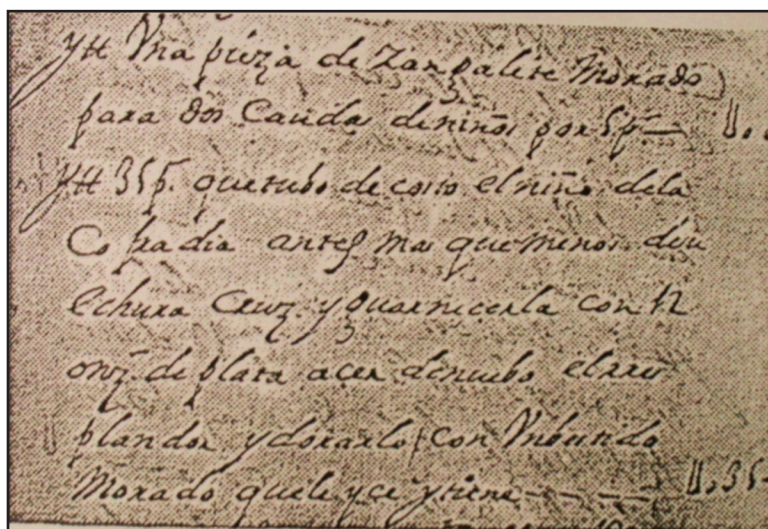
Respecto al Niño de la Demanda, aún hay muchas vacíos en su historia y sólo pueden tomarse algunas referencias desprendidas de los libros de la cofradía. Como ya se ha mencionado, las cofradías fueron indispensables con relación a la producción artística, y la que atañe a este estudio, es la de Jesús Nazareno de la Merced.

Entre sus archivos aparece un documento de gastos de 1654 que menciona la hechura de un Niño Dios. Lastimosamente no precisa más que su precio de 12 pesos y 2 reales y que se utilizaba para pedir limosna en la puerta de la iglesia. (Ramírez, 2007:73 y 401). Como continúa diciendo Ramírez, es posible suponer que por la advocación de la cofradía, este Niño tuviera los estigmas de la pasión, pero eso no certifica que se trate de un Niño cargando la cruz o menos aún el Niño de la Demanda, que entre otras cosas no corresponde estilísticamente a la fecha mencionada. Además debe tenerse en cuenta que la fecha de la hechura de ese Niño fue un año antes que la de Jesús Nazareno, que se concibe como el primero trabajado en Guatemala.

De ese Niño ya no aparecen muchas referencias, solamente en un inventario de 1702 se consigno: "Ytt. Una túnica del niño de lama vieja." (Ramírez, 2007:420). Basado en suposiciones, es posible que este Niño se destruyó o simplemente se desechó para sustituirlo posteriormente.

El período del Mayordomo Tomás García Bahamonde, del 7 de julio de 1730 hasta el 14 marzo de 1760 (Ramírez, 2007:159-160), fue de los más prolíficos para la Cofradía de Jesús de la Merced, se mandaron a hacer muchas imágenes, piezas de plata, vestimentas, muebles, etc. Recién iniciado su período, se registró el dato más significativo para este estudio, transcrito del Libro 2° de ingresos y egresos, informe de gastos de 1731-1732, fol. 48v., que dice:

"Ytt 35 pesos que tuvo de costo el niño de la Cofradía antes más que menos de su hechura, cruz y guarnecerla con 12 onzas de plata, hacer de nuevo el resplandor y dorarlo, con un vestido morado que le hice y tiene." (Ramírez, 2007:160, 212 y 471).



Fragmento del documento que hace referencia al costo de un niño para la Cofradía, con su cruz y resplandor. (Ilustración *Vida social, económica y religiosa de la cofradía de Jesús nazareno del templo de Nuestra Señora de La Merced, en Santiago y en la Nueva Guatemala, 1582 a 1821*. Ilustración 13).

Se ha sugerido que su factura fue inspirada en base a un grabado o dibujo llegado a América y que retrataba una escultura del Niño Jesús con la Cruz a cuestas, obra del granadino Alonso Cano (1601-1667), quien también fue alumno de Martínez Montañés. La escultura pertenece a la Cofradía de los Navarros en Madrid y es conocido como el “Niño del Dolor” o “Niño de la Pasión”.<sup>2</sup>

Una buena descripción de ésta escultura la hace el historiador Martín González (1998: 202):



Niño del Dolor o Niño de la Pasión, por Alonso Cano. Siglo XVII. (Ilustraciones en [blasmolinareyes.blogspot.com/](http://blasmolinareyes.blogspot.com/) y <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=4633>).

“Uno de los pies descansa sobre el globo terráqueo, en señal de rendición. El rostro se muestra severamente triste; la boca se entreabre, exhalando un quejido. Los querubines hacen también muecas doloridas, pero expresadas con candor infantil.”



Alonso Cano produjo obras de gran calidad y marcó una tipología con su arte escultórico que muchas veces fue tomado como modelo. Esta imagen de pasión sirvió para hacer copias similares en España, o como en el caso del Niño de la Demanda, solo de referencia.

La escultura de Alonso Cano no tiene mucho parecido con el Niño de la Demanda, es en principio una imagen de ropaje tallado, el tratamiento del cabello y las facciones son distintos, por lo que puede pensarse que fue el prototipo iconográfico y de estilo, no tomado como modelo para hacer una copia fiel. También se le ha vinculado, de nuevo sólo como referencia, a otra escultura

El parecido con la obra de Cano es muy notorio, destacando la admiración que despertaba su obra. Escultura del siglo XVII por Luisa Roldán para el convento de las Capuchinas de Granada. (Ilustración en <http://www.lalineacofrade.com/imaginerio.htm>)

infantil, el Niño Salvador del Mundo del convento franciscano en Guatemala (Lujan y Álvarez, 1993:28-31), mencionado previamente. En cualquier caso, lo importante es que al no encontrarse referencias previas de otra escultura de Niño Nazareno en Guatemala, éste fue una innovación para las devociones locales y para el arte guatemalteco.

La descripción del documento encontrado en los archivos de la cofradía mercedaria no dice específicamente que sea un niño Nazareno, pero al mencionar una cruz guarnecida con plata, se relaciona directamente a la que porta el de la Demanda. Llama la atención que no fue mencionada la hechura de una corona de espinas, pero igualmente el niño de Alonso Cano, tampoco usa una.

El apelativo “de la demanda” o “para la demanda” no aparece en este informe de gastos, pero según asevera Miguel Álvarez (1977), estos nombres ya están presentes en otros documentos posteriores, que atestiguan que desde la colonia se le llamó así por la función recolectora o demandante de limosnas que tenía dentro y fuera de de la cofradía, tornándose en su nombre oficial.

Desafortunadamente los archivos no mencionan el autor de la escultura ni del platero, aunque si es interesante que la cita textualmente dice: “(...) *hacer de nuevo el resplandor y dorarlo*”, que da a entender la existencia de otro, y de ser así, no se puede precisar a que escultura pertenecía, quizás al niño mencionado en 1654, o simplemente es una variación en la forma de transcribir los datos. De igual manera este es el dato más cercano que se tiene de la hechura de esta escultura que servía para la “demanda de limosnas,” uno de los principales recursos con los que contó la cofradía para sufragar sus gastos, tarea encomendada al mayordomo.



La escultura se mandó a hacer de cuerpo completo y desnudo, sin el paño de pureza, lo que por principio puede pensarse que no tenía mucho sentido si se le vestiría, como se verá más adelante, o si fue para hacerlo más apegado a la realidad, en un tratamiento distinto a las imágenes adultas que al concebirse para vestir, el cuerpo está apenas esbozado y pintado en colores contrastantes con la piel, como el celeste, rojo o crema como es el caso de Jesús de la Merced.

Por otra parte se ha discutido que los Niños Dios de gozo, como los de nacimiento, por lo general se les cubría con un pañal propio de un bebé, y aún cuando existen algunos escasos ejemplos contrario

---

Escultura del Niño de la Demanda, sin sus vestiduras ni elementos adicionales como cruz, corona y resplandor, pudiéndose apreciar mejor la calidad de la talla. Nótese cierta desproporción de sus manos que son un poco más grandes y con dedos alargados. (Fotografía col. CEREBIEM, IDAEH, año 2004).

a esto, eran los dedicados a la Pascua, los que se pensaban despojados de cualquier prenda, más referido a la liberación de todo mal terrenal y la pureza de su alma, lo que hacía posible ver a un Niño Dios completamente desnudo, en un recurso que los artistas supieron aprovechar.

De cualquier manera, aunque es difícil pensar que esta escultura se exhibiría desnuda, no hay nada que lo aclare y llama la atención que si se consignó el dato de su hechura y precio, así como el de la cruz y resplandor, porqué no se citó algún dato de la hechura de ropa desde la manufactura misma de la escultura, lo que sería lógico en la enumeración de gastos de los años 1731-1732. Si bien existen documentos de su vestuario, son de casi treinta años después, donde se muestra el interés por hacerle túnicas, algunas con telas de calidad.

Lo que si queda claro es que la escultura del Niño de la Demanda, pronto fue de gran estima para su cofradía siendo tratado con la misma reverencia que la imagen principal de Jesús Nazareno, como lo demuestra el libro de egresos de 1759-1760 donde indica:

”Ytt 441 pesos, 2 reales que costó la túnica de tisú de oro con galones finos que hice al Señor y al Niño de la demanda, en las que entran 13 varas a 30 pesos, haciendo mucha limosna.” (Ramírez, 2007:213).

En el período del mayordomo García Bahamonde se mandó a hacer un nuevo retablo para Jesús que se inició en 1758 (Ramírez, 2007:182), y fue estrenado en 1761. En el traslado de la imagen se registró

---

Retablo de Jesús de La Merced, ya en la Nueva Guatemala de la Asunción. Muchas piezas son aún las originales del siglo XVIII, realizado por Francisco Javier de Gálvez. Ha sufrido varias modificaciones desde su traslado a esta ciudad, principalmente la parte inferior y media de su calle central, donde inclusive aparece el escudo jesuita, que es de factura posterior, siendo las intervenciones más recientes en la década de 1980. (Urruela, 1997:54). (Ilustración *El tesoro de La Merced. Arte e Historia.*, p. 54).



la hechura de una túnica de tisú de oro tanto para Jesús como para el Niño de la Demanda (Ramírez, 2007:202). Existe un pequeño desfase de fechas entre la anterior descripción (1759-1760), y esta (1760-1761), aunque al parecer se trata de la misma túnica.

Los terremotos de 1773, conocidos como los de Santa Marta, por sucederse los más fuertes el 29 de julio, día de la festividad de la santa, derrumbaron la prosperidad de la ciudad y por ende de las órdenes religiosas y cofradías. Surgieron los bandos de los traslacionistas y los terronistas que deseaban reconstruir la ciudad. Los mercedarios unidos a su arzobispo Pedro Cortés y Larraz se opusieron al traslado, sin embargo la Corona española, influida por las políticas del Despotismo Ilustrado, que propiciaba la disminución del poder político y económico de los eclesiásticos, favoreció el traslado, encabezado por el Presidente Martín de Mayorga, siendo el 1 de diciembre de 1775 cuando se recibió en Santiago de Guatemala, la real cédula que aprobó y exigió el traslado, haciéndose efectivo el 2 de enero de 1776.



Dibujo de la plaza mayor de la Nueva Guatemala de la Asunción a principios de siglo XIX. (Ilustración en <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=475864&page=2>).

La asignación de terrenos a los frailes mercedarios y la aprobación de los planos de la nueva construcción fueron hasta el 2 de marzo de 1810, aunque ya una primera construcción provisional se había iniciado en 1782. Finalmente la iglesia fue consagrada por el arzobispo Casaus y Torres el 30 de enero de 1813, durante las festividades de San Pedro Nolasco, fundador de la orden. (Urruela, 1997:14-18).

decidieron desmontar y rescatar las partes útiles de la mayoría de sus retablos, incluyendo el de Jesús Nazareno, para reubicarlos y adaptarlos a los nuevos espacios, donde se tuvieron que completar con nuevas piezas o ajustarse con piezas de otros.

Aún con los datos anteriores y entendiendo la recesión económica que todos sufrían, las actividades de la cofradía parecieron continuar de forma más o menos normal. Es seguro que la tragedia hiciera que la vinculación a sus devociones se afianzara como medida de resguardo, por lo que continuar con sus quehaceres al servicio de Dios debió ser casi una prioridad.

En el período de 1785 a 1789 se mandaron a hacer nuevamente túnicas para las dos imágenes, se menciona los precios de las telas de tisú...pelo morado fabricado en





Iglesia de La Merced en La Antigua Guatemala, inaugurada en 1767 y en la Nueva Guatemala de la Asunción, inaugurada en 1813. Los gustos y las posibilidades eran distintos, construyéndose la nueva iglesia en un orden más del influjo neoclásico, aunque revestida por dentro con los restos de los retablos barrocos de la antigua iglesia. (Ilustraciones *El tesoro de La Merced. Arte e Historia.*, p. 31).

Francia, así como un cordón de seda y plata, la compostura de la cruz, el tafetán para el forro de la túnica y la hechura de un estandarte. Luego otras dos túnicas de brocado y oro, ambas con galón y forradas con tafetán. El costo total de estas túnicas fue de 340 pesos dos reales. Según parece fue la segunda túnica de tisú de oro que la imagen tuvo, luego de la mandada a hacer por García Bahamonde. (Ramírez, 2007:302-303).

Previo a los datos obtenidos por Ramírez, Miguel Álvarez (1987:2), había localizado un inventario del 13 de noviembre de 1780, donde cita: “*un Niño de la Demanda*”. Aparece luego en otro libro de inventario hacia el 7 de diciembre de 1800 en referencia a sus pertenencias:

“Otras tres túnicas del Niño Jesús de la Demanda de lo mismo que las anteriores de tisú de plata nueva, de tisú de oro y terciopelo morado bordado; otra dicha de gloretú, vieja y sin galón; otra dicha de tinto que tiene puesta.”

En el mismo inventario Ramírez (2007:434-435), localizó otra nota referente al Niño Jesús donde se consignó:

“Dos coronas de espinas del Niño Jesús, la una es sobredorada y la otra no; una diadema del mismo Niño dorada; la cruz del Niño Jesús con su parrilla con cuatro cantoneras y tres perillas de plata: Una mesita para la demanda, otra dicha de altar portátil.”

Como puede leerse, ya para 1800 contaba con dos coronas de espinas, ninguna de las cuales había sido mencionada previamente.

Los datos anteriores, si bien no son exhaustivos, son los que se han podido consignar respecto a la historia de esta escultura, sus enseres y sus funciones. Lo interesante es que todo esto da la pauta de la importancia que tuvo desde su factura para

la cofradía y el aprecio que se le otorgó, ya sea por ser una representación del Jesús Nazareno y recolector de sus limosnas o porque esta pequeña imagen se ganó su propio lugar dentro de las devociones de su comunidad, siendo esta recopilación de datos, un acercamiento a los motivos de su creación y la difusión que tuvo entre los devotos de la imagen de Jesús Nazareno.

En este estudio se considera que la gran devoción alcanzada por el Nazareno mercedario y para la mayor atracción de devotos y de limosnas, se mando a hacer una “replica” del mismo, no como una copia del adulto en pequeñas proporciones, sino al hombre aún niño, con su misma iconografía de pasión y hasta podría decirse, que se intentó el mismo tratamiento estético en cuanto al movimiento y postura de la talla.

Los nazarenos manejan más o menos la misma postura, y en este caso, sin ser demasiado románticos, es posible percibir similitudes en el giro e inclinación del cuerpo y la cabeza, la dirección de la mirada, las manos con dedos delgados y alargados, el ángulo de los dobles de las piernas y posición de los pies así como la posición y altura de ambos brazos con relación a la sujeción de la cruz. Detalles que hacen característica la serenidad y garbo tan particular del Nazareno mercedario.<sup>3</sup>

Con esta observación solo se estima la posibilidad que efectivamente la escultura de la Demanda si fue hecha pensada en ser la reproducción del Nazareno adulto en niño y que el artista estudió con detalle a su modelo, pero ello es sólo una hipótesis, cuya comprobación necesita de diversas apreciaciones y estudios más profundos.



Detalle del giro del cuello, la posición y altura de los brazos y los dedos largos y delgados de ambas esculturas. (Ilustración *Nazarenos de Guatemala*, p.19. Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2005).

De igual forma llama la atención el detalle de las cruces que ostenta en manos y pies, pues hasta donde se tiene registro, la imagen del Niño de la Demanda no fue ungido con el rito de la consagración, por lo que es de entender que son simplemente la reproducción de las cruces que porta el Nazareno desde 1717, para crear mayor similitud con su modelo. Las que se ven actualmente en el Niño de la Demanda, son de un repinte posterior del siglo XIX, sin poderse precisar si eso fue un gusto del momento o si ya se le habían agregado previamente.



Detalle de las manos y pies de ambas esculturas. Las cruces de consagración se repiten en el Niño de la Demanda, imitando las de Jesús Nazareno, pero con un detalle más elaborado. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., años 2003 y 2005).

Respecto al tipo de cruz que utiliza el Niño de la Demanda, si bien ya es claramente salomónica, por la época de ejecución en pleno barroco, recuerda a la de Jesús Nazareno con la parra de plata que la rodea en espiral, sobre un fondo metalizado, que en el caso

de la cruz del Niño, esto se repite en el color verde esmaltado sobre laminilla de plata, que por alteraciones de los materiales ahora se ve en color oscuro sin esa característica transparencia metalizada. También las cantoneras son más elaboradas, pero igual siguiendo los patrones de la cruz grande.



Detalle de ambas cruces. Obviamente la del Niño de la Demanda, siendo de una época posterior, ya juega más con el movimiento de la salomónica, aunque las cantoneras y el tramo muy corto de la parte superior de las cruces, marcan cierta similitud. (Ilustración *Imágenes de Oro*, p. 18. Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2005).

El reproducir a un hombre adulto en pequeñas proporciones quizás no hubiese tenido el impacto como la de un Jesús infante, que con su ternura lograría mayor consternación y apego. Según se entiende en los libros de inventario, esta imagen serviría para visitar casas y recolectar ofrendas para sufragar los gastos de la cofradía, como se indica en el informe de ingresos de 1800:

“En 24 de febrero las señoras Corteses tuvieron al Niño Jesús 22 días, y recogieron de limosna 6 pesos cinco reales...El hermano demandante llevo al Niño Jesús a una casa y rejunto seis reales.”

De esa cuenta se entiende que probablemente muy pronto a su creación se le conoció como “*Niño Jesús de la Demanda*”. (Ramírez, 2007:310).

Con los datos obtenidos, solo resta guiarse por sus detalles estilísticos y características para hacer una apreciación más exacta de la época de su realización a inicios del siglo XVIII, o más específicamente en 1731.

Aún cuando sus detalles son eminentemente barrocos, como su pelo rizado, este no es tan abigarrado como se puede ver en otras imágenes hechas más próximas al medio y fin del siglo XVIII. Otro detalle es la factura de sus ojos, con una técnica sencilla

de vidrio soplado y pintado con menos detalle como los que pueden encontrarse a finales del mismo siglo o siglos posteriores.

El color del encarnado tiene limitantes para aportar información sobre la época de su factura, pues el del rostro, manos y pies es posterior y responde mejor al gusto del siglo XIX, pero las partes visibles muestran una paleta más próxima a la primera mitad del siglo XVIII, con menos detalles en los frescores y sombreados, que en este caso no son apreciables por estar cubiertos por el repinte, pero que recuerda un poco a las esculturas del siglo XVII donde los detalles eran trabajado de forma menos pulida. Por su parte el tratamiento de la sangre, principalmente en la espalda es más dramático, aunque no llega a ser tan exacerbado como se encuentra en ejemplos de épocas posteriores. El color moreno de la piel es menos frecuente en niños, ya que desde mediados del siglo XVIII son más sonrosados y de frescores más marcados, imitando mejor la piel lozana de un infante, algo que se hace más evidente en el siglo XIX.



Detalle del trabajo del cabello y el tratamiento de los ojos pintados sobre vidrio. (Fotografía col. CEREBIEM, IDAEH, año 2004).

La consagración de Jesús Nazareno en 1717, debido entre otras cosas al aumentó de su devoción, pudo haber contribuido a la idea de hacer un nuevo Niño de Pasión (teniendo en cuenta el anterior de 1654), que sirviera para hacer las visitas al barrio y recolectar limosnas.

En los datos recabados no se menciona que antiguamente este Niño se colocara en la puerta de la iglesia para recolectar limosna (como si se menciona con el otro Niño), solo se sabe de la práctica de visita de hogares.

No se han encontrado hasta el momento más documentos que hagan referencia a esta escultura y sus funciones dentro de la cofradía y la iglesia, a lo que hay que sumar que el siglo XIX fue por demás turbulento. El triunfo de los liberales comandados por Francisco Morazán y la oposición del arzobispo Casaus y Torres, propició la expulsión de la mayoría de las órdenes religiosas, que con la mayor secretividad se efectuó las noches del 10 y 11 de julio de 1829. Se confiscaron los bienes, se les quitaron los libros y muchas de las pinturas y esculturas fueron entregadas a la Asociación de Amigos del País. En esta revuelta los frailes mercedarios también perdieron mucho de su patrimonio.

Con el retiro de Guatemala de las Provincias Unidas de Centro América y la Federación en 1839, el nuevo gobierno conservador de Rafael Carrera permitió que la Iglesia recuperara su poder. Aún con muchas prebendas el regreso fue lento, al punto que para 1840 solo había un fraile mercedario. Esta escasez favoreció la posterior cesión del templo y convento a la orden de la Compañía de Jesús. (Urruela, 1997:18).

Los jesuitas que llegaron a Guatemala desde el siglo XVI y que fueron expulsados por orden del Rey Carlos III en 1767, no volvieron sino hasta luego que por un decreto pontificio del 22 de diciembre de 1852, y a petición de Rafael Carrera, la Santa Sede les concedió el convento e iglesia de La Merced.



Escudos de las órdenes Mercedaria y de la Compañía de Jesús (jesuitas). (Ilustraciones en <http://www.mercedarios.com/> y <http://www.baezaforos.com/portal/index.php/informacion-de-la-semana-santa-de-baeza?fontstyle=f-smaller&start=250>).

Con la llegada del régimen liberal comandado por Justo Rufino Barrios y Miguel García Granados, se crearon nuevamente disputas entre Iglesia y Estado, concluyendo en una nueva expulsión y supresión de las órdenes masculinas, la exclaustación de las femeninas y la expropiación de sus bienes, efectiva desde el 7 de junio de 1872. La medida respetaría las iglesias y sus advocaciones, pero los conventos y sus bienes fueron



Postal que muestra la fachada de la Iglesia de La Merced, fechada en 1906. (Ilustración en <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=475864>).

destruidos o cambiados para usos públicos, perdiéndose otra gran parte del patrimonio de Guatemala.

Veinte años más tarde, con la administración de José María Reyna Barrios en 1892, mejoraron las relaciones y aún sin suprimir la política religiosa liberal, se concedió amnistía total a todos los desterrados guatemaltecos. El retorno nuevamente fue lento pues hasta 1938, con el apoyo de Jorge Ubico, llegaron de vuelta los primeros jesuitas a Guatemala, siendo hasta 1950 que el arzobispo Mariano Rossell y Arellano les entregó oficialmente la iglesia de La Merced. (Urruela, 1997:18-22).

Como colateral a toda esta convulsión y la salida abrupta de los religiosos del país, Guatemala se enfrentó a otros terremotos, los llamados de San Miguel, de diciembre de 1917 y enero de 1918, aumentando así la crisis. Se dañaron nuevamente las edificaciones, lo que hizo que muchas órdenes cedieran parte de sus tesoros o los dejaran en calidad de préstamo a familiares y amigos con la esperanza de que a su regreso de las expulsiones o la reconstrucción de sus edificios, pudieran recuperar lo perdido. Los años pasaron, muchas órdenes no volvieron y las otras ya no tuvieron la capacidad de recuperar lo cedido, de esa cuenta gran parte del patrimonio de la Iglesia se diseminó, se destruyó o simplemente desapareció.



Fachada dañada de la Iglesia de La Merced luego de los terremotos de 1917-1918. (Ilustración *El tesoro de La Merced. Arte e Historia.*, p. 22).

Las cofradías también sufrieron estas disposiciones del gobierno contra la Iglesia, pues si bien algunas conservaron sus funciones, otras desaparecieron. La de Jesús de la Merced al parecer dejó sus funciones y con ello perdió sus bienes que se dispersaron con distintos depositarios.

No se sabe con certeza que pasó con el Niño de la Demanda, en que momento dejó de ser de la Cofradía de Jesús, ni tampoco si se guardó dentro de la iglesia o fue a dar a manos particulares. De todo esto solo quedan algunos relatos orales, casi anécdotas, como las que cuenta don Julio Farfán Leal, (actual encargado general del culto de la Imagen), quien comenta que para principios del siglo XX, en la década de los años treinta, aún cuando la iglesia de La Merced estaba adjudicada a la Diócesis y bajo la custodia del Padre Rafael Cano, una devota anciana a la que llamaban simplemente “Mariíita”, se dedicaba a la venta de veladoras y libros de novenas, y que junto a ella colocaba la escultura del Niño de la Demanda entre su mercancía para así llamar la atención de las personas quienes dejaban alguna limosna. Al final de la tarde la “señorita Mariíita” recogía sus efectos, incluyendo a la pequeña escultura que colocaba en una canasta, llevándose a su casa, ubicada en la 11 avenida entre 5ª y 7ª calles. Esto continuó hasta su muerte, cuando finalmente la escultura y sus enseres, fueron entregados para su custodia definitiva a la iglesia de La Merced.<sup>4</sup>

Del relato se desprende lo frágil que podía ser la custodia del patrimonio, quizás por falta de conocimiento y una visión distinta a cómo se percibe hoy en día, donde simplemente por la confianza en las personas devotas y más allegadas a los templos se depositaba este legado. Por lo anterior es probable que esta escultura durante algún tiempo no perteneciera a la iglesia y menos a la cofradía que ya no existía como tal, sino que fue dado en resguardo a particulares, que por su religiosidad mantuvieron el vínculo con su iglesia de origen y que afortunadamente devolvieron su custodia.

Llama la atención que a pesar de tantos cambios y problemas sufridos por las órdenes y cofradía, esta escultura volvió a su función original, la “demanda de limosnas”. En los años treinta del siglo pasado esta función cesó definitivamente para dar paso a un primer cambio radical al ser utilizado para las actividades de cuaresma, realizando con el Niño una pequeña procesión dentro del templo, por los padres y devotos, para los rezos del Vía Crucis en Viernes de Cuaresma. Esta práctica se ha retomado recientemente.

Si bien sus usos fueron cambiando paulatinamente, en 1954 se revalorizó su devoción y llevó al cambio de mayor impacto. Un grupo de fieles laicos, entre ellos los señores Adriano Ozaeta, Augusto Flores, Oscar Lau, Miguel Sandoval y Julio Farfán, solicitaron permiso a los padres jesuitas para procesionar al pequeño Nazareno y sacarlo a las calles, obteniendo autorización de los sacerdotes Isidro Iriarte, Álvaro Echari y Nicolás Alvarenga.<sup>4</sup>

Su particularidad sería el que únicamente niños lo llevarían en hombros, saliendo por primera vez a las calles sobre sus andas procesionales el día 2 de abril de 1955, un sábado previo a Domingo de Ramos. Este evento tuvo mucha acogida por el barrio desde su inicio, creciendo rápidamente las devociones, convocando cada vez a mayor cantidad de niños de distintos lugares de la ciudad y departamentos. Esta procesión ha continuado ininterrumpidamente hasta la fecha y ha sido de gran repercusión en las tradiciones cuaresmales guatemaltecas. El Niño de la Demanda es la imagen principal de la procesión desde su instauración, pero en los años 1969 y 1970, por petición especial del superior



de La Merced, el Padre José María González, se cambió la escultura por un Nazareno adulto, réplica de Jesús de La Merced, pero de pequeñas dimensiones, elaborada por los artistas Santiago y Esteban Rojas. Esto no fue del agrado de muchos devotos y tampoco de Monseñor Mario Cardenal Casariego, quien solicitó personalmente fuera recuperada la procesión con la imagen del Niño de la Demanda, como se sigue haciendo hasta la fecha.<sup>4</sup>



Arriba. Primer año que la imagen del Niño de la Demanda, llevado en hombros por niños cucuruchos. Las primeras andas eran pequeñas y los decorados a base de flores. (Fotografía Julio Farfán Leal, año 1955).



Izquierda. Por decisión de los encargados de la procesión, algunos años se decidió cambiar la cruz original de la imagen para colocarle otras como esta de maderas rectas, más sencilla. Posteriormente se retomó la cruz original, que sigue usando hasta la fecha. (Fotografía Julio Farfán Leal, año 1968).

Momento en que un grupo de niños levanta las andas que portan al Niño de la Demanda, para iniciar su tradicional recorrido procesional cada sábado anterior a Domingo de Ramos. Son actualmente los hijos del Señor Julio Farfán quienes se encargan de la organización de la procesión, realización de los decorados de las andas e incluso la escritura y musicalización de siete marchas fúnebres ejecutadas cada año por los músicos que acompañan la procesión. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2004).





A su paso por la Catedral Metropolitana, en un recorrido procesional de más de siete horas. (Fotografía Mario Noriega, año 2008).

Turno o cartulina para llevar en hombros la imagen del Niño de la Demanda. Este pertenece a la procesión de bodas de plata procesionales en 1980. (Ilustración en <http://mariocucurucho.wordpress.com/2010/03/04/primeravez/>).



Con el aumento de la devoción, los encargados del culto de la imagen, decidieron realizar una velación previa a su procesión, desde el año 1977. A partir de 1980, este altar de velación se hace a la usanza antigüeña, con alfombra de serrín multicolor y huerto de frutos, flores, panes y otras decoraciones que enaltecen la celebración de la pasión reflejada en esta escultura. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2004).



Detalle del estandarte elaborado por el artista Luis Alberto de León en el año 1980 para formar parte del cortejo procesional. Pintura al óleo sobre pana. (Fotografía Julio Farfán Leal, año 1985 e ilustración en [http://www.feydevocion.com/galeria/details.php?image\\_id=1072&sessionid=f8e78d4dfd935e4278099a0ebed2cd30](http://www.feydevocion.com/galeria/details.php?image_id=1072&sessionid=f8e78d4dfd935e4278099a0ebed2cd30)).

Al finalizar sus actividades cuaresmales, la escultura del Niño de la Demanda se colocaba en el pequeño sagrario de la predela del retablo de San Lorenzo en la nave de la epístola. Luego de muchos años de permanecer allí, se decidió retirarlo y guardarlo en la caja fuerte del convento por seguridad contra el vandalismo de los tiempos modernos. En el año 2010 se le fabricó un camarín exento y movable colocado a los pies del retablo de Jesús Nazareno donde permanece actualmente.



Retablo de San Lorenzo en la nave de la epístola. En la predela puede verse la imagen del Niño de la Demanda, retirado por seguridad hace algunos años. (Ilustración *El tesoro de La Merced. Arte e Historia.*, p. 50).



Camarín exento y movable donde actualmente se resguarda la escultura del Niño de la Demanda. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2010).

## B. Análisis teórico y técnico

### 1. Descripción Iconográfica, formal y estilística

La palabra iconografía se deriva del latín *iconographia*, y este a su vez del griego, que se escribe *εικονογραφία* y que se divide en los términos *icono* que quiere decir imagen y *graphein* que significa escribir, de lo cual se deriva: *escritura en imágenes, escribir por medio de las imágenes* o simplemente descripción de imágenes. (<http://buscon.rae.es/drael/>)

Acerca de la iconografía existen muchas acepciones, una muy clara en su concepto dice:

“Imagen concebida en una forma dada que se constituye como la esencia del arte visual. Por consiguiente, es el estudio de las imágenes, su formación, transmisión y transformación en las diversas culturas y civilizaciones, y de su significado intrínseco que constituye el aspecto fundamental de la investigación en la historia del arte.” (Enciclopedia of World Art, 1959-1968:769).

También se le relaciona como la ciencia que estudia el origen y formación de las imágenes, su relación con lo alegórico y lo simbólico, así como su identificación por medio de los atributos que casi siempre les acompañan.<sup>5</sup>

Existe otra acepción dada por dos restauradores mexicanos que resulta la más incluyente para este estudio:

“La detección, descripción e interpretación del asunto, significación o sentido de las imágenes artísticas, para determinar a través de su origen, transmisión y transformación de su ámbito cultural, su significado intrínseco. Sin olvidar, que el análisis estará hecho al margen de su valor estético y, deberá considerar siempre la interrelación de la imagen artística con un espectador determinado.” (Rocha y Vega, 1997:68).

La iconografía aplicada al arte cristiano ha sido un útil instrumento pedagógico para la tarea de difusión y propagación de su mensaje, y las imágenes con sus atributos han sido auxiliares poderosos de la liturgia de la palabra. Siendo una representación plástica de lo divino o entendiendo que la divinidad de la religión está basada en dogmas de fe, como creencias irrefutables que no necesitan pruebas tangibles, estas representaciones de arte sagrado están basadas entonces en los símbolos. Como cita el historiador y sociólogo Sergio Bagú Bejarano (1989:22-23), sobre la religión y su relación con los símbolos: *“ es el sistema en que lo invisible es más real que lo visible”*.

Es pues, el símbolo una imagen, una síntesis de representaciones sensibles, que permite dos niveles de sentido, es decir, por ejemplo cuando se dice que el pozo simboliza la sabiduría, la imagen concreta es la construcción misma, pero a su vez se carga de un nuevo sentido, que le permite trascender el propio contenido irradiando en otros contextos. (Cirlot, 1973:1-4).

Con relación a la descripción formal de un objeto o una imagen como en este caso, se refiere precisamente a la identificación de las formas, la narración de gestos y facciones que lo caracterizan y lo hacen pieza única. También es útil para precisar las posturas, proporciones y detalles que le otorgan originalidad y singularidad a una obra.

Respecto a la descripción estilística es la que en base a los antecedentes históricos y estéticos referidos previamente, describe sus detalles de estilo, evidenciando influencias de una o varias corrientes artísticas, sus derivaciones o modificaciones resultantes de su contexto, circunstancia y gusto de su autor. En resumen todo aquello que lo identifica y lo hace particular de una época, un momento cultural y un gusto estético determinado.

## **I. El Niño de la Demanda**

Los aspectos descritos con anterioridad son los que fundamentan la presencia de las imágenes. En el caso particular de la efigie del Nazareno, representa las horas de sufrimiento que Jesús soportó con el pesado madero sobre sus hombros en toda la Vía Dolorosa a las afueras de Jerusalén, camino al Gólgota o monte “de la calavera”, por las peculiares formas de las rocas en ese lugar, o donde según la tradición judía estaba enterrada la calavera de Adán.

“En seguida se llevaron a Jesús, quien salió cargando su propia cruz hacia un lugar que se llama Lugar de la Calavera, Gólgota en hebreo.” Juan 19,16-17.

La imagen del Niño de la Demanda es la misma representación pero en el cuerpo de un niño, como presagiando su propio destino y los sufrimientos venideros desde su más tierna infancia, aceptando desde ya su misión redentora.



La postura tradicional del Nazareno guatemalteco se refleja en esta imagen, que solo difiere en la edad de Jesús. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2005).

talla, como en el estudio de su anatomía y el manejo del movimiento, resaltado con la policromía que plasma el patetismo exacerbado del sufrimiento de un infante. El juego del movimiento y expresión fue la mezcla adecuada encontrada entre el dolor y la ternura, así como lo teatral con lo real, resultando una obra de gran calidad artística.

La cabeza gira y está levemente inclinada, dirigida hacia su hombro derecho, mientras que la mirada es hacia arriba y

La posición de su cuerpo responde a los patrones tradicionales de un hombre que carga la cruz, que al identificarse con Jesús se le llama “Nazareno”. Al ser un niño, su postura puede variar un poco, aunque la referencia fue indudablemente Jesús de la Merced, pero con algunas características propias que el autor le imprimió.

Esta escultura, de acuerdo a los lineamientos tradicionales de la clasificación de estilos, es en definitiva barroca, tanto en el tratamiento de la



La dulzura del rostro de niño, contrasta con el semblante de dolor logrado por la calidad escultórica del barroco guatemalteco. (Ilustración en [http://www.procesionesdeguatemala.com/intinerarios\\_y\\_recorridos\\_proces\\_2010.html](http://www.procesionesdeguatemala.com/intinerarios_y_recorridos_proces_2010.html)).

casi pérdida en la lejanía, enmarcada con sus pestañas de pelo natural, castañas y bien pobladas que contrastan con las cejas delgadas de suave arco. La forma de su rostro es casi redonda con las mejillas pronunciadas y las párpados encapotados propios de un niño, la nariz es alargada pero de punta redonda, la boca de labios delgados está entreabierta mostrando ligeramente los dientes superiores y al fondo la carnosidad rosada de su lengua, el mentón es de perilla redondeada con cierta pronunciación y las orejas pequeñas y bien definidas.

Aún cuando el desarrollo de los ojos pintados sobre vidrio no había alcanzado su máximo esplendor, la escultura los muestra grandes y brillantes de arco alargado con la esclerótica primordialmente blanca pero con una leve tonalidad amarillenta, mientras que el iris es de color gris, delineado en su contorno en una tonalidad más oscura y en su interior vetas de color verde. Cercano al centro del ojo el gris también se intensifica, mientras que en su interior las pupilas están pintadas en café muy oscuro, casi negro. Por el exterior, como parte de los retoques finales, se le pintó sobre el vidrio pequeñas líneas rojas en el área de los lagrimales para dar la impresión de ojos irritados y llorosos.

El cabello es abundante y de pronunciadas ondulaciones sobre todo en su parte posterior. Se divide como gajos que en las puntas forman roleos mucho más notorios atrás donde se agrupan y se ensanchan bajando casi hasta la base del cuello. Hacia los lados los mechones terminan en pequeños bucles delante de las orejas a manera de patillas y al frente uno más grande casi como peinado hacia su lado derecho. El color es marrón muy oscuro casi negro.



Detalles que muestran el giro de la cabeza, el tratamiento en la talla del cabello del gusto barroco en su movimiento, que aún se percibe con cierta suavidad en lo suelto de los bucles y lo poco ensortijado de los rizos. También se resalta la precisión con la que se ejecutaron las facciones del rostro y las orejas. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH, año 2004).

Las esculturas de Niño Dios guatemaltecos, ya sean “de gloria” o “de pasión” suelen guardar una particular relación entre el rostro y el cuerpo, pues los rostros son de niños mayores que no corresponden a los cuerpos de bebés, esto para jugar estéticamente con la dulzura de un cuerpo de bebé y el rostro ya más definido de uno de mayor edad. En el caso particular del Niño de La Demanda, que aún cuando es ya un niño andante, su rostro es de uno con más edad con respecto a su cuerpo, y como una particularidad, sus manos también están ligeramente más desarrolladas, poco infantiles y casi podría decirse desproporcionadas para su cuerpo, siendo más grandes y de dedos alargados. En primera instancia este detalle puede parecer un error escultórico, lo cual se desvirtúa por la calidad del resto de la talla, lo que más bien parecería un resabio de movimientos estéticos europeos que se dieron tardíamente en Guatemala, en una licencia estética del artista para acentuar la fuerza de la imagen al asir la cruz.



Detalle de sus manos con dedos alargados, posicionados en forma adecuada para tomar la cruz. (Fotografía Mario Noriega, año 2008).

La escultura sufrió varios “arreglos”, como se verá en el capítulo correspondiente a las intervenciones, donde se evidencia la hechura de nuevos dedos que al momento de analizar con más detalle se notan ciertas diferencias entre algunos de ellos. Es posible pensar que estas intervenciones no resultaron tan afortunadas y hasta pareciera, en un detalle anecdótico, que también imitó a su modelo, el Jesús mercedario, que tiene dedos más simples y alargados.

El tórax enfatiza los hombros notoriamente más anchos que sus caderas, como la complexión de un hombre adulto, aunque aquí parece responder más al efecto visual del movimiento para tomar la cruz. El torso regordete está ligeramente inclinado hacia delante, de trazos suaves donde solo insinúa en su espalda los omóplatos y el hundimiento de la columna, al frente se marcan levemente pecho y ombligo y solo se remarca una delgada franja de gordura a nivel de la cintura, propia de un niño, así como su vientre prominente por la misma razón.

La desnudez en el Niño Jesús, no es extraña, aunque tampoco era sumamente frecuente, por lo que igual llama la atención este detalle en la imagen, que muestra los glúteos y los genitales bien trabajados sutilmente detallados. Sus brazos y manos hacia el frente, están echados hacia el lado izquierdo, con la mano izquierda un poco más abajo que la derecha y los dedos abiertos pero curvados con poca tensión para tomar el madero pero como si lo acariciara. La mano izquierda doblada hacia adentro en posición de asir, que por cierto la sujeción es casi al final del travesaño o patíbulo



como el Nazareno mercedario, y la derecha doblada hacia fuera en posición de apoyo o de mantener el equilibrio de la cruz.

Ambas piernas están con las rodillas flexionadas que remarcan las franjas de gordura de los muslos. Mientras la izquierda se apoya con el pie firme hacia delante como dando el paso, la otra se extiende hacia atrás apoyada solo con la punta de los dedos pulgar y segundo como quien está a punto de levantar el pie y dar el impulso para el siguiente paso. Los pies también son regordetes y las uñas, al igual que las de las manos están remarcadas pero con poco detalle.

La descripción del encarnado o la carnación debe dividirse en dos partes debido a que la escultura presenta una intervención importante sobre la policromía. La imagen del Niño de la Demanda desde hace mucho tiempo



La vista posterior de la escultura denota lo ancho de la espalda, el giro del cuerpo y los detalles de las franjas de gordura de las piernas. (Fotografía col. CEREBIEM, IDAEH, año 2004).



La silueta dibujada de la escultura y sin sus atributos, resalta mejor el movimiento de la talla y su postura de Nazareno. También deja ver la desproporción de las manos. (Dibujo Luis Manuel Muñoz L., año 2008).

se le ha vestido con túnica, por lo que las partes

expuestas son únicamente rostro, manos y pies, razón que hace difícil apreciar las intervenciones, sólo posible si se examina la imagen desnuda. Al observar con detenimiento la policromía, es claramente identificable un repinte que cubrió completamente justo las partes visibles, el rostro hasta el cuello y principio del pecho, las manos y antebrazos hasta el nivel de los codos y los pies y piernas hasta las rodillas, hecho con buena calidad y con toda la aplicación de la técnica del encarnado tradicional, el retoque y los demás detalles, pero que extrañamente dejó libre el resto del cuerpo. Esto cambió definitivamente la percepción de su fisonomía, pero al menos permitió ver en el resto del cuerpo, detalles de su policromía original. Por la antigüedad de la intervención y lo trascendente de la misma, se toma ya como integrada a la obra y por consiguiente parte de su originalidad.

La capa pictórica original, que es visible en el resto del cuerpo, sin duda corresponde más al gusto

del siglo XVIII, con el predominio de un color moreno claro con tendencia amarillenta y los frescos muy suaves de color naranja, próximo al bermellón, mientras los sombreados no se pueden apreciar porque en su mayoría se aplican en rostro y a veces en manos y pies, que son las partes cubiertas, lo que también limita la posibilidad de conocer como sería el “retoque”, es decir, los detalles del rostro y la expresión que el Niño tenía originalmente.

El encarnado de rostro, manos y pies es de coloración más de las esculturas del siglo XIX, de tendencia a lo violáceo y mucha palidez con frescos más remarcados en color rosado.

El “retoque”, si bien es parte de la policromía tiene características particulares que lo colocan en un apartado especial. Sobre esta policromía define un rostro con expresión pacífica, con cejas sombreadas suavemente, pestañas inferiores también pintadas con pinceladas cortas, los labios están coloreados en tonalidad muy suave con tendencia al carmín, levemente profundizada en el interior de la boca, mientras que en las orillas el color se esfuma hasta fundirse con el encarnado. El delineado de las uñas, por los daños sufridos, no queda mayor evidencia que distinga como fueron tratadas. Las pestañas de pelo natural, también consideradas parte del retoque son de pelo delgado color castaño, tupidas, ordenadas y bien peinadas, de pelo terminado en punta, formando la curvatura del arco del ojo, siendo las más largas las del centro, acortándose en los extremos para que se adapten mejor al espacio y dar más realismo.

El tratamiento de la sangre está ejecutado según el patrón característico de una imagen de pasión. En el cuerpo, principalmente la espalda y siguiendo la tendencia

del estilo barroco, la sangre y los golpes se exageraron pronunciándose más, con cortes de piel, golpes en áreas más extendidas y grandes hilos de sangre, algunos gruesos y sombreados en color oscuro para efectos de profundidad. A pesar de ser ya del gusto barroco, no es tan sangriento y dramático como se puede ver en imágenes de finales del XVIII.

La sangre sobre el encarnado del siglo XIX dejó de lado el dramatismo y se suavizó en sus trazos siguiendo el nuevo



La sangre de la espalda denota el gusto por el dramatismo, no solo por la cantidad mostrada sino por la coloración oscura y muy sombreada, casi negra para acentuar lo patético de las heridas. A pesar de este dramatismo, no es tan severo como si puede encontrarse en imágenes del mismo siglo XVIII, pero ya más avanzado.

(Fotografía col. CEREBIEM IDAEH, año 2004).



Los retoques de la sangre del rostro, manos y pies, son muy sutiles, casi inexistentes, además de mostrar un color más en la gama del carmín. El detalle de las cejas, pestañas y labios es también muy delicado, de pocos contrastes, además de percibirse, aún sutilmente, el cambio del color violáceo del rostro con el color amarillento del resto del cuerpo. (Fotografías col. CEREBIEM, IDAEH, año 2004).

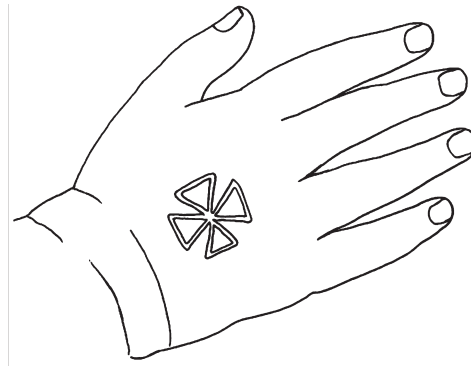
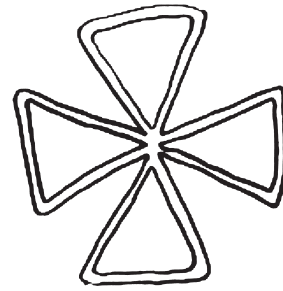
patrón estético. Se resalta un ligero sombreado de sangre en la unión del encarnado y el cabello, con hilos de sangre muy finos y pequeñas gotas dispersas. Los moretes casi desaparecieron solo quedaron las marcas azuladas en doble línea en muñecas y tobillos que simulan los lazos con los que se fue amarrado durante su martirio.

Por esta particular circunstancia la lectura visual de la imagen está combinada con dos tendencias estéticas muy distintas.

La escultura está apoyada sobre una pequeña peana o base muy sencilla y delgada, de forma rectangular con las esquinas ochavadas y todos los vértices de la orilla superior rebajados, creando un corte biselado. Es de textura lisa sin ninguna decoración adicional, trabajada con base de preparación aplicada en una capa delgada y uniforme, y pintada en color verde oscuro. Es difícil precisar si esta es la peana original, probablemente no, pero igualmente ya muy antigua, a la cual se le agregaron dos pines de hierro para sujetar mejor la escultura que debió tener problemas de estabilidad y firmeza.

#### **a. Las cruces de consagración**

Según la tradición del rito de la consagración, para manifestar que éste ha sido realizado sobre una imagen, tradicionalmente se le estampan cinco cruces, una en cada extremidad y otra sobre la cabeza (esta tradición está basada en el referente de Jesús Nazareno mercedario quien es el primero en portarlas). El Niño de la Demanda, sin que se tenga registro alguno de haber sido consagrado, las lleva en la parte superior de manos y sobre los empeines, a similitud de su modelo, en forma de cruz griega, es decir de cuatro lados iguales, resaltadas y sombreadas en color rojo, delineado su contorno en dorado.



Tradicionalmente se colocan cinco cruces sobre las imágenes consagradas, en este caso solo presenta cuatro, una en cada mano y pie, faltando la que va sobre la cabeza. Su diseño, de cruz griega es tomado de las de Jesús Nazareno. (Fotografía y dibujos Luis Manuel Muñoz L., años 2005 y 2008).

## II. Los elementos adicionales

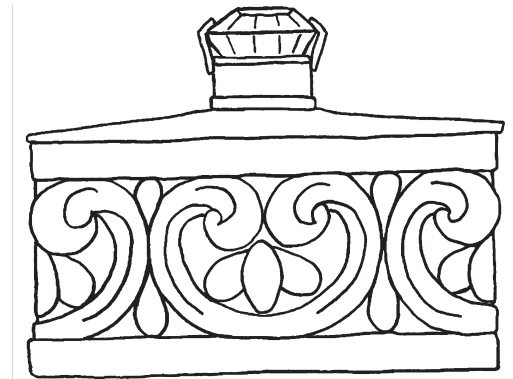
Como apoyo a la idea planteada respecto a que la imagen del Niño de la Demanda fue hecho para emular al Nazareno de La Merced; al analizar varios de sus enseres es notoria la similitud que guardan entre si.

### a. La cruz

En un principio no se representaba por considerarse un símbolo de ignominia y martirio, usando en su lugar la figura del pez, *ixtius* que en griego son las iniciales de la frase: "Jesús Cristo, Hijo de Dios Salvador (Cabral, 1995:71). Se convirtió luego en el símbolo iconográfico cristiano que por excelencia representa la "Redención de los hombres" y es mostrada estilísticamente desde el siglo IV de acuerdo a los textos de San Agustín que describe que Jesús fue crucificado en una cruz latina, *crux immissa*, de dos piezas, un larguero o *stipes* y un travesaño o *patibulum*, que se interceptan perpendicularmente en el último tramo del larguero. (González y Roda, 1992:31).

En Guatemala, Jesús de la Merced revolucionó la idea arbórea de la cruz tradicional para convertirla en una salomónica, un gusto particular que no fue frecuente ni en el resto de la Capitanía ni en otras regiones. Con ella también definió la cruz del Niño de la Demanda que maneja el mismo concepto de la salomónica pero con detalles evolucionados, explorando más el movimiento y énfasis de la espiral, con curvas pronunciadas y redondeadas en sus giros. Su color es verde oscuro metalizado

Como decoración tiene una guía de parra de plata distribuida armoniosamente entre hojas y racimos de uvas en forma repetitiva, que se inicia y termina en las cuatro puntas de la cruz rematadas en cantoneras cilíndricas con tapa y labradas por todo el contorno con diseños de roleos. Sobre el remate de cada cantonera tiene engarzado al centro una piedra, cada una de distinto color: rosa, verde, morada y blanca. Estas decoraciones en plata están asentadas en las hendiduras de la salomónica y sujetas en cada punta.



Cruz de desarrollo salomónico, esmaltada en color verde y decoraciones con detalles en plata. El diseño de las cantoneras es de roleos de formas vegetales y la guía de parra que rodea y remarca la forma salomónica de la cruz es una constante de racimos de uvas y hojas ordenadas simétricamente. (Fotografía y dibujos Luis Manuel Muñoz L., años 2005 y 2008).

## b. La corona de espinas

Santo Tomás de Aquino decía que las ramas representaban los pecados veniales y las hojas los mortales. Se ha conocido más por sus espinas que simbolizan la tribulación y el pecado y por ende un signo de arrepentimiento.

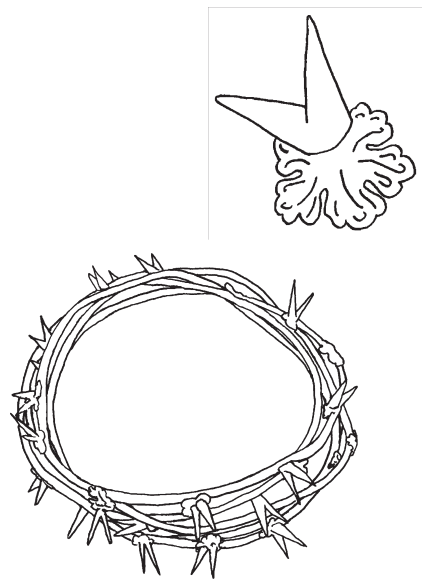
“Y los soldados...lo vistieron de púrpura, luego armaron una corona hecha de espinas que colocaron sobre su cabeza, y empezaron a decirle: ¡Salve Rey de los Judíos!” San Marcos 15: 16-18.

A pesar de esta descripción, gráficamente fue frecuente omitirla hasta la llegada de la Contrarreforma donde se realzó como uno de los elementos de la Pasión.

Es importante algunos datos que consignó Ramírez, extraídos de los libros de egresos desde el año 1782 a 1794, donde se lee “44 pesos 2 reales que costo la diadema y corona de plata dorada que se hizo nueva para el Niño de la Demanda.” (Ramírez, 2007:303-304).

En estos mismos libros, específicamente el de 1792 aparece la mención del platero Manuel Antonio Ávila, por la hechura de varias piezas con este material, aunque no dice específicamente que intervino en el nimbo y corona del Niño de la Demanda, es factible que él o al menos en su taller, hubiesen sido ejecutadas estas piezas, para lo que será necesario hacer estudios comparativos con otras piezas de este platero.

La corona del Niño de la Demanda está formada por cinco ramas entrelazadas con veintidós espinas dobles forjadas en forma de “V” y quince pequeñas hojas de parra.



Las cinco ramas se entrelazan armoniosamente para darle movimiento a la pieza. Las espinas, que, son cortas casi irreales, se muestran solas o decoradas con una pequeña hoja de acanto. (Fotografía y dibujos Luis Manuel Muñoz L., años 2005 y 2008).

Según se lee en los libros de inventario de la cofradía de 1800, se consignan dos coronas de espinas, desafortunadamente esta segunda desapareció, desconociendo su forma y material.

### c. El nimbo

Es el símbolo de la Divinidad y comúnmente se le conoce como halo, pero esto no es una acepción totalmente exacta, pues se refiere más a un fenómeno meteorológico donde un anillo luminoso ocasionalmente rodea al sol o a la luna, lo que quizás pueda usarse en un sentido metafórico. También se le conoce como aureola, que según la definición enciclopédica dice:

“(...) resplandor, disco o círculo luminoso que suele figurarse detrás de la cabeza de las imágenes santas., fig. Gloria que alcanza una persona por sus méritos y virtudes.” (La Enciclopedia, vol. 2, 2004:1231).

El término es correcto pero puede generar una confusión en el uso que artísticamente se le ha dado, pues se ha usado más a la radiación que rodea y parece emanar de toda la imagen, no solamente de la cabeza. Esto tiene su explicación en el origen del término derivado del latín *vesica piscis* (que es la forma intermedia que se logra al traslapar dos círculos, también alusivo a la forma de pez que esto logra). La palabra más conocida para esta aureola es *Mandorla*, de origen italiano y que se refiere a la forma de almendra muy usada en los primeros años del cristianismo que de por sí no tenía un significado intrínseco y fue simplemente en un principio la representación de la nube donde Cristo se asentaba que luego se modificó hasta convertirse en una especie de “gloria” o “aureola”: la luz que emana de un ser divino (Hall, 1979:197). Las primeras aureolas, ya desde el siglo V fueron blancas pero con la pintura del Renacimiento se le decoró con lámina de oro para dar más impresión de luz; para luego derivar a las usadas en escultura, piezas de orfebrería dorada que actualmente se conoce como nimbo. (Ferguson, 1989:148).

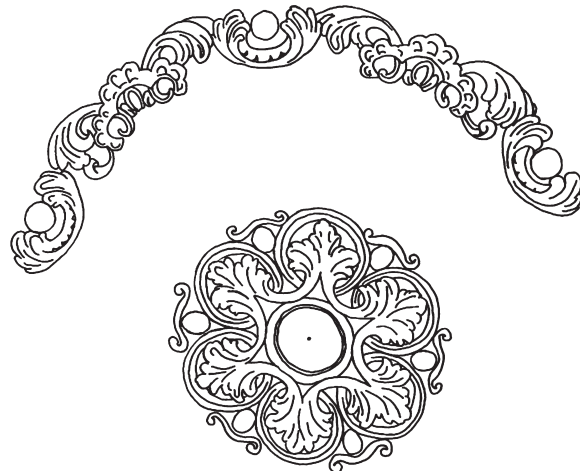
La palabra nimbo proviene del latín *nimbus*, que tiene significado relacionado con “nube”, lluvia, aspersion. Para la iconografía cristiana es una figura en forma de disco –aunque puede ser poligonal también detrás de la cabeza o como “flotando” encima de ella. (Cabral, 1995:81). El término nimbo se refiere más a la forma de representar esta zona de luz tras la cabeza del personaje sagrado, que debe variar de acuerdo a la persona a la que está referido.

En los libros de ingresos y egresos de la Iglesia de la Merced, lo mencionan como diadema, esto también es un error pues diadema en su acepción dice: “Cinta que antiguamente ceñía la cabeza de los reyes. Corona. Adorno femenino en forma de media corona.” (Larousse Universal, vol. 2, 1970:314). Por lo que no se utilizará este nombre, solo cuando se transcriba textualmente los documentos que hacen referencia al nimbo.

A Cristo solía representarse con una deformación cruciforme que hacía honor a la plenitud de su gracia, ciencia y poder en la simbolización de la Trinidad. (Hall, 1979:144). Al variar los estilos y los gustos este se ha modificado y en Guatemala esta representación en los Nazarenos suele ser un plato circular con diversas decoraciones en el centro, casi siempre de formas vegetales.

El nimbo del Niño de la Demanda es quizás el elemento adicional que más puede parecerse a su similar del Nazareno mercedario, por su forma y distribución de las decoraciones. Es un pequeño plato central con diseños simétricos de roleos y hojas de acanto, de cuyo contorno salen dos tiempos o niveles de rayos lisos y aplanados de distintos largos, colocados unos de frente y otros de canto para dar sensación de movimiento. Los rayos más largos se extienden hasta unirse a un aro exterior circular pero con decoraciones sobrepuestas ondulantes formado por hojas de acanto, roleos y otros diseños vegetales. Todo el nimbo se sujeta a una paleta que se extiende fuera de

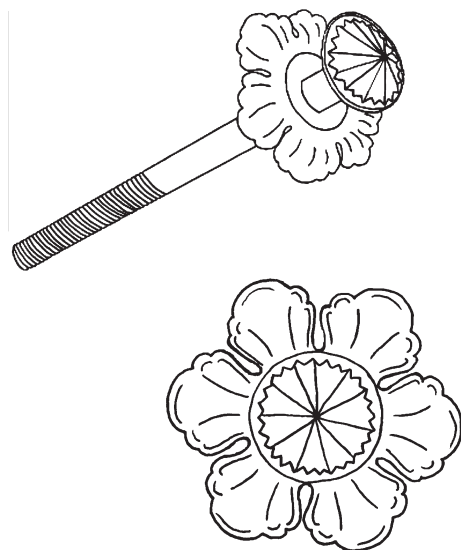
el y en el extremo tiene dos agujeros donde se introducen los tornillos que lo sujetan a la cabeza del Niño.



Las decoraciones se basan en diseños vegetales y roleos que se repiten metódicamente logrando una simetría estética. (Fotografía y dibujos Luis Manuel Muñoz L., años 2005 y 2008).

#### d. Los tornillos para sujetar la cruz

La cruz se sujeta al cuerpo del Niño por medio de dos tornillos (uno de ellos ya no es original). El original es un pequeño tubo con rosca en un extremo y en el otro decorado con una flor de seis pétalos abiertos hacia afuera con forma cóncava, en el centro como pistilo, de manera resaltada, se engarza una piedra de color rosa.



Los tornillos están decorados en su extremo superior simulando una flor de seis pétalos que remata con lo que sería el pistilo, convertido en una piedra de color. (Fotografía y dibujos Luis Manuel Muñoz L., año 2008).



El segundo, es simplemente una copia en bronce y de menor calidad, para reponer el original perdido, parece una pieza de factura más moderna, ya del siglo XX. Las tuercas donde se enroscan los tornillos, una cerca de la clavícula y otra en el omóplato, están incrustadas dentro la escultura.

## **2. Descripción Técnica**

### **I. El Niño de la Demanda**

#### **a. La talla**

La imagen del Niño de la Demanda está tallada o esculpida en madera de cedro, siendo este su material estructural.

En su gran conjunto está tratada en una sola pieza, solamente los brazos fueron trabajados como elementos separados y ensamblados a la altura de los hombros. La figura presenta a un niño desnudo, tallado completamente y con hechura refinada cuidando los detalles en todo su cuerpo como los pliegues y gorduras de la piel, los genitales, las incisiones para formar las uñas y la boca entreabierta que muestra una pequeña y bien lograda dentadura. El pelo elaborado con la técnica de trecheado y picado, el primero forma pequeños trechos o mechones de pelo y el segundo hace con el trabajo de la gubia, incisiones o surcos para crear la apariencia de cabellos separados, dando como resultado un pelo rizado y suelto.

Los ojos de la imagen responden al trabajo y calidad frecuentemente encontrado en esculturas de mediados del siglo XVIII, siendo de vidrio pintados por el reverso utilizando pintura al temple o de aglutinante de proteína animal en varios colores comenzando primero por las pupilas que no son más grandes a 3 o 4 milímetros de diámetro, luego los contornos de los iris, siguiendo con el fondo y por último la esclerótica. No es posible verlos por el lado interno, pero por la fecha que se data la imagen, lo más probable es que estos fueron pegados con brea como se acostumbraba y colocados de la manera tradicional, cavando los agujeros por dentro luego de cortar la mascarilla que solía pegarse con cola fuerte o de carpintero.

#### **b. La base de preparación**

La talla de madera fue cubierta con una delgada base de preparación de carbonato de calcio y cola animal para cerrar los poros y desvanecer las vetas de la madera, así como cubrir las uniones de ensamblados. Esta película fue pulida hasta dejar una textura lisa y de un espesor promedio de 2.0 mm. Como complemento final, fue cubierta con una imprimación o sellado a base de aceites, pigmentos y polvo de óxido de plomo que preparó la superficie para recibir adecuadamente la policromía.

### **c. La policromía**

La policromía del encarnado está tratada en dos secciones, primero se describe la original y luego la otra referida al encarnado del siglo XIX. La descripción de los colores es solo una apreciación a base de la observación directa de la imagen.

El encarnado original fue hecho a base de pigmentos, aceites y como base se usó albayalde (un proceso ya descrito previamente, donde por oxidación del plomo a través de la acidificación del material primario y la mezcla con aceites forma una pasta densa con mucho cuerpo y color blanquizco que aplicada adecuadamente logra la textura aterciopelada que imita la piel humana).

El color preparado se trabajó con la técnica antigua de la vejiga de carnero para borrar la huella de los pinceles al frotarla sobre la pasta de color antes que esta seque. El color original es moreno claro a base de siena natural, sombra tostada y bermellón y los frescores aunque poco contrastantes, son con mayor intensidad de bermellón y siena natural. Existen detalles de sangre que fueron trabajados con color rojo de Venecia, bermellón y carmín, diluidos con aceites y diluyentes extraídos de la resina del pino.

El tratamiento de la sangre del cuerpo en la parte original, es de color oscuro, con base en el rojo carmín pero intensificado con alguna tierra de sombra para dar el efecto de la sangre espesa y a punto de coagular. Las partes con sombras de raspones parecen una mezcla de carmín con siena y bermellón para dar una tonalidad más anaranjada.

El encarnado del siglo XIX (rostro, manos y pies), fue ejecutado con igual técnica a la original a base de pigmentos con aceites, albayalde y tratada con la vejiga de carnero.

### **i. El retoque**

Los retoques según la tradición, se hacían con pigmentos, aceites, secantes y pinceles muy finos de pelo de marta y más popularmente con pelo de gato doméstico hechos a mano.<sup>6</sup>

El trabajo de la sangre sobre este encarnado es similar al del original, pero su desarrollo es mucho más delicado y escaso, con gusto menos barroco, ya con la influencia del neoclásico que buscaba más la belleza pura y hasta serena, contrapuesta al dramatismo de años anteriores.

El cabello, también policromado en la intervención del siglo XIX, es oscuro, logrado con pigmentos de tierra de sombra natural, aplicando el color sólido y esfumado en todo el contorno que delinea sobre el encarnado del rostro y cuello.

Las cejas son más claras que el color del cabello, y trabajadas con sombreado muy esfumado y luego peleteado sobre el sombreado para mayor naturalidad. Las pestañas inferiores también fueron peleteadas en el mismo color y en tonalidad más suave.

Los labios son de color profundo a base de rojo carmín y rojo de Venecia y en apariencia una tonalidad de siena, pero esta puede ser efecto óptico por la suciedad sobre la superficie. El color se aplicó de forma intensa al fondo y se esfumó hacia afuera hasta mezclarse con el encarnado.

Las pestañas fueron hechas de acuerdo a la técnica tradicional de adosar pequeños pelos curvados y terminados en punta sobre un molde adherente previamente hecho con la forma del arco del ojo, formando una especie de abanico de inicio y fin pequeño y en la parte media con mayor longitud. Luego fueron fijadas a la escultura con cola animal y se coloreó con pincel fino y en color marrón oscuro para dar más profundidad.

## **ii. Las cruces de consagración**

Las cruces de consagración fueron coloreadas con sombreados en rojo carmín, profundizándose más en todo el contorno, el cual para dar mayor énfasis, se delineó con un borde resaltado con pasta, quizás de algún encarnado envejecido y endurecido para crear volumen (como solían hacerlo antiguamente los imagineros)<sup>6</sup>, que al momento de estar mordente se laminó con hoja de oro “a sisa”.

## **d. La peana**

También madera de cedro en una sola pieza, aunque mutilada y luego con un agregado hecho en intervenciones anteriores, cubierta con una delgada base de preparación pulida y pintada recientemente con pigmentos de base aceitosa parcialmente brillante. De ella salen dos pines o varillas de hierro que sirven para sujetar a la escultura, una de aproximadamente ocho milímetros de diámetro y quince centímetros de largo que se incrusta en un agujero entre los glúteos del Niño y la otra de cinco centímetros de largo que entra en el talón del pie izquierdo. Ambos pines atraviesan la peana y se sujetan por abajo con unas placas también de hierro soldadas a estos y atornilladas a la madera por abajo.

Estas piezas fueron movidas de su lugar original, como se ampliará más adelante en el capítulo de las intervenciones, por lo que la sujeción original de las placas no fue con tornillos sino que probablemente con clavos de forja.

## **II. Los elementos adicionales**

La cruz es madera de cedro tallada y pulida, constituida en tres piezas, el larguero y el travesaño dividió en dos partes, ensambladas a los lados del primero, adheridos con cola animal y reforzada la sujeción con clavos de forja. Se trabajó con base de preparación de yeso y cola animal con una dureza y elasticidad específica para luego ser cubierta con laminilla u hoja de plata de ley 925 con la técnica “al bol”, que luego se bruñó con piedra de ágata para lograr mayor brillantez. Sobre la cruz laminada se aplicó un esmalte o corladura, popularmente también llamado “barniz chino”, que es un barniz transparente pero con color, en este caso verde esmeralda que dejaba ver a través, la brillantez de la plata.

Por aparte fue elaborada la guía de parra y las cantoneras que están trabajadas con láminas sólidas de plata de ley 925 en su color, en la técnica de repujado y cincelado. Las cantoneras también de plata y trabajadas con la misma técnica de la guía de parra, incluyen en su parte superior las piedras que las decoran y que son cristales de colores cortados en facetas. La parra se sujeta a la madera con pequeños clavos también de plata.

La corona de espinas y el nimbo están trabajados con plata de ley 925 forjada, repujada, cincelada y sobredorada. El sobredorado a fuego se hacía sumergiendo la pieza en tinas especiales con el oro fundido a altas temperaturas y que por un proceso físico se adhería a la superficie de la plata convirtiéndose en una delgada pero muy resistente película que daba la sensación de oro macizo. Los trabajos de sobredorado a fuego eran comunes para ahorrar costos en lugar de hacer piezas de oro sólido, luego se aprovechó la destreza de la técnica para crear combinaciones de oro y plata y crear otros efectos. A este proceso y la combinación de los dos materiales se le conoció como “plata mestiza”.

El tornillo original que asegura la cruz al Niño, es plata de ley 925 forjado, repujado y cincelado. La piedra rosa engarzada, al igual que las de la cruz, es un cristal de color, cortado con facetas no muy precisas.

### **III. Dimensiones generales**

Respecto a las dimensiones de la escultura, se hace difícil al ser una pieza tridimensional que además es necesario verla con sus enseres adicionales para visualizarla integralmente. Se puede contemplar un área general, incluyendo el espacio que abarcan sus enseres, de 58 centímetros de altura, 23 centímetros de ancho (visto de frente) y 51 centímetros de fondo o profundidad.

La escultura exenta tiene 43 centímetros de alto (sin contar la peana), el tamaño de la cabeza (vista de frente), es de 11 centímetros y su circunferencia de 27 centímetros. Las manos son de 6.5 centímetros de largo, los brazos de 18 centímetros y sus pies de 8 centímetros también de largo.

La peana es de 28 centímetros de largo, 19 de ancho y 3 de grosor.

La cruz mide 54 centímetros en sus stipes (larguero) y 38 centímetros en su patibulum (travesaño), (19 centímetros de cada lado del patibulum), mientras que las cantoneras son de 4 centímetros de diámetro y 3 centímetros de alto, incluyendo las piedras de las puntas.

Las dimensiones de la corona de espinas son de 12 centímetros de diámetro y el ancho varía entre 2.5 y 3 centímetros, dependiendo del área, en relación al movimiento de las ramas entrelazadas. Cada espina tiene un largo de 1 centímetro aproximadamente.

El nimbo en su totalidad tiene 12 centímetros de diámetro con una paleta para sujetarlo, de 11.5 centímetros. La rayería sola mide 10 centímetros de diámetro y el rosetón pequeño, al centro del nimbo 5 centímetros de diámetro.

El tornillo original es de 8 centímetros, de los cuales 6 son de la parte de la rosca y 2 de la parte que queda sobre la cruz como decoración. El diámetro de la flor es de 2.5 centímetros.

### **3. Intervenciones y modificaciones**

#### **I. Referencias históricas**

Las intervenciones en una obra se dan por muchas razones, pero usualmente suelen darse porque ésta presenta daños que ameritan su recuperación o “remozamiento”, también pueden sucederse por la influencia o cambio de la moda donde se altera su originalidad para adaptarse al gusto de la época o finalmente en algunos casos porque requiere de modificaciones específicas para continuar siendo útil o acomodarse a un uso en concreto.

El Niño de la Demanda ha sufrido todas las situaciones mencionadas. Al revisar su historia es fácil comprender que el constante manipuleo al que fue expuesto generó un desgaste acelerado, además que por seguro han de haberse producido accidentes que provocaron golpes y lastimaduras, a lo que debe sumarse los distintos desastres naturales, principalmente terremotos, que debieron afectarle en alguna medida. También son notorias algunas modificaciones que sufrieron no solamente la imagen sino la peana y la cruz para adaptarse a un espacio más pequeño donde fue ubicado por algún tiempo.

Como muestra de lo anterior se citan algunos datos extraídos de los libros de egresos de la cofradía de 1774-1775 y de 1775-1776, donde mencionan:

“3p 4r que se pagaron al platero por los tornillos, y tuercas de plata que hizo, para las manos del Señor... Más por ponerle dedos al Señor de la columna, al del Prendimiento, al niño de la Demanda, y compostura de sus resplandores, se gastaron 10p 4r.” (Ramírez, 2007:232).

Estos fueron indudablemente gastos que se generaron luego de los terremotos de Santa Marta de 1773.

Los libros de ingresos y egresos entre los años 1780 y 1790, mencionan otras composturas de varias imágenes dañadas por los terremotos, entre los que se vuelve a mencionar al Niño de la Demanda:

“(...) Por 16 pesos que constaron componer las dos imágenes de san Juan y la Magdalena que se quebraron en los temblores de Goathemala (...) Ytt 6 pesos al escultor por la compostura del niño de la Demanda (...)” (Ramírez, 2007:301).

Desafortunadamente no se sabe a cuantas composturas fue sometido, apenas algunos datos que aparecen en libros de egresos o de aumentos, pero llama la atención la mención del posible encarnador que hizo alguna “reparación”, según consta en el libro de egresos de 1800:

“(…) Al maestro Josef María Hidalgo, le pague por pintar seis cruces de regir un peso: por las dos andas a peso cada una. Por pintar las gradas otros pesos: por dorar o platear las diademas de san Pedro, san Juan y Sta. María Magdalena, un cáliz y un pomo dos pesos: por las horquillas un peso: por platear las varas del palio de Nuestra Señora, poner los dedos y pestañas al Niño Jesús y a las dos imágenes de San Juan y Magdalena y encarnar dichos dedos, doce pesos seis reales y el todo diecinueve pesos seis reales.” (Ramírez, 2007:317).

Es interesante la mención de este maestro, que como se entiende tenía varios oficios, desde pintor, hasta escultor, encarnador e inclusive dorador, lo que parece un poco extraño por la dificultad y diferencia de sus oficios, pues al mencionar dorador de diademas y un cáliz, se entiende que son piezas de metal, y este era un trabajo de orfebre muy distinto al de los doradores con laminilla sobre piezas de madera. Sin embargo, si se traslada a las observaciones de plateado y dorado que ofrece Rodas Estrada (2009), en su enfoque en torno a la labor de los pintores en su tesis doctoral (en proceso), hay que detenerse a examinar que muchas de estas obras eran en madera tallada y se les daba apariencia de metales de plata u oro, según la conveniencia.

Por otra parte, la labor de los pintores durante la época colonial era muy prolífera y diversificada, ya que respondió a una necesidad de subsistencia, facilitada porque no existía un gremio específico con leyes que regulasen su especialidad. (Rodas, 2009). Sin embargo, las piezas mencionadas hacen referencia que son en plata, y esto puede derivar en un maestro contratista de obras, como sucedió con Antonio de Rodas y Quirio Cataño, tal como se ha especificado en otros estudios.<sup>7</sup>

Solía suceder que a una persona se le encargaron todos los trabajos y el distribuía las tareas a otros trabajadores, pero al visualizar los aportes que hasta ahora se han vertido en el estudio de la pintura hispánica de la región, responden más a un orden de necesidad de complementar funciones que permitieron sobrevivir a los pintores para esa época. De igual forma es un nombre importante para este estudio pues está vinculado a una “compostura” del Niño de la Demanda.

También se consignó una nueva intervención entre los años 1803 y 1804, como consta en un párrafo del libro de aumentos efectuado por el mayordomo Joseph María Espinoza que hace referencia a esto escribiendo:

“Se pintaron seis cruces de regir, las otras gradas, se platearon tres diademas, un cáliz, y un pomo, insignias de San Juan y Santa María Magdalena; se pintaron, las horquillas y varas de palio; se le pusieron otras imágenes dedos y pestañas como también al Niño Jesús, que importó todo diecisiete pesos, seis reales, sin incluir lo de las andas por estar en aquella partida la pintura.” (Ramírez, 2007:447).

En ambos textos no dice específicamente Niño de la Demanda, pero en los libros anteriores no se hace mención a otro niño más que a éste.

Es importante mencionar que se utiliza el término “compostura” y obviamente no restauración, pues la idea del arreglo o mejoras a una imagen eran muy distinto a lo que se entiende ahora. Los criterios estaban basados únicamente en el aspecto estético, con poco respeto a la historia de la pieza. La idea de “retocar” una imagen significaba remozarla hasta dejarla con buena presencia sin importar si esto alteraba o cubría sus rasgos o características originales.

En ese sentido se entienden las drásticas intervenciones a las que la escultura ha sido objeto y aún cuando las referencias escritas solo hacen mención a pequeños detalles, definitivamente hubo otras que aún no se han localizado dentro de los libros de la cofradía o simplemente no fueron registradas porque tuvieron menor trascendencia, no solo por el tipo de material sino por la técnica utilizada, como se mencionará a continuación.

## **II. El Niño de la Demanda**

### **a. Intervención trascendente y agregados posteriores**

Los repintes es un tema de mucha discusión pues dependiendo del momento histórico en que se hicieron, el cambio de la moda, las razones culturales, así como la calidad técnica con que se realizaron, serán factores determinantes para definir su permanencia o retirarlos parcial o totalmente en un proceso de restauración.

En este apartado se trata el repinte datado en el siglo XIX que cubrió rostro, manos y pies pero en su parte conceptual, pues las descripciones ya fueron hechas en incisos anteriores. Al respecto se pueden suponer varias teorías del porqué se hizo parcialmente sobre la policromía y no se trabajó toda la imagen, pudiendo suponer desde la falta de tiempo, quizás para bajar los costos del encarnador o simplemente porque se consideró innecesario pues el resto del cuerpo siempre estaba cubierto con ropa. Aun cuando ahora resulta útil este detalle para el estudio de la imagen, cuesta suponer que se tuviera algún pensamiento de criterio de conservación que respetara parte del original como recuerdo o referencia histórica.

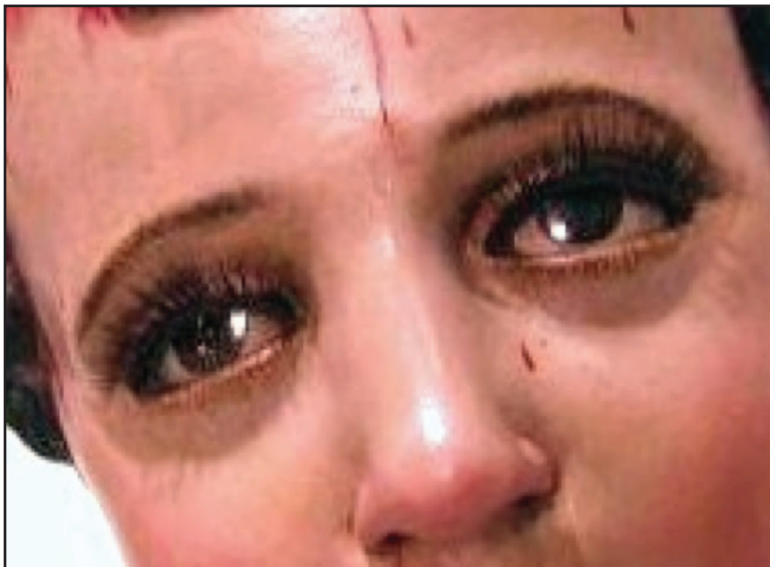
Para el año de 1800 y el período entre 1803-1804 se le hicieron algunas intervenciones mencionados previamente, donde solo fue indicado el trabajo en algunos dedos y pestañas, pero es muy probable que este encarnado de reparación fuese más allá de los dedos, quizás por facilidad de trabajo. Muchas veces se decidía hacer encarnados completos en lugar de arreglar las partes lastimadas pues aunque puede parecer más trabajo, es más simple hacer un color total que imitar uno preexistente, práctica muy común que se sigue haciendo inclusive hoy en día. El repinte por sus características está ligado a esta época, que si no fue a raíz de esa intervención registrada no debió ser muchos años después de esto, esperando encontrar pronto un registro que de la fecha exacta.

Lo importante es que para el siglo XIX se seguía teniendo consideración y devoción por la imagen pues un remozamiento así es producto de la estima que se le tenía, pero ajustada a la moda del momento.

#### **i. Las pestañas**

Las que se aprecian en la escultura no son las originales, como consta en el libro de egresos de 1800 mencionado previamente, así como en el libro de aumentos de 1803-1804.

Por su técnica de manufactura, estas se destruyen fácilmente al momento de intentar arreglarlas, retirarlas o con cualquier tipo de manipulación de las mismas. La reposición constante obedeció muy probablemente al manipuleo que la imagen sufría, pues al ser llevado de casa en casa para recolectar limosnas, era muy fácil que éstas se cayeran o estropearan. De igual forma, cuando se encarnó el rostro, manos y pies en el siglo XIX, aún cuando estuvieran en buen estado fue necesario retirarlas para poder aplicar el color y luego volver a hacerle otras nuevas, ya que es imposible recuperarlas después de colocadas. Igualmente es poco probable que sean éstas las hechas para aquella ocasión por su fragilidad y su relativa facilidad de reponerlas. Por estas razones, aún cuando son parte integral de la obra, se tratan como un agregado posterior.



La delicadeza de las pestañas de pelo natural, las hace proclives a lastimarse fácilmente, por lo que no es posible saber cuantas veces le han sido cambiadas a esta escultura. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2005).

#### **b. Las malas intervenciones, pastas y repintes dañinos**

La escultura ha tenido muchas intervenciones, que aparte de las mencionadas en sus registros y las descritas con buena calidad técnica, hubo otras que fueron hechas en distintos momentos de su historia y de acuerdo a como se iban presentando los problemas, con resultados de mala calidad que solo intentaron disimular los daños.

Se encontró evidencia de estos trabajos en el brazo izquierdo que se desprendió en el ensamble del hombro y fue sujetado al cuerpo con un tornillo atravesando la pieza



de madera de lado a lado. También en el brazo derecho, a nivel del bíceps, sufrió un corte transversal que lo desprendió, pegado incorrectamente al igual que ocho dedos de las manos y el pulgar del pie derecho que se quebraron y dañaron, de los cuales tres son de menor calidad que los otros, asumiendo que los originales se perdieron y se repusieron posteriormente.

Al romperse o desprenderse algunas partes de la escultura se fueron haciendo añadiduras y arreglos apresurados donde las uniones fueron cubiertas con pastas y pinturas de distintas calidades. De igual forma con el paso del tiempo, cuando la policromía se lastimaba, se le aplicaron nuevas capas de pasta y color. Los repintes son de distintas épocas y variados materiales, algunos con colores muy distintos al original, otros dejaron texturas muy notorias con pinturas con acabados rugosos y por las pastas que le fueron aplicadas con poca delicadeza para cubrir alguna grieta o golpe, los repintes fueron más notorios.

El repinte más extendido estaba en la espalda y glúteos, que por tantos pequeños golpes decidieron aplicar un color sólido a manera de veladuras para intentar disimularlo con el color de origen, pero por su mala calidad casi cubre por completo la policromía original y el trabajo de sangre sobre la espalda.

Tal fue el maltrato o exceso de manipulación que la imagen recibió, que inclusive sobre los repintes relativamente recientes del siglo XIX, se encontró la mayor cantidad de golpes y faltantes mal atendidos y de forma burda.



La escultura ha tenido muchas intervenciones, como ejemplo de esto la espalda y las manos muestran grandes áreas con pastas y repintadas. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2003).

## i. La peana

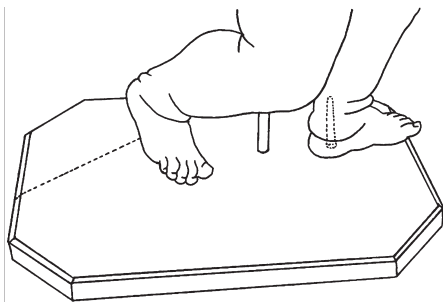
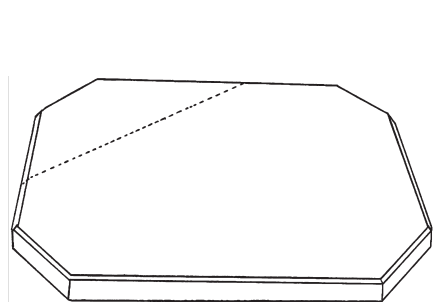
Como se dijo previamente, es difícil afirmar si esta es la peana original y de ser así, si antes de estar pintada de color verde como se conoce ahora, tuvo otra decoración sobre su superficie, como es el caso de la de Jesús Nazareno (detalle muy singular), aunque esto es poco probable pues no era común dedicarle un tratamiento especial a estas piezas.



Peanas de Jesús Nazareno y del Niño de la Demanda. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2005 y 2003).

Su tamaño y forma fueron modificados por la necesidad de adaptarse a un espacio más reducido, un camarín o escaparate donde se colocaba al Niño, y para que éste quedara con la vista hacia el frente, se le cercenó un tercio de su totalidad en forma diagonal en la parte posterior izquierda. Por consiguiente los pines de hierro quedaron inutilizados y tuvieron que ser cambiados de lugar corriéndolos hacia adelante para dejar al mínimo la peana, solo el espacio justo para que la escultura tuviera apoyo, al punto que los dedos del pie izquierdo se salían de ésta.

En una época posterior a esta intervención, cuando el espacio ya no era un problema, le agregaron un injerto de madera para recuperar la forma original y la repintaron totalmente en color verde oscuro con pintura de aceite de tipo comercial. Aún cuando el tamaño original se recuperó, los pines no fueron reubicados por lo que la imagen siguió conservando su posición “adelantada”. La peana también presentaba cuatro agujeros grandes, uno en el centro y tres en las orillas que le servían para fijarlo y atornillarlo a las andas procesionales. También se encontraron muchos agujeros en toda la superficie, más de veinte, que fueron abiertos con el paso del tiempo y las necesidades surgidas para asegurarle a algún lugar específico.

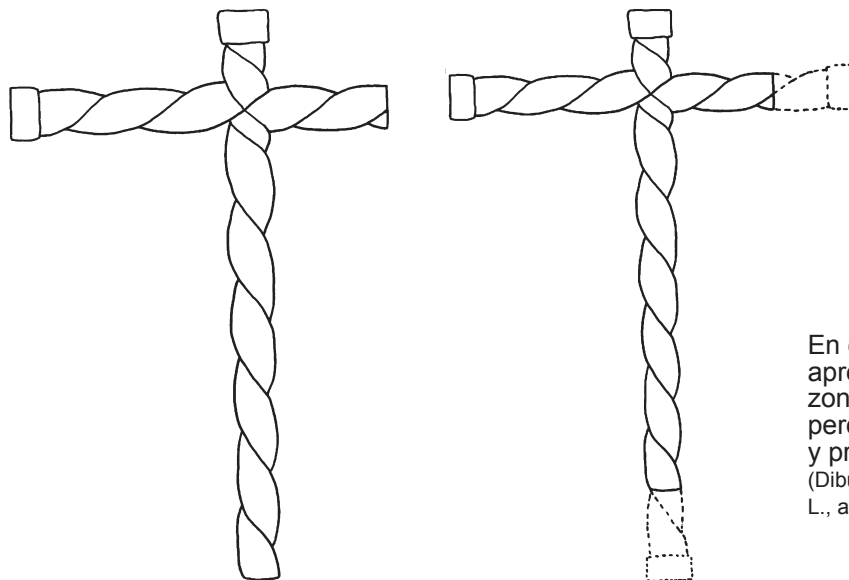


El corte de la peana redujo el espacio y obligó a correr la escultura hacia adelante, lo que permaneció así hasta su restauración formal en el año 2004 que fue corregido este error. (Dibujos Luis Manuel Muñoz L., año 2008).

### III. Los elementos adicionales

La cruz también fue modificada, posiblemente por los mismos problemas de espacio, reduciendo una octava parte de su larguero, unos 7 centímetros, y una sexta parte del crucero que va hacia arriba, unos 8 centímetros.

La guía de parra de plata en esas secciones se le cortó y desafortunadamente se perdió. La unión o ensamble del travesaño con el larguero fue reforzada con los mismos clavos de forja originales pero de forma inadecuada.



En estos dibujos se aprecia mejor las zonas cercenadas, perdiéndose la simetría y proporción de la cruz. (Dibujos Luis Manuel Muñoz L., año 2008).

La corona de espinas, según los registros y hasta donde pudo apreciarse no ha sufrido ninguna transformación o intervención de consideración en su material o en su forma. Algunas uniones de las ramas se habían desprendido al igual que una espina que empezaba a romper su soldadura. Muy recientemente se le agregaron a manera de decoración, nueve piedras sintéticas de color verde y rojo pegadas con silicón caliente y pegamento industrial.

El nimbo tampoco sufrió una intervención de consideración, al igual que la corona de espinas, tenía desprendidos algunos puntos de contacto, rayos doblados y quebrados, reconocibles en los espacios faltantes, y en algún momento perdió la rosca y se le soldó una nueva pieza de hierro en esa parte. También recientemente se le agregó al centro del rosetón una piedra sintética de color rojo.

Con la pérdida de uno de los tornillos que sujetan la cruz, se mandó a hacer uno de bronce en similitud al existente, pero el resultado fue menos acabado, tanto en la forma como en su tamaño.

La pieza incrustada en el hombro derecho de la escultura donde se enrosca el tornillo de la cruz, es también de reciente fabricación, en hierro y sujeta con dos tornillos

industriales, para lo cual se le hizo una cavidad grande y burda en el hombro para poder embutirla.



Detalle de la pieza metálica embutida de forma burda en el hombro izquierdo para sujetar la cruz con un tornillo (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2003).

### Notas del Capítulo III

- 1 Para ampliar el tema consultar: <http://blasmolinareyes.blogspot.com/2008/12/el-nio-jess-en-la-escultura-conventual.html>
- 2 Para ampliar el tema, consultar: Conservar y restaurar. Varios autores. Cuatro años de actuaciones en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. España, 2003. p. 180.: “Escultura barroca del XII, “El Niño del Dolor”: Los primeros datos que se conocen sobre esta obra la ubican entre la colección de la segunda mujer de Carlos II, Mariana de Neoburgo, luego pasaron a la Reina Isabel de Farnesio quien la donó, junto con otras obras, a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros en 1761, donde permanece actualmente.”
- 3 Por el trabajo de restaurador que el suscriptor de este trabajo realiza, ha tenido acceso directo a ambas esculturas, apreciándolas sin sus vestiduras, lo que ha permitido hacer un mejor análisis de sus anatomías, postura y movimiento corpóreo. Si bien es cierto no es posible saber si el escultor del Niño de la Demanda tuvo esa misma oportunidad con el Nazareno mercedario, al examinarlos sin los distractores de la ropa se pueden apreciar el buen estudio que hizo de uno para realizar el otro.
- 4 Charlas sostenidas con el señor Julio Farfán Leal. Ver Bibliografía general.
- 5 Para ampliar el tema, consultar: <http://es.wikipedia.org/wiki/Iconograf%C3%ADa>: *Iconografía*.
- 6 Charlas sostenidas con el señor Ramiro Irungaray Tejeda. Ver Bibliografía general.
- 7 Cfr. Josefina Alonso de Rodríguez. *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala. I Glosario*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Delgado Impresos & Cía. Ltda. Guatemala, 1980.

## IV. La trascendencia histórica y artística

### A. Las influencias del Niño Jesús Nazareno de la Demanda. Análisis comparativo con otras imágenes de Niños de Pasión

Los artistas guatemaltecos y particularmente los que se han interesado en el tema de los Niños de Pasión, indudablemente han tomado al Niño de la Demanda como una imagen relevante. Desde la época colonial, al ser de gran estima para su cofradía, una de las más fuertes y mejor posicionadas socialmente en aquel tiempo, su difusión debió ser amplia. Además del elemento psicológico del ser humano que intenta imitar lo que se ve mejor o lo que identifica con elementos de poder.

Es posible deducir que así como la escultura del Nazareno de La Merced fue un modelo importante y que sirvió de referente para la talla de otros Nazarenos trabajados en Guatemala, la imagen del Niño de La Demanda debió haber hecho lo suyo con la iconografía infantil pasionaria. No se conocen imágenes previas con este tipo de advocación nazarena, por lo que se deduce que este Niño marcó de alguna manera un modelo o referencia iconográfica que luego derivó en otras imágenes principalmente de niños cargando la cruz y que también pudo afianzar aún más el gusto por los Niños pasionarios en general.

La producción ha sido extensa y se pueden encontrar ejemplos en todo el país, pero sólo se han seleccionado algunas obras que pueden servir de parámetro con relación a esta influencia.

El libro *Imágenes de Oro*, retrata magníficos ejemplos de niños pasionarios pertenecientes a distintas colecciones particulares, como es el caso del conjunto de tres niños: uno de la flagelación, un Niño Ecce Homo (*representación de Jesús sentado y pensativo luego de su flagelación*)<sup>1</sup>, y otro cargando la cruz, magníficos ejemplos de un barroco más avanzado, quizás de la segunda mitad del siglo XVIII, denotado en el tratamiento de la talla, tanto del cuerpo como del cabello, así como sus encarnados ya más rosados, propios de un niño, con frescores bien marcados, así como lo exagerado de las heridas en las espaldas.

Tres magníficos ejemplos de escultura infantil, indiscutiblemente realizados en el mismo taller para ser parte de un conjunto que muestra las distintas etapas de la Pasión de Jesús. (Ilustraciones *Imágenes de Oro.*, pp. 77, 157 y 156).



Otro ejemplo es una excelente escultura, de otra colección particular, un Niño Jesús crucificado ya muerto. El tratamiento de la talla, principalmente el cabello hace pensar en una época contemporánea al del Niño de la Demanda, pero el trabajar el tema de la muerte en un niño ya tiene un sentido muy avanzado dentro de la cultura barroca. También hay que observar el detalle del paño de pureza, ya más elaborado mostrando parte de la pelvis y sujeto por un pequeño cinturón trabajado con oro y temple.

En la misma iglesia de la Merced se encuentra otra pequeña escultura de un Niño Ecce Homo, que por sus rasgos estilísticos se puede ubicar a finales del siglo XVIII o principios del XIX. Porta sus elementos iconográficos: corona de espinas, resplandor de tres potencias y una pequeña caña como cetro. El movimiento de su talla se ha suavizado, así como el tratamiento de su encarnado y lo sutil de la sangre, con un gusto más sobrio, ligado a un orden más romántico.



Niño crucificado que muestra el dramatismo de la muerte, aunque sus frescores y lo rosado de su piel es muy pronunciada. (Ilustración *Imágenes de Oro.*, p. 155).



Niño Ecce Homo de la Iglesia de La Merced. Su tratamiento es más neoclásico, con líneas suavizadas. (Ilustración *El tesoro de La Merced. Arte e Historia.*, p. 117).

Existe una escultura muy similar al Ecce Homo mercedario, en una casa particular de la ciudad de Guatemala, lo cual fija también la posición de las obras repetidas, como copias, pero todas producidas posiblemente en un mismo taller.

Bajo el gusto por los niños pasionarios, se continuaron haciendo en distintas advocaciones, pero posiblemente el más popular fue el Niño Dormido, aunque se dan casos como niños flagelados o atados a la columna, en tamaños domésticos, hoy en manos de particulares.



Escultura de transición entre el Siglo XVIII y XIX, que muestra al Niño atado a la columna, otra variación del niño flagelado. El tratamiento del cabello aún recuerda el movimiento de las esculturas barrocas, aunque ya más suavizado. (Ilustración *El País del Quetzal. Guatemala maya e hispana.*, p. 467).

Bajo la influencia de las corrientes artísticas del siglo XIX, se realizaron muchas obras con el tema de la pasión de Jesús, un buen ejemplo este pequeño altar con una escultura que rodeada de los símbolos de la pasión mueve a la ternura. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2009).



A partir del siglo XIX se reconocen otras esculturas que pueden recordar al de la Demanda, sobre todo por su iconografía de Nazareno o cargando la cruz, como el Niño Nazareno que salió en procesión por varios años del colegio San Estanislao de Kostka, en La Antigua Guatemala, mostrando el influjo de los gusto del siglo decimonónico pero con el mismo tema barroco de la pasión del Niño Jesús.



Niño Nazareno que hasta hace pocos años salió en procesión por las calles de La Antigua Guatemala, también cargado por niños. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2004. Fotografía-afiche Rodolfo Walsh, spi).

Ya desde finales del siglo XVIII el gusto por las imágenes derivó en planteamientos distintos respecto al concepto de la devoción. El pensamiento primario que éstas solo eran un medio evangelizador, fue superado por el cariño a alguna figura específica, surgiendo ideas de “preferencia” sobre ciertas imágenes aún bajo la misma advocación. Estas ya no solo eran una forma genérica de representar a un santo, se individualizaron y se hicieron parte de la vida de las personas, convirtiéndose en “la imagen” de su devoción, con un valor agregado de cariño hacia ella. De esa cuenta muchas veces la gente mandaba a hacer imágenes, ya fuesen pinturas o esculturas, pero basado en la de su cariño preferido con la idea de copiar su rostro o figura particular.



Con un tratamiento más romántico y mucho menos barroco se percibe la influencia del Niño de la Demanda sobre esta escultura del Siglo XIX. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2006).



El Niño de la Demanda no escapó a esto, pues también se han encontrado referencias que lo convierten en “el modelo” para copiar. Se hace mención de dos ejemplos de esto, esculturas de finales del siglo XIX, en manos particulares, que aunque fueron hechas bajo la corriente romántica, intenta copiar las facciones del niño, dejando claro que para estos momentos la trascendencia de esta imagen era ya muy fuerte en el apego devocional popular, por lo que no fue extraño estos encargos tipo retrato.



Esta escultura ya ha sido intervenida, el color y los detalles del encarnado no son los originales, además que el por gusto de sus dueños y bajo la influencia de la moda, su cabellera tallada es cubierta con una hecha con pelo natural y peinada con canelones. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2009).

El siglo XX continuó con la producción, donde se siguieron haciendo esculturas que pudieron tomar como idea iconográfica al Niño de la Demanda. En la Catedral Metropolitana, se encuentra la escultura de un Niño Nazareno, que al igual que el mercedario, también sale en procesión durante la cuaresma. Esta escultura es menos elaborada en su tratamiento y la técnica de manufactura es moderna al igual que su policromía. Esta imagen varía en cuanto a que no tiene el cabello tallado sino que usa cabellera de pelo natural.

También se ha localizado otra escultura de factura moderna y de corte un poco más popular, que al igual que la anterior, toma la referencia del Niño Nazareno pero con su propia interpretación, también utilizando el recurso de la cabellera de pelo natural.



Escultura de Catedral Metropolitana, muestra una talla más sencilla del último tercio del siglo XX y una reciente policromía que sustituyó la original. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2009).

La factura de esta escultura es menos académica, pero refleja el gusto popular por la advocación del Niño Nazareno. El tratamiento de la talla es más sencillo y la policromía se realiza con materiales industriales, dando cabida a otro tipo de arte más comercial. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2006).



En los últimos años surgió una tendencia de reproducir este modelo en distintos tamaños, usando las medidas tradicionales de media vara, o tres cuartos de vara, lo cual permite explicar los gustos y modas que se dieron para reproducir el modelo, pero siempre destinado a un culto doméstico.

Al ser la madera un material más difícil de trabajar y con la disminución de escultores de calidad, se ha recurrido a otros materiales para reproducir con mayor fidelidad el modelo de la imagen elegida. El gusto por el Niño de la Demanda ha prevalecido y ya con la llegada de estos nuevos materiales también se ha encontrado copias en resina y policromadas con pintura industrial. Si bien los acabados no son óptimos, se nota claramente la que la intención de copiar los detalles de la imagen mercedaria persisten.



Ambas esculturas son hechas con resina industrial. El tratamiento de la policromía es también de tipo industrial y ya se trabaja en serie. El modelo utilizado para hacer los moldes está inspirado en el Niño de la Demanda, bajo la advocación por la cual se pone a la venta en las tiendas de esculturas modernas. (Fotografías Luis Manuel Muñoz L., año 2009).

En pintura también hay algunos ejemplos interesantes, en ciertos casos son casi un retrato del Niño de la Demanda, como el que se encuentra en el Museo de Arte Moderno, que guarda una pintura de finales del Siglo XVIII, titulada “San José con el Niño Nazareno”. También en la Catedral de Santa Ana, en Chimaltenango, hay otro lienzo que muestra la escena del niño cargando la cruz, mostrado por su padre putativo San José. En ambos casos pueden reconocerse detalles del Niño de la Demanda, su postura, el cabello y sobre todo el tratamiento de la cruz con la parra y las cantoneras de plata.

El tema de San José con el Niño Dios es muy común y se ha explorado mucho en todas las artes, pero la particularidad de estos cuadros son que el Niño se presenta como Nazareno, cargando su cruz y coronado de espinas, además del parecido al Niño mercedario, mientras que San José simplemente complementa el entorno que lo enmarca. Estas obras revelan la importancia de ésta escultura en el gusto popular, inclusive en temas como el de la paternidad de Jesús, donde tradicionalmente se presenta de forma invertida, con San José como la figura principal de la devoción a la que se encomendaba la obra y al Niño Dios como imagen secundaria de la escena paternal.



Las escenas de ambos lienzos se desarrollan de forma similar, el Niño en primer plano, parado sobre un mundo, coronado de espinas y cargando su cruz, mientras que San José se revela en un segundo plano casi solo como apoyo y apenas sujetando al infante por la cintura, como presentándolo al espectador. Es interesante que siendo temas casi iguales, el tratamiento es distinto, según el gusto del pintor o del comprador del cuadro, la obra del Museo de Arte Moderno, a la izquierda, muestra trajes más decorados con laminilla de oro a sisa, y de igual técnica realiza la rayería tras las cabezas de ambos personajes, mientras que en la de Chimaltenango, son ropajes más sencillos, pero agrega el detalle de coronar a San José, lo que puede ubicar este lienzo en años un poco posteriores al otro. Lo que es evidente es el parecido con el rostro, postura y la cruz que hasta la fecha utiliza el niño mercedario. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2008. Ilustración *Con olor a corozo.*, p. 15).



Cercano a esa fecha, pero ya en el inicio del siglo XIX figura una pintura con el mismo tema, actualmente en una colección particular. El niño aparece con su túnica y cargando la cruz, parado sobre un mundo y sostenido por la mano de San José.

Esta pintura del Siglo XIX muestra el mismo tema del Niño Nazareno presentado por San José. Los elementos son similares a las pinturas anteriores, únicamente con variantes en su colocación dentro del lienzo y su postura. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2006).

El tema del Nazareno no fue el único, se desarrollaron otros con distintas advocaciones o simplemente con elementos de Pasión a su alrededor. En la Iglesia de la Escuela de Cristo en La Antigua Guatemala, en la predela de uno de los altares laterales se localiza una pequeña pintura de un niño abrazando la cruz, con el corazón sangrante de donde bebe una oveja. La pintura es del siglo XIX y revela el gusto por los temas de Pasión, muerte y Resurrección que se vinculan a este tema. El tratamiento del cabello es aún muy barroco, ensortijado y abundante, como lo muestra el de la Demanda. Un caso similar existe en la predela del altar lateral de la capilla del Nazareno Mercedario, también pintado sobre tabla.



A pesar de los detalles reminiscentes del barroco, ya muestra una escena más de líneas neoclásicas, pero bajo la misma idea del niño de pasión que sujeta sus elementos de martirio. En este caso es más simbólico con su corazón sangrante que alimenta a una oveja de su rebaño. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2009).



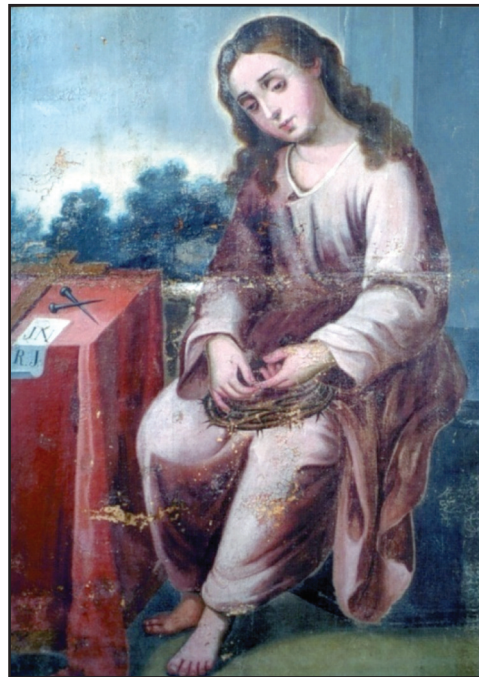
adolescente quien pisa a la serpiente con su pie. Al fondo un paisaje con un lago, muy probablemente el de Amatitlán, y a un lado la escena del pecado original con Adán y Eva y el árbol prohibido. Jesús como el nuevo Adán, ya no es un niño pequeño, sino un joven, pero igual con el gusto por estas escenas con elementos de Pasión pero menos dramatizadas. Lo interesante de esta pintura no es solamente el tema sino su vinculación a un lugar específico, enfatizando la devoción que una comunidad le profesa.

Esta pintura es muy particular no solo por su vinculación al pueblo de Amatitlán retratado en el lago del fondo, sino por la serie de elementos, del antiguo testamento y la presencia de la Santísima Trinidad. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2009).

Cuando se habla de la influencia que pudo ejercer el Niño de la Demanda en la producción de Niños de Pasión, se refiere a la acentuación del gusto por esta advocación infantil de dolor. También hay que tener presente que la inspiración o la fuente de los temas podía provenir de muchas maneras, que como ya se ha mencionado, una buena parte la proporcionó España a través de los artistas venidos a América, o por medio de sus obras.

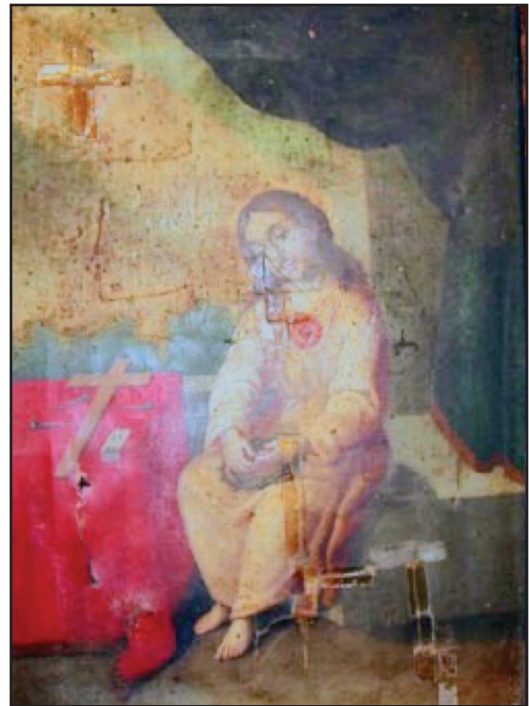
En la Catedral Metropolitana existe una pintura de Jesús adolescente retratado en un momento casi cotidiano, en la tranquilidad de una habitación donde confecciona su propia corona de espinas, que casualmente le pincha uno de sus dedos. El tema intelectualiza el dolor futuro y la actitud resignada, presentada como presagio a través de la espina<sup>2</sup>. La pintura está basada en una obra que el español Francisco de Zurbarán pintó para la Cartuja de las Cuevas en Sevilla, en el siglo XVII.

La pintura debió reproducirse en grabado del cual una copia llegó a Guatemala y sirvió como modelo. Ambas obras ahondan en la idea barroca del sufrimiento infantil y la resignación, pero el tratamiento del tema difiere de acuerdo a las épocas, estilos y calidades. Hay que recordar que Zurbarán mantuvo cierto vínculo comercial con las colonias americanas enviando obra, que si bien en la mayoría de los casos fue de mediana factura o de su taller, impactó en el gusto de los habitantes de estas tierras, muchas veces reproduciendo un tema continuamente, haciéndose no solo para iglesias y conventos sino para uso doméstico.



Dos pinturas con el mismo tema del Niño de la espina. La primera de Francisco de Zurbarán, hacia 1630, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, la segunda, perteneciente a la Catedral Metropolitana, del siglo XIX, con un tratamiento acorde a su época y posibilidades. Como detalle se observa que la obra guatemalteca está invertida, por lo que se deduce que el modelo fue un grabado que al estamparse en papel quedó al revés del original y fue así como se conoció aquí. (Ilustraciones en <http://museodelarte.blogspot.com/2010/03/nino-de-la-espina-boy-of-spine.html> y *El tesoro de la Catedral Metropolitana. Arte e Historia.*, p. 95).

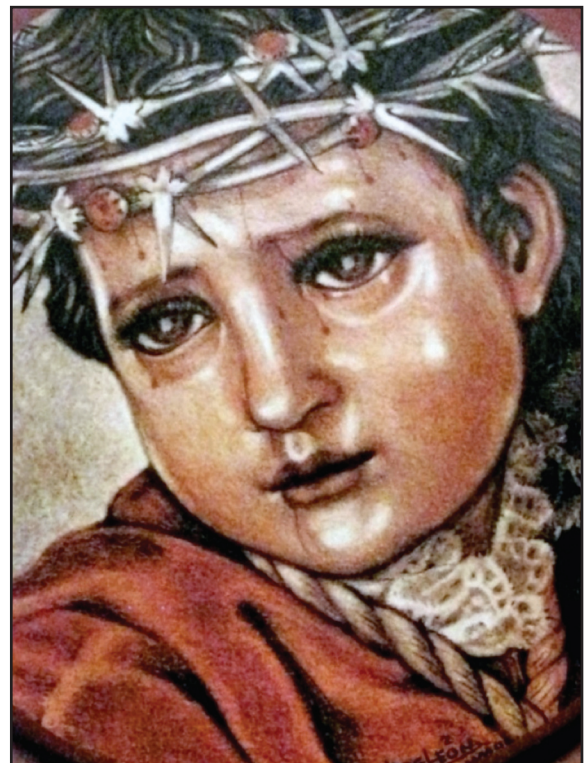
En época actual, la influencia del Niño de la Demanda sigue presente y persiste en artistas contemporáneos que buscan su efigie como modelo para desarrollar el retrato figurativo, algunos sólo la usan como referencia y otros para temas más de vanguardia. Dos ejemplos de esto son las obras de los artistas Luis Alberto De León y su serie de retratos, hechos en distintos momentos de su carrera, y otro el pintor Manolo Gallardo que realizó en el 2001 la pintura titulada “La Sentencia”, en un escenario ficticio donde según descripción del propio autor, un ángel más que hacer la Anunciación, hace una sentencia sobre Jesús que desde que nació, lo hizo crucificado.<sup>3</sup> Este Niño Jesús desnudo es un retrato del Niño de la Demanda, que sale del vientre de su madre, toma la corona de espinas entre sus manos y se retuerce sobre su cruz, hecha con un tronco sencillo pero con las mismas cantoneras de plata.



El mismo tema se reprodujo para uso doméstico, como este cuadro de pequeñas dimensiones. Difiere del hecho para la Catedral Metropolitana, por la presencia de un cortinaje en la parte superior izquierda del lienzo, que recuerda más a la obra de Zurbarán. De igual forma ejemplifica el trabajo en serie de un tema específico. (Ilustración *Con olor a corozo.*, p. 15).



Retratos a lápiz y a crayón realizados por Luis Alberto De León, reconocido artista de la plástica guatemalteca especializado en arte religioso. (Colecciones particulares, año 1992).



Como se ha insistido, el hombre siempre ha sentido la necesidad de expresarse y el arte en su constante evolución llega nuevamente a extremos, a veces polémicos, pero válidos al fin para cada época. Como reflexión habría que tomar de ejemplo el mismo siglo XVIII y ubicarse con el pensamiento de ese momento, donde el barroco y el gusto por estos Niños de Pasión quizás al principio también provocó cierta controversia entre la gente de su tiempo. Hoy en día desde luego el juicio o la crítica a estos temas es muy distinto y no debe centralizarse únicamente en el aspecto religioso, sino ampliar la visión hasta un orden en el que lo artístico y la estética se entrelazan para producir un análisis que llega a cuestionar problemáticas sociales, étnicas y hasta temas polémicos como la explotación de los niños en la actualidad.



La influencia del Niño de la Demanda trasciende como icono de una cultura, motivo por el cual es utilizado en una obra de influjo contemporáneo y de corte social. (Ilustración <http://www.manologallardo.com/showpaint.php?id=163&PHPSESSID=c224946e4721c3e254623a9200fb615e>).

Fotografía de los años

## Notas del Capítulo IV

- 1 Para ampliar el tema, consultar: [http://es.wikipedia.org/wiki/Ecce\\_homo](http://es.wikipedia.org/wiki/Ecce_homo): *Ecce Homo: "Frase latina que se traduce: "este es el hombre" o "he aquí el hombre", traducción que aparece en la Vulgata de la frase griega ἰδοὺ ἢ ἀνθρώπου."*
- 2 Para ampliar el tema, consultar: <http://museodelarte.blogspot.com/2010/03/nino-de-la-espina-boy-of-spine.html>
- 3 Para ampliar el tema, consultar: <http://www.manologallardo.com/showpaint.php?id=163&PHPSESSID=c224946e4721c3e254623a9200fb615e>: *La Sentencia/ Anunciación. Manolo Gallardo.*



## V. La Pervivencia devocional y tradicional



cincuenta, cuando se exaltó su devoción convirtiéndose en una de las imágenes de mayor arraigo en las celebraciones de la Cuaresma y Semana Santa guatemalteca. (Fotografía Julio Farfán Leal).

Los cortejos procesionales en Guatemala se han distinguido por su fervor y también por su esplendor que ha trascendido las fronteras nacionales, convirtiéndose en un elemento de identidad del pueblo guatemalteco, que sin ahondar en el tema de la religión puede verse como una tradición centenaria y un rasgo cultural que le ha dado un lugar en el mundo a este país.

La devoción al Niño de la Demanda ha sido constante, pero ésta ha sido a través de un proceso evolutivo desde la idea primigenia de su concepción y uso, hasta el presente con las ceremonias relacionadas a la Pasión resaltadas en su velación anual y cortejo procesional.

En la actualidad es un referente en la Cuaresma y Semana Santa guatemalteca, pues como una de las primeras efigies de Jesús Niño hecho Nazareno en salir a las calles en andas procesionales, se ha enfocado en los niños para la propagación de la fe y la continuidad de la devoción hasta la adultez, reforzando una tradición, enraizada desde

la niñez, que trasciende de lo religioso a lo cultural. Esto ha sido tomado como modelo y a la fecha han surgido muchas procesiones infantiles en los barrios de la ciudad capital y departamentos de la República, inspirados en esta procesión.



El Niño de la Demanda ha sido por generaciones una imagen importante en la devoción y las tradiciones cuaresmales cultivadas desde la niñez. (Fotografía R. Santiago, año 1968).

El Niño de la Demanda invariablemente ha salido a las calles en la víspera de la Semana Santa cada sábado previo a Domingo de Ramos, donde forma parte indisoluble del ideario devocional, perviviendo en las tradiciones guatemaltecas. Durante su historia moderna ha tenido momentos importantes como la celebración de sus 25 años procesionales, donde se efectuaron ceremonias especiales y una procesión alusiva a la fecha.

En el año 2004 se iniciaron las celebraciones por los 50 años de su procesión infantil, y la familia Farfán, encargada de su culto con la aprobación de los padres jesuitas, custodios de la iglesia, organizó otra serie de actividades conmemorativas para resaltar esta fecha.

Una de ellas fue la procesión extraordinaria que se llevó a cabo el tercer domingo de Cuaresma, 14 de marzo. Con la certeza que la vinculación



Afiche conmemorativo a los 25 años procesionales (año 1980).

y devoción hacia la imagen no es solo de los pequeños, en esa oportunidad se decidió que fuera llevada en hombros por los que precisamente hace cincuenta años fueron niños, o por todos aquellos adultos, hombres y mujeres, que habían iniciado esta tradicional procesión infantil y que ya no pueden hacerlo ordinariamente, razón por la que se le llamó la procesión de “los niños de ayer”. Para este evento se diseñó y construyó sobre las andas procesionales una alegoría a su pasión, inspirado en el “sueño de la Virgen María” y la revelación del sufrimiento de su hijo, unido a una exaltación por sus cincuenta años procesionales.

La música también forma parte importante de la cultura y las marchas fúnebres que acompañan a los cortejos procesionales se han convertido en un género musical explorado por compositores guatemaltecos, que han producido melodías con características propias. Como recuerdo especial de la fecha se grabó un disco compacto

Afiche conmemorativo a los 50 años procesionales (año 2004).



*Procesión Infantil  
Consagrada Imagen  
Niño Jesús Nazareno de la Demanda  
Iglesia Nuestra Señora de las Mercedes  
Cuaresma 2004*


## *Bodas de Oro*

*Programa de Festejos 2004*

27 Feb	Concierto de Marchas Fúnebres	18.000 pes.
29 Feb	Inscripción de los niños cargadores de la Procesión del Sábado de Ramos	5.000 pes.
11 Mar	Elaboración del Huerto de la Velación de Bodas de Oro	14.000 pes.
12 Mar	Velación de Bodas de Oro, dedicada a los colegios Católicos	5.000 / 15.000 pes.
13 Mar	Velación de Bodas de Oro	5.000 / 15.000 pes.
14 Mar	Velación de Bodas de Oro, dedicada a las Hermandades y Asociaciones de las diferentes Iglesias y Templos Católicos	8.000 pes.
	Procesión del Santo Sacramiento Eucarístico, con la participación de Hermandades y Asociaciones de las diferentes Iglesias y Templos Católicos	12.000 pes.
1 Abr	Santa Misa Conmemorativa de Bodas de Oro, Procesionales del Niño de la Demanda	12.000 pes.
3 Abr	Procesión Infantil Conmemorativa de Bodas de Oro	11.000 pes.

*Procesión Infantil  
Consagrada Imagen  
Niño Jesús Nazareno de la Demanda  
Iglesia Nuestra Señora de las Mercedes  
Cuaresma 2004*

## *Bodas de Oro*



1. Fanfarria del Niño de la Demanda
2. Niño de la Demanda
3. La Reseña (Mónico De León)
4. Lágrimas de María
5. El Perdón de su Mirada
6. Tú eres la luz
7. Señor Pequé (Monseñor Joaquín Santamaría y Vigil)
8. Bodas de Oro del Niño de la Demanda
9. Dulce Mirada
10. Bodas de Plata
11. La Granadera (Anónimo)

*Las marchas fúnebres incluidas en este material, dedicadas a la Consagrada Imagen del Niño de la Demanda, fueron compuestas e instrumentadas por Fredy Farfán.*

*Grabado en el Auditorio de la Universidad del Valle de Guatemala el 3 de diciembre de 2003.*

*La ilustración de la portada es un dibujo a sanguina realizado por el maestro pintor Luis Alberto De León.*

*Grabación y mezcla: Alex Gamboa.*

*Nueva Guatemala de la Asunción.  
Cuaresma MMIV, año del Jubileo de las  
Bodas de Oro de la Procesión Infantil del Niño de la Demanda.*

*Derechos Reservados. Distribución Gratuita*

Portada y contraportada del disco de marchas fúnebres, realizado para la celebración de las bodas de oro procesionales. (año 2004)

con marchas fúnebres conmemorativas, entre las que resalta una inédita titulada: *Niño de la Demanda*, compuesta por el músico Fredy Farfán Bermúdez, estrenada para esa ocasión y ejecutada durante su procesión.



Detalle de las andas conmemorativas por sus cincuenta años de ser llevado en hombros. En esta oportunidad fue cargado por hombres y mujeres adultos, los “niños de ayer”. El diseño y realización de este decorado conmemorativo estuvo a cargo de un grupo de colaboradores y devotos entre los que se incluye el suscriptor de este trabajo. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2004).



El alba y la túnica que estrenó para tal acontecimiento fueron diseñadas y confeccionadas por las señoras Ana María de García y María de los Ángeles de Muñoz. (Fotografía Erick Espinoza Folgar, año 2004).

Consagrada Imagen  
**Niño Jesús Nazareno de La Demanda**  
Iglesia de La Merced

**Cincuenta años procesionales**  
Alegoría de las andas  
14 de marzo de 2004

Las andas procesionales conmemoran el quincuagésimo aniversario de llevar en hombros a la Consagrada Imagen del Niño Jesús Nazareno.

Arribar a este jubileo es como un sueño que se hace realidad, como el sueño de un ángel niño al frente de las andas, que duerme sujetando una filacteria alusiva a este aniversario.

A todo lo largo de las andas se desarrolla una plataforma en color crema con destellos de oro, toda cubierta con una alfombra de claveles rojos. Al frente se aprecia a la Santísima Virgen sentada en un trono, que se convierte en su trono de dolor al contemplar la visión de su hijo aún niño sufriendo el martirio de su pasión. Como muestra de tan grande dolor un ángel niño le entrega simbólicamente la daga que traspasará su corazón. La Santísima Virgen está revestida de tunicela lila y manto morado.

Sobre una andarilla de faldones calados y sostenida por cuatro patas de garra de león, símbolo de fortaleza y majestad, se presenta al Niño Jesús Nazareno, revestido de túnica brocada en color oro, cargando la cruz sobre su hombro pero siempre con la presencia del rey y soberano que es.

El Niño Jesús Nazareno de La Demanda se muestra bajo palio de varales de plata y bambalinas de terciopelo con bordados en hilos de oro y plata con los escudos de las órdenes mercedaria y jesuita y al centro el emblema del jubileo de sus 50 años.

A los lados de la plataforma de flores, cuatro ángeles niños portan insignias de su pasión y atributos simbólicos de su gloria: La columna de la flagelación y el látigo, el paño de la Verónica con la Santa Faz del Niño Nazareno y los símbolos de la palma del martirio y la corona de laurel de la victoria sobre la muerte.

Se complementa el adorno con ocho copones plateados con arreglos de claveles rojos, el color que se usa para honrar a un rey.

**Diseño y Realización:**

José Antonio García  
Rosa María Rodríguez  
Luis Manuel Muñoz

**Colaboradores en la realización:**

Carlos Augusto Camey  
Ana Miriam Cruz  
Paulina Arce  
Javier Fernández  
Vaudilio Solloy  
Mynor Rodríguez

Alegoría de las andas para la procesión conmemorativa de 50 años, llamada la procesión de los "niños del ayer". (Documento, Luis Manuel Muñoz L., año 2004).

En el marco de estas celebraciones, el Museo Religioso Fray Francisco Vázquez, en el antiguo convento del templo de San Francisco y bajo la dirección del Licenciado Haroldo Rodas Estrada, se montó la exposición “*El Niño de la Demanda, Bodas de Oro Procesionales*”, donde se exhibieron documentos históricos relacionados a la imagen y la tradición, túnicas, enseres, elementos conmemorativos, partituras, algunas partes de adornos de andas y altares de velación pasadas y otra serie de piezas que conmemoran su historia y trascendencia en el fervor popular. Se abrió al público del 12 de septiembre al 25 de octubre del mismo año y el ponente de este trabajo colaboró como curador de la muestra y su montaje.



Invitación para la exposición conmemorativa del 12 de septiembre al 25 de octubre de 2004. (Impresión *Caudal*, S. A., año 2004).

La presencia del Niño de la Demanda no es sólo cuaresmal pues durante todo el año se revela su apego a la vida de los guatemaltecos. Como actividad extraordinaria del Museo Fray Francisco Vázquez, en el marco de sus cincuenta años procesionales, y en conmemoración del Día internacional del niño y Día del niño guatemalteco, celebrado el 1 de octubre de cada año, se organizó una caravana festiva que contó con la presencia de varias hermandades de Pasión de distintas iglesias, autoridades civiles y público en general, que partió desde el templo de La Merced hasta el templo de San Francisco.

La sociedad civil también reconoce su trascendencia y en un acto especial efectuado el sábado 2 de octubre de 2004, las autoridades de la Municipalidad de Guatemala le rindió un homenaje por su relevancia en la historia y la tradición. Durante la ceremonia se le impuso una medalla simbólica de honor al mérito y se le otorgó el título de “**Protector de los niños guatemaltecos**”, transcrito en un Reconocimiento Municipal firmado por el Señor Álvaro Arzú Irigoyen, Alcalde Metropolitano. También le fue entregado un reconocimiento al Señor Julio Farfán Leal, por ser el organizador de la procesión desde hace 50 años.

**“ Si no os hacéis como niños,  
no entraréis en el reino de los cielos ”.**  
*San Mateo 18:3*

**Homenaje en el Día del Niño guatemalteco al  
Niño Jesús de La Demanda**  
*Sábado 2 de Octubre de 2,004*

Exaltando los valores infantiles que fortalecen la identidad de los niños guatemaltecos, el Museo Fray Francisco Vázquez del templo de San Francisco, invita al homenaje en sus Bodas de Oro procesionales y reconocimiento como “Protector de la Niñez Guatemalteca” por la Municipalidad de Guatemala.

*14:30 a 15:00 hrs.* Caravana de vehículos decorados con globos y cintas de colores, desde el Templo de La Merced hacia el Templo de San Francisco.  
*15:00 a 15:30 hrs.* Acto de Homenaje.

Con el apoyo de la Municipalidad de Guatemala y la Asociación de la Consagrada Imagen del Niño Jesús de La Demanda.

*Visite la Exposición Conmemorativa de las Bodas de Oro Procesionales hasta el 25 de octubre, 2004 de lunes a domingo de 9 a 13 y de 14 a 17 horas, en las instalaciones del Museo.*




**Museo  
Fray Francisco Vázquez**  
Bodas del templo de San Francisco  
13 calle entre 6a. y 7a. avenidas, zona 1  
Guatemala, Ciudad.

Nota publicada en un diario nacional, invitando a las distintas actividades en honor al Niño de la Demanda y sus cincuenta años procesionales. (Publicación *Prensa Libre*, viernes 1 y sábado 2 de octubre de 2004. pp. 32 y 35).




**Museo  
Fray Francisco Vázquez**

Invita al acto de  
**Condecoración**  
que otorgará la  
**Municipalidad de Guatemala**  
a la imagen del  
**Niño Dios Nazareno de la Demanda**  
con motivo de sus  
Bodas de Oro Procesionales  
en ocasión del  
Día del Niño Guatemalteco

Lugar: Iglesia de San Francisco  
13 calle y 6ª avenida, zona 1

Hora: 15:00 horas

Fecha: Sábado 2 de octubre del 2004

La Caravana saldrá del templo de la Merced  
(5ª calle y 11 avenida, zona 1)  
a las 14:30 horas

Invitación para el acto de condecoración de la Municipalidad de Guatemala donde le otorgó el título de Protector de la niñez guatemalteca, el sábado 2 de octubre de 2004. (Impresión *Caudal*, S. A., 2004).

Homenaje al Niño Jesús de la Demanda  
con motivo del Día del Niño



Guatemala, 2 de octubre 2.004



Museo  
Fray Francisco Vázquez

Agradece el apoyo de:

La Municipalidad de Guatemala.

La Comunidad de la Compañía de Jesús del templo  
Mercedario.

La Asociación de la Consagrada Imagen del Niño Dios  
Nazareno de la Demanda del templo de la Merced.

A los padres franciscanos del templo de San Francisco y a  
todas las comunidades religiosas de esta iglesia.

A Prensa Libre.

Y a todos ustedes que nos acompañan

**¡Feliz día del Niño!**

**Programa**

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Palabras de Bienvenida Pbro. Pedro Medina. OFM.<br/>Superior del templo de San Francisco de Guatemala.</p> <p>2. Presentación de la Actividad. Lic. Haroldo Rodas. Director<br/>del Museo Fray Francisco Vázquez.</p> <p>3. El Niño de la Demanda (Su historia, devoción y tradición)<br/>Lic. Miguel Álvarez Arévalo, cronista de la ciudad.</p> <p>4. Trascendencia del Niño de la Demanda como Patrimonio<br/>Cultural (Su reciente restauración) Lic. Luis Manuel<br/>Muñoz.</p> <p>5. Palabras del representante de la Municipalidad de<br/>Guatemala y el Sr. Alcalde Metropolitano.<br/><br/>Entrega de recocimiento e imposición de Medalla del Niño</p> | <p>de la Demanda como "Patrón de la Niñez guatemalteca".<br/>Lic. Enrique Montano.</p> <p>6. Palabras de Agradecimiento por el Señor Julio Farfán,<br/>Encargado de la Asociación de la Consagrada Imagen del<br/>Niño de la Demanda.</p> <p>7. Retiro de la imagen del Niño Dios de la Demanda para su<br/>retorno a su templo Mercedario. Reverendo Padre Luis<br/>Gutiérrez, superior del templo Mercedario.</p> <p>8. Despedida del Acto. Haroldo Rodas Estrada.</p> <p>9. Visita a la exposición, en el museo Fray Francisco Vázquez.<br/>(Bóvedas del templo de San Francisco, entrada sobre la 13<br/>calle)</p> |
|--|---|

Programa del homenaje al Niño de la Demanda con motivo del Día del Niño y la celebración de sus 50 años procesionales. (Impresión Caudal, S. A., año 2004).





Momento en que le fue colocada la medalla que le otorgó la Municipalidad de Guatemala, y le confirió el título que lo acredita como "Protector de los niños guatemaltecos". Detalle de la medalla entregada. (Fotografías [www.semanasantaenlinea.com/index.php?ID=490](http://www.semanasantaenlinea.com/index.php?ID=490), año 2004 y Luis Manuel Muñoz L., año 2009).

Reconocimiento: "El Alcalde de la Ciudad de Guatemala, Álvaro Arzú Irigoyen, Otorga el presente Reconocimiento a La imagen del Niño Jesús Nazareno de la Demanda de la Iglesia de la Merced, por su trascendencia en la devoción, la historia y la tradición del pueblo de Guatemala, en homenaje por sus Bodas de Oro procesionales como protector de los niños guatemaltecos. (Firma: Señor Álvaro Arzú), Guatemala de la Asunción, octubre de 2004". (Impresión spi., año 2004).





Encargado general de la procesión infantil del Niño de la Demanda desde su institución en el año 1955, señor Julio Farfán Leal y su esposa, señora Isabel Bermúdez de Farfán, en las celebraciones de los cincuenta años procesionales. (Fotografía familia Farfán Bermúdez, año 2004).



Reconocimiento dado por parte de los superiores de la Iglesia de la Merced en el año 2004, para el señor Julio Farfán, por su fidelidad y entrega en la realización de la procesión infantil del Niño de la Demanda durante cincuenta años. (Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2009).

En el año 2006, con motivo del día internacional de los museos, celebrado cada 18 de mayo, el Consejo Pro Tradiciones Cuaresmales y el Museo de la Semana Santa decidieron montar una exposición dedicada a la niñez y juventud guatemalteca, enfocada en las tradiciones cuaresmales y de Semana Santa. En esta exposición tuvo participación relevante el culto y devoción al Niño de la Demanda, como pieza clave en el desarrollo de esta tradición en el país. Junto a otras hermandades, cofradías y asociaciones que ahora también exaltan el culto al Niño Jesús de Pasión, esta muestra dio a conocer el gran impacto social que tienen dentro del desarrollo cultural en Guatemala.

**El Consejo Pro Tradiciones Cuaresmales  
y el Museo de la Semana Santa**

Invitan a la apertura de la exposición

**“Niños y niñas de hoy...  
penitentes de mañana”**

Inauguración: sábado 13 de mayo  
Hora: 16:00

8 avenida 4-52 zona 1  
Horario de visitas  
martes a domingo  
09:00 – 12:30 y 15:00 – 17:30  
admisión: aporte voluntario

Abierta al público del 13 de mayo al 30 de julio 2006






Afiche de la exposición y toma de una de las salas de exhibición. A la izquierda se observa el estandarte del Niño de la Demanda, que junto a otros de procesiones infantiles fueron expuestos y sirvieron de marco para esta pequeña escultura de la Piedad. (Fotografías Michele Pinsker, año 2006).



Detalle de la alegoría para las andas procesionales en su cincuenta aniversario.  
(Fotografía Luis Manuel Muñoz L., año 2004)

## VI. Conclusiones

La llegada de los españoles y principalmente de las órdenes religiosas cambió drásticamente el pensamiento de la sociedad que habitó las tierras que actualmente forman la América hispánica. El concepto de divinidad se estableció en base a los nuevos preceptos, que sirvieron de base para una nueva concepción de vida.

La Contrarreforma, el Concilio de Trento y los Concilios Mexicanos fueron decisivos en la consolidación de las ideas de la fe en América, así como el apoyo e incentivo hacia la producción de imágenes, marcó el rumbo de la Religión Católica hasta la actualidad, que influyó en todos los campos, principalmente el del arte.

La iglesia encontró en las manifestaciones plásticas una de sus mejores herramientas para la difusión de sus preceptos. Esto motivó el surgimiento de talleres y artesanos que se dedicaron a distintos campos del arte, alcanzando la perfección en sus ejecuciones.

Muchos de los artífices de estas manifestaciones plásticas no se consideraron verdaderos artistas, bajo la idea de que su servicio era un trabajo útil para la tarea evangelizadora y la grandeza de Dios. Esto propició mucho del anonimato que hasta la fecha se mantiene con respecto a la autoría de un sin número de obras, que incluyen al Niño de la Demanda.

El estilo imperante durante la época de la colonia puede considerarse que es barroco, pero éste respondió a la incorporación de movimientos tardíos que se conservaron en la América hispánica, y que no son necesariamente aspectos que se desarrollaron en este período. Tomó un desarrollo muy particular, con expresión y dramatismo, afianzando su posición en todos los órdenes sociales.

Las cofradías fueron de gran importancia en el desarrollo de las devociones en Guatemala. La de Jesús Nazareno de La Merced fundada en 1582 fue una de las más antiguas y con gran presencia social en la región. La imagen a la cual dedicó su culto se convirtió en una figura emblemática en el desarrollo cultural del momento. Su importancia también fue estilística pues algunos autores lo sitúan como el inicio del barroco en Guatemala.

El principal ingreso de las cofradías era la “demanda de limosnas”. El período del mayordomo Tomás García Bahamonde de 1730 a 1760 fue de los más fructíferos en cuanto al desarrollo de la cofradía y la hechura de distintos bienes, incluyendo la escultura tema de este estudio, para la exaltación del culto a Jesús Nazareno.

La escultura del Niño de la Demanda fue probablemente mandada a hacer en el año 1731 con el propósito de recolectar o demandar limosnas para sufragar los gastos de la cofradía. Su nombre derivó de forma coloquial por las funciones para las que fue concebido. Hasta donde se ha investigado, no fue asignado a ningún retablo de la iglesia o del convento, pues fue destinado para visitar casas a cambio de alguna colecta.

Se sabe que la cofradía mandó a hacer un Niño Dios en 1654, pero no se tiene referencias de la misma. A pesar de la existencia de otras imágenes de Niños con símbolos de la Pasión, desde el siglo XVII, la escultura del Niño de la Demanda es la imagen de Niño Nazareno más antigua que se conoce en Guatemala.

Se ha considerado que la talla de la imagen fue inspirada en la escultura de origen español conocida como Niño del Dolor o Niño de la Pasión de Alonso Cano (siglo XVII), pero como un prototipo iconográfico y de estilo. También se le ha vinculado a otra escultura española conocida como Niño Salvador del Mundo, atribuido a Martínez Montañés (siglo XVI-XVII), y que perteneció al convento franciscano en la actual La Antigua Guatemala, pero sólo como referencia a la escultura de un infante.

Junto con la escultura se mandó a hacer la cruz y el nimbo, no así la corona de espinas que solía omitirse hasta la llegada de la Contrarreforma que la exaltó como un elemento de la Pasión. La que actualmente porta fue confeccionada en plata, que sin precisar la fecha exacta de su hechura, es mencionada en los inventarios desde 1784 a 1792. En los listados de pertenencias de la cofradía de 1800, se mencionan dos, de las cuales una ya no existe.

La imagen del Niño de la Demanda es la representación de Jesús Nazareno pero en edad infantil. Se han encontrado similitudes en cuanto al tratamiento de la anatomía y movimiento con relación al Nazareno mercedario, lo que hace pensar que la idea fue imitarlo pero como párvulo.

Las cruces griegas que porta sobre las manos y los pies el Niño de la Demanda, que son el símbolo externo del acto de consagración, no corresponden a alguna ceremonia realizada sobre él, sino son una reproducción de las que ostenta el Nazareno desde 1717, año en que fue ungido bajo este rito.

El Niño de la Demanda tuvo los mismos tratos que Jesús Nazareno, evidenciado en la hechura de enseres y túnicas que fueron en su mayoría de la misma calidad. Todas las túnicas mencionadas en los archivos desde 1759 hasta 1800, incluyendo dos de tisú de oro y plata, desaparecieron.

La figura del Niño de la Demanda se arraigó en el devocionario popular y su trascendencia se hizo sentir junto con el Nazareno, a pesar de las distintas vicisitudes

que la cofradía padeció como terremotos, traslado de ciudad y expulsión de los religiosos del país por orden de gobiernos liberales durante el siglo XIX.

La mentalidad de las devociones fue cambiando durante el siglo XIX, se le dio un valor extra e importancia a la obra en sí, bajo un concepto de individualización de las imágenes y no simplemente objetos para su función evangelizadora.

No se tienen muchos datos de la imagen durante todo el siglo XIX, en parte por el difícil acceso a los distintos archivos, como es el caso del Archivo Eclesiástico Francisco de Paula García Peláez, que se encuentra en etapa de revisión y clasificación, cerrado al público.

En el siglo XIX surgieron en el mundo conceptos más científicos acerca de la conservación y restauración, aunque en Guatemala estos tardaron muchos años en ser aplicados. En los pocos registros que se menciona la escultura, fue “reparada” y “remozada” varias veces por distintos daños sufridos, en conceptos alejados a los actuales sobre conservación de patrimonio, pero dejó claro el aprecio que se le tenía a la imagen y el interés por su buen estado. El único nombre que se conoce relacionado con alguna intervención sobre el Niño Nazareno, es en 1800, por Josef María Hidalgo, pintor de escultura y de caballete.

Se desconoce la fecha en que esta imagen dejó de ser propiedad de la cofradía, según la tradición oral, pasó a manos particulares y fue hasta la década de los años 1930 que fue entregado definitivamente a la iglesia de La Merced para su custodia por los padres jesuitas.

En 1954 su uso se exaltó en la devoción, al iniciarse una procesión infantil que ininterrumpidamente se realiza cada sábado previo al Domingo de Ramos, cargado por miles de niños guatemaltecos, lo que la ha convertido en una de las imágenes emblemáticas de la Cuaresma y Semana Santa guatemalteca.

El trabajo de investigación de la imagen del Niño de la Demanda, puede contribuir para ahondar en la historia del arte de Guatemala. Su estudio puede motivar a otras investigaciones también relacionadas con Niños de Pasión, que puedan aportar más datos sobre el tema y para la mejor comprensión del arte y las tradiciones del país.

El estudio de la historia del arte contribuye a la mejor comprensión del desarrollo de una sociedad. El arte es uno de los mejores medios por los que el individuo evidencia su evolución y desarrollo, y a su paso sienta las bases para la mejor comprensión del mundo que lo rodea, su propio futuro y el de sus generaciones venideras, vital para la conformación y sustento de la identidad de un pueblo.





## VII. Recomendaciones

Incentivar las investigaciones acerca de las imágenes de devoción y trascendencia popular en Guatemala para que se pueda ampliar, en la medida de lo posible, el panorama histórico, su función social y su trascendencia cultural.

Motivar al lector acerca de la importancia del patrimonio cultural tangible y su manifestación intangible, independientemente de su vinculación religiosa, como muestra de una identidad que afianza los valores tradicionales.

Realizar análisis comparativos con otras imágenes de devoción popular de acuerdo a sus características, para establecer su influencia en la sociedad guatemalteca.

Incentivar el interés por conservar estos valores como parte de la identidad cultural del país, otorgándoles un orden preferente de atención dentro de las instituciones que velan por su preservación.

Hacer conciencia en las organizaciones y personas encargadas del culto de imágenes de tradición popular, en cuanto a su salvaguarda y preservación, así como alertarlos sobre los agentes de deterioro a los que el patrimonio está expuesto.

Recomendar a los encargados del cuidado de estas imágenes, el correcto y mínimo manipuleo de las mismas, para evitar situaciones de riesgo, principalmente durante los preparativos para los cortejos procesionales.

Sugerir a las autoridades civiles y religiosas atención permanente sobre las obras de arte para evitar que estas sufran algún tipo de deterioro desde el más mínimo, para evitar daño irreversible o de pérdida total de la obra, que lastimaría el recuento del arte guatemalteco así como la historia del país.

Interesar a las autoridades universitarias, así como a los estudiantes y catedráticos del alma mater para contribuir a la salvaguardia de estos valores que contribuyen a consolidar la identidad cultural de los guatemaltecos.

Contemplar estos valores desde un orden cultural y no desde un patrón religioso, para comprender que los mismos han acompañado al pueblo de Guatemala como elementos que lo identifican y conforman desde un nivel en el que trascienden a su tiempo y espacio histórico, motivando la interculturalidad.



## VIII. Bibliografía General

### A. Publicaciones

Alarcón Cedillo, Roberto. *Técnicas de conservación y restauración de pinturas sobre madera*. Programa de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto de Antropología e Historia. Guatemala, 1980.

Alonso de Rodríguez, Josefina. *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala. I Glosario*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Delgado Impresos & Cía. Ltda. Guatemala, 1980.

------. *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala. II Plateros y batihojas*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Delgado Impresos & Cía. Ltda. Guatemala, 1981.

Álvarez Arévalo, Miguel. "Algunos datos para la historia de Jesús de La Merced" en *Revista A Dedo*. Universidad de San Carlos. Guatemala, 1977.

------. *Breves consideraciones sobre la historia de Jesús de La Merced*. Serviprensa Centroamericana. Guatemala, 1980.

------. *Reseña Histórica de las imágenes procesionales en la ciudad de Guatemala*. Instituto Guatemalteco de Turismo. Guatemala, 1987.

Angulo Íñiguez, Diego. *Resumen de Historia del Arte*. Distribuidor E.I.S.A. Madrid, 1974.

Bagú Bejarano, Sergio. *La idea de Dios en la sociedad de los hombres*. Siglo Veintiuno Editores. México, 1989.

Ballesteros, Víctor. *El Símbolo en los Conventos Agustinos del estado de Hidalgo*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México, 1987.

Berlin, Heinrich. *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala*. Editorial del Ministerio de Educación Pública. Guatemala, 1952.

Barguellini, Clara (México). Conferencias para la Maestría en Historia del Arte. (Notas tomadas en clase por Haroldo Rodas Estrada). Universidad de San Carlos. Guatemala, 2002.

Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la Pintura Española de los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Fundación Telefónica. Madrid, 2002.

- Cabral Pérez, Ignacio. *Los Símbolos Cristianos*. Editorial Trillas. México, 1995.
- Carías de López, Ana María. *Restauración de Cerámica*. Programa de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto de Antropología e Historia. Guatemala, 1980.
- Carías Ortega, Jorge Alberto. *Aspectos tecnológicos y constructivos de la imaginería en madera de Guatemala*. Tesis de Licenciatura en Arte. Universidad de San Carlos. Guatemala, 2002.
- Chinchilla Aguilar, Ernesto. *Historia del Arte en Guatemala*. Editorial José de Pineda Ibarra. Segunda Edición. Guatemala, 1965.
- Cirlot, Jean Eduardo. *“La realidad del símbolo”*. En *Historia del mundo insólito*. 3 tomos. Gran Biblioteca Marín. España, 1973.
- Concilios. *Concilios Provinciales Primero y Segundo* (incluye información del Tercero) celebrados en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de México. Presidido por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. Fr. Alonso de Montufar en los años 1555, 1565 y 1585. Dalos a Luz el Ilustrísimo Señor D. Francisco Antonio Lorenzana. Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia. Imprenta de el (sic) Superior Gobierno. México, 1769.
- Delfín Márquez, Ignacio. *Guía para la restauración de documentos gráficos, papel*. Programa de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto de Antropología e Historia. Guatemala, 1980.
- Diccionario. *Larousse Universal, diccionario enciclopédico en seis volúmenes*. Editorial Larousse. Tercera edición. México, 1970.
- Echeverría, José Miguel. *Coleccionismo de Escultura Antigua*. Editorial Everest. Madrid, 1979.
- Enciclopedia. *Encyclopedia of World Art*. 15 volumes. New York, 1968.
- Enciclopedia. *La Enciclopedia*. 20 tomos. Salvat Ediciones. Madrid. 2004.
- Esquitín Lastrini, María del Carmen y Silva Torres. *Escultura policromada: aspectos históricos, tecnológico-científicos y su relación con la restauración*. Tesis de Licenciatura en Restauración de bienes muebles. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía: Manuel del Castillo Negrete. INAH. México, 1983.
- Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press. USA, 1989.
- Flores L., José Alejandro. *Síntesis obra Carlos Ceschi. Teoría de la Restauración*. Programa de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto de Antropología e Historia. Guatemala, 1980.

- Flores L., José Carlos. *Nazarenos de Guatemala*. Print Studio, S. A. Guatemala, 2009.
- Gallo, Antonio. *Escultura Colonial en Guatemala*. Ediciones de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Guatemala, 1979.
- Gañan Medina, Constantino. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Editorial Universidad de Sevilla. Servicio de Publicaciones. Sevilla, 1999.
- González Gómez, Juan Miguel. *Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla*. Historia, Antropología, Arte. Sevilla, 1989.
- González Gómez, Juan Miguel y José Roda Peña. *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.
- Grajeda Mena, Guillermo. *Los Cristos tratados por los escultores de Guatemala*. Publicación especial No. 4. Instituto de Antropología e Historia. Guatemala, 1969.
- Gutiérrez, Ramón. “Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes”. En *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Manuales Arte Cátedra. Gráficas Ragar, S. A. Madrid, 1995.
- Hall, James. *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Icon Editions. USA, 1979.
- Igual Úbeda, Antonio. *El Barroquismo*. L.G. Seix y Barral Hermanos. Barcelona, 1948.
- Jones, D. W. Martin. *La Contrarreforma, Religión y Sociedad en la Europa Moderna*. Ediciones Akal. S. A. Madrid, 2003.
- Ley. *Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación*. Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala, 1999.
- Luján Muñoz, Jorge (Director General). *Historia General de Guatemala*. Asociación de Amigos del País. Fundación para la Cultura y el Desarrollo. Editorial Amigos del País. Guatemala, 1994.
- . *Nueva antología de artículos de historia del arte, arquitectura y urbanismo*. Caudal, S. A. Guatemala, 2009.
- Luján Muñoz, Luis. *Síntesis de la arquitectura en Guatemala*. Universidad de San Carlos. Guatemala, 1968.
- y Miguel Álvarez Arévalo. *Imágenes de Oro*. Galería Guatemala II. Corporación G&T. Talleres Litorama, S. A. Guatemala, 1993.
- Manrique, Jorge A. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 50/ 1. México, 1982.

Martín González, Juan José. *Escultura Barroca en España. 1600-1700*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1998.

Mendoza Rivera de Reyes, Elena Amparo. *Imaginería tradicional de la Ciudad de Guatemala en el Siglo XX*. Tesis de Licenciatura en Historia. Guatemala, 1977.

Morales Castellanos, Gabriel. "Los Niños de Pasión en la pintura colonial guatemalteca". En *Suplemento Cultural de Semana Santa*, Diario La Hora. Guatemala, 02 de abril de 2004.

Muñoz Lemus, Luis Manuel. *La conservación y restauración del Niño Jesús Nazareno de la Demanda*. Trabajo Final de Técnico en Restauración de Bienes Muebles. Universidad de San Carlos. Guatemala. 2010.

Noval, Joaquín. *Temas Fundamentales de la Antropología*. Imprenta Universitaria. Universidad de San Carlos. Guatemala, 1972.

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Ediciones de Arte. Editorial Leda. Barcelona, 1968.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

Ramírez Samayoa, Gerardo. *Vida social, económica y religiosa de la cofradía de Jesús nazareno del templo de Nuestra Señora de La Merced, en Santiago y en la Nueva Guatemala, 1582 a 1821*. Tesis de Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guatemala, 2007.

Revista. *Con olor a corozo*. Año 7, marzo-abril. Guatemala, 2009.

Rivera Madrid, Luis Gabriel. *Sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera*. Tesis de licenciatura en Restauración de bienes muebles. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía: Manuel del Castillo Negrete. INAH. México, 1995.

Rocha Reyes, Juan Manuel y Alfredo Vega Cárdenas. *Iconografía y Restauración. El estudio iconográfico en la restauración de los bienes culturales sacros*. Tesis de Licenciatura en Restauración de bienes muebles. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía: Manuel del Castillo Negrete. INAH. México, 1997.

Rodas Estrada, Juan Haroldo. *El despojo cultural, la otra máscara de la conquista*. Editorial Caudal, S. A. Guatemala, 1998.

----- . *La pintura hispánica en Guatemala*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte (inédito). UNAM. México, 2009.

----- . "Manifestaciones artísticas en los textos indígenas". En *Revista de Antropología e Historia*. Vol. 5. II Época. Spi. Guatemala, 1983.

----- (Coordinador General). *Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala*. Dirección General de Investigaciones y la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos. Guatemala, 1992.

----- "Trascendencia del Nazareno en la sociedad guatemalteca". En *Jesús de las Tres Potencias*. Caudal. Guatemala, 1996.

----- y José Chaclán. *Glorias Bethlemíticas*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Museo Fray Francisco Vásquez. Guatemala, 2002.

Rosales Sandoval, Roberto. *Patrimonio Cultural de Guatemala. Historia, contenido y protección*. Tesis de Licenciatura en Historia. Universidad de San Carlos. Guatemala, 1983.

Ruiz Gomar, Rogelio. "El gremio de los escultores y entalladores en la Nueva España". En *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*. INAH. México, 1990.

Sagrada Biblia. *La Biblia. (Nuevo Testamento)*. XII Edición. Edición San Pablo. Editorial Verbo Divino. España, 1972.

Sagrada Biblia. *Sagrada Biblia*. Traducción del Pbro. Agustín Magaña Méndez. XIV Edición. Ediciones Paulinas, S.A. México, 1982.

Sánchez Hernández, María Leticia. "La imagen del niño Jesús: humilde "sacramento" de la cercanía de Dios". En publicación Vida Nueva. Pliego del No. 2594, 22-31 diciembre. España, 2007.

Saiz, María Concepción. "Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana" capítulo 4. En *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Manuales Arte Cátedra. Gráficas Ragar, S. A. Madrid, 1995.

Samayoa Guevara, Héctor Humberto. *Los Gremios de Artesanos en la ciudad de Guatemala*. Editorial Universitaria. Guatemala, 1962.

Sebastián, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1990.

Urquizú, Fernando. *El Niño de la Vera Cruz y su fiesta en San Juan Amatitlán*. Centro de Estudios Folklóricos. Escuela de Historia. Universidad de San Carlos. Guatemala, 2009.

Urruela, de Quezada, Ana María (Editora). *El tesoro de La Merced. Arte e Historia*. Citibank. Trade Litho, Miami. Guatemala, 1997.

----- (Editora y coautora). *El tesoro de la Catedral Metropolitana. Arte e Historia*. Banco Industrial. Mayaprin, S. A. Guatemala, 2005.

Valdivieso, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la historia del Arte Hispánico. España, 2002.

Varios autores. *Conservar y Restaurar. Cuatro años de actuaciones en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid*. España, 2003.

Wittkower, Rudolph. *La escultura, procesos y principios*. Editorial Alianza. Madrid, 1983.

## **B. Catálogos**

Pareja, Antonio (editor). *Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas*. Toledo Oculto. El Arte en las Clausuras. Diputación de Toledo. Gráficas Monterreina. España, 2002.

Varios autores. *La Escala Reducida*. Museo Nacional de la Escultura. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Valladolid, 2008.

Varios autores. *El País del Quetzal. Guatemala maya e hispana*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Impresión Julio Soto impresor, S. A. Madrid, 2002.

Varios autores. *Obras Maestras del Arte Colonial. Exposición Homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 1990.

## **C. E-grafías**

<http://buscon.rae.es/drael/>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Manierismo>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Apotheosis>

[www.sevillapress.com/noticia/5205.html](http://www.sevillapress.com/noticia/5205.html)

[www.caiman.de/05\\_05/kol\\_1/index\\_es.shtml](http://www.caiman.de/05_05/kol_1/index_es.shtml)

[puntadasmarianas.blogspot.com/2009/05/nuestra](http://puntadasmarianas.blogspot.com/2009/05/nuestra)

<http://mipagina.cantv.net/jandarcia/vmilagrosa/14.htm>

[www.efeta.org/ES/gpermanente004.php](http://www.efeta.org/ES/gpermanente004.php)

[studioiw.com/historia1/?cat=19](http://studioiw.com/historia1/?cat=19)



<http://www.lahornacina.com/articuloscadiz8.htm>

[blasmolinareyes.blogspot.com/](http://blasmolinareyes.blogspot.com/)

<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=4633>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Ecce\\_homo](http://es.wikipedia.org/wiki/Ecce_homo)

<http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/obras/1915.htm>

<http://www.manologallardo.com/showpaint.php?id=163&PHPSESSID=c224946e4721c3e254623a9200fb615e>

<http://imaginaria.wordpress.com/>

[http://www.construnario.com/notiweb/tematicos\\_resultado.asp?id=208&informe=2](http://www.construnario.com/notiweb/tematicos_resultado.asp?id=208&informe=2)

[http://html.rincondelvago.com/madera\\_8.html](http://html.rincondelvago.com/madera_8.html)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Albayalde>

## **D. Entrevistas no programadas**

Farfán Leal, Julio. Guatemalteco, Encargado general del culto y procesión de la imagen del Niño de la Demanda. 81 años (2010). Entrevistas no programadas. Guatemala, 2004 y 2009.

Irungaray Tejeda, Ramiro. Guatemalteco. Artista imaginero y restaurador de escultura, 81 años (2010), Entrevistas no programadas. Centro de Restauración de Bienes Muebles. IDAEH. Guatemala, 1984–1996.

Rodas Estrada, Haroldo. Guatemalteco. Licenciado en Historia. Maestro en Historia del Arte. Actualmente culminando el Doctorado en Historia del Arte. 54 años (2010). Entrevista no programada. Guatemala, 2009.



## **IX. ANEXOS**

Según se establece en la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación, todos los bienes patrimoniales deben ser registrados por el Departamento de Registro de Bienes Culturales, de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural del Ministerio de Cultura y Deportes. La iglesia de La Merced ha hecho el registro de la mayoría de sus bienes, incluyendo la escultura del Niño de la Demanda y sus elementos adicionales.

Los anexos a continuación, proporcionados por las autoridades de la iglesia, son documentos oficiales por lo que solo se muestra una parte de dicho registro para ilustrar la forma eficiente como debe desarrollarse este trabajo.

1. Niño Jesús Nazareno de la Demanda
2. Nimbo
3. Corona de espinas
4. Cruz





MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES  
INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

REGISTRO DE LA PROPIEDAD ARQUEOLOGICA  
HISTORICA Y ARTISTICA



FICHA DE REGISTRO DEL PATRIMONIO CULTURAL

SECCION: HISPANICA Y REPUBLICANA

<b>DATOS GENERALES</b>	1. Título	--Niño Nazareno de la Demanda--
	2. No. de Registro	1-5-2-52
	3. Depositario	Iglesia de la Merced
	4. Dirección	5 calle 11-67 zona 1
	5. Departamento	Guatemala
	6. Municipio	Guatemala
	7. Aldea	
	8. Finca	

<b>DATOS LEGALES</b>	9. Catastro No.	
	10. Finca No.	
	11. Libro No.	
	12. Folio No.	
	13. Acuerdo	Decreto Legislativo 26-97 Artículos 59 y 60 de la Constitución

<b>14. PROPIEDAD</b>	14.1 Estatal	
	14.2 Municipal	
	14.3 Militar	
	14.4 Eclesiástico	x
	14.5 Privada	
	14.6 Comunal	

<b>15. SERVICIO</b>	15.1 Público	
	15.2 Educativo	x
	15.3 Religioso	x
	15.4 Comercial	
	15.5 Habitacional	
	15.6 Ceremonial	
	15.7 Individual	
	15.8 Colectivo	

<b>16. VALOR</b>	16.1 Arqueológico	
	16.2 Histórico	x
	16.3 Artístico	x
	16.4 Arquitectónico	
	16.5 Etnológico	

17. Autor	anónimo
18. Constructor	
19. Informante	

<b>20. PROCEDENCIA/TIEMPO</b>	20.1 Epoca	Hispanica
	20.2 Período	fines XVII, prin.
	20.3 Fase	
	20.4 Año	
	20.5 Estilo	
	20.6 Procedencia	
	20.7 Forma de Adquisición:	
	20.8	

<b>21. DIMENSIONES</b>	21.1 Ancho	45 cm
	21.2 Fondo	20 cm
	21.3 Alto	30 cm
	21.4 Grosor	
	21.5 Diámetro	
	21.6 Area	
	21.7 Frecuencia	



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES  
INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

REGISTRO DE LA PROPIEDAD ARQUEOLOGICA  
HISTORICA Y ARTISTICA



FICHA DE REGISTRO DEL PATRIMONIO CULTURAL

SECCION: HISPANICA Y REPUBLICANA

<b>DATOS GENERALES</b>	1. Título	--Nimbo del Niño Nazareno de la Demanda--
	2. No. de Registro	1-5-2-53
	3. Depositario	Iglesia de la Merced
	4. Dirección	5 calle 11-67 zona 1
	5. Departamento	Guatemala
	6. Municipio	Guatemala
	7. Aldea	
	8. Finca	

<b>DATOS LEGALES</b>	9. Catastro No.	
	10. Finca No.	
	11. Libro No.	
	12. Folio No.	
	13. Acuerdo	Decreto Legislativo 26-97 Artículos 59 y 60 de la Constitución

<b>M. PROPIEDAD</b>	14.1 Estatal		<b>15. SERVICIO</b>	15.1 Público		<b>16. VALOR</b>	16.1 Arqueológico	
	14.2 Municipal			15.2 Educativo	x		16.2 Histórico	x
	14.3 Militar			15.3 Religioso	x		16.3 Artístico	x
	14.4 Eclesiástico	x		15.4 Comercial			16.4 Arquitectónico	
	14.5 Privada			15.5 Habitacional			16.5 Etnológico	
	14.6 Comunal			15.6 Ceremonial				
		15.7 Individual						
		15.8 Colectivo						

17. Autor	anónimo
18. Constructor	
19. Informante	

<b>20. PROCEDENCIA/TIEMPO</b>	20.1 Epoca	Hispanica
	20.2 Periodo	Siglo XVIII
	20.3 Fase	
	20.4 Año	
	20.5 Estilo	Barroco
	20.6 Procedencia	
	20.7 Forma de Adquisición:	
	20.8	

<b>21. DIMENSIONES</b>	21.1 Ancho	
	21.2 Largo	
	21.3 Alto	
	21.4 Grosor	
	21.5 Diámetro	12 cm
	21.6 Area	
	21.7 Frecuencia	



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES  
INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

REGISTRO DE LA PROPIEDAD ARQUEOLOGICA  
HISTORICA Y ARTISTICA



FICHA DE REGISTRO DEL PATRIMONIO CULTURAL

SECCION: HISPANICA Y REPUBLICANA

<b>DATOS GENERALES</b>	1. Título	--Corona de espinas del Niño Nazareno de la Demanda--
	2. No. de Registro	1-5-2-54
	3. Depositario	Iglesia de La Merced
	4. Dirección	5 calle 11-67 zona 1
	5. Departamento	Guatemala
	6. Municipio	Guatemala
	7. Aldea	
	8. Finca	

<b>DATOS LEGALES</b>	9. Catastro No.	
	10. Finca No.	
	11. Libro No.	
	12. Folio No.	
	13. Acuerdo	Decreto Legislativo 26-97 Artículos 59 y 60 de la Constitución

<b>PM. PROPIEDAD</b>	14.1 Estatal	
	14.2 Municipal	
	14.3 Militar	
	14.4 Eclesiástico	x
	14.5 Privada	
	14.6 Comunal	

<b>15. SERVICIO</b>	15.1 Público	
	15.2 Educativo	x
	15.3 Religioso	x
	15.4 Comercial	
	15.5 Habitacional	
	15.6 Ceremonial	
	15.7 Individual	
	15.8 Colectivo	

<b>16. VALOR</b>	16.1 Arqueológico	
	16.2 Histórico	x
	16.3 Artístico	x
	16.4 Arquitectónico	
	16.5 Etnológico	

17. Autor	anónimo
18. Constructor	
19. Informante	

<b>20. PROCEDENCIA/TIEMPO</b>	20.1 Epoca	Hispanica
	20.2 Periodo	Siglo XVIII
	20.3 Fase	
	20.4 Año	
	20.5 Estilo	Barroco
	20.6 Procedencia	
	20.7 Forma de Adquisición:	
	20.8	

<b>21. DIMENSIONES</b>	21.1 Ancho	
	21.2 Largo	
	21.3 Alto	3 cm
	21.4 Grosor	
	21.5 Diámetro	11.5 cm
	21.6 Area	
	21.7 Frecuencia	



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES  
INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

REGISTRO DE LA PROPIEDAD ARQUEOLOGICA  
HISTORICA Y ARTISTICA



FICHA DE REGISTRO DEL PATRIMONIO CULTURAL

SECCION: HISPANICA Y REPUBLICANA

<b>DATOS GENERALES</b>	1. Título	-- Cruz del Niño Nazareno de la Demanda--
	2. No. de Registro	1-5-2-55
	3. Depositario	Iglesia de la Merced
	4. Dirección	5 calle 11-67 zona 1
	5. Departamento	Guatemala
	6. Municipio	Guatemala
	7. Aldea	
	8. Finca	

<b>DATOS LEGALES</b>	9. Catastro No.	
	10. Finca No.	
	11. Libro No.	
	12. Folio No.	
	13. Acuerdo	Decreto Legislativo 26-97 Artículos 59 y 60 de la Constitución

<b>M. PROPIEDAD</b>	14.1 Estatal	
	14.2 Municipal	
	14.3 Militar	
	14.4 Eclesiástico	x
	14.5 Privada	
	14.6 Comunal	

<b>15. SERVICIO</b>	15.1 Público	
	15.2 Educativo	x
	15.3 Religioso	x
	15.4 Comercial	
	15.5 Habitacional	
	15.6 Ceremonial	
	15.7 Individual	
	15.8 Colectivo	

<b>16. VALOR</b>	16.1 Arqueológico	
	16.2 Histórico	x
	16.3 Artístico	x
	16.4 Arquitectónico	
	16.5 Etnológico	

17. Autor	anónimo
18. Constructor	
19. Informante	

<b>20. PROCEDENCIA/TIEMPO</b>	20.1 Epoca	Hispanica
	20.2 Periodo	Siglo XVIII
	20.3 Fase	
	20.4 Año	
	20.5 Estilo	Barroco
	20.6 Procedencia	
	20.7 Forma de Adquisición:	
	20.8	

<b>21. DIMENSIONES</b>	21.1 Ancho	32 cm
	21.2 Largo	
	21.3 Alto	47.5 cm
	21.4 Grosor	3.5 cm
	21.5 Diámetro cantoneras:	4 cm
	21.6 Area	
	21.7 Frecuencia	