

Angel Orlando Milian Solórzano

**Adaptación del Método Iconológico como medio de estudio de la arquitectura
neoclásica religiosa en la Ciudad de Guatemala**

Asesor M.A. José Bidel Méndez Pérez



**FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN INVESTIGACIÓN**

Guatemala 6 de junio de 2022

**Este informe fue presentado por el
Autor como como trabajo de Tesis
Previo a obtener el grado de Maestro
en Investigación**

Índice

Resumen	i
Abstract	ii
Introducción	iii
CAPÍTULO I. Elementos básicos y metodológicos	1
1.1. Línea de Investigación	1
1.2. Título	1
1.3. Planteamiento del problema	1
1.4 Justificación	2
1.5. Alcances y límites (delimitación)	4
1.6. Objetivos	4
1.6.1. Objetivo General	4
1.6.2. Objetivos Específicos	4
1.7. Metodología	5
1.8. Diseño de la investigación	5
1.8.1. Paradigma cualitativo	5
1.8.2. Teoría fundamentada	6
1.8.3. Métodos de Análisis de la Historia del Arte	6
1.8.3.1. Método Iconológico	6
1.8.3.2. Método formalista	7
1.8.3.3. Otros modelos de análisis del Arte	7
1.9. Estrategias de recolección de datos de investigación:	8
1.9.1. Teoría Fundamentada bajo el diseño emergente	8
1.9.1.1. Técnica de recolección de datos gráficos	8
ii. Técnica de recolección de datos documentales	8
ii. Codificación	8
1.9.2. Generación de Categorías de Conocimiento para propuesta del Modelo	9
1.10. Unidades de análisis de datos	10
1.10.1. Arquitectura Neoclásica de la Ciudad de Guatemala	10
1.10.2. Elementos arquitectónicos propios de la arquitectura neoclásica guatemalteca	10
1.10.3. Categorías simbólicas	10
CAPÍTULO II. Fundamentación teórica	11
2.1. Paradigmas de Investigación	11
2.2. El Método Iconológico	11
2.2.1. Conceptualización General	11

2.2.1.1. Iconología	11
2.2.1.2. Iconografía	12
2.2.1.3. Términos relacionados a la iconología e iconografía	13
i. Forma	13
ii. Asunto o significación	13
iii. Motivo y composición	13
iv. Imagen	14
2.2.1.4. El Método Iconológico	14
2.2.1.5. Descripción Pre-iconográfica	15
2.2.1.6. Análisis Iconográfico	16
2.2.1.7. Análisis Iconológico	16
2.2.1.8. Adaptación del modelo iconológico a la arquitectura	17
2.3. Teorías relativas al análisis iconológico de la arquitectura	19
2.3.1. Método Formalista	19
2.3.2. Método Biográfico	20
2.3.3. Análisis de la Arquitectura según Wittkower	22
2.3.4. Los tres niveles de interpretación de Terán y la arquitectura religiosa	23
2.3.4.1. El objeto arquitectónico como imagen (o sea la arquitectura como imagen)	23
2.3.4.2. La imagen en la arquitectura.	25
2.3.4.3. La imagen de la arquitectura.	26
2.4. Arquitectura Neoclásica en Guatemala	26
2.4.1. Arte Neoclásico	26
2.4.1.1. Estilo Neoclásico en Guatemala	27
2.4.1.2. Arquitectura neoclásica en Guatemala	27
2.4.1.3. Edificios más importantes del Neoclásico Guatemalteco	28
i. Catedral	29
ii. Templo de la Merced	30
iii. Templo de San Francisco	31
iv. El Carmen	32
v. La Recolectión	32
2.5. Historia conservativa: desastres naturales y su relación con la iconografía e iconología	33
CAPÍTULO III. Presentación de resultados	35
3.1. Generación de diseño de Método iconográfico para la arquitectura neoclásica de la Ciudad de Guatemala	35
3.1.1. Codificación de datos	35
Tabla 1: Diseño metodológico de recogida de datos y codificación según el modelo de Teoría fundamentada. (2021)	36
3.1.2. Método	37
Tabla 2: Diseño metodológico de pasos para análisis de monumentos	

neoclásicos. (2021)	37
3.1.3. Diccionario de Elementos arquitectónicos clásicos, cristianos y su simbolismo en el contexto religioso guatemalteco	41
Conclusiones	85
Referencias	87
Apéndices	91
1. Recursos	91
Tabla 3: Especificación de recursos para propuesta de investigación (2019).	91
2. Cronograma de actividades	92
Tabla 4: Diagrama de Gantt para proyecto de investigación (2020)	92

Índice de Tablas

Tabla 1: Diseño metodológico de recogida de datos y codificación según el modelo de Teoría fundamentada. (2021)	36
Tabla 2: Diseño metodológico de pasos para análisis de monumentos neoclásicos. (2021)	37
Tabla 3: Especificación de recursos para propuesta de investigación (2019).	91
Tabla 4: Diagrama de Gantt para proyecto de investigación (2020)	92

Índice de Figuras

Figura 1: Modelo de análisis de categorías de conocimiento y unidades de análisis según el modelo de Teoría fundamentada. Realizado en base a Arantzamendi, M., López-Dicastillo, O., Gordo, C. y Vivar, C. (2010).	9
Figura 2: ábside de la Catedral Metropolitana de Guatemala	42
Figura 3: Composición de imágenes que muestran a la izquierda un capitel compuesto del remate de la Catedral con hojas de acanto y un plafón con decoración en la misma hoja Catedral Metropolitana.	43
Figura 4: Tipos de Acanto según Fatás y Borrás (1979)	43
Figura 5: Anta del imafronte de la Catedral Metropolitana	43
Figura 6: Antorchas sobre el remate de la Catedral Metropolitana	45
Figura 7: Arco Triunfal templo de la Merced	45
Figura 8: Arcos fajones (eje horizontal) y arcos perpiaños o torales (eje vertical) en piedra expuesta bajo la cúpula de la Catedral Metropolitana.	46
Figura 9: Armas de la pasión junto con el monograma de Cristo en el templo de la Merced	46
Figura 10: Atrio de la Recolectión delimitado por muro en 1875. Fotografía de Eadweard Muybridge	47
Figura 11: Báculo en el tímpano de la Catedral Metropolitana	48
Figura 12: Balaustrada en el coro sobre el transepto de la Catedral Metropolitana	48
Figura 13: Baldaquino de la Catedral Metropolitana	49
Figura 14: Blasón de la orden mercedaria en el templo de la Merced	50
Figura 15: Capelo en el tímpano de la Catedral Metropolitana	50
Figura 16: Cátedra obispa en la Catedral Metropolitana	50
Figura 17: Ventanas del claristorio en la nave central de la Catedral Metropolitana	51
Figura 18: Columnas en el frontispicio del templo de San Francisco Ciudad de Guatemala.	51
Figura 19: Cornisa denticulada en el muro testero de la Catedral Metropolitana	52
Figura 20: Cruz arzobispal en el tímpano de la Catedral Metropolitana	52
Figura 21: Cruz de ocho brazos o cruz bautismal en las claves de arcos fajones de la Catedral Metropolitana	52
Figura 22: Cruz de Consagración en pilar de la Catedral Metropolitana	53
Figura 23: Bóveda de linternilla con decoración cruciforme, en cruz griega, templo de la Merced	53
Figura 24: Dentículos sobre el friso interior de la nave central de la Catedral Metropolitana	54
Figura 25: Emblema Deo Optimo Máximo en el templo de San Francisco	54
Figura 26: Cúpula de la Catedral Metropolitana	55
Figura 27: Templo de Minerva de la Ciudad de Guatemala, fotografía de Eadweard Muybridge	55
Figura 28: Encasamiento central en el ábside de la Catedral Metropolitana.	56

Figura 29: Friso central del frontispicio de la Catedral Metropolitana	56
Figura 30: Frontispicio de la Catedral Metropolitana	57
Figura 31: Frontón de la Catedral Metropolitana	57
Figura 32: Guirnalda de hojas de laurel rodeando un clípeo con las flores de San José en la bóveda de la Catedral Metropolitana	58
Figura 33: Diseño decorativo basado en helechos en el persignatorio de la Catedral Metropolitana	59
Figura 34: Laureles en el friso de una de las columnas del transepto de la Catedral Metropolitana	59
Figura 35: Llaves de San Pedro vinculadas a la tiara papal en la puerta de la capilla del santísimo de la Catedral Metropolitana	60
Figura 36: Ménsula con róleos y motivos vegetales en la parte exterior del tambor del domo de la Catedral Metropolitana	60
Figura 37: Mitra en la heráldica bajo el saledizo de la cátedra de la Catedral Metropolitana	60
Figura 38: Modillones en piedra expuesta en el interior de la Catedral Metropolitana	61
Figura 39: Molduras en piedra en la zona externa de la Catedral Metropolitana	61
Figura 40: Escudo con el monograma IAMR (Immaculata Ave Maria Regina/ Ave María Reina Inmaculada) en la portada sur de la Catedral Metropolitana	62
Figura 41: Infografía de la iconografía de la distribución del templo.	63
Figura 42: Nudo de tres cuerdas en el ábside de la Catedral Metropolitana.	64
Figura 43: Óculo en la fachada sur del Templo de La Merced.	67
Figura 44: Composiciones de olivos en el frontón principal de catedral y en el escudo del pórtico de la capilla del santísimo.	67
Figura 45: Decoración en ovas y dardos en una puerta lateral de la Catedral Metropolitana.	69
Figura 46: Composición de palmas en la Catedral Metropolitana. De izquierda a derecha, en el interior del templo friso del arco triunfal, en la portada de la capilla del Santísimo y en el tímpano del frontón principal.	70
Figura 47: Paño de características sindónicas y dispuesto como guirnalda en los frisos de los arcos de piedra expuesta del crucero de la catedral metropolitana.	70
Figura 48: Pechina con la efigie de San Mateo en la Catedral Metropolitana.	71
Figura 49: Composición con pedestales o podios en el interior de la Catedral Metropolitana (nave de la epístola) y en el frontispicio exterior.	71
Figura 50: Pilar entre la nave central y la nave de la epístola de la Catedral Metropolitana.	72
Figura 51: Pilastras corintias de corte rectangular, pareadas en uno de los pilares de la Catedral Metropolitana.	72
Figura 52: Podios, jambas y dinteles de piedra expuesta en la Catedral Metropolitana.	73
Figura 53: Composición de diferentes ejemplos de representaciones de piñas en Catedral Metropolitana, de izquierda a derecha arriba, al lado de la torre sur, en los dentículos del muro testero. Abajo, en el remate bajo el arco de la portada sur.	73
Figura 54: Plano del templo de la Merced (Apréciase la distribución cruciforme)	74
Figura 55: Los Profetas Moisés y Elías sobre el entablamento de la portada principal del templo de San Francisco.	75

Figura 56: Composición de remates en forma de antorchas y remate principal con la forma del escudo eclesial en la Catedral Metropolitana.	75
Figura 57: Composición con guirnalda de roble en puerta lateral y en ménsula de vanos de la fachada occidental de la Catedral Metropolitana.	75
Figura 58: Composición, de izquierda a derecha rosas al lado del medallón con el Evangelista Juan en la Recolectión y en el muro tras el retablo de la Virgen del Socorro en la Catedral Metropolitana.	76
Figura 59: Composición, Rosa de Sarón en la bóveda de la Catedral Metropolitana.	76
Figura 60: Muro testero de la Catedral Metropolitana.	77
Figura 61: Composición de las pechinas de la Catedral Metropolitana con los evangelistas y sus símbolos, de izquierda a derecha y de arriba a abajo aparecen los evangelistas Marcos, Mateo, Lucas y Juan.	78
Figura 62: Tiara papal en el escudo de la Iglesia, remate de la Catedral Metropolitana.	79
Figura 63: Frontón de la Catedral Metropolitana, dentro de las molduras se puede apreciar el tímpano decorado.	79
Figura 64: Torre norte de la Catedral Metropolitana.	80
Figura 65: Arco con partes señaladas.	80
Figura 66: La trinidad en uno de los plementos (paños triangulares) de la bóveda de la capilla del Santísimo de la Catedral Metropolitana.	81
Figura 67: Pilastras con capiteles de trigo en la parte exterior sur de la Catedral Metropolitana.	81
Figura 68: Composición, vasos en pórticos del interior de la Catedral Metropolitana, a la derecha un pebetero, a la izquierda una cratera.	82
Figura 69: Ventanas en las naves del transepto de la Catedral Metropolitana.	82
Figura 70: Hojas de vid acompañadas de acacia en referencia a la corona de espinas con la flor de ziziphus y la sangre de Cristo en la bóveda de la Catedral Metropolitana.	83
Figura 71: Infografía de la distribución de un templo neoclásico de la Ciudad de Guatemala basado en el templo de la Rectoría del Carmen, Centro Histórico.	84

Resumen

El presente estudio presenta una metodología para facilitar el análisis iconográfico de los edificios religiosos neoclásicos de Guatemala, basado en la premisa de que tales construcciones mantienen una unidad tanto estilística como simbólica basadas en el arte clásico, como en el cristiano. La metodología empleada con tal fin fue la teoría fundamentada, debido a la posibilidad de procesar datos en categorías y a su vez interrelacionar las mismas mediante una codificación axial.

Lo anteriormente descrito permitió desarrollar una guía de procesos metodológicos basados principalmente en los modelos de Panofsky y Wittkower, además de los actuales conocimientos en relación a los fundamentos de la arquitectura clásica, la cual se replica en los modelos neoclásicos guatemaltecos y los parámetros establecidos para la arquitectura de templos cristianos previos al Concilio Vaticano II.

El estudio se desarrolló inicialmente en la Catedral Metropolitana de Guatemala, debido a que es el primer edificio del estilo en el país, además de constituir el paradigma arquitectónico del resto de construcciones bajo este estilo desarrolladas con posterioridad. Fue en este edificio que se realizó parte de la codificación abierta, además del proceso bibliográfico con los parámetros establecidos que sirvieron de base para la etapa de la codificación selectiva, finalmente se realizó la codificación axial a través de interrelacionar el tema de la arquitectura y sus diferentes partes con las etapas del modelo iconológico y otros aportes importantes de tipo histórico, biográfico y formal.

Como resultado de los procesos anteriores se produjo el modelo metodológico además de un diccionario iconográfico, tal aporte es tradicional en el ámbito de las artes y sobre todo de la iconografía, el cual comprobó la validez y aplicabilidad del método en el análisis del mismo edificio catedralicio y otros del mismo estilo en el Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala.

Palabras clave: arte, arquitectura, Guatemala, iconografía, neoclásico.

Abstract

The present study develops a methodology to facilitate the iconographic analysis of the neoclassical religious buildings of Guatemala, based on the premise that such constructions maintain both a stylistic and symbolic unity based on classical art, as well as on Christian art. The methodology used for this purpose was grounded theory, due to the possibility of processing data in categories and in turn interrelating them through axial coding.

The above described allowed the development of a guide to methodological processes based mainly on the models of Panofsky and Wittkower, in addition to current knowledge in relation to the foundations of classical architecture, which is replicated in the Guatemalan neoclassical models and the parameters established for the architecture of Christian temples prior to the Second Vatican Council.

The study was initially developed in the Metropolitan Cathedral of Guatemala, because it is the first building of the style in the country, in addition to constituting the architectural paradigm of the rest of the constructions under this style developed later. It was in this building that part of the open coding was carried out, in addition to the bibliographic process with the established parameters that served as the basis for the selective coding stage, finally the axial coding was carried out by interrelating the theme of architecture and its different parts with the stages of the iconological model and other important historical, biographical and formal contributions.

As a result of the previous processes, the methodological model was produced in addition to an iconographic dictionary; such contribution is a traditional way to develop information in the field of the arts and especially of iconography, which verified the validity and applicability of the method in the analysis of the cathedral building itself. and others of the same style in the Historic Center of Guatemala City.

Keywords: art, architecture, Guatemala, iconography, neoclassical

Introducción

A continuación, se presenta el estudio titulado Adaptación del Método Iconológico como medio de estudio de la arquitectura neoclásica religiosa en la Ciudad de Guatemala, El objetivo del presente proyecto de investigación, es indagar en las unidades de estudio artístico necesarias para adaptar el Método Iconológico de Panofsky, la teoría aportada por Rudolf Wittkower y los desarrollados por otros paradigmas de la historia del arte como el formalismo, para desarrollar una metodología propia adaptada al contexto cultural y geográfico local y presentar un instrumento que permita la lectura de la iconografía de la arquitectura a las manifestaciones de este arte en el estilo Neoclásico de la Ciudad de Guatemala.

En el primer capítulo se presentan las generalidades del presente proyecto: línea de investigación, planteamiento del problema, justificación, alcances y límites, así como los objetivos y la metodología que parte de un modelo de teoría fundamentada. En el mismo apartado se definen a través de criterios de modelos de investigación artística cuáles serán las unidades de recolección de datos y cómo se emplea la información recabada dentro del método principal.

En el segundo capítulo se desarrollan los planteamientos teóricos que fundamentan la investigación, en primer lugar, se analiza el método iconológico de Erwin Panofsky con la finalidad de brindar una base teórica para el presente trabajo. Así también se analiza la idea de Wittkower acerca de la iconología de la arquitectura para concluir con un análisis de los preceptos del formalismo de Wolfflin, así como la teoría de Terán de la iconografía en la arquitectura religiosa.

En las secciones siguientes se revisan las características de la arquitectura neoclásica guatemalteca y sus principales construcciones de una forma breve, con la finalidad de caracterizar el estilo y sus principales obras, que aún perduran.

Posterior a esto se analiza también la relación que tiene la conservación con el desarrollo de la historia del arte y la iconología.

En el apartado final se analizan los elementos teóricos necesarios para la construcción del modelo de análisis iconográfico a partir del esquema del diseño de la teoría fundamentada, además se desarrolla como en todo estudio iconológico un diccionario iconográfico producto del estudio de campo basado en el modelo de teoría fundamentada. y modelos específicos del estudio del arte, que se revisa en la etapa metodológica del presente estudio, posteriormente el diseño se aplicó al ejemplo paradigmático del estilo en Guatemala, La Catedral Metropolitana, en comparación con

otros edificios; con la finalidad de validar y analizar la confiabilidad del modelo desde una perspectiva cualitativa.

Resultado de lo anterior se presenta en última instancia un producto de los análisis arquitectónicos e iconográficos a través de la metodología, el mismo es el Diccionario de Elementos arquitectónicos clásicos, cristianos y su simbolismo en el contexto religioso guatemalteco, que completa el desarrollo investigativo previo.

CAPÍTULO I. Elementos básicos y metodológicos

1.1. Línea de Investigación

Paradigmas de Investigación

1.2. Título

Adaptación del Método Iconológico como medio de estudio de la arquitectura neoclásica religiosa en la Ciudad de Guatemala

1.3. Planteamiento del problema

El método iconográfico es una de las formas de análisis e investigación del arte que más se recurre al momento de indagar en el significado que el artista quiso expresar en una obra artística, la popularidad del método se debe a la clara delimitación y rigor metodológico de Erwin Panofsky, quien establece en tres pasos principales el análisis de la obra artística, aportando al mismo tiempo modelos de verificación para las conclusiones extraídas de estos pasos.

Sin embargo, el método de Panofsky fue creado con base a los preceptos clásicos del arte renacentista, si bien aporta ejemplos de su aplicación a manifestaciones de otros períodos.

La arquitectura por su parte fue analizada por Rudolf Wittkower, quien influenciado por Panofsky y Cassirer, toma los principios arquitectónicos y los analiza a nivel simbólico y de diseño, dejando por un lado el trabajo de Wolfflin en cuanto al análisis formal. Esto aunado al hecho de que su pensamiento está centrado en un análisis puramente esquemático.

A pesar de que ambos modelos por sus características son universales, los factores de contexto, copismo e influencias estilísticas locales, hacen necesario un cambio metodológico en un entorno como el guatemalteco, en el que, a pesar del gusto neoclásico de la élite, el estilo anterior, el barroco siguió siendo del gusto del pueblo, lo que provocó que muchos elementos de la arquitectura como los ornamentales siguieran vigentes, las mismas son contenedoras de profundos sentidos simbólicos.

En 1776 se oficializó el traslado de la Ciudad de Guatemala del Valle de Panchoy al Valle de las Vacas o de la Ermita, situación que fue acompañada de un cambio en el estilo arquitectónico, el neoclásico se convirtió en el estilo predominante en las primeras construcciones de la nueva ciudad, las cuales en su mayoría eran de tipo religioso.

El mencionado estilo revistió en su interior los retablos e imágenes barrocos traídos de la anterior ciudad.

A diferencia de otros países de Latinoamérica en donde el neoclásico se desarrolló en otro tipo de edificios y de forma menos prolífica, en Guatemala, debido al traslado y la necesidad de reconstrucción, esta arquitectura se diseminó por todos los barrios de la nueva ciudad.

Esto implicó la implementación de los órdenes clásicos, guirnaldas, grutescos, medallones y otros elementos decorativos que se agregaron a fachadas, bóvedas y cúpulas; todos ellos con un sentido si bien ornamental también con un profundo valor simbólico.

El simbolismo en estos espacios está acompañado de elementos de la tradición religiosa cristiana que se mantiene en varios ornamentos de cúpulas, intradoses, pechinas y que define en gran parte el uso de los capiteles seleccionados para la ejecución de los edificios.

De lo anterior es posible indicar que los símbolos en la estructura y ornamentación arquitectónica de estos edificios han perdido su valor simbólico intrínseco y en muchas ocasiones se leen como meros objetos estéticos, siendo el método iconográfico el más utilizado para definir símbolos en el contexto artístico, la posibilidad de adaptarlo y considerando la necesidad de devolver a estas imágenes el valor intrínseco que poseen es necesario preguntar: **¿Cómo adaptar la metodología iconográfica al análisis de la arquitectura religiosa neoclásica en la Ciudad de Guatemala?**

1.4 Justificación

El objetivo del presente estudio es proponer un diseño metodológico organizado en función de analizar la arquitectura neoclásica guatemalteca, sin embargo, es posible que de forma posterior sea viable su aplicación a la significación o simbolismo de otros estilos de manifestaciones arquitectónicas, debido a que en muchos casos y como en otras artes, la arquitectura crea y se manifiesta, en parte, a través de influencias.

Este estudio se centra en el análisis y modificación de una metodología de investigación artística existente, se delimita dentro de la historia del arte y tiene una funcionalidad delimitada dentro del arte arquitectónico.

La intención de la propuesta metodológica es brindar la posibilidad de analizar el simbolismo de la estructura arquitectónica principalmente lo relativo al diseño, por ser la cuestión técnica (sustentante) puramente circunstancial, además de los añadidos aplicados como elementos decorativos que son los que mayor riqueza de interpretación presentan.

Debido a lo extenso de la temática y siguiendo los principios establecidos por Panofsky en sus interpretaciones adaptadas a las artes visuales, se analizará el contexto de los siglos XVIII y XIX en Guatemala, específicamente las construcciones y proyectos de estilo neoclásico durante el período que inicia con el traslado de la Ciudad de Guatemala al Valle de la Ermita, situación que a diferencia del resto de países latinoamericanos dio a Guatemala una serie de construcciones en el estilo, lo que no sucede en otros ámbitos donde no hubo un traslado. La necesidad de construir en la Nueva Guatemala de la Asunción los espacios que resguardaran los poderes políticos y religiosos del país dio la oportunidad de que numerosos proyectos arquitectónicos surgieran, siendo estos en su mayoría neoclásicos.

Por otra parte, se seleccionaron obras de tipo religioso por su profundo valor simbólico y su conexión temporal con los orígenes del arte occidental, misma situación relacionada con el estilo neoclásico que transporta símbolos y técnicas históricas provenientes del arte grecorromano que es sin dudas un componente cultural fundamental de la sociedad occidental contemporánea.

Ernst Cassirer ya había planteado al ser humano como un ser simbólico y plantea que muchas situaciones vitales de la vida humana se desenvuelven desde un contexto puramente simbólico, es más, se considera que la capacidad para crear símbolos aportó durante la revolución neolítica una ventaja del Sapiens sobre otras especies de homínidos, debido a que se podían crear relaciones sociales más complejas.

El arte, la arquitectura incluida, es una manifestación y experiencia estética que ha acompañado al ser humano desde sus mismos albores, es tal su preponderancia que forma la parte más importante del acervo patrimonial de todas las culturas y en muchas ocasiones son las manifestaciones artísticas los primeros objetos en ser analizados por su valor identitario y cultural.

El arte guatemalteco, en específico el perteneciente al período de la Independencia no ha sido estudiado con la intensidad que ha sido analizado el arte colonial o prehispánico por citar algunos ejemplos, manifestaciones que han sido analizadas a profundidad y en varios niveles lo que ha permitido acercamientos a la iconografía e iconología de estas manifestaciones artísticas. De allí la necesidad de un análisis al aspecto simbólico de estas edificaciones, que al mismo tiempo aporte modificaciones metodológicas aplicables a la arquitectura, lo cual ha sido analizado de forma preliminar, más no a profundidad.

1.5. Alcances y límites (delimitación)

- a) **Ámbito geográfico:** el área comprendida como Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala comprendido según el Acuerdo Ministerial 328-98 del Ministerio de Cultura y Deportes, como el espacio
“...conformado por el área central del casco urbano donde se fundó la Nueva Guatemala de la Asunción, comprendido desde la Avenida Elena hasta la Doce Avenida y de la Primera Calle hasta la Dieciocho Calle de la zona Uno; así como el Cerrito del Carmen y tres áreas de amortiguamiento conformadas por el Barrio de la Candelaria, el Centro Cívico Metropolitano y el Barrio Jocotenango de la zona dos.”
- b) **Ámbito institucional:** para el presente estudio se tomarán en cuenta los edificios religiosos (templos), que por razones históricas fueron los primeros dentro del estilo analizado en el presente estudio, por lo que en caso de hacerse necesario se realizarán gestiones directamente con el arzobispado de Santiago de Guatemala.
- c) **Unidades de estudio:** edificaciones que luego de ser analizadas tanto estilística como cronológicamente se correspondan al estilo neoclásico.
- d) **Ámbito temporal:** el lapso temporal del presente estudio está estimado para tener una duración de cinco meses entre enero y mayo de 2021.
- e) **Ámbito temático:** teoría del arte, historiografía del arte, historia del arte y metodología de la investigación.

1.6. Objetivos

Los objetivos planteados en esta investigación son los siguientes:

1.6.1. Objetivo General

Generar una adaptación del método iconológico a la arquitectura neoclásica religiosa de la Ciudad de Guatemala manifestado como es usual en un diccionario iconográfico de la temática.

1.6.2. Objetivos Específicos

- Analizar el modelo metodológico de la iconografía e iconología de Erwin Panofsky, así como las variantes introducidas en el análisis de la arquitectura de Rudolf Wittkower para aplicarlo a la arquitectura neoclásica del período del traslado desde el Valle de Panchoy a la revolución liberal en la Ciudad de Guatemala.

- Analizar datos históricos y artísticos de muestras de los edificios neoclásicos del período del traslado desde el Valle de Panchoy a la Revolución liberal en la Ciudad de Guatemala.
- Aplicar el modelo a diferentes aspectos (estructurales, decorativos y compositivos) de la arquitectura neoclásica de la Ciudad de Guatemala, tomando como objeto de análisis edificios representativos del estilo.
- Determinar la existencia de aportes a los datos ya provistos por la historiografía del arte tradicionalmente aplicada a estudios similares.

1.7. Metodología

El enfoque del presente estudio es de enfoque cualitativo fenomenológico, pues estudia los símbolos como manifestación explícita de una experiencia de tipo religiosa explicada desde el arte.

El objeto del presente estudio está delimitado a la arquitectura neoclásica religiosa, del período del traslado desde el Valle de Panchoy a la revolución liberal en la Ciudad de Guatemala.

La metodología parte de la investigación documental, posteriormente la visita de monumentos y recopilación de datos gráficos y estructurales de los edificios (elaboración de dibujos y toma de fotografías).

El diseño del presente estudio también involucró modelos investigativos relativos directamente al estudio de las Artes Visuales que son el Iconológico bajo los modelos de Panofsky para las Artes Visuales y Rudolf Wittkower para la Arquitectura, el modelo formalista de Heinrich Wolfflin y el método biográfico de Vasari.

1.8. Diseño de la investigación

1.8.1. Paradigma cualitativo

El estudio de la historia, de la crítica de arte y de los problemas estéticos relativos a la significación y creación de la obra y el fenómeno artístico son profundamente descriptivos, si bien aplicables de forma general, acometen cada caso de forma particular, todas características de un enfoque de investigación cualitativo.

1.8.2. Teoría fundamentada

Hernández, Fernández y Baptista (2014), mencionan algunas características muy propias del diseño propuesto por Glaser y Strauss, principalmente el hecho de que estudia procesos, acciones o interacciones que, en este caso, se aplicarán a vestigios patrimoniales aportados por individuos de determinados grupos sociales.

Como indican Hernández Sampieri y otros (2014) citando a Glaser y Strauss, si se sigue el procedimiento adecuado, cualquier individuo puede elaborar una teoría sustantiva mediante el procedimiento de teoría fundamentada, que por lógica deberá ser comprobada y validada.

Continúa citando a Creswell, en cuanto a que “la teoría fundamentada es especialmente útil cuando las teorías disponibles no explican el fenómeno o planteamiento del problema, o bien, cuando no cubren a los participantes, contexto o muestra de interés”. (p. 473)

Este diseño se ajusta a la investigación a través de otros modelos metodológicos, en específico el método Iconológico y como parte de este el enfoque, el formalista, expresivo y mimético descriptivo, que también forman parte de las metodologías del análisis de la obra de arte.

Este diseño permitirá, luego de la recolección de datos analizar figuras, compararlas con hechos históricos documentados, con otras expresiones artísticas y con inferencias del entorno cultural y social; los cuales se analizarán como categorías de esta cuenta es posible el surgimiento de diferentes categorías que pueden surgir sin ningún problema bajo la estrategia de recolección de datos emergentes.

1.8.3. Métodos de Análisis de la Historia del Arte

Dentro de estos métodos se emplearon los métodos principales relacionados a la iconografía: El Modelo de Erwin Panofsky y el de Rudolf Wittkower, Como soporte para el diseño metodológico se emplearon también el modelo Biográfico y el Formalista.

1.8.3.1. Método Iconológico

Metodología de investigación específica de la Historia del Arte. Surgida como una reacción al formalismo, la Iconología surge como una ciencia auxiliar de la Historia del arte a finales del siglo e inicios del siglo XX, se fundamenta inicialmente en los procesos propuestos por Erwin Panofsky en una serie de conferencias que finalmente se recogieron en el libro de nombre “Análisis del Arte Visual”. El método se basa en una serie de pasos que inician con una identificación formal, para concluir con otra de tipo social e interpretativo. Por lo sistemático y efectivo de la propuesta, esta metodología se ha mantenido vigente hasta la actualidad con el fin de conocer la procedencia simbólica y el lenguaje gráfico empleado en obras de arte principalmente figurativas, aunque existe

la posibilidad de crear adaptaciones a la propuesta para analizar otro tipo de manifestaciones artísticas.

Por su parte Rudolf Wittkower analiza en el libro *La arquitectura en la edad del Humanismo* (1958), las formas estructurales básicas de la arquitectura religiosa y civil del período Renacentista, sus posibles influencias y realiza un análisis histórico-artístico para las obras más emblemáticas del Renacimiento italiano. El documento contiene algunos elementos fundamentales para el análisis de la arquitectura desde el punto de vista de la historia del arte, que permitió una aplicación en el presente estudio, sin embargo, se entiende aquí la arquitectura simplemente como un diseño y no toma en cuenta la integración plástica que en mayor medida ha sido parte del arte en Guatemala.

1.8.3.2. Método formalista

La iconología debe al formalismo, en definitiva, al trabajo de Einrich Wolfflin, su desarrollo más importante, este autor en el libro *Conceptos Fundamentales de la obra de Arte* que fue publicado durante la primera mitad del siglo XX analiza la forma en la manifestación artística, sin importar su naturaleza técnica y expresa en categorías usualmente dicotómicas las diferentes formas del objeto artístico.

Este fue un punto fundamental de la aplicación del método del presente estudio en cuanto a la necesidad de creación de categorías gráficas dentro del corpus de información de esta naturaleza que pueden arrojar las muestras tomadas durante el trabajo de campo que pretenderá demostrar y afinar la metodología propuesta.

1.8.3.3. Otros modelos de análisis del Arte

Además de los modelos iconológico y formalista que se emplearon en el presente estudio, existen otros métodos que posibilitaron el análisis de las formas artísticas desde un punto de vista indirecto, estos métodos fueron los primeros en aparecer en cuanto a la intención de analizar las manifestaciones artísticas y proveían, si, datos del hecho artístico, pero también otros datos externos a esta manifestación. En primer lugar, el método Biográfico desarrollado durante el Renacimiento por Giorgio Vassari, biógrafo de Miguel Ángel Buonarroti, ha permitido estudiar las piezas artísticas producidas por este artista y otros importantísimos desde una narración de las vidas de los mismos. El valor de este análisis consiste en el hecho de documentar, hasta donde es posible la vida del artista, con lo que se consiguen importantes datos relativos al contexto del Zeitgeist (espíritu de la época) del artista.

Estos dos modelos o formas de analizar el arte que se han propuesto brindaron un soporte al contexto en que se desarrollaron los análisis artísticos que como más

adelante indica Panofsky en su trabajo, son de fundamental valor en la interpretación de la iconografía.

1.9. Estrategias de recolección de datos de investigación:

1.9.1. Teoría Fundamentada bajo el diseño emergente

Se seleccionó un diseño de recolección de datos de tipo emergente puesto que procesan categorías a partir de los datos que surgen en el proceso investigativo, por lo que se hace posible adaptar el diseño metodológico experimental a los sucesos con los que el investigador se encuentre; este diseño demostró ser bastante preciso y útil para el planteamiento que se propone en el presente estudio.

1.9.1.1. Técnica de recolección de datos gráficos

Tal como lo desarrolló en su momento Abby Warburg, el principal sistema para la el análisis de evidencias artísticas con fines iconológicos es la comparación de los mismos, por tanto la estrategia inicial consistió en la toma de fotografías y desarrollo de dibujos con la finalidad de compararlos entre sí y con otras fuentes secundarias ya existentes.

ii. Técnica de recolección de datos documentales

Se ubicaron las fuentes secundarias tradicionales de la iconología y de la historia del arte neoclásico en la Ciudad de Guatemala, incluidos documentos con la biografía de los principales arquitectos que participaron en las construcciones del estilo.

ii. Codificación

Dado que la recolección de datos se planteó desde la teoría fundamentada, aplica diversas codificaciones: Indica Sampieri que se determina la unidad de análisis y es a partir de comparar unidades se generan categorías – que en este caso corresponden a clasificaciones artísticas y elementos específicos de la iconografía – (codificación abierta, primer plano) y luego temas, las y los cuales se vinculan (codificación axial, segundo plano). Categorías y relaciones se vuelven a contrastar con los datos (unidades) para afinar su definición y describir sus propiedades (codificación selectiva).

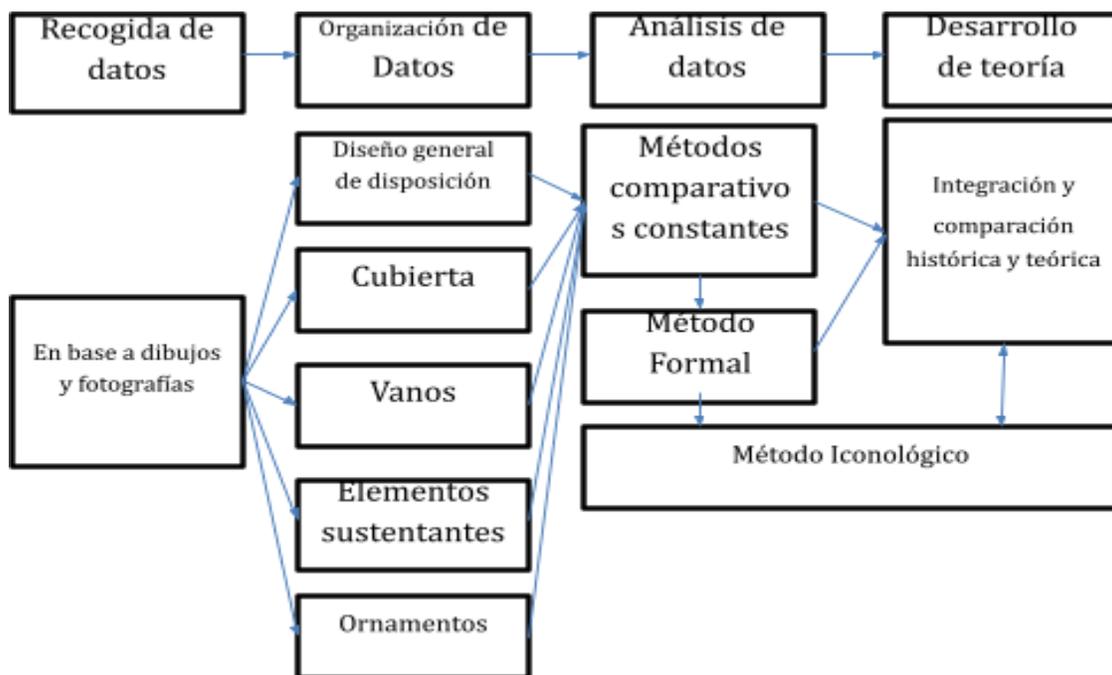
Esta estrategia es un proceso de observación analítica y una recolección de datos gráficos por medio de fotografías, planos y dibujos, que se categorizaron en esquemas gráficos, al mismo tiempo se contrastaron con los estudios iconográficos vigentes en

relación a estilos y categorías arquitectónicas que intervienen. En sí mismo el diseño de este análisis constituyó un estudio propio e inédito de investigación artística. Al mismo tiempo se aplicó al edificio catedralicio y se contrastó con categorías históricas y otros ejemplos de construcciones del mismo estilo, esto, con la finalidad de revisar la validez de los pasos propuestos. Al mismo tiempo estos datos se analizaron en relación a la época y la vida del arquitecto, decoradores si se conocen o el perfil social de los mismos y de quienes intervinieron en la realización del edificio, además de sus posibles influencias.

1.9.2. Generación de Categorías de Conocimiento para propuesta del Modelo

La siguiente red explica de forma gráfica las relaciones que en la teoría fundamentada se emplean para la generación de teoría. En el caso del presente estudio la recogida de datos partió de observación y recogida de datos gráficos. La organización de los datos se hizo a través de las categorías de los elementos arquitectónicos y el análisis a través de los métodos formal e iconológico partiendo de la teoría de distintos autores. El desarrollo de la teoría consistió en la comparación e interrelación de las unidades previas a partir de lo obtenido de los diferentes análisis metodológicos.

Figura 1: Modelo de análisis de categorías de conocimiento y unidades de análisis según el modelo de Teoría fundamentada. Realizado en base a Arantzamendi, M., López-Dicastillo, O., Gordo, C. y Vivar, C. (2010).



1.10. Unidades de análisis de datos

Las unidades de análisis de datos iniciales (puesto que en el diseño emergente de la teoría fundamentada pueden surgir nuevas unidades con el avance de la investigación), fueron las siguientes:

1.10.1. Arquitectura Neoclásica de la Ciudad de Guatemala

A partir de 1776 se inició el traslado de la Ciudad de la Capitanía General de Guatemala, con ello, se hizo necesaria la construcción y planificación de la nueva ciudad. El estilo barroco se abandonó tomando como nuevo modelo el neoclásico, Marcos Ibáñez, Luis Diez de Navarro, Pedro Garci-Aguirre y Antonio Bernasconi participaron en la construcción de los nuevos edificios que exhibían en sus modelos constructivos una planta basilical, y otros elementos arquitectónicos de herencia cristiana, además de otros propios del estilo clásico. Se tomaron para el presente estudio en primer lugar la Catedral Metropolitana, por ser el edificio que influenció las demás construcciones del estilo, diseñado por el arquitecto Marcos Ibáñez para extender los resultados y compararlos con otros edificios posteriores que muestran dicho estilo y que pertenecen a la época mencionada.

1.10.2. Elementos arquitectónicos propios de la arquitectura neoclásica guatemalteca

Las construcciones neoclásicas adaptan elementos de la arquitectura grecorromana a nuevas formas de construcción para la época colonial, la ideología afrancesada de la época que influyó fuertemente en el pensamiento y el arte de la época, en la que incluso cambió la manera de interpretar la enseñanza y ejecución del arte según analiza Ricardo Toledo Palomo en el libro *Las artes y las ideas del arte durante la Independencia* (1977). En todo caso existen elementos arquitectónicos que en primera instancia se pueden dividir en sustentantes, sustentados y decorativos.

1.10.3. Categorías simbólicas

Se interpretaron a través del análisis iconográfico e iconológico, estas unidades de análisis se generan y comprueban en el proceso.

CAPÍTULO II. Fundamentación teórica

2.1. Paradigmas de Investigación

Un paradigma es un sistema de creencias acerca de la realidad, la visión del mundo y el lugar que la persona ocupa en el mundo.

Es según Patton, citado por Ramos (2015) una guía para determinar la validez de un estudio. El paradigma constituye así mismo una guía para determinar problemáticas y enfoque en relación al marco referencial.

El presente estudio se centra en el desarrollo de la investigación en el ámbito de las artes plásticas, más específicamente la arquitectura. A lo largo de la historia ha habido diversos enfoques acerca de un estudio independiente de las artes, en el caso de los paradigmas investigativos que se han desarrollado a lo largo de la historia se pueden enunciar los siguientes:

2.2. El Método Iconológico

2.2.1. Conceptualización General

2.2.1.1. Iconología

La iconología es una disciplina auxiliar de la historia del arte, que en palabras de Erwin Panofsky (1987): “un método de interpretación que... procede de una síntesis”, esta interpretación requiere de “un análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías” (p.51), esto es una interpretación que se hace de un previo estudio que sería la interpretación iconográfica, es esta en donde se analizan las imágenes, los relatos que las envuelven y su significado como motivos individuales en relación con el asunto o tema de la obra artística, en este sentido un conjunto de símbolos concretan una alegoría.

Iconología proviene etimológicamente de icono del francés icon y del ruso ikona que a su vez provienen del griego eikon y que refiere a imagen (Real Academia Española, 2019) y de logos que Fernando Soler (2017) explica que es palabra, palabra razonada, explicada, meditada, en un sentido más profundo puede traducirse como discurso, argumentación o inteligencia, pensamiento. De lo que se puede expresar que la iconología es la argumentación o pensamiento detrás de la imagen, el discurso de la imagen, pero en un sentido que va más allá de lo simplemente denotativo o simbólico.

Indica Panofsky que un análisis iconológico no procede “... por haber sido eliminado todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales y donde se efectúe

una transición directa desde los motivos al contenido” (p.52) esto es donde no quepa una interpretación de la imagen por haber sido trasladada directamente del natural sin un sentido secundario, esto no eliminaría la posibilidad de una significación intrínseca.

En un sentido más directo se puede decir que la iconología es un proceso metodológico sintético de la iconografía y que analiza el sentido de la obra de arte desde un significado primario, secundario e intrínseco, pero además desde la interpretación social, psicológica y de la *Weltanschauung*, término que Panofsky deriva de Hegel y que determina como cosmovisión, relacionándola con un impulso de creación interpretativo.

2.2.1.2. Iconografía

Iconografía es, continuando con Panofsky (1987), una disciplina o rama de la historia del arte que “se ocupa del asunto o significación de la obra de arte en contraposición a su forma” (p.45).

El diccionario de la Real Academia expresa que iconografía es término derivado del griego (iconos y graphien) escritura con imágenes, término que podría rastrearse hasta la época del imperio Bizantino, en que la imagen religiosa se conoce como icono y por considerarse de un valor similar al de las sagradas escrituras (implica la leyenda de San Lucas pintando el retrato de la Virgen María), el icono se escribe, aún hoy en día quien pinta un icono expresa que lo escribe.

González de Zárate (1991) luego de un breve análisis etimológico e histórico del término expresa:

“En consecuencia, podemos entender que Iconografía, en la actualidad, es la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen de las mismas y su evolución.” (p.2)

Lo que quiere decir que la iconografía tiene como base un estudio histórico artístico previo, un análisis de la forma derivado del formalismo. De allí que inicialmente Panofsky indique que este estudio se ocupe de la significación en contraposición a la forma, a su análisis positivo histórico. También Panofsky expresa que la primera significación de una obra de arte es esta “forma” expresada en el tiempo y en un lugar.

La iconografía es la disciplina que apoya a la historia del arte en la decodificación de los valores simbólicos que guardan muchas manifestaciones artísticas en especial las provenientes de las tradiciones más antiguas de la humanidad.

2.2.1.3. Términos relacionados a la iconología e iconografía

i. Forma

Panofsky para los fines del método iconológico traduce el término forma como la configuración (y sus modificaciones) que es parte integrante de la estructura visual de un universo subjetivo de colores, volúmenes y líneas. Expresa previamente el hecho de que la forma se expresa en tiempo y lugar.

ii. Asunto o significación

En cuanto al término asunto se entiende por lo que la obra de arte expresa, en términos de Heidegger sería la *ιστορία (istoría)*. En cuanto a la significación de una forma advierte Panofsky que está condicionada por la experiencia de quien la percibe y que en primer momento es un hecho que tiene lugar en el tiempo, esto es significación fáctica y al mismo tiempo expresiva. Estas significaciones son primarias o naturales y pertenecen en cuanto a la interpretación artística a un área puramente sensorial.

Luego existe otra significación que viene de la experiencia social, cultural, contextual y que viene codificada, es un segundo sentido o una segunda significación que requiere de una interpretación inteligible y que deliberadamente es comunicada.

Finalmente hay una tercera significación que es la intrínseca y que se obtiene mediante el estudio del contexto de la obra en cuanto la nación, época, clase social, creencia religiosa, filosófica y psicológica. De esta última expresa el autor que los principios contextuales se expresan a través de una composición y una significación iconográfica. Expresa también Panofsky que un análisis pertinente de esta significación atañe también al estudio del estilo y la técnica.

iii. Motivo y composición

Relacionado a la forma, Panofsky (1987, p.48) indica que “el universo de formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse universo de motivos artísticos” Más adelante habla de que existe una relación entre la relación de motivos artísticos y sus combinaciones denominando a estas composiciones. A la luz del texto se puede deducir que los motivos pueden o no tener un significado o simbolismo y que esto depende de la intención del artista.

iv. Imagen

Es todo motivo con contenido simbólico. “Los motivos reconocidos así, como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes” (Panofsky, 1987, p.48). El estudio de la imagen y sus combinaciones corresponde directamente a la iconografía.

2.2.1.4. El Método Iconológico

Denominado así por Panofsky también se le conoce como método iconográfico, Daniel Montero Rodríguez en el texto “La iconología como método de estudio historiográfico” (2016) explica que el método iconológico se basa en el símbolo como significante de un significado, es decir la parte física o sensorial de lo que es representado, este icono o imagen es la fuente de estudio historiográfico, la propuesta de emplear la imagen como fuente de estudio a este nivel fue desarrollada por Abraham Moritz Warburg en 1929 cuando funda un Instituto con ese fin en Hamburgo, Alemania.

Indica Montero (2016) que Saxl indicaba que la intención de Warburg era la psicología histórica y que conservaba algunos principios freudianos en su análisis; es sin embargo Erwin Panofsky quien avanza en cuanto al análisis de la imagen como portadora de contenidos.

Panofsky sistematiza el método y describe diferentes niveles de significación y a estos vincula diferentes niveles de análisis. Es a Panofsky como sistematizador que se le reconoce como fundador de la iconología como disciplina académica en 1939 y consolidada en 1955 con “El significado en las artes visuales”.

Sin embargo, el método, a pesar de su amplia popularidad desde los años 60 a nivel mundial y desde los 80 en nuestro contexto guarda un peligro importante en cuanto a las interpretaciones que se pueden obtener del mismo, lo que Gombrich denominará historicismo.

Es importante aclarar en este punto que, si bien los estilos artísticos son relativos a una época específica y pueden leerse como síntomas de la misma, Gombrich, critica lo propuesto por Panofsky en relación a que un estado histórico y su “cosmovisión” impregnan toda una gama de manifestaciones culturales como el arte visual y la arquitectura:

Para Gombrich, el peligro de estas interpretaciones no reside en que parten de suposiciones apriorísticas o en que estén vacías de todo contenido, sino en que estos planteamientos impiden toda posterior investigación, al crear “mitos” o “clichés” interpretativos de una rápida y fácil aceptación y asimilación por lo aparentemente coherente de sus explicaciones... Asombrado por la amplia trama de interrelaciones que el historiador muestra, el lector no percibe, en muchos casos, lo engañoso del planteamiento. Moviéndose en un círculo cerrado -los hechos nos llevan a la esencia o estructura subyacente para interpretar posteriormente, a partir de esa misma esencia, esos mismos hechos-. (Montes Serrano, 1987, p. 4)

En este sentido, lo que el autor indica es, que existe el peligro de crear un propio universo de pensamiento partiendo de ideas “a priori” que no tienen una demostración científica y emplearlo para describir hechos que confirmarán finalmente las ideas que los crearon.

La iconología también se considera una rama de la semiología que se desarrollaba de forma paralela durante la primera mitad del siglo XX al entender la imagen como un significante, que requiere de interpretante y que transmite un significado. En relación al método iconológico está constituido por tres fases que son:

2.2.1.5. Descripción Pre-iconográfica

Consiste en la primera etapa y la traducción o descripción de la significación fáctica o expresiva, que son los primeros niveles descriptivos, Panofsky indica que a la descripción iconográfica la acompaña un análisis pseudo formal. Con esto quiere decir que se toman en cuenta las formas por su aspecto y expresión, sin embargo, en este punto no son analizados desde la significación secundaria que sería simbólica.

Para desarrollar ese tipo de análisis es necesario tener un conocimiento puramente práctico, el conocimiento o bagaje acerca de los objetos representados, sin embargo, en casos específicos, como la iconografía de la música (organología), o géneros como la pintura histórica (personajes, armas, artículos), se requiere un conocimiento o investigación acerca de temas específicos en relación a disciplinas que estudian determinados motivos, sean estos simbólicos o no.

En relación a esta etapa del método Panofsky expresa que es necesario comprobar si los datos obtenidos de esta etapa investigativa son verídicos, a través de un análisis de los estilos.

2.2.1.6. Análisis Iconográfico

Es el análisis del segundo nivel de significación, consiste en un primer momento, en analizar cada motivo para definir si se trata de una imagen o no, si tiene un contenido simbólico, para luego interpretar el mismo. En este caso la interpretación de un asunto (tema) convencional, por tanto, conocido y descifrable entre un cierto contexto. Este constituye según Panofsky (1987), un universo de imágenes, historias y alegorías.

Para realizar este tipo de análisis es necesario según el autor, el “conocer las fuentes literarias (familiaridad con conceptos y temas específicos)”, al analizar esta parte es necesario comprender que el análisis de Panofsky trata inicialmente sobre el arte del Renacimiento, sin embargo para tener conocimiento de qué fuentes de información son necesarias en el contexto guatemalteco, es imprescindible analizar el hecho de que muchas historias y datos sólo pueden ser analizadas a través de canales de tradición oral. Esta es una razón importante por la que el modelo de teoría fundamentada se adapta de manera correcta al presente estudio.

Si en la etapa anterior Panofsky considera necesario el análisis de la historia de los estilos para la verificación, en esta etapa habla de una historia de los *tipos*. Por tipo se refiere al modo en que, en una etapa de la historia, los conceptos o temas fueron expresados mediante determinados motivos o acontecimientos. En el contexto contemporáneo existen diccionarios iconográficos, sin embargo, estos necesitan también de un análisis crítico de sus contenidos, pues si los autores no están contextualizados en el ámbito iconográfico acerca del que escriben, cabe la posibilidad de análisis pobres, incompletos o sesgados.

2.2.1.7. Análisis Iconológico

La última etapa que se describe como sintética, esto es que vincula las dos anteriores y hace un resumen y análisis a la luz de los síntomas contextuales, es aquí, que cabe con

mayor incidencia la posibilidad de crear referencias circulares en cuanto a sistemas ideológicos y datos.

Para esta etapa es necesario lo que Panfosky (1987) describe como *intuición sintética* (p.57) o estar familiarizado con las tendencias esenciales de la mente humana en este caso a un nivel psicológico; para lo que usualmente se echa mano de la biografía del artista o de los datos que de este se conocen – de nuevo aludiendo al Renacimiento, recordando que por ejemplo Giorgio Vassari dejó numerosos datos de la personalidad de los artistas que documentó – sin embargo para obras más antiguas o anónimas es imposible dilucidar cuál era el pensamiento del autor, tradicionalmente en la historia del arte se ha interpretado que la mayoría de obras antiguas o religiosas tienen características, además de colectivas, de tener también una identidad y pensamiento colectivo en torno a las ideas que construyeron las manifestaciones artísticas más importantes.

2.2.1.8. Adaptación del modelo iconológico a la arquitectura

Es probable que la primera interpretación hecha a la arquitectura desde el instituto Warburg se diera en 1947 con Rudolf Wittkower quien desarrolla un tratado también sobre el simbolismo, en este caso de la arquitectura renacentista, titulado “La arquitectura en la Edad del Humanismo” y que tiene también un análisis desde la visión del cosmos de los arquitectos:

“Tendremos una síntesis de lo que los constructores de iglesias renacentistas procuraron alcanzar, a saber que la iglesia de planta central fuera el eco o imagen construída por el hombre del universo de Dios.” (pp.30-31)

Si bien Wittkower, analiza la arquitectura renacentista de forma en que profundiza en una lectura compositiva y relativa a la geometría. Tiene un enfoque reduccionista en palabras de Erika Naginsky (2020), puesto que reduce el análisis a dos arquitectos que considera los grandes teóricos del período: Andrea Palladio y Leon Battista Alberti; posteriormente su análisis se enfoca en la simplificación geométrica de los planos, los cuales explica desde su composición geométrica y elementos compositivos puramente estéticos, en este caso: ritmo, continuidad de elementos, tendencia hacia la horizontalidad o verticalidad, los cuales son propuestos como soluciones a problemas presentados por cuatro templos que Alberti reconstruyó o diseñó. Estos templos son el Templo Malatestiano de San Francesco Rimini, Santa María Novella, San Sebastiano y

San Andrea en Mantua, analizados de forma cronológica, en donde hace notar las influencias clásicas romanas tomadas principalmente de arcos triunfales, pero también la arquitectura vernácula italiana, de estilos distintos, entre ellos, el románico y el gótico, y en cuyas soluciones avanza conforme crea nuevas soluciones.

Uno de los más interesantes aportes de Wittkower y que ha hecho paradigmático su estudio, aún vigente y estudiando en numerosas instituciones educativas relacionadas al diseño gráfico y arquitectónico, consiste en el hecho de que el autor elimina todos los elementos innecesarios de la constitución de los edificios para analizarlos desde un punto de vista puramente abstracto, como Hegel describiría, existen tres formas de conocimiento.

Michael Hays (2020) cita a Immanuel Kant en cuanto a estas formas de conocimiento e indica que el conocimiento estético y el juicio de la belleza, no depende del puro conocimiento ni de la capacidad de entendimiento sola, sino también de la imaginación, esta última no posee conceptos apriorísticos por sí mismos, sino que depende de estados afectivos o emocionales que, a pesar de todo están dotados de la universalidad que no puede ser reducida únicamente a la razón o a la moral (que sería otra forma de conocimiento).

Aquí entra en juego la creatividad y esa forma de llegar del aspecto meramente sensible al conocimiento, más abstracto, es precisamente la imaginación el puente entre ambas.

Wittkower usará por tanto en principio los fundamentos teóricos de Alberti según sus tratados, contrastándolos con otros de Vitruvio y con productos elaborados por otros artistas como Brunelleschi, Miguel Ángel o Leonardo (solamente en el diseño), pero va un paso más allá del mero historicismo al involucrarse directamente en el aspecto diseño, su consideración simbólica y su relación con otras artes y disciplinas como la matemática y la música.

En el caso de este autor no toma en cuenta para la significación todos los elementos que Vitruvio tomará como fundamentales de la Arquitectura: Disposición, Eufonía, Ordenación, Simetría (que podría ser armonía), Ornamento y Distribución; sino algunos principios relativos a los mismos y que forman parte puramente de una lectura armónica y estética del diseño.

También deja de lado elementos históricos como el patronazgo, el hecho religioso, la situación política y los elementos culturales de los edificios. Lo que al final de cuentas refuerza el estilo abstracto y de búsqueda puramente estético-compositiva del documento arquitectónico.

2.3. Teorías relativas al análisis iconológico de la arquitectura

2.3.1. Método Formalista

Sin duda la obra que fundamenta el pensamiento del análisis del arte en esta área es *Conceptos fundamentales de la historia del arte* de Heinrich Wölfflin, en la que el autor trata temas que se fundamentan en las formas a través de las cuales se expresa la obra de arte con un enfoque histórico.

Uno de los hechos importantes que destaca Wölfflin (1952), respecto del estudio de la obra de arte es que requiere de una catalogación y ordenación previa, también expresa que es lo óptico, el punto de partida para el análisis, puesta las diferencias que surgen entre distintas manifestaciones artísticas.

El análisis de Wölfflin parte de las diferencias en cuanto al desarrollo de formas que acusan las obras de distintos artistas, los cuales pueden denotar desde el temperamento, hasta aspectos más generales como la raza, el país o la escuela del ejecutante. Es decir, todos estos aspectos repercuten en la forma de desarrollo de la obra artística.

Poniendo como ejemplo un cuadro de Rubens y Ruysdel el autor explica cómo los pintores flamencos producen obras más matéricas con una línea de horizonte ubicada en la parte más superior del cuadro, mientras los holandeses tienden a ubicarla más baja. “Tales observaciones alcanzan valor, naturalmente, sino cuando pueden generalizarse”. (Wölfflin, 1952 p.10)

Todos los conceptos formales son concebidos de manera dicotómica en Wölfflin, indicando que, a partir de dos principios opuestos puede existir la obra de arte, pero estos principios tan disímiles no son superiores uno a otro, sino que “son dos concepciones del mundo que lo enfocan de modo distinto según su gusto e interés, y que, sin embargo, son igualmente aptas para dar una imagen completa de lo visible” (Ídem p. 26)

Así Wölfflin distingue lo lineal de lo pictórico, no simplemente como figuras de contornos lineales, sino, masas definidas o recortadas de otras claramente, en donde las siluetas guardan en sí mismas la definición estética de la composición, mientras lo pictórico

pierde esa definición lineal y los contornos se borran, o desaparecen respecto de otros. Lo lineal tiende a lo táctil mientras lo pictórico se aleja del dibujo en conjuntos de manchas yuxtapuestas.

En el caso de la arquitectura lo pictórico se manifiesta principalmente en el aspecto ornamental, el cual Wolfflin (1952) describe que el movimiento y la mutabilidad son cuestiones importantes al momento de definir la linealidad o lo pictórico de un diseño. En esencia toma un papel importante la configuración de los distintos elementos y su simplicidad o complejidad. También entran en juego elementos como la ligereza o gracia contrapuesto a la robustez, y al igual que en la pintura o la escultura el aislamiento de cada componente es lineal mientras la vinculación y movimiento de los componentes es pictórico.

También se distingue lo plano y lo profundo, en cuanto a las posibilidades representativas de la profundidad, que será ilusoria en la pintura más no en la arquitectura y la escultura; situación contraria respecto de la apariencia de plano o frontalidad en la arquitectura y escultura, en donde es únicamente aparente.

Existen en la arquitectura apariencias de frontalidad y profundidad, en ocasiones reforzadas por la disposición de cada elemento de la construcción y la forma en que refuerza la visión.

Lo abierto y lo cerrado son otros dos principios dicotómicos que en pintura es mucho más fácil de identificar, puesto que una forma que se recorta del fondo de una composición sería una figura cerrada. Mientras las figuras abiertas se entremezclan con el fondo.

En arquitectura lo abierto y lo cerrado está vinculado a la fluidez de las formas arquitectónicas, al respeto o alejamiento de las formas “tectónicas” que enmarcan el diseño. En este caso existen límites geométricos determinados por elementos que enmarcan y delimitan áreas clave de una construcción. Es uno de los elementos a través de los cuales es posible diferenciar el barroco del neoclásico o el renacimiento, mientras en el primero no hay una clara distinción de donde inicia uno u otro elemento, los otros dos estilos se esfuerzan por hacer notar a través de molduras, paneles, etc. la separación de estos elementos. (Wolfflin, 1952)

2.3.2. Método Biográfico

Indicado durante el Renacimiento debido a la búsqueda de fama de los grandes artistas del período, Según Marías (1996) ya existen durante la Edad Antigua algunas

referencias a artistas en occidente. Aún más antiguo es el escritor chino Xie He, quien en el siglo V, con su obra El registro de la clasificación de los antiguos pintores estableció también ciertas normas y teorías acerca de las artes en el Lejano Oriente. (Bynion, 1912).

En occidente Boccacio desarrolló la biografía de Dante Alighieri como un antecedente a la propaganda que en el siglo XVI los artistas italianos realizarían en forma de monografías, auto biografías como las de Ghiberti y compendios biográficos como los de Giorgio Vasari, que otros autores seguirían posteriormente.

El método de Vasari estableció un pensamiento dotado de nacionalismo, destacando las peculiaridades regionales de la pintura en su obra. (González, C., 2013)

El cambio introducido por Vasari precisamente radica en el cambio que sufrió el pensamiento acerca de las artes: de uno que expresaba un sólo estilo modelo para todos los artistas al pensamiento de diferentes estilos influidos por la personalidad del mismo artista. Por tanto, existe una contradicción entre las personalidades y estilos propios de los grandes artistas y la idea de un “buen estilo”.

De este surge un análisis proveniente de una idealización del arte de tipo aristotélico que establece que el artista mediante su raciocinio perfecciona la naturaleza en la obra artística.

El método permanece válido en la actualidad. González (2013) establece que:

“En la actualidad, la monografía biográfica suele incorporar:

- Criterios de selección documental y estudios rigurosos frecuentes
- Problemas sociales o matizaciones psicológicas
- Estudio de la evolución de las formas o de las maneras de hacer
- Bibliografía abundante” (Diapositiva 62)

El método iconológico utiliza estos principios en base a dos factores que se desprenden del modelo biográfico, en primer lugar a partir de la historia del arte como historia de generaciones de artistas - situación que en Guatemala se realiza de este modo, por ejemplo al hablar de “La generación del 44” o de “El círculo Valenti”, aspecto del que no escapa el presente estudio y su época; en segundo lugar el análisis psicológico, social y formativo de la vida del artista y su influencia en el arte de la época.

2.3.3. Análisis de la Arquitectura según Wittkower

Desde el punto de vista de Wittkower el análisis iconológico e histórico de la arquitectura se basa en una serie de principios abstractos: la “solución” de los elementos arquitectónicos según su disposición. Estas soluciones pueden cambiar a lo largo del tiempo, en especial en edificios que han sufrido siniestros, como en el caso de los relativos al presente estudio tendrán un proceso de perfeccionamiento en base a hechos empíricos y procesos de destrucción y reconstrucción.

Indican Hays y otros (2020) que el análisis de Wittkower se fundamenta en la evolución de los edificios del Renacimiento, principalmente los de Alberti y Palladio, los cuales compara en base a principios arquitectónicos establecidos por autores de su propia época, así como romanos.

Por lo tanto Wittkower parte de los esquemas, tanto de planta como de fachada, analizando problemas armónicos y compositivos, a partir de los cuales se explican las posibles soluciones relativas las dimensiones, la armonía y las normas establecidas desde el punto de vista de la teoría arquitectónica propuesta por Vitruvio y arquitectos posteriores.

Inclusive dentro de estas soluciones se analiza, cómo los arquitectos en diferentes etapas encontraron soluciones que fueron perfeccionando sus obras y cómo estos interpretaron la arquitectura clásica.

A partir de Alberti establece las normas que propuso acerca de las construcciones, las más relevantes:

Muro y columna, lo que norma la aplicación del entablamento sobre columna y el arco sobre el pilar, como si se tratase de un muro perforado.

Geometría elemental, describe que toda obra artística debe partir de la principal figura generadora que es el círculo a otras, cada vez menos complejas hasta llegar al cuadrado. Esta teoría encuentra eco en la descripción de Terán (1998) cuando indica que los templos del Nuevo Mundo, se trazaban a partir de cuadrado circunscrito en base a principios más simbólicos que prácticos.

Posicionamiento de un templo, El templo debe estar ubicado en un sitio importante respecto de los demás edificios de la ciudad, sin embargo, si esto no es posible debe colocarse en los muros un pedestal, que lo haga parecer sobre una plataforma y de la apariencia de encontrarse más alto y con ello destacar su dignidad.

En el caso de Palladio menciona Wittkower que se basa en proporciones numéricas y principios matemáticos.

El primero de estos principios expuestos es la proporción numérica de las dimensiones de un edificio, destaca que la altura de un edificio debe ser la media aritmética de sus dimensiones en largo y ancho. Sin embargo en el contexto nacional es muy probable que por ser construcciones sísmicas estos principios se obvian al menos en cuanto al interior del edificio, pero se conserven en otros elementos.

Establece que las consonancias musicales de la época eran fuente de la armonía universal, al igual que Alberti, las proporciones en términos genéricos tienen un principio similar, es una proporción de 1 a 3 respecto de cualquier medida.

2.3.4. Los tres niveles de interpretación de Terán y la arquitectura religiosa

En el caso de la arquitectura, plantea Terán (1998) citando a Pablo Chico, existen tres niveles:

2.3.4.1. El objeto arquitectónico como imagen (o sea la arquitectura como imagen)

En este caso el análisis se centra en los elementos compositivos del edificio de su volumetría externa e interna. El análisis de Wittkower en cuanto a lo estructural, se hace necesario aquí, a pesar del hecho de que es imposible prever dentro de la historia de un edificio la gran cantidad de variables posibles, en líneas generales y al definir el motivo de estudio se puede suceder el análisis de la siguiente manera:

- a. Diseño de la planta del edificio y su comparación con otras diseñadas por el mismo autor, dentro del mismo estilo y dentro de estilos similares o que sean referencia al mismo. En el caso del estilo neoclásico es necesario realizar un análisis tanto de edificios clásicos, sea en descripciones o en tratados, esencialmente Vitruvio y del modelo de la basílica paleocristiana puesto que, debido a numerosos lineamientos históricos y simbólicos, el templo cristiano sufre pocos cambios hasta el Concilio Vaticano II en donde se libera la forma del templo, la cual estuvo normada en el caso del contexto del siglo XIX en Guatemala, por el Concilio de Trento y los textos de San Carlos de Borromeo, quien toma la tradición renacentista (clásica y cristiana al mismo tiempo) y la adapta a los sucesos de su contexto, características con las que se construye en los lugares dominados por la corona española.

Las plantas en el contexto del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala varían poco, manteniendo las siguientes morfologías:

- Planta basilical de cruz latina con cinco naves.

- Planta basilical de cruz latina con tres naves.
 - Planta de cruz latina simple.
 - Planta de una sola nave (usualmente en oratorios e iglesias de conventos).
- b. Diseño de la fachada occidental del edificio: siendo constante la orientación de los edificios barrocos y neoclásicos en Guatemala, la fachada occidental es la principal, que conserva características propias, provenientes de la tradición barroca de la fachada tipo retablo y en la que es posible aún hacer una división en tres calles (de la epístola, central y del evangelio) y en algunos casos el agregado de las torres que preceden en los interiores las naves procesionales dependiendo de las dimensiones del templo.

En todo caso las fachadas tendrán:

- Un frontispicio central en el que el diseño puede variar de un pórtico saliente de entre seis y dos columnas, pudiendo tener pilares esquineros o reemplazando las mencionadas columnas por pilastras. Este frontispicio indefinidamente estará coronado por un remate en la forma de un frontón semicircular o triangular; partido, con pocas excepciones como en el caso de la catedral. Es precisamente de las dos salientes que produce la partición del frontón en sus dos extremos que aparecen las columnas que las soportan. Del espacio del intercolumnio dependen las decoraciones interiores que en su mayoría son tableros.
 - Dos calles laterales, decoradas con motivos de diferentes tipos entre los que destacan nichos ciegos, motivos geométricos y dependiendo del planteamiento del templo aparecerán las puertas que dan paso a las naves laterales.
 - Las torres que pueden aparecer en una calle separada de las anteriormente descritas o directamente sobre las mismas.
- c. Diseño de los alzados laterales y absidal: en muchas ocasiones y en relación a la construcción de edificios adosados a los templos pueden desaparecer segmentos de estos alzados o imposibilitar su visión, esto en la mayoría de los casos sucede en uno solo de los extremos del templo dejando una de las naves laterales visible. De estos laterales se pueden rescatar el pórtico lateral que en la mayoría de los casos repite el esquema de la fachada en menores dimensiones y la decoración o segmentación del alzado del templo. El diseño del alzado absidal suele revestir una menor importancia o simplemente estar adosado a otro edificio en la parte posterior del edificio.

Además, es posible analizar cada parte desde el modelo formalista de Wölfflin en caso de necesitar una retroalimentación respecto del manejo de formas interrelación de elementos arquitectónicos y proporciones.

Por otro lado, la distribución de los espacios está definida tanto por un carácter funcional como simbólico, ya desde Borromeo en la nave central se encontrará el Sagrario, sin embargo, es usual encontrar en la capilla del transepto del lado de la Epístola (lado sur para la configuración de los templos estudiados en este caso) ya sea una capilla dedicada a Jesús o al Santísimo en los templos más antiguos, esto probablemente responda al hecho de que se encuentran a la derecha del feligrés y es el sitio de Cristo en relación a Dios Padre en los evangelios y las epístolas, por ejemplo en Marcos 16, 19.

El lado izquierdo de la nave del transepto o nave del Evangelio, suele estar asociado a la Virgen María o a algún santo fundador, en especial en templos donde la Virgen tiene un lugar en el retablo mayor; esto puede tener relación con la posición de la Virgen en la Déesis en donde María siempre aparece por norma iconográfica al lado izquierdo de Cristo como supremo juez.

2.3.4.2. La imagen en la arquitectura.

Las diversas imágenes pictóricas o escultóricas asociadas con el objeto arquitectónico y que forman parte del mismo, desde el momento en que se integran a sus materiales básicos o de acabados, o bien cuando ayudan a configurar el espacio arquitectónico transmitiendo unitariamente un determinado mensaje cultural. (Ponce como se citó en Terán, 1998)

Con este fin es necesario emplear el método de Panofsky y necesariamente asociarlo con tres aspectos fundamentales el iconográfico, el iconológico y el iconogésico, este último descrito por Manuel González Galván, citado por Marco Sifuentes Solís (2005) como un nivel topológico, es la “posición relacional de la imagen dentro de un todo” (p. 186)

En este caso son pocas las constantes que se pueden encontrar debido en parte a que en el caso de los retablos sufrieron modificaciones y pérdidas debido a siniestros naturales, expolio y cambios establecidos por gustos ideológicos o de índole religiosa, sin embargo, es importante hacer notar el hecho de la presencia de figuras en las pechinas, que pueden asociarse principalmente con el Tetramorfo, pero también con los padres de la iglesia y en el caso de templos de carácter franciscano o dominico con papas o doctores relevantes de estas órdenes.

Otras decoraciones suelen encontrarse en las enjutas del arco principal del altar y en el intradós del mismo, además sobre los mismos espacios que deja el corte del círculo en

las arcadas y sus pilares, siempre tomando en cuenta su existencia en el templo, además de su ubicación en el interior de la bóveda y la cúpula.

2.3.4.3. La imagen de la arquitectura.

Las representaciones del edificio: históricas o actuales, pudiendo ser estas gráficas, literarias, etc.

El método de análisis en este contexto es principalmente histórico y relacionado a la significación del edificio en distintos momentos de su existencia. Este análisis no atañe directamente al simbolismo encerrado por el edificio, sino a lo que en sí mismo el edificio representa en el imaginario popular.

2.4. Arquitectura Neoclásica en Guatemala

2.4.1. Arte Neoclásico

El neoclasicismo es un movimiento artístico que dio inicio a finales del siglo XVIII precisamente cincuenta años antes, el esplendor del estilo barroco llenaba palacios como el de Versalles y templos como los españoles e italianos en un movimiento artístico que llegó hasta el Nuevo Mundo.

Después de los incendios de 1666 en Londres aparece Christopher Wren quien influido por las fachadas barrocas de Borromini reconstruyó la Catedral de San Pablo. Sin embargo, Wren siguió también las formas constructivas de los arquitectos renacentistas italianos, “Wren produce la impresión de contención y sobriedad” (Gombrich, 2008)

Es precisamente esta la característica de un estilo que se desarrolló en medio de una corriente de pensamiento, producto del racionalismo y precisamente los libros escritos por Palladio y Alberti fueron las fuentes de inspiración más importantes de la época.

Por su parte, según Gombrich (2008) las artes visuales tomaron un camino distinto en la Europa protestante, que fue el primer lugar donde aparece el estilo, existía un marcado desprecio por las imágenes y la exuberancia barroca, por lo que dentro del contexto religioso carecieron de sentido y pintores como Hogarth tomaron un camino similar al parecido de las obras artísticas medievales, un estilo narrativo y moralizante. Joshua Reynolds nacido un siglo después se decantó por la pintura histórica y el retrato, fuentes de inspiración que llegaron hasta el contexto guatemalteco.

2.4.1.1. Estilo Neoclásico en Guatemala

Son muy pocas las fuentes que adentran en este tema respecto de Guatemala y es quizá Ricardo Toledo Palomo con el libro *El arte y las ideas del arte durante la Independencia* (1977), quien hace un análisis más profundo de estas manifestaciones artísticas acerca del período previo a la independencia de 1821.

Explica que debido a los profundos cambios que la Ilustración provocó en algunos sectores de la sociedad, fue que se gestaron las ideas independentistas, siendo este pensamiento el que provocó también el cambio en el estilo arquitectónico.

Indica Toledo que durante este período hay una fuerte influencia cultural proveniente principalmente de Francia y de Estados Unidos, a esto se aúna el desarrollo de la Sociedad Económica de Amigos del País y el nacimiento de las primeras academias de Arte, la Academia de las Tres Nobles Artes, más tarde Escuela de Dibujo.

Esto claramente transforma el paradigma educativo artístico de un modelo de taller a un renovado sistema de Academia de Bellas Artes, similar al desarrollado durante el Renacimiento y que privilegiaba una técnica de aprendizaje ya utilizada por necesidad durante la colonia en las artes guatemaltecas: el copismo.

Explica el mismo autor que:

fenómenos artísticos simultáneos y ulteriores a ese acontecimiento cultural, ya que a cambio del barroco que había colmado con su arte la historia de los siglos XVII y XVIII, se propende a la implantación de un "nuevo gusto" artístico, patrocinado por una nueva clase apoyada por el sector gubernativo, como sucede con la moderna corriente artística neoclásica, más afín y consubstancial al espíritu del doctrinarismo académico oficial que se instala casi al mismo tiempo, que con el espíritu de libertad que se empieza a promover. (p. 11)

Esto es, se privilegió ideológicamente un nuevo estilo, que realmente permeó con fuerza en la arquitectura por el simple hecho de que había necesidad de albergar los valores y obras de arte que con el traslado también vinieron a la nueva ciudad.

De este período en las artes visuales destacan Juan José Rosales, aún con influencia barroca, Mariano Pontaza, Martín Abarca, Narciso Rosal, Rivera y Maestre, pero con especial brillo, debido a su participación en las obras para la jura de Fernando VII en Guatemala José Casildo España y el que probablemente sea el artista que ha trascendido con mayor fuerza en el contexto guatemalteco: Francisco Cabrera apodado el Fino por sus miniaturas, ambos alumnos de Pedro Garcí- Aguirre y portadores de una tradición academicista.

2.4.1.2. Arquitectura neoclásica en Guatemala

Con el traslado de la Ciudad de Guatemala en 1776 se inicia una nueva etapa en la arquitectura. El estilo barroco ya se consideraba caduco y de mal gusto por las élites que

tenían contacto con el contexto europeo y veían el estilo neoclásico como una novedad y sinónimo de buen gusto y academicismo ante el menos racional estilo previo.

Sin embargo en la Nueva Guatemala de la Asunción es posible observar edificios en los que el exterior es de características neoclásicas, pero la distribución e incluso la ornamentación interior se corresponden al estilo barroco, tal es el caso de la Facultad de Derecho de la Universidad de San Carlos de Guatemala, que luce la distribución de claustro con sendos portales en sus cuatro lados y un patio central, de manera idéntica al edificio que se quedó en la Antigua Guatemala, pero en esta ocasión no es del medieval estilo mudéjar sino de un sobrio clasicismo.

A este extremo Luis Luján Muñoz, citado por Móbil (2002) explica que: “Tal situación... parece indicar cierta falta de sinceridad en el juicio estético de los contemporáneos en general y de la élite intelectual...” (p.171) a lo que anota el entendimiento entre quienes participaban en el desarrollo de las obras y quienes las apreciaban, diferencia contratante en el nuevo estilo.

El caso de la arquitectura religiosa no es diferente, y la decoración externa de los templos pasará de decoraciones barrocas como los remates curvilíneos, las hornacinas en algunos casos aún con imágenes en ellas como en las antiguas fachadas tipo retablo de la ciudad en Panchoy, y pilastras almohadilladas como en el templo de Capuchinas a edificios cada vez más sobrios como la Recolectión, San Francisco, El Carmen o Catedral entre otros.

Explica el mismo autor que por primera vez el neoclásico en la Nueva Guatemala se adoptó en las obras de la Catedral en 1775, sin embargo, el templo de Santa Rosa ya introduce algunos cánones estéticos clásicos.

Los maestros arquitectos más destacados son Luis Diez de Navarro, Marcos Ibañez, Pedro Garcí-Aguirre, Santiago Marquí y Fray Francisco Gutiérrez.

2.4.1.3. Edificios más importantes del Neoclásico Guatemalteco

En definitiva, los edificios más sobresalientes tanto en dimensiones como en técnica son los templos. Pese a la implementación del estilo neoclásico en la primera de las grandes construcciones eclesiales en la Nueva Guatemala, aún hay evidencias en otros templos (tanto anteriores como posteriores) de construcciones que Móbil denomina como de transición y otros autores como parte del Clasicismo (barroco), éstos son síntoma del gusto por el estilo anterior aún presente en las artes de la época. Algunos de estos templos son: San Miguel de Capuchinas (1785 - 1789), que ostenta un estilo completamente barroco con pilastras almohadilladas, remate polifacetado y ojos de buey

octogonales; Santa Rosa (1778), con un estilo más cercano al clásico pero aún mostrando elementos propios de estilos anteriores, como el friso que se inclina 45 grados en las columnas del frontispicio y los lados del frontón, hornacinas y otras decoraciones; Santo Domingo (1776 - 1808), la Basílica de Nuestra Señora del Rosario muestra en su composición interna detalles clásicos de cuidado acabado, mientras el exterior, al igual que Santa Rosa, combina características provenientes del barroco con elementos clásicos, tiene la particularidad de tener como remates las figuras de San Vicente Ferrer, Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, imágenes de exterior también están presentes en hornacinas de la fachada, además de decoraciones en relieve como rosarios y heráldica.

i. Catedral

Sin duda uno de los mejores ejemplos del neoclásico guatemalteco, el templo fue planificado en un primero momento por Marcos Ibáñez y la primera piedra del mismo colocada en 1782 a menos de diez años del traslado de la ciudad al Valle de las Vacas, pasando por varios constructores, entre estos, Antonio Bernasconi, José de Serra, José de Ulbarri Lozano, Eduardo Quiroz y Antonio Porta entre 1790 y 1793.

El edificio fue continuado por Santiago Marquí quien terminó frontispicio y en 1877 se colocaron imágenes talladas en piedra de doctores de la Iglesia y de los evangelistas, estas, talladas por Cirilo Lara, esta fue una característica única a nivel latinoamericano de la Catedral Metropolitana, hasta 1918, año en que con los terremotos fueron destruidas. (Catedral Metropolitana, 2017)

El templo ha tenido varias reconstrucciones en las que las dimensiones del remate del tímpano han variado y cambiado su ornamentación, sin con eso perder las características estéticas propias del neoclásico.

El templo tiene cinco naves, dos de ellas para capillas, está desarrollado en dos cuerpos, y cinco calles incluyendo las de las torres del campanario.

El estilo es neoclásico con dos módulos salientes para las calles más exteriores en los que se aprecian pilastras pareadas, en total cuatro, cuadradas de estilo compuesto, en el espacio entre cada una se encuentran los vanos, en este caso ventanas en la parte superior con remate clípeo y dos columnas jónicas en las jambas. Las ventanas en la parte inferior ostentan un frontón circular y no llevan columnas. La parte inferior está compuesta de una moldura sostenida por ménsulas.

Las calles interiores tienen los accesos, presentan un hundimiento en la fachada a los lados del frontispicio de la nave central, tienen arcos de medio punto sostenidos por

columnas compuestas de fuste liso. Todo sobre una moldura de tipo cimacio que da paso a un dintel con relieves para la puerta que está abajo.

En la parte central destaca un frontispicio de tipo compuesto que sobresale tanto como las caras laterales bajo las torres, cuenta con pilares de estilo compuesto en los extremos exteriores y dos columnas a cada lado de la puerta, del mismo estilo y con fuste liso. Sobre la puerta principal es posible apreciar una hornacina con columnas del estilo dominante en el edificio, en la que se aprecia la efigie del apóstol Santiago con atributos de peregrino.

Todo el conjunto se divide entre la parte superior en las que aparecen las torres y el remate y el cuerpo inferior, por medio de un friso liso con una moldura denticulada.

La parte superior tiene las torres que mantienen el orden del resto del edificio y que presentan también arcos de medio punto en las zonas del campanario, en este caso aparecen salientes decorados con columnas y cada torre está coronada por una serie de molduras y doseles octogonales que se rematan en cúpulas bulbiformes.

El remate central consiste en un paramento que lleva seis pilastras, seis a cada lado, repitiendo el diseño que llevan los pilares y columnas en la parte inferior, en los espacios entre pilastras aparecen motivos a chandelieri y en el área central el reloj, donado por el arzobispo Durou y Sure en 1934. (Catedral Metropolitana, 2017)

El paramento central tiene frontón triangular en el tímpano pueden observarse relieves con palmas y hojas de olivo. Sobre el frontón aparece una plataforma con cuatro balaustres rematados en antorchas y en el centro un frontón semicircular coronado con el símbolo heráldico del papado y de San Pedro: la triple corona y las llaves.

ii. Templo de la Merced

Construido por iniciativa de Fray Miguel Martínez y estrenado en 1813, es un templo con gruesos muros y decoraciones en piedra que destacan del conjunto, tanto en el exterior como en el interior. (Móbil, 2002)

La construcción tiene dos torres hexagonales de líneas simples en las que destacan dos niveles, en los que tanto en la parte norte y sur como oriente y occidente es posible apreciar las campanas. Ambas torres están rematadas por cruces.

Toda la parte inferior del templo y el imafronte tiene revestimiento en piedra. El frontispicio está constituido por un frontón semicircular cortado, rematado por dos figuras femeninas que sostienen la heráldica mercedaria. El tímpano ostenta también un medallón en relieve.

El friso es liso. Los entablamentos laterales, que siguen la saliente del tímpano, están sostenidos por columnas pareadas de orden compuesto, con fuste estriado.

La parte central del imafrente exhibe un arco decorado con guirnalda, una ventana rectangular apoyada sobre moldura y un pórtico tallado a modo de arquitrabe con pilares de decoración fitomorfa. En las enjutas que deja el arco elíptico de la puerta aparecen decoraciones también de forma vegetal que recuerdan las del templo en la Antigua Guatemala.

El conjunto del pórtico está coronado con una escena del bautismo de Jesús en un medallón con una venera en la parte superior y dos antorchas a los lados.

La parte inferior de las torres es también simétrica menos saliente que el conjunto central, es de orden jónico, evidenciado en las pilastras que enmarcan las puertas laterales, las cuales también tiene un pórtico tallado y de arco elíptico y en los extremos más exteriores de la fachada es posible apreciar hornacinas decorativas y otra pilastra en orden jónico.

En la parte lateral sur continúa el paramento de piedra y es delimitado de nuevo por pilastras de corte rectangular bajo el estilo jónico y con una decoración circular. La siguiente parte de la construcción no está revestida en piedra y constituye únicamente una sección de muro sin decoración con un óculo.

A continuación, aparece otro frontispicio en piedra similar al frontal, pero de menor altura, es de orden compuesto.

El interior del templo exhibe el mismo carácter alternando áreas revestidas con piedra, los pilares y las decoraciones en piedra son de orden compuesto.

iii. Templo de San Francisco

Terminado de construir, según indica Móbil (2012) en 1851 bajo la dirección de Miguel Rivera y Maestre.

El templo tiene una fachada dominada por un frontispicio de estilo compuesto con un frontón semicircular con decoración denticular. El área central del frontispicio repite el frontón en la puerta con un vano en el área del tímpano a los lados de la puerta pueden apreciarse columnas de tipo jónico.

El tímpano principal es tripartito o cortado, los salientes de los extremos del semicírculo están sostenidos por columnas compuestas de fuste liso.

Los laterales continúan el friso que es liso decorado con dentículos y pilastras compuestas de fuste acanalado que enmarcan paneles decorativos que repiten el modelo del centro, esta vez con arcos ciegos a manera de hornacinas con pilastras jónicas tal como las columnas en el pórtico central.

iv. El Carmen

El templo fue iniciado en 1784 y terminado en 1814, bajo la dirección de Juan López, Manuel García y Timoteo Núñez. (Móbil, 2012)

El templo es de un orden más sobrio que el resto de edificios del Centro Histórico, en este caso un dórico romano.

Presenta un frontón semicircular cortado, los extremos del frontón son sostenidos por columnas de estilo dórico, el entablamento, a diferencia de otros templos en el Centro Histórico está decorado con triglifos y metopas, propios del orden de las columnas, el espacio del intercolumnio es mayor y lleva paneles decorados con motivos geométricos. La puerta está enmarcada en un arco de medio punto.

Del mismo modo los laterales del templo muestran decoraciones similares y pilastras de corte rectangular en el mismo estilo que los laterales.

A diferencia del exterior, el interior tiene pilastras y decoraciones en estilo jónico con decoraciones geométricas que destacan la sobriedad de la morfología de la construcción.

v. La Recolección

La planificación del templo fue terminada en 1796, la construcción corrió a cargo de Ramírez, Ibáñez y Garcí-Aguirre bajo la dirección de Santiago Marquí. Ha necesitado numerosas reconstrucciones en especial después de los terremotos de 1976.

El templo es de estilo compuesto con frontón triangular, tiene también una decoración sobria basada en paneles geométricos.

2.5. Historia conservativa: desastres naturales y su relación con la iconografía e iconología

En cuanto al aspecto iconográfico el tiempo que una obra artística tarda en ser finalizada, los siniestros y reconstrucciones sufridos pueden tener un impacto importante en cuanto a la modificación o alteración del sentido simbólico de parte o de todo el conjunto. Es importante destacar que con el paso del tiempo se dan cambios tecnológicos, ideológicos, guerras y siniestros naturales, los cuales alteran los valores estéticos, la comprensión de fenómenos religiosos y culturales, los cuales en el caso de templos tienen un valor importante en el sentido e incluso función de las construcciones.

Guatemala ha sido testigo de numerosas batallas entre liberales y conservadores, especialmente en sus inicios como país independiente, durante el siglo XIX, primero con la llegada de Morazán se da la primera expulsión de órdenes religiosas y expropiación de los bienes de la iglesia

Al mismo tiempo ha habido dos desastres naturales de importancia que han afectado profundamente las construcciones, en especial las que datan de temporalidades más antiguas. Desde el período neoclásico, son dos los momentos que pueden destacarse a este respecto:

Los sucesos entre la Navidad de 1917 y el inicio del año 1918, constituyeron un desastre de grandes proporciones y supusieron la pérdida de importantes construcciones realizadas en los gobiernos de José María Reina Barrios y Manuel Estrada Cabrera, acabando con templos completos y principalmente con elementos sustentados y fachadas de otros. Posterior a este hecho se dio también el terremoto de 1976.

Ambos fenómenos naturales de gran magnitud, invariablemente afectaron a todos los edificios que analiza el presente estudio, provocando numerosas reconstrucciones que tomaron años; es imposible pensar que no se dieran pérdidas en ornamentos con valor simbólico y estético en las construcciones.

Por otra parte y al ubicarse en un espacio geográfico específico, con tránsito automovilístico y calidad de aire por emanaciones iguales, forman parte de un área influida por un microclima de altas temperaturas causadas por el efecto invernadero, además de exposición a radiaciones UV e infrarrojas similares. Otro aspecto que se iguala es la humedad relativa y absoluta, el simple hecho de tener sistemas

constructivos iguales asimila la conservación de los edificios y los daños sufridos por condensación del agua mezclada con emanaciones de sulfuro del smog.

La exposición a ataques biológicos de animales mayores y de microorganismos al formar parte de un mismo ecosistema también son iguales.

Todo esto tiene una repercusión en la lectura del mensaje que los edificios transmiten y pueden afectar directamente el análisis de su iconografía.

CAPÍTULO III. Presentación de resultados

3.1. Generación de diseño de Método iconográfico para la arquitectura neoclásica de la Ciudad de Guatemala

En base al modelo de Teoría Fundamentada, bajo el diseño emergente, se desarrolló una recolección de datos que corresponde a la etapa de **codificación abierta** en el que los conceptos están constituidos por muestras de tipo gráfico: fotografías y dibujos pertenecientes a un edificio emblemático y arquetípico dentro del estilo, esto es la influencia artística principal para construcciones posteriores. En este caso la Catedral Metropolitana, cuya construcción dio inicio en 1783.

Posteriormente se presenta un listado de elementos iconográficos (diccionario iconográfico) interpretados desde un método comparativo constante, en este caso lo anotado en el marco teórico esta etapa se corresponde a la **codificación selectiva**.

3.1.1. Codificación de datos

El punto de partida de cualquier investigación relacionada a las manifestaciones artísticas de un grupo social en relación a su historia y características culturales es la manifestación artística en sí misma y en el caso de la arquitectura consiste en la imagen desde el punto de vista de la iconografía como un motivo portador de significado.

En base a lo anterior se desarrolló la etapa de *codificación abierta*, en la cual se documentaron una serie de imágenes en el edificio catedralicio, tomando en cuenta los niveles simbólicos establecidos por Terán. Estas figuras se compararon con otros edificios que mantienen la pureza estilística clásica: San Francisco y la Merced, entre otros, que también son analizados desde las influencias artísticas de la época.

Posteriormente se realizó la *codificación selectiva* en la que se organizaron diferentes niveles o categorías y analizaron los conocimientos obtenidos desde el proceso previo a través de un modelo iconológico, para lo que fue necesario profundizar ya sea en el contexto de la época, como en la biografía y en especial en las influencias de los arquitectos, además es destacable que puede existir un uso de formas de las cuales no tenga conciencia el diseñador en cuanto a su sentido simbólico y se hayan empleado como mera copia de tratados y otros artistas a través de grabados principalmente.

Situación que no es ajena a la forma en que se desarrollaron las artes en Guatemala. Sin dejar por un lado las posibles alteraciones al patrón iconográfico e iconológico sufrido por los fenómenos naturales y las sucesivas reconstrucciones que son parte de la historia de los edificios, como en el caso de las reconstrucciones efectuadas por Guido Albani en Catedral, o lo sucedido con frontones y bóvedas de los otros templos con los que se estableció comparación.

Esta etapa también contempló, por tanto, el análisis iconológico, pero profundizando en cuestiones relativas al contexto nacional y como estas pudieron haber afectado la simbología y lectura de las obras arquitectónicas, tal es el caso de la representación de plantas o figuras zoomorfas no endémicas que sufren transformaciones de acuerdo al contexto, por ejemplo, la piña o rosas del desierto (rosa de Sarón).

Dentro del modelo de teoría fundamentada se crearon unidades de conocimiento a partir del muestreo, agrupación y comparación de datos. El siguiente esquema establece el orden de la recolección y agrupación de muestras para obtener el desarrollo teórico, hubo que volver sobre diversos símbolos para analizar su validez a través de diferentes datos, además de la comparación respecto de otros elementos simbólicos.

Tabla 1: Diseño metodológico de recogida de datos y codificación según el modelo de Teoría fundamentada. (2021)

Recolección de Datos (codificación abierta)	Métodos comparativos constantes (Codificación selectiva)			Desarrollo de teoría (codificación axial)	
A través de conceptos e imágenes	A través de códigos y organización de datos			En las siguientes Categorías	
Tipo de Muestra	Teoría de la arquitectura de Terán	Descripción Pre Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis de Wittkower	Iconología e iconografía Historia conservativa
		Método Iconológico de Panofsky Identificación de motivos e imágenes y su separación.			
Elementos del diseño: órdenes y distribución general Elementos sustentantes: muros, columnas, pilares, paramentos Elementos de cubierta:	Arquitectura como imagen	Descripción de formas y partes del edificio Descripción de elementos constructivos.	Análisis simbólico de motivos abstractos (símbolos geométricos y numéricos)	Influencia en el diseño de tratados cristianos y grecorromanos (Vitrubio y San Carlos Borromeo). Datos biográficos de los arquitectos.	Análisis de la interrelación de las diferentes categorías desde el punto de vista formal, iconográfico e iconológico. Desde el método iconológico se vincularon los significados clásicos y los cristianos.

artesonado o bóveda y cúpula. Vanos: ventanas y puertas. Diseño de fachadas, pórticos, etc.				Comparación de datos gráficos con otros templos	
Ornamentos en todas las zonas del edificio	Imagen en la arquitectura	Catalogación de imágenes que remiten a la Biblia, evangelios y hagiografía o de origen clásico.	Identificación de imágenes (motivos portadores de significado) y heráldica.		
Observación directa - Documental Saturación teórica (Análisis de Monumento arquetípico del estilo) Catedral Metropolitana en base a datos previos - intuición sintética y análisis iconográfico e iconológico, formal y documentación teórica e histórica del tema.					Producto: diccionario iconográfico y pasos del método.

3.1.2. Método

A partir del proceso de recolección y comparación de datos enunciado en la Tabla 1 y de su aplicación posterior en una breve publicación acerca de Catedral Metropolitana. Cabe destacar que durante el proceso de elaboración se identificaron nuevos datos y categorías uno de los más relevantes fue el hecho de la aplicación de la heráldica y otros temas relativos a la morfología y la arqueología.

- Identificación y discernimiento de diseños decorativos y simbólicos, esto se consigue a través de análisis de números en los diseños, correlaciones con teoría aportada por otros autores que han analizado la iconografía arquitectónica, iconografía clásica, paleocristiana y hagiografía; datos históricos y el proceso de intuición sintética mencionado ya por Panofsky (p. 57) y que no es más que el análisis guiado por los datos anteriores la cosmovisión, la psicología y la experiencia.
- Decodificación de la simbología en los mismos: se consiguió aislar dos categorías principales asociadas a los pasos del método de Panofsky, dentro de las cuales se pueden desprender diferentes pasos, además de los principales criterios a seguir en cada paso y de las muestras esenciales a recurrir en cada categoría, el método se desarrolla como se sigue:

Tabla 2: Diseño metodológico de pasos para análisis de monumentos neoclásicos. (2021)

Categoría de	Elemento a	Muestra	Recursos	Posibles resultados	Observaciones
--------------	------------	---------	----------	---------------------	---------------

conocimiento	analizar		criteriales		
I. Iconografía de elementos arquitectónicos y sus ornamentos.	Diseño general desde la perspectiva de la significación secundaria	Planos de planta y elevaciones del edificio. Medidas. Conteo de elementos constitutivos.	Diseño formal Orientación vinculación simbólica-cosmológica. Principios constructivos de carácter clásico y paleocristiano. Iconografía de los números. Iconografía de animales y plantas. Iconografía cristiana. Hagiografía. Iconografía clásica.	Tipos de diseño asociados a la influencia paleocristiana. Números simbólicos relativos a la biblia y a la doctrina cristiana. Uso de materiales con carga simbólica que destacan espacios específicos. Simbologías asociadas al aspecto formal y geométrico. Variaciones introducidas por hechos históricos.	Existirán elementos, que por ser funcionales, no tengan un valor simbólico; pueden aparecer elementos simbólicos aplicados de forma incidental por herencia estilística o alteraciones históricas, lo que hace necesario aplicar el principio de Intuición Sintética.
	Diseño de domo o cúpula	Plano de la cúpula, imágenes que retratan la muestra desde el interior y el exterior. Fotografías antiguas. Conteo de elementos compositivos.	Números Diseño formal. vinculación simbólica cosmológica. Iconografía de los números. Iconografía de animales y plantas. Iconografía cristiana. Hagiografía. Iconografía clásica.	Asociado a priori con el paraíso, lo espiritual y con Dios. Números simbólicos. Simbología asociada al aspecto formal. Al ser parte de la cubierta de los últimos elementos construidos, y de los que más sufren destrucción durante siniestros como terremotos. Análisis de historia conservativa por posibles lagunas.	
	Tetramorfo	Muestras gráficas. Documentación gráfica o escrita antigua.	Diseño formal. Iconografía cristiana. Hagiografía. Iconografía de los números. Iconografía de animales.	Relación con los evangelistas, los padres de la iglesia o con pontífices de la orden religiosa que administra el templo (cuando es el templo principal de la orden). Análisis de historia conservativa por posibles lagunas.	Constante en todos los templos por tratarse de elementos estructurales obligatorios de la cúpula (pechinas) que se decoran en función simbólica. Descartar posibles variaciones históricas. Análisis del estatus de los personajes representados desde la doctrina histórica en el

					momento de su creación. Descartar posibilidad de contaminación iconográfica.
	Órdenes clásicos	Muestras gráficas de columnas y pilastras en el interior y exterior del edificio.	Formal Orientación Iconogesia Iconografía de los números. Iconografía de animales y plantas. Iconografía cristiana. Hagiografía. Iconografía clásica.	Asociaciones que desprenden de lo clásico a lo cristiano, deben haber sido utilizadas previamente. Elementos formales aislados. Iconografía de las plantas. Uso en documentos antiguos, especialmente los empleados por el autor. Elementos compositivos clásicos de carácter ornamental, con sentido en la estética y normas clásicas.	Descartar mediante la intuición sintética el uso puramente ornamental. Ambigüedades en el diseño. Relaciones con el diseño en general, especialmente en cuanto a proporciones.
	Fachadas	Muestras gráficas de fotografías actuales y antiguas. Conteo de elementos compositivos.	Iconogesia, aspecto formal, usos heráldicos. Iconografía de los números. Iconografía de animales y plantas. Iconografía cristiana. Hagiografía. Iconografía clásica.	Símbolos asociados a patronazgos y al cristianismo. Símbolos migrados de la iconografía clásica a la cristiana. Heráldica institucional. Monogramas. Elementos compositivos clásicos de carácter ornamental, con sentido en la estética y normas clásicas. Pueden aparecer variaciones principalmente en la fachada occidental que por su altura tiende a sufrir mayores daños durante siniestros.	Descartar mediante la intuición sintética el uso puramente ornamental. Ambigüedades en el diseño. Variaciones históricas pueden afectar la interpretación general.
	Bóveda	Muestras gráficas de actuales y antiguas Conteo de elementos	Iconogesia. Formalismo geométrico y figurativo. Iconografía de los números.	Elementos geométricos de carácter estético o con significación secundaria. Elementos	Descartar mediante la intuición sintética el uso puramente ornamental. Ambigüedades

		constitutivos. Descripciones antiguas en imágenes o documentos.	Iconografía de animales y plantas. Iconografía cristiana. Hagiografía. Iconografía clásica.	simbólicos decorativos asociados a la vida de Jesús, María o los santos. Monogramas y símbolos heráldicos. Al ser elemento sustentado puede haber sufrido destrucción durante desastres naturales o siniestros.	en el diseño. Variaciones históricas pueden afectar la interpretación general.
	Otros ornamentos	Muestras de ornamentos en puertas, zócalos, piletas, muros externos, incrustaciones en elementos clásicos, esculturas existentes a lo largo de su historia y cualquier otro ornamento no asociado a los elementos anteriores.	Iconogesia, aspecto formal, usos heráldicos. Iconografía de los números. Iconografía de animales y plantas. Iconografía cristiana. Hagiografía. Iconografía clásica.	Elementos de uso tradicional con simbología convencional. Uso de figuras relativas al diseño del templo, órdenes, heráldica de la época. Decoración en remates, molduras, capiteles, balaustradas, vanos y otros elementos arquitectónicos no considerados previamente.	Análisis en otras categorías de añadidos o cambios históricos.
II. Iconología	Influencias académicas, artísticas, formativas y sociales en los autores.	Documentos biográficos de los autores del diseño, construcción y ornamentos del edificio.	Análisis iconológico del autor y su influencia.	Parámetros establecidos por autores antiguos que se hayan verificado en la biografía del autor (si es posible)	Analizar posibles contaminaciones iconográficas asociadas al copismo y al estilo o cambios doctrinales en la época.
	Variaciones históricas en cada uno de los elementos analizados.	Documentos históricos, fotografías antiguas, datos de reconstrucciones y modificaciones al edificio a lo largo de su historia.	Análisis iconológico histórico y del contexto.	Pérdidas en aspectos simbólicos, estéticos y variaciones en el sentido de algunos elementos. Análisis de historia conservativa por posibles lagunas..	Unificación y análisis de variaciones históricas y su influencia en la simbología del edificio o sus partes.

3.1.3. Diccionario de Elementos arquitectónicos clásicos, cristianos y su simbolismo en el contexto religioso guatemalteco

Como resultado del proceso metodológico de teoría emergente se desarrollaron los pasos que quedaron anotados en el apartado anterior, sin embargo, numerosos elementos iconográficos identificados en otros contextos también surgen y pasan a formar parte de una interpretación que se generaliza, es decir puede aplicarse en otros contextos e inclusive, otros estilos. Esto se plasmó en la forma de un diccionario de imágenes o diccionario iconográfico. Con las posibles interpretaciones resultado del análisis de campo.

Dado que muchos estudios que analizan la iconografía tiende a centrarse en una base que surge de una fundamentación teórica que se ha desarrollado a lo largo de siglos de estudio, iniciando con los primeros estudios iconológicos como los catálogos de alegorías, uno de los más conocidos es precisamente el de Césare Ripa de 1593; es precisamente este formato el que adquiere esta parte del estudio analizando exhaustivamente elementos arquitectónicos, figuras y su simbolismo, es precisamente en esta parte en donde el trabajo de campo realizado en el edificio arquetipo del Neoclásico Guatemalteco tiene su fundamento.

De esto se derivan los símbolos naturales (animales, piedras y plantas) y abstractos (números, puntos cardinales u orientaciones y colores) y otros simbolismos que corresponden directamente al aspecto arquitectónico. Como se citó antes, se analizaron en este caso dos imágenes: el objeto arquitectónico como imagen y la imagen en el objeto arquitectónico. La imagen del objeto arquitectónico en este caso podrá quedar como parte de un análisis iconológico en el sentido de lo que el edificio ha significado a lo largo de la historia nacional; esta es por tanto una categoría distinta a la que plantea el presente diccionario de símbolos.

Es, por tanto, producto de este proceso de diseño metodológico el siguiente diccionario iconológico que permite el análisis de los elementos arquitectónicos de un edificio desde el punto de vista simbólico.

A

Ábside

El término proviene del griego *apsis* o *apsidós* que significa bóveda, los romanos lo reconocían como *éxedra*. En términos arquitectónicos también se llama absidal al área completa. El ábside en el contexto cristiano debió, hasta el Concilio Vaticano II y con salvas excepciones como en Lourdes (1858), apuntar hacia el Oriente. Vitrubio ya en *De Architectura*, libro IV y capítulo V, expresa la importancia de que las imágenes sagradas y por tanto el *cella* estén de frente al Occidente. El simbolismo del ábside es en parte solar, esto es recogido de las asociaciones bíblicas que se hacen de Cristo: como "Luz del mundo" o "Sol de justicia" (Malaquías 4:2, Lucas 1:78 y Juan 8:12). Hasset (1903) explica que incluso uno de los padres de la Iglesia como lo es Tertuliano, expresa la posibilidad de que el simbolismo solar sea sincrético. Esto es importante en el sentido de que el oriente es visto como el sitio del sol naciente. Es importante recordar que en el rito tridentino la celebración eucarística emula al pueblo siguiendo al sacerdote, como si de un peregrinar se tratara y este peregrinar es dirigido hacia el Oriente. Por lo general los templos neoclásicos exhiben un ábside o muro testero indistintamente. La Catedral pasó durante la reconstrucción de los terremotos de 1917 -18 de tener un muro testero a un ábside.

Figura 2: ábside de la Catedral Metropolitana de Guatemala



Acanto

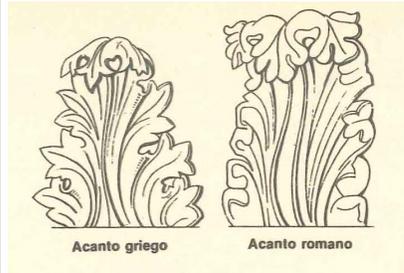
Es una decoración que ha perdurado a lo largo de la historia, el capitel corintio es uno de los primeros que muestran este tipo de decoración. El acanto se asocia desde la leyenda propuesta por Vitrubio en el Libro IV, Capítulo I con la inocencia y la pureza, también con la muerte, puesto que crece en un sepulcro. Por lo tanto se asocia ya desde muy temprano en el cristianismo con Cristo y su Pasión, un ejemplo de esto es el mosaico del *Árbol de la Vida* en San Clemente, Roma donde aparece con hojas puntiagudas, en el centro de la composición aparece la cruz, esto probablemente asociado a la morfología de la planta, en la cual emerge una sola flor en medio de las hojas puntiagudas. Se presenta en la forma con una flor surgiendo entre las hojas en la bóveda de la catedral, como símbolo del sepulcro y de la muerte de Cristo, precisamente entre la representación de la acacia y la corona de espinas (Pasión) y la rosa de Sarón (Resurrección). Es posible observar el acanto en innumerables decoraciones arquitectónicas, desde representaciones en el intradós de los arcos, modillones y desde luego capiteles tanto corintios como compuestos.

Fatás y Borrás (1979) distinguen dos tipos de acantos de forma gráfica, uno el griego que guarda una proporción triangular, mientras el romano se puede encajar en una forma rectangular.

Figura 3: Composición de imágenes que muestran a la izquierda un capitel compuesto del remate de la Catedral con hojas de acanto y un plafón con decoración en la misma hoja Catedral Metropolitana.



Figura 4: Tipos de Acanto según Fatás y Borrás (1979)



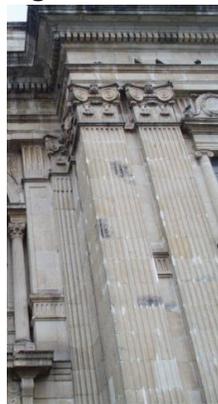
Angular
(Piedra)

Eje del mundo (cénit en relación a la piedra fundamental) Es la piedra que se coloca en el centro del arco principal (clave), el centro generador del templo. Como sentido simbólico también expresa a Cristo de forma bíblica: Mateo 21, 42 y Salmo 118, 22. Usualmente decoradas, en la Catedral aparece con una cruz bautismal, mientras en otros templos destaca con un relieve.

Anta o
cantonera

Pilastra que decora el vivo, esquina o cantón de un muro, debido a la alineación oeste - este de los templos cristianos apuntan a los puntos cardinales secundarios.

Figura 5: Anta del imafrente de la Catedral Metropolitana



<p>Antorcha</p>	<p>Representa la iluminación y por analogía el conocimiento. En ocasiones puede representar la libertad. Sin embargo, indica Fortescue (1912) que en la liturgia cristiana es un símbolo de solemnidad y pureza. Está asociado al cirio pascual y por tanto a la figura de Cristo, que en el evangelio de Juan adquiere el símbolo de "Luz del mundo". En arquitectura suele aparecer como remate en forma de pebetero. Decora una gran cantidad de templos neoclásicos: Catedral, San Francisco, Santo Domingo; tanto en estructuras interiores como exteriores.</p> <p>Figura 6: Antorchas sobre el remate de la Catedral Metropolitana</p> 
<p>Arco triunfal</p>	<p>Triunfo: Los templos neoclásicos al reformular la arquitectura clásica, en específico la romana, emplean el arco como elemento sustentado por los pilares. Sin embargo y como indica Gussinyer (s.f.), el arco en el templo basilical aparece ornamentado, esto es una derivación, probablemente del arcosolio en la catacumba y de los espacios para la celebración en estos antiquísimos sitios de adoración cristiana, como el cubículo o las estructuras que posteriormente dieron paso al baldaquino. Es usual encontrar en los templos neoclásicos de la Ciudad de Guatemala que el arco que da paso al presbiterio, si no en el área sobre el mismo que estas estructuras están ornamentadas de una forma distinta, tal es el caso de la Recolección con sendas guirnaldas con rosas en los intradoses, la pieza dorada en La Merced o los arcos de piedra en Catedral que delimitan el área sobre el baldaquino y que destacan del material más común en todo el edificio que es de calicanto. En cualquier caso, el arco usualmente está adornado con símbolos triunfales, tal es el simbolismo del mismo y que definitivamente es una apropiación de los primitivos cristianos respecto de los arcos triunfales romanos.</p> <p>Figura 7: Arco Triunfal templo de la Merced</p> 

<p>Arcos fajones y torales</p>	<p>Son aquellos que se encuentran paralelos a la bóveda (torales) y los que se encuentran alineados con el eje longitudinal del edificio (fajones), cuando constituyen un cubo también se denomina toral al conjunto de cuatro arcos que forman el transepto. El número simbólico que los compone es el cuatro, lo humano, la tierra y lo finito. La transición del cuadrado al círculo del domo es resuelta por las pechinas.</p> <p>Figura 8: Arcos fajones (eje horizontal) y arcos perpiaños o torales (eje vertical) en piedra expuesta bajo la cúpula de la Catedral Metropolitana.</p> 
<p>Armas de la Pasión</p>	<p>La Pasión, el expolio de la realeza usualmente aparecen asociadas a hechos de la Pasión de Cristo. Relacionadas con el Expolio son la Corona de Espinas que se asume procedente de la planta de Acacia, es una de los emblemas de la Pasión y principalmente de la escena conocida como Expolio en donde Jesús es coronado de espinas, donde también aparece la caña y un manto púrpura; estas asociaciones eran satíricas de la realeza, pero los evangelios las toman como símbolos de la realeza espiritual de Cristo, en especial el Evangelio de Juan. Posteriormente relacionadas a la flagelación se representa la columna con cadenas que fue donde fue atado Jesús y el flagelo. También procedente de la crucifixión aparece la cruz, el hisopo (le dieron de beber una mezcla amarga y anestésico) símbolo del no huir del sufrimiento, la lanza símbolo del amor y relacionada al corazón de Jesús; también del descendimiento aparece la escalera y el manto en el que posteriormente sería envuelto durante la sepultura. Son representados en diferentes ámbitos, pero esencialmente en emblemas, retablos relativos a estas escenas. En la bóveda de la Catedral aparece la acacia (o acanto) y la corona de espinas como un símbolo de la Pasión de Cristo. Aparece como decoración del tímpano en el templo de la Merced.</p> <p>Figura 9: Armas de la pasión junto con el monograma de Cristo en el templo de la Merced</p> 

Atrio

El atrio en los antiguos templos cristianos es el patio exterior en el ingreso del templo, en el período paleocristiano tenía una fuente, de modo similar a las mezquitas y sinagogas para la limpieza, antes de ingresar al espacio sagrado. En América cobra un especial lugar, con un valor tanto más iconológico que iconográfico, debido a que los indígenas mesoamericanos tenían como tradición el uso de espacios al aire libre para sus ceremonias religiosas (aún es así), mientras que la religión cristiana desde sus inicios fuera en la casa-iglesia o en la catacumba, realizó sus ceremonias y ritos sagrados en espacios interiores, por tanto el templo cristiano americano tiene un sentido de valor sagrado del área interior como exterior del templo, así se dio la aparición de las fachadas tipo retablo y el atrio se convirtió en un lugar de formación, doctrina y reunión para la celebración sagrada ahora sincrética; una evidencia de ello son las llamadas capillas posas, que quedan en algunos templos coloniales del interior de la república que delimitaban el área de celebración religiosa. El neoclásico mantuvo en parte esta delimitación sagrada del templo, con atrios más o menos amplios y en algunos casos decorados, como fue el atrio de la Catedral hasta 1918 con las monumentales esculturas de Cirilo Lara que estaban en su exterior.

Figura 10: Atrio de la Recolectión delimitado por muro en 1875. Fotografía de Eadweard Muybridge



B

Báculo	<p>Gobierno del obispo: Es un símbolo usualmente heráldico de gobierno obispal, Aparece en el blasón del tímpano de la Catedral Metropolitana, su situación heráldica es correcta puesto que debe aparecer en el flanco siniestro (izquierda), mientras la posición del báculo no lo es pues está viendo hacia dentro, heráldicamente esto corresponde a un abad. (Municipalidad Fuenterrebollo, s.f.)</p> <p>Figura 11: Báculo en el tímpano de la Catedral Metropolitana</p> 
Balaustrada	<p>Límite: Las balaustradas usualmente se emplean para delimitar algunos lugares en los templos guatemaltecos en general, los balaustres torneados forman parte de los comulgatorios, lugares donde la gente se acercaba para la comunión y que usualmente delimitaban el área del presbiterio, el cual por ejemplo en catedral es bastante amplio y forma una estructura compleja junto con las pilastras y arcos en piedra, el baldaquino, la cátedra del obispo. Estas balaustradas son más comunes en templos de grandes dimensiones y usualmente están, como en catedral, decorados con símbolos cristianos. Es menos común en la arquitectura exterior, sin embargo, templos como El Carmen y Santo Domingo exhiben balaustradas sobre sus cornisas, estas con una función definitivamente estética.</p> <p>Figura 12: Balaustrada en el coro sobre el transepto de la Catedral Metropolitana</p> 

Baldaquino	<p>Honor, dignidad, sede: el baldaquino, también denominado ciborio es una estructura con techo sostenido por cuatro postes, suele ser cuadrangular, sin embargo, esta estructura es muy variable a lo largo del tiempo. Sus orígenes pueden rastrearse según algunos estudiosos hasta la época paleocristiana, D'Achile (1993) explica que en manuscritos del siglo VIII, anotado en la historia eclesiástica de Germano, se indica que el baldaquino tiene un significado místico: representa una dignidad especial para el lugar del Calvario; esto debido al simbolismo ritual de la eucaristía, en todo caso el baldaquino da una dignidad u honor especial al lugar. Más tarde según el mismo autor el baldaquino también tomó un significado político y jerárquico, denotando la sede obispal. En los edificios neoclásicos de la Ciudad de Guatemala aparece únicamente en la Catedral, esto trae pistas acerca de que el baldaquino está reservado para la sede obispal, sin embargo este baldaquino apareció durante los primeros años del siglo XX en sustitución de un antiguo retablo que se deterioró con los terremotos de 1917 y 18, del cual algunas partes se conservan en Santa Rosa.</p>
	<p>Figura 13: Baldaquino de la Catedral Metropolitana</p> 
Basílica	<p>Casa del Señor: La basílica, explica Ceccheli (1992), etimológicamente alude a casa real, del griego. Eran amplios salones destinados a cuestiones judiciales en la época romana, sin embargo, para los primeros cristianos es el lugar de reunión o la forma física de la ecclesia o asamblea, de allí, que actualmente se utiliza indistintamente el término iglesia para denominar tanto a un edificio basilical, una iglesia de una nave o a la comunidad. Estructuralmente se basan en la basílica paleocristiana, entre las cuales destaca la de San Pedro en Roma, la cual ostentaba tres naves, tras su paso por el período medieval adquiere las naves procesionales, llegando así a ostentar hasta cinco naves. En Guatemala se consideran plantas basilicales los templos de Catedral, La Merced y Santo Domingo, mientras los demás templos son de una sola nave. Tanto Catedral como Santo Domingo ostentan cinco naves, empleándose las naves más lejanas a la central como espacios destinados a capillas. Se mantienen así las tres naves como espacios de reunión de los feligreses, siendo el número tres de importantísimo valor simbólico debido a su asociación con las tres personas de la Trinidad. (Ver Figura)</p>

Blasón	<p>o escudo: es el elemento que porta las armas o cargas heráldicas, usualmente lleva una forma específica tradicional, sin embargo, las armas o cargas pueden aparecer sobre cualquier superficie.</p> <p>Figura 14: Blasón de la orden mercedaria en el templo de la Merced</p> 
C	
Capelo	<p>Dignidad eclesiástica. El capelo en la heráldica sustituye al casco en la parte superior de los escudos. Consiste en un sombrero que del Arco y García denota como sombrero de peregrino, de cura o saturno (quizá por su morfología). Este va acompañado de borlas que según el nivel dentro del clero, el sacerdote tiene dos borlas en negro, el vicario cuatro en negro, el canónigo, seis en rojo, el obispo doce en verde, el arzobispo veinte en color rojo, el primado treinta, el cardenal treinta en color verde, cuando se trata de un relieve sin color requiere de otros símbolos que le acompañen para completar el sentido, tal es el caso del frontón de catedral, donde el capelo de treinta borlas aparece acompañado además de una cruz de doble travesaño y del báculo, lo que indica la dignidad de arzobispo primado.</p>
	<p>Figura 15: Capelo en el tímpano de la Catedral Metropolitana</p> 
Cátedra	<p>Sede del obispo: La cátedra es en sí misma la silla de brazos altos que proviene del período paleocristiano. La iglesia que ostenta la cátedra es en sí misma la Catedral. Arquitectónicamente se cubre con un dosel, tal es el caso de la de la Catedral de Guatemala, en el que aparece la efigie del Espíritu Santo en forma de paloma.</p>
	<p>Figura 16: Cátedra obispal en la Catedral Metropolitana</p> 

Círculo	<p>Infinitud y por analogía el paraíso y el universo. Elemento geométrico empleado profusamente en arcos, bóvedas, decoraciones y domos.</p>
Claristorio	<p>La parte superior de la nave central, la cual sobresale de las naves laterales y permite el ingreso de la luz, este sistema de iluminación proviene del sistema basilical paleocristiano y se traslada al arte neoclásico. Todos los templos neoclásicos emplean este sistema de iluminación desde la nave central.</p> <p>Figura 17: Ventanas del claristorio en la nave central de la Catedral Metropolitana</p> 
Columna	<p>Soporte y eje de la construcción. Tiene su origen simbólico en el árbol que es una columna natural, este a su vez es el axis mundi, por lo que la columna puede adquirir el mismo significado. Escriben Carrillo y Fernández (2015) que la basa simboliza las raíces, el fuste el tronco y el capitel sería la copa, de lo que también se puede comprender un simbolismo cosmológico en el que la raíz-basa sería el inframundo, el fuste - tronco el recorrido de la vida y nuestro mundo, mientras el capitel - copa sería el supramundo. Los mayas entendían de una forma similar sus monumentos líticos. En el contexto cristiano los autores antes citados realizan la alusión de la columna como único monumento conmemorativo durante el período romano, del que se desprende el estilo neoclásico y en donde la columna adquiere un simbolismo de teofanía. Así también en la Biblia se mencionan varias veces los "pilares" de la tierra, así como se destacan las columnas de los palacios y templos. Heráldicamente las columnas suelen aparecer pareadas como símbolos de equilibrio, por lo tanto, son fuerzas opuestas y en el contexto judeocristiano el árbol de la vida y el árbol de la ciencia. Como todo elemento que puede repetirse está sometido al simbolismo numérico, así cuando cuatro columnas sostienen el tímpano en una fachada remite a los cuatro evangelistas.</p> <p>Figura 18: Columnas en el frontispicio del templo de San Francisco Ciudad de Guatemala.</p> 

Cornisa	<p>Es una moldura, usualmente de cimacio o caveto que se encuentra en el área más alta del entablamento, usualmente la parte inferior está decorada con dentellones y otros ornamentos. En el caso de los edificios neoclásicos guatemaltecos lo más usual son los dentellones o denticulos. aunque en las esquinas de los edificios pueden aparecer otros elementos como son las piñas cerámicas que pueden observarse en Catedral.</p> <p>Figura 19: Cornisa denticulada en el muro testero de la Catedral Metropolitana</p> 
Cruz arzobispal	<p>Dignidad del arzobispo. Aparece en el blasón del tímpano de la Catedral Metropolitana. Usualmente acompañada del capelo, en heráldica es una cruz de oro, puede tener uno o dos travesaños indicando si el arzobispo tiene o no la dignidad de primado. (del Arco y García, 2012)</p> <p>Figura 20: Cruz arzobispal en el tímpano de la Catedral Metropolitana</p> 
Cruz bautismal	<p>Regeneración, eternidad. Cruz de ocho brazos, es una figura que remite al crismón, la vinculación de la cruz y la letra griega Chi (X), que es la primera letra del nombre de Cristo. El número ocho remite a la perfección, la regeneración y la eternidad. Este símbolo es abundante en las nervaduras de las cúpulas. En Catedral aparece en medallones adosados a las claves de los arcos entre las bóvedas.</p> <p>Figura 21: Cruz de ocho brazos o cruz bautismal en las claves de arcos fajones de la Catedral Metropolitana</p> 

Cruz de consagración	<p>Los doce apóstoles: son doce cruces que se colocan en los templos durante su consagración, se ungen con el crisma, pueden ser parte del edificio o muebles permanentes, es el caso de los templos guatemaltecos, son visibles en La Merced, Santo Domingo y Catedral.</p> <p>Figura 22: Cruz de Consagración en pilar de la Catedral Metropolitana</p> 
Cruz, Crucífero, Cruciforme	<p>Salvación, sacrificio: Instrumento de tortura de origen persa, en esta cultura representaba una gran humillación pues la tierra era sagrada y el crucificado era alzado para que no la contaminara, los romanos apropiaron la crucifixión y es con este instrumento que se da muerte a Jesús, por lo que a través del sacrificio pasa a ser el símbolo de la salvación, términos interrelacionados en el dogma cristiano, debido a su pasión y muerte Jesús redime a la humanidad. Juan en su relato de la pasión de Cristo hace alusiones a la realeza espiritual de Jesús, por lo tanto, la cruz es análoga al trono. Se encuentra en numerosos lugares en las construcciones neoclásicas guatemaltecas, Sin embargo, la arquitectura la exhibe con mayor fuerza en la disposición de la planta de los edificios. Las cruces pueden ser latinas cuando el travesañ vertical es más alto o griegas, cuando todos sus brazos son iguales.</p> <p>Figura 23: Bóveda de linternilla con decoración cruciforme, en cruz griega, templo de la Merced</p> 
Cuadrado	<p>Finitud, humanidad, la tierra. El cuatro como número tiene un valor simbólico: los cuatro puntos cardinales, cuatro miembros del ser humano; es la dimensión tangible. En la arquitectura cristiana se relaciona con el círculo la infinitud y la dimensión espiritual a través del triángulo, la suma de los lados de ambas figuras es el siete, que también es un número sagrado, símbolo de la vinculación de Dios y el hombre.</p>

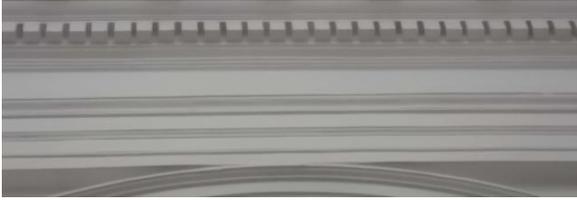
D	
Dentículo o dentellón	<p>Elementos decorativos usualmente adosados a la cornisa, Vitrubio los identifica como remanentes de las vigas salientes (al igual que los triglifos y metopas), en un principio eran de un tamaño mayor, sin embargo, con el paso del tiempo se fueron haciendo cada vez más pequeños. Usualmente sus dimensiones en largo equiparan a las del ancho, mientras el espacio entre cada uno es la mitad del ancho frontal total. En la gran mayoría de templos neoclásicos, se construyeron en base a órdenes denticulares, es decir que en la parte más alta del entablamento están decorados con dentículos.</p> <p>Figura 24: Dentículos sobre el friso interior de la nave central de la Catedral Metropolitana</p> 
Deo Optimo Máximo	<p>Frase latina que significa “Para el más grande y mejor dios”, el cristianismo lo adoptó cambiando su acepción por “Para Dios, el mejor y el más grande” con lo que se obvia la parte de multiplicidad de dioses, era una decoración común en el arte renacentista, de donde el neoclásico recupera la frase, en el caso del arte guatemalteco se puede observar en el friso sobre el pórtico principal del templo de San Francisco, en medio de dos guirnaldas.</p> <p>Figura 25: Emblema Deo Optimo Máximo en el templo de San Francisco</p> 
Domo o cúpula	<p>El paraíso, la eternidad, Dios. Basado en el círculo, principio sin fin. Es una asociación a lo celeste, el domo en los antiguos templos bizantinos y paleocristianos se decoraba con la figura del Pantocrator. bajo esta se encontrarán siempre, cuatro pilares o columnas, tanto por razones funcionales como simbólicas. que usualmente están constituidas por cuatro arcos (toral) que sostienen la estructura del domo, esta estructura puede estar decorada en uno de los arcos principalmente el peripiaño llamado como la estructura a la que pertenece toral que son los arcos transversales a la bóveda. El conjunto de toral y bóveda sostenida por tambor, se resuelve a través de las pechinas, que son figuras triangulares. En Catedral Metropolitana el domo tiene la singularidad de ser ovoidal, esta solución de Guido Albani para la diferencia entre las naves del transepto y el ancho de la nave central, adquiere un simbolismo propio: el huevo representa la vida, en este caso una vida eterna; lo que devuelve al sentido original de la estructura.</p>

Figura 26: Cúpula de la Catedral Metropolitana



E

Importancia: Alberti citado por Wittkower (1979) explica que los edificios con una dignidad más importante deben elevarse en un nivel superior al resto de edificios de un conjunto. Este dato fue inicialmente proveído por Leonardo Da Vinci. En el caso de la historia guatemalteca, precisamente los templos neoclásicos eran los edificios que destacan en cuanto a altura respecto del resto de edificios en la Nueva Guatemala, si bien la mayoría no estaban ubicados en un lugar preeminente, la altura de la mayoría de templos era considerable. Además, la idea de colocarlos sobre un podio era implementada de forma simbólica con el uso de un zócalo de piedra sobre el que se colocaban pilastras y columnas. Esto es visible en la gran mayoría de edificaciones neoclásicas de la época. En años posteriores el gobierno de Estrada Cabrera intentó con los templos de Minerva igualar o superar ese dominio sobre el horizonte de ciudades y pueblos que tenían las iglesias.

Elevación

Figura 27: Templo de Minerva de la Ciudad de Guatemala, fotografía de Eadweard Muybridge



Encasamiento	<p>El elemento decorativo: Usualmente formado por un entablamento, una moldura y soportes como columnillas o pilastras, se llama así a un espacio que destaca por su decoración y que en su interior resguarda una escultura o pintura, los encasamientos también pueden derivar en su interior una hornacina o nicho.</p> <p>Figura 28: Encasamiento central en el ábside de la Catedral Metropolitana.</p> 
Este	<p>Lugar santo, el Edén, Levante solar: El este es el sitio dónde se levanta el sol, además para los occidentales es el sitio del nacimiento, ministerio y vida de Cristo, por tanto, desde la Edad Media, el ábside de los templos se dirigió hacia el este, mientras la puerta de ingreso de los templos por razones arquitectónicas se encontraba en el otro extremo. Al ser un punto tan importante en los templos, donde es visible suele tener algún tipo de decoración relativa a Jesús. Es el caso de la Catedral Metropolitana con un nudo de tres lazos. Se entendió desde el principio como símbolo de Cristo, representado como luz del mundo, y como la dirección de la Segunda Venida. El amanecer también se asoció con la Resurrección, pues se describe en los evangelios que Jesús resucitó al amanecer. "Durante varios siglos los cristianos rezaron mirando hacia el este (ad orientem) en la liturgia eucarística y durante sus oraciones diarias. Incluso los cementerios se orientaban de tal forma que aquellos difuntos sepultados apuntaran hacia el este, preparados para encontrarse con Cristo cuando viniese de nuevo." (Koslosky, 2017).</p>
F	
Friso	<p>Elemento decorativo: El friso es una banda que en el arte clásico, renacentista y neoclásico se encuentra en el centro del entablamento, sobre el arquitrabe y bajo la cornisa. En los órdenes clásicos el friso se decora con triglifos y metopas, en el caso del orden dórico y es corrido decorado con relieves cuando se trata de los órdenes jónico, corintio o compuesto.</p> <p>Figura 29: Friso central del frontispicio de la Catedral Metropolitana</p> 

<p>Frontispicio</p>	<p>Imafronte, Fachada. Elemento arquitectónico que forma parte de la fachada, es el conjunto ornamental que da el carácter a la fachada. Los frontispicios neoclásicos en Guatemala están constituidos principalmente por un banco corrido y columnas distribuidas a los lados de los vanos del imafronte, las que sostienen usualmente un entablamento que también sobresale por el centro de la fachada y que termina en un frontón, sea triangular o semicircular (el más abundante). Dicho frontón usualmente es cortado. El conjunto de catedral al contar con doble altura termina el primer cuerpo con el entablamento, mientras el remate está constituido por un frontón triangular y el reloj.</p> <p>Figura 30: Frontispicio de la Catedral Metropolitana</p> 
<p>Frontón</p>	<p>El velo del templo cuando es cortado. Elemento decorativo: Se trata del remate del imafronte de cualquiera de las fachadas, los frontones neoclásicos son geométricos y en el contexto guatemalteco abundan los frontones cortados, en el que aparece cortado en tres partes, la parte central es rehundida, bajo la misma aparecen las ventanas y la puerta principal; los laterales sobresalen soportados por sendas pilastras o columnas que soportan el conjunto, las columnas aparecen soportadas por un banco que precisamente se corta también en la puerta. Los frontones aparecen tripartitos por una razón simbólica, en mateo 27, 51 dice: "Y he aquí, el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo, y la tierra tembló y las rocas se partieron" es precisamente este simbolismo el que en el ingreso del templo adquiere esta decoración, la idea de que la relación con Dios se abre a la humanidad por el sacrificio de Jesús.</p> <p>Figura 31: Frontón de la Catedral Metropolitana</p> 

Fundacional (Piedra)	No debe confundirse con la piedra angular o con la piedra fundamental según Terán (1998); ésta se ubicaba en el extremo oeste de los templos. Evidentemente esta roca tiene un sentido religioso y político, usualmente estaba constituido por un arca de piedra, tal como relata el sitio de internet de la Catedral, que expresa de manera bastante clara en el relato de fundación del templo catedralicio el papel de la piedra fundacional: "La bendición de la primera piedra de la construcción se realizó el 25 de julio de 1782, en el día de Santiago Apóstol, patrono de la Iglesia guatemalteca, con una solemne ceremonia en la que se colocaron en una arquilla de plata y terciopelo 6 medallas que tenían grabados los bustos del Rey, el Papa Pio VI, el Presidente Matías de Gálvez, el Arzobispo Cayetano Francos y Monroy, Santiago Apóstol y una última con el lema "Nova Guatimalensis Civitas, pro nova sua Ecclesia Metropolitana. Anno sexto ab urbis traslatione" (La Ciudad de la Nueva Guatemala a su nueva Iglesia Metropolitana. Año sexto del traslado de la ciudad)."
Fundamental (Piedra)	Eje del Mundo (base) en relación a la piedra angular. A diferencia de la piedra fundacional, esta no es necesariamente una piedra sólida, por el contrario, puede tratarse únicamente de un punto marcado en el terreno a partir del cual se traza el templo en sí mismo. Tiene una función más técnica que funcional. Terán (1998) aduce que: "La fundamental se disponía en el punto generador del trazo del edificio, también al nivel de la base de la construcción, y sobre ellas se colocaba el altar." (página 91). También se indica que tiene una relación importantísima con la piedra angular que posicionalmente está sobre ésta: "generaba una línea recta -imaginaria- que representaba el "eje del mundo". (página 91)
G	
Guirnalda	<p>Es una corona de tipo vegetal, con flores, hojas y frutos; en este caso la corona está abierta y pende desde sus extremos provocando una curvatura hacia abajo (Fatás & Borrás, 1979, 125). En el arte romano era común que fuera colocada en medio de dos bucráneos, en otros casos pende de anillos o de otros elementos vegetales, suele decorar frisos.</p> <p>Figura 32: Guirnalda de hojas de laurel rodeando un clipeo con las flores de San José en la bóveda de la Catedral Metropolitana</p> 

H

Helecho

Agua, bautismo, inicio. Es una planta asociada con el agua, usualmente aparece representada en forma espiral que es la posición que toma la planta en el suelo con delgadas ramas de las que brotan innumerables hojas pequeñas, tal como suelen representarse las ondas de agua en todas las civilizaciones antiguas. Esta relación con el agua la relaciona con las figuras acuáticas tanto judías como cristianas: El origen, en el Génesis el primer elemento existente son las aguas sobre las que se mueve el Espíritu divino; también en la liturgia pascual como la del bautismo es un símbolo de la vida nueva y su origen, por lo tanto el helecho toma esta figura. Según Quiñones también está relacionado con la humildad y la rectitud. En la Catedral aparece tanto en la bóveda como en el persignatorio

Figura 33: Diseño decorativo basado en helechos en el persignatorio de la Catedral Metropolitana



L

Laurel

Victoria: Proveniente de la mitología griega y del culto al dios Apolo, remite a las metamorfosis de Ovidio en el que Dafne se convierte en un laurel para huir del dios solar, a raíz de esto el dios decide que será su planta predilecta. De allí su uso en competencias deportivas y relacionadas a las artes gobernadas por las musas, sirvientes de Apolo. Del nombre de esta planta se desprende el término laureado y también bachiller, que proviene de baccalaureatus o laureado con baya, de una tradición medieval. Bastús y Carrera (1862). Morfológicamente es una hoja lanceolada (punta de lanza) alternada con poco espacio entre sí, suele formar guirnaldas o coronas.

Figura 34: Laureles en el friso de una de las columnas del transepto de la Catedral Metropolitana



Llaves	<p>Acceso o potestad sobre el cielo y la tierra. Aparecen dos llaves en relación al texto de San Mateo (16, 18-19) en el que Jesús dice a Pedro: "Y yo te digo: «Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia, y el poder de la Muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo". Estas llaves aparecen en los blasones como llaves de oro y de plata. Son comúnmente acompañados de la tiara papal en los emblemas eclesiásticos y también por el pabellón basilical en los templos con esa dignidad.</p> <p>Figura 35: Llaves de San Pedro vinculadas a la tiara papal en la puerta de la capilla del santísimo de la Catedral Metropolitana</p> 
M	
Ménsula	<p>Elemento decorativo: Cualquier pieza ornamental de gran tamaño que sobresale del plano vertical con el fin de sostener otro objeto. Es común observar ménsulas sosteniendo balcones parte de los encasamientos de imágenes y vanos.</p> <p>Figura 36: Ménsula con róleos y motivos vegetales en la parte exterior del tambor del domo de la Catedral Metropolitana</p> 
Mitra	<p>Dignidad del sacerdocio. Término proveniente del griego, significa banda o turbante; En el judaísmo de la Antigüedad, los miembros del Sanedrín utilizaban vestiduras sagradas que se describen en el Libro del Éxodo (28, 4). Del ornamento para la cabeza conocido como mitznefet o tiara proviene la prenda cristiana, cuya base es esencialmente una especie de turbante, al cual con el tiempo se añadieron diferentes detalles sin perder el anillo de tela en la base y las ínfulas como resultado de la forma atada.</p> <p>Figura 37: Mitra en la heráldica bajo el saledizo de la cátedra de la Catedral Metropolitana</p> 

<p>Modillón</p>	<p>Elemento decorativo: Es un saliente usualmente terminado en voluta que aparece bajo la cornisa, bastante común en los órdenes clásicos romanos.</p> <p>Figura 38: Modillones en piedra expuesta en el interior de la Catedral Metropolitana</p> 
<p>Moldura</p>	<p>Elemento decorativo: Es un elemento saliente de carácter lineal que se emplea en la separación de cuerpos y remate de volúmenes. Existen molduras mayores y molduras de separación, que suelen ser de menor tamaño. (Lorda. s.f.). Las molduras más usuales son: Listel o filete, que es de sección cuadrada o rectangular. Toro, de sección circular. Bocel, variante del toro pero de sección cilíndrica, cuando su sección no consiste en medio círculo, sino en un cuarto de círculo se llama medio bocel. Gola, es de perfil en forma de S siendo cóncava en la parte superior y convexa en la inferior, Si tiene la convexidad en la parte superior y la concavidad en la inferior se denomina gola inversa, o gola reversa.</p> <p>Talón. Su perfil consta de una parte convexa y otra cóncava. En el talón la parte más saliente está abajo. Nacela, arranca vertical, su perfil está formado por dos arcos de circunferencia de diferente radio, siendo el arco inferior cóncavo y el superior convexo. Es más ancha por la parte superior, por lo que se utiliza para enlazar dos superficies donde la inferior está retranqueada con respecto a la superior. Cimacio, en este caso el perfil está constituido por dos arcos de circunferencia dispuestos formando una S, de manera que el arco superior es cóncavo y el inferior convexo. La parte alta de la moldura es más ancha que la baja, vuela más, por lo que se usa para enlazar dos superficies de las que la superior sobresale con respecto a la inferior. Escocia, cóncava, compuesta de dos curvas de diferente radio, siendo normalmente el arco inferior el de mayor tamaño. Su nombre proviene de que al estar presente en la basa griega de las columnas de orden jónico, producía un efecto pronunciado de sombras y claros.</p> <p>Figura 39: Molduras en piedra en la zona externa de la Catedral Metropolitana</p> 

Monograma	<p>De origen griego, significa una letra, consiste en un símbolo formado por cifras y letras entrelazadas. Su carácter las hace parte de la emblemática aunque también pueden aparecer solos, los más comunes en los templos neoclásicos guatemaltecos son el monograma de Cristo, lábaro o crismón, el monograma Ave María o Ave María Regina y el IHS correspondiente a Iesú Hominem Salvatorum. En casos menos comunes podemos ver el PP o Patris Putativus para José, que puede ir precedido de la J o la I.</p> <p>Figura 40: Escudo con el monograma IAMR (Immaculata Ave Maria Regina/ Ave María Reina Inmaculada) en la portada sur de la Catedral</p>  <p>Metropolitana</p>
N	
Nave central	<p>En iconogesia el área central es la de mayor jerarquía, se corresponde con el corazón, la cabeza y los pies. En cuanto a la orientación de los templos es el área de central que va de oeste a este y es donde se construye la puerta principal y el ábside o muro testero. Es el sitio de la imagen del santo al que está dedicado un retablo, misma situación en una fachada de tipo retablo. (Ver Figura 41)</p>
Nave de la epístola	<p>En iconogesia es el área de la izquierda, es el lado femenino, en el período paleocristiano y medieval era el lugar que ocupaban las mujeres cuando el templo no tenía tribuna. Recibe su nombre puesto que, en el presbiterio es el sitio desde el que se leen moniciones y lecturas entre las que se cuentan las epístolas. Se encuentra en los templos del lado sur. (Ver Figura 41)</p>
Nave del evangelio	<p>En iconogesia es el área de la derecha, el lado masculino pues en el período medieval albergaba a los hombres. Su nombre proviene de que en este lado se ubicaba un ambón desde el que se proclamaba la lectura de los Evangelios en la liturgia. En los templos corresponde al lado norte. (Ver Figura 41)</p>
Nave procesional	<p>Naves laterales más pequeñas que se distribuyen simétricamente, una del lado de la epístola y otra del lado del evangelio. Su nombre proviene del período medieval en donde las procesiones de peregrinos desfilaban por las mismas hacia la girola para evitar interrumpir el rito. Tienen una altura menor y en los templos neoclásicos guatemaltecos aparecen en los extremos que presentan las torres en la fachada. Resguardan capillas con efigies de los santos.</p>

Figura 41: Infografía de la iconografía de la distribución del templo.



Norte	Frío, oscuridad. El norte se percibe como el lugar de donde proviene el frío y el invierno. En el caso del aspecto bíblico. El profeta Jeremías menciona que "del norte se desencadenará la desgracia contra todos los habitantes del país" (Jeremías 1,14). Era el lugar donde habitaban los ejércitos bárbaros en el período paleocristiano. De allí que se leyera el evangelio en este lado del templo (ver nave del evangelio). (Koslosky, 2017)
Nudo	<p>Unidad, fortaleza, refiere a la Trinidad, tomado del Eclesiastés que dice "A uno solo se domina, pero dos podrán resistir pero ningún nudo de tres cuerdas se puede romper" (Eclesiastés 4, 12). Tal es el simbolismo expuesto en el ábside de la Catedral. En un sentido negativo se refiere a problemas.</p> <p>Figura 42: Nudo de tres cuerdas en el ábside de la Catedral Metropolitana.</p> 
Número	<p>En la arquitectura, en especial en el caso de la arquitectura cristiana los números tienen valores simbólicos precisos muy relevantes, en este sentido los números tienen tres sentidos según Valdez (1999):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cantidad Un sentido común para el número, la cantidad, sin simbolismo. Por ejemplo en 1a Reyes 18, 1; 2a Reyes 22,1; 1a Reyes 4, 7; Juan 11,18 . Estos números únicamente tienen una significación primaria. Únicamente se refieren a años, personas o distancias mencionadas en el texto. En este significado no hay lugar para la confusión: lo que el número dice es lo que busca decir el autor. 2. Simbolismo Un número simbólico es aquel que no indica una cantidad, sino que expresa una idea, un mensaje distinto de él, tiene una significación secundaria. El autor indica que no siempre se puede deducir el origen del significado en esto influyen muchas variables incluida la cultural. <p>La Biblia no explica nunca qué simboliza cada número, pero los estudiosos han llegado a averiguar algunos de sus simbolismos y han podido aclarar episodios bíblicos.</p> <p>El número 1 simboliza a Dios, que es único. Por ello indica exclusividad, primado, excelencia: Mateo 19,17; Mateo 19,6; Juan 10,30; Gálatas 3,28 o Efesios 4,5 En todos estos casos, el uno simboliza el ámbito divino.</p> <p>El número 2 representa al hombre, pues en él hay siempre dualidad, división interior por culpa del pecado. Mateo 20,30; Mateo 26,60.</p>

El número 3 representa la totalidad, quizá porque 3 son las dimensiones del tiempo: pasado, presente y futuro. Decir 3 equivale a decir siempre. Génesis 6,10; Mateo 26,34 Isaías 6,3. Ver Tres y Trinidad.

El número 4 en la Biblia simboliza el cosmos, el mundo, ya que son 4 los puntos cardinales. Cuando se dice que en el Paraíso había 4 ríos (Génesis 4,10) significa que todo el cosmos era un Paraíso antes del pecado de Adán y Eva. Es decir, no se trata de un sitio determinado. Ezequiel 37,9; Apocalipsis 4,6.

El número 5 significa "algunos", "unos cuantos", una cantidad indefinida. Así, se dice que en la multiplicación de los panes Jesús tomó 5 panes (algunos panes). Que en el mercado se venden 5 pajarillos por dos monedas (algunos pajaritos) 1 Corintios 14,19.

El número 7 tiene el simbolismo más conocido de todos. Representa la perfección. Por eso Jesús dirá a Pedro que debe perdonar a su hermano hasta 70 veces 7. También puede expresar la perfección del mal, o el sumo mal, como cuando Jesús enseña que si un espíritu inmundo sale de un hombre puede regresar con otros 7 espíritus peores, o cuando el evangelio cuenta que el Señor expulsó 7 demonios de la Magdalena. El Apocalipsis es el que más lo emplea: 54 veces para describir simbólicamente las realidades divinas: las 7 Iglesias de Asia, los 7 espíritus del trono de Dios, las 7 trompetas, los 7 candeleros, los 7 cuernos, etc.

La tradición cristiana continuó este simbolismo del 7, y por eso fijó en 7 los sacramentos, los dones del Espíritu Santo, las virtudes.

El número 8 representa la resurrección, es el octavo día, el día de la redención y la nueva creación.

El número 10 tiene un valor que sirve para recordar. Al ser 10 los dedos de las manos, resulta fácil recordar esta cifra. Por eso figuran como 10 los mandamientos que Yahvé dio a Moisés (podrían haber sido más), y 10 las plagas que azotaron a Egipto. También por esta razón se ponen sólo 10 antepasados entre Adán y Noé, y 10 entre Noé y Abraham, aun cuando se sabe que existieron muchos más.

El número 12 es también simbólico. Significa "elección". Por eso se hablará de las 12 tribus de Israel, cuando en realidad el Antiguo Testamento menciona más de 12; pero con esto se quiere decir que eran tribus "elegidas". Igualmente se agruparán en 12 a los profetas menores del Antiguo Testamento. También el Evangelio menciona 12 apóstoles de Jesús, que incluso podrían ser más de 12 si se comparan sus nombres; pero se los llama "Los Doce" porque son los elegidos de Jesús. Asimismo Jesús asegura tener 12 legiones de ángeles a su disposición (Mt 26,53). El Apocalipsis hablará de

12 estrellas que coronan a la Mujer, 12 puertas de Jerusalén, 12 ángeles, 12 frutos del árbol de la vida.

El número 40 tiene también valor simbólico. Representa el "cambio", de un período a otro, los años de una generación. Por eso el diluvio dura 40 días y 40 noches (pues es el cambio hacia una nueva humanidad). Los israelitas están 40 años en el desierto (hasta que cambia la generación infiel por otra nueva). Moisés permanece 40 días en el monte Sinaí, y Elías peregrina otros 40 días hasta allí (a partir de lo cual sus vidas cambiarán). Jesús ayunó 40 días (porque es el cambio de su vida privada a su vida pública).

El número 1.000 significa multitud, gran cantidad: Daniel 5,1; Salmo 90; 1a Reyes 3,4; 1a Reyes 11,3. A veces este número puede entrar en combinación con otros. Así, en el Apocalipsis aparece simbólicamente que al final del mundo se salvarán 144.000 elegidos, porque es la combinación de $12 \times 12 \times 1.000$, y significan los elegidos del Antiguo Testamento (12), y los elegidos del Nuevo Testamento (12), en una gran cantidad ($\times 1.000$).

Quedan otros números simbólicos como el 70. San Lucas dice que Jesús eligió a 70 discípulos para enviarlos a todos los lugares y sitios por donde él tenía que pasar (Lucas 10,1). No está dando una cifra real, sino simbólica, ya que según Génesis 10, el total de los pueblos y naciones que existían en el mundo era 70. Cuando Lucas dice esto, lo que quiso decir es que los mandó para que el evangelio llegara a todas las naciones del mundo.

También se ve otra cifra en Juan 21,11 ¿Por qué tanto interés en dejar registrado el número de 153 peces? Es que en la antigüedad se creía, entre los pescadores, que 153 era el número de peces que existía en los mares. El mensaje es claro: Jesús vino a salvar a gente de todas las naciones, razas y pueblos del mundo.

3. Sentido gemátrico

En las lenguas hebrea y griega las letras tienen un valor numérico. Así el 1 sería la A, el 2 la B, etc.

El número obtenido con la combinación de letras se llama gemátrico. En cada cifra podía haber escondida una palabra. La Biblia trae varios ejemplos de estos números gemátricos. Por ejemplo: Cuando salieron los israelitas de Egipto dicen que salieron 603.550 hombres, sin contar mujeres y niños, pero si se cambian las letras de la frase "todos los hijos de Israel" (en hebreo: $rs\ kl\ bny\ ysr' l$) por sus correspondientes valores numéricos da precisamente 603.550, con lo cual lo que están diciendo es que salieron "todos los hijos de Israel". Mt 1,17 divide a los antepasados de Jesús en tres series de 14 generaciones cada una. Pero esto es imposible. Mateo sólo pone tres nombres para cubrir los 430 años de esclavitud en Egipto. Lo que ocurrió fue que cogieron el nombre de David ($D=4+V=6+D=4=14$) Y como se esperaba que el Mesías fuera descendiente de David, el evangelista quiso decir que Jesús es el "triple David", el Mesías total, verdadero descendiente de David.

El más conocido de estos números gemátricos es el famoso 666 en Apocalipsis 13,18. El mismo libro aclara que se trata de la cifra de un hombre.

	Ese hombre es el emperador Nerón. Si transcribimos "Nerón César" en hebreo se obtiene: $N=50+R=200+W=6+N=50+Q=100+S=60+R=200=666$.
	O
Óculo	<p>Ventana de forma ovoidal, por su forma y función remite a la vida. Como todo elemento que puede repetirse está sometido al simbolismo numérico también.</p> <p>Figura 43: Óculo en la fachada sur del Templo de La Merced.</p> 
Oeste	<p>Juicio final, destierro, muerte, oscuridad, el mal. Es el sitio al que fueron expulsados Adán y Eva del Edén "Y después de expulsar al hombre, puso al oriente del jardín de Edén a los querubines y la llama de la espada zigzagueante, para custodiar el acceso al árbol de la vida." (Génesis 3, 24), por tanto se infiere que si la puerta del Edén estaba en el oriente, Adán y Eva se dirigieron al occidente. Por ser el lugar donde se esconde el sol también tiene un sentido de finalización, de muerte. La puerta principal de los templos se encuentra tradicionalmente hacia el oeste, por lo que en este sitio se colocaban escenas del Juicio Final. El pueblo al ingresar al templo de oeste a este representa la peregrinación de la muerte a la vida.</p>
Olivo	<p>Vida, descendencia, paz, abundancia, unción, alegría y alabanza. Es uno de los árboles y frutos más estimados de la antigüedad, La primera vez que aparece es en el relato de Noé como un símbolo de la paz otorgada por Dios al hombre. Esto puede tener relación con la tradición griega y romana de tender una rama de olivo para pedir la paz. Es un símbolo de la unción, por ejemplo en (Génesis 8, 11), También tanto Zacarías (4, 1-3) como Juan en el libro del Apocalipsis (11, 4) los dos olivos se entienden como la figura del sacerdote y del rey, que son ungidos. El olivo es también un árbol perenne por lo que se convierte en símbolo de vida, debido a que no se marchita durante el invierno. El olivo cuando está viejo produce brotes, lo que lo relaciona con la descendencia, también con la bendición y la fuerza en libros sapienciales: Salmo 52,10; Jer 11,16; Hos 14,6 por citar algunos ejemplos. Morfológicamente está compuesto por hojas lanceoladas, más separadas que las del laurel puesto que dejan espacio a los frutos que son los olivos.</p> <p>Figura 44: Composiciones de olivos en el frontón principal de catedral y en el escudo del pórtico de la capilla del santísimo.</p> 

Orden	<p>En el contexto de la arquitectura es un sistema de diseño y construcción que dota de características específicas, así como de un lenguaje en un contexto histórico específico. Respecto de la arquitectura neoclásica se emplean dos clasificaciones generales: los órdenes griegos, los cuales seguían normas más rígidas en cuanto a la construcción; éstos son en orden cronológico el dórico, el jónico y el corintio. El segundo grupo es el de los órdenes romanos, los cuales muestran variantes respecto de los griegos y se combinan con libertad en una misma edificación. Los órdenes romanos adaptan los tres griegos, variando el dórico al incluir basa en el mismo, los mismos son: el toscano (una variante de la columna etrusca, similar al dórico pero de menor tamaño y con fuste liso), el dórico romano, el jónico romano y el corintio romano, además se incluye el orden compuesto que aúna las volutas del jónico con las hojas de acanto del corintio.</p> <p>Respecto del simbolismo de los mismos caben algunas interpretaciones, ya Vitrubio explica que tanto el toscano como el dórico son órdenes masculinos, más bajos, menos decorados y mucho más sobrios. Los mismos se aplicaban a la arquitectura de los templos de dioses masculinos. El orden jónico es una estilización del pelo (vestido típico) de la mujer griega, por tanto se relacionaba con los templos dedicados a deidades femeninas. El corintio era una versión mucho más decorada, relata Vitrubio el origen legendario de la composición del capitel; en el que Calímaco se inspiró en una cesta en la que floreció una planta de acanto, esto lo había encontrado en la tumba de una doncella, por lo que posteriormente se asoció a la muerte del inocente.</p> <p>De estas explicaciones en muchos edificios cristianos neoclásicos se adoptó la idea de edificar los templos dedicados a las advocaciones de la Virgen bajo el orden jónico, los dedicados a Cristo con el corintio, en relación al sacrificio de Jesús (véase acanto), en orden dórico los dedicados a los santos. En la mayoría de casos se aplica el orden compuesto como un símbolo de Cristo y María en una sola composición.</p> <p>Por otra parte es también evidente que muchos arquitectos emplearon los órdenes y sus proporciones para dotar de diferentes alturas a las naves de los templos que en general son basilicales, por lo que usualmente en las naves central y del transepto se elige el orden jónico, corintio o compuesto por ser los de mayor altura. Las naves laterales usualmente se construyen en orden dórico y si existen naves más bajas se desarrollan en un orden toscano por carecer de plinto.</p> <p>En el caso del exterior de los templos se emplea el orden más decorado, el compuesto y al interior en la nave central y el transepto, el jónico o el corintio destacando la forma de la cruz en el diseño del edificio. (Ver Figura 71)</p>
-------	---

Óvalo	<p>Huevo, vida. En la tradición egipcia en el monte que era Hator un pájaro celestial que luego sería un ibis en referencia a Tot deja el huevo que contiene a Ra que es un símbolo de la luz solar y de la vida. (Martín, I. y González, R. 2016). Está relacionado también con la celebración de la Pascua en la época medieval, pues durante la Cuaresma en la que debido al ayuno no se consumían carne o huevos, por lo que al finalizar este tiempo e iniciar la Pascua se solían regalar huevos, de aquí la tradición de los huevos de Pascua y la relación del huevo con el simbolismo de la resurrección. Algunas ventanas y la cúpula de la Catedral guardan esta forma y al ser una figura sin extremos también tiene relación con la infinitud y la perduración de la vida nueva.</p> <p>Figura 45: Decoración en ovas y dardos en una puerta lateral de la Catedral Metropolitana.</p> 
P	
Palma	<p>Victoria, el martirio como victoria, unión de los pueblos judíos, vida eterna. Símbolo antiguo procedente de Mesopotamia, en donde aparece representado en varias ocasiones como el axis mundi. En Egipto tenía relación con el culto al sol y con la eternidad, la hoja de la palmera está presente en una de las ceremonias de regeneración real más importante: el Heb Sed. (Castel, 2009). Tiene relación intrínseca con el culto a Apolo puesto que era una de las plantas dedicadas al dios y se entregaba como premio junto a la corona de laurel en los certámenes olímpicos. En el caso del judaísmo la palmera datilera (Lulav) es una de las Cuatro Especies utilizadas en las oraciones diarias en la fiesta de Sucot y se usó abundantemente en la iconografía de monedas y decoraciones de Herodes Antipas probablemente como símbolo topográfico. Ezequiel en sus visiones menciona también la palmera como decoración de uno de los sitios espirituales que visita (Ezequiel 40, 16). En el cristianismo definitivamente alude al triunfo, Jesús al entrar a Jerusalem, capital del reino de Judea, es recibido con palmas y ramos de olivo, lo que alude a su realeza, pero posteriormente se asoció al sacrificio y al martirio, éstos como victoria sobre lo humano y lo físico de lo espiritual. Los mártires portan la palma como uno de sus atributos iconográficos.</p>

	<p>Figura 46: Composición de palmas en la Catedral Metropolitana. De izquierda a derecha, en el interior del templo friso del arco triunfal, en la portada de la capilla del Santísimo y en el tímpano del frontón principal.</p> 
<p>Paloma</p>	<p>Espíritu Santo, humildad, alma. En el arte paleocristiano se representan como palomas las almas de los fieles como virtud de la sencillez (Mateo 10, 16). Era una forma de sacrificio, la que usualmente ofrecían las personas de menos recursos: tórtolas y pichones. Todos los evangelios mencionan al Espíritu santo descendiendo como paloma (Mateo 3,16; Marcos 1,10; Lucas 3,22 y Juan 1, 32), por lo que la paloma descendiendo o de cabeza representa al Espíritu Santo bajando, es un elemento visible en diferentes decoraciones arquitectónicas como en el intradós del arco de la puerta principal de la Catedral donde aparece rodeada de decoraciones de acanto, así como en el asiento episcopal o cátedra del mismo templo.</p>
<p>Paño o lienzo</p>	<p>Resurrección, como elemento decorativo y simbólico aparece curvado como una guirnalda, es probable su relación con la síndone el manto en donde estuvo envuelto el cuerpo de Cristo después de su muerte y que Juan en el evangelio afirma haber visto en la tumba el día de la resurrección, es por tanto símbolo de la resurrección. Arquitectónicamente se entiende como paño, lienzo o paramento al espacio que ocupa un muro y que suele decorarse con molduras o relieves.</p>
	<p>Figura 47: Paño de características sindónicas y dispuesto como guirnalda en los frisos de los arcos de piedra expuesta del crucero de la catedral metropolitana.</p> 

<p>Pechina</p>	<p>Unión de lo humano con lo divino. Cada uno de los cuatro triángulos que hacen la transición de la planta cuadrada o rectangular del transepto a la circular o elíptica de la cúpula. Son resultado de la intersección del círculo y el cuadrado lo que da como resultado cuatro triángulos llamados enjutas. Es usual ver decoradas las pechinas con la efigie de los cuatro evangelistas (tetramorfo), sin embargo en algunos templos se reemplazan con los padres de la iglesia o con pontífices, en especial en templos mayores de alguna orden, tal es el caso del templo de San Francisco en la zona 1 de la Ciudad de Guatemala en donde pueden observarse, en relieve, a los papas franciscanos Sixto IV, Sixto V, Nicolás IV, Alejandro V, mientras en el templo de Santo Domingo que cuenta con una serie de pechinas en el transepto muestra a los papas dominicos, Pío V, Inocencio V, Benedicto XI y Benedicto XIII, mientras las pechinas del presbiterio presentan a los evangelistas.</p> <p>Figura 48: Pechina con la efigie de San Mateo en la Catedral Metropolitana.</p> 
<p>Pedestal</p>	<p>Elemento arquitectónico sobre el que se sitúan objetos de mayor dignidad, Leonardo da Vinci, tomando como referencia a Alberti, expresaba que el templo debe situarse sobre un pedestal en relación a los demás edificios que le rodean, para darle una dignidad especial. En el contexto neoclásico guatemalteco los templos tienen un zócalo que hace las veces de pedestal, el mismo puede entenderse se extiende por todo el templo en su interior, levantando pilares, pilastras, muros y columnas.</p> <p>Figura 49: Composición con pedestales o podios en el interior de la Catedral Metropolitana (nave de la epístola) y en el frontispicio exterior.</p> 

Pilar

En el templo simbolizan el soporte de la iglesia, que pueden ser los apóstoles o los preceptos del credo., tradicionalmente sobre estos se colocaban los apostolarios, series pictóricas de los apóstoles. También portan las cruces de consagración, cuando el templo tiene esta distinción. Suelen ser doce en relación a los 12 apóstoles o a las 12 tribus de Israel; pero también pueden ser diez (basado en la idea de los diez preceptos principales del Credo: Elemento arquitectónico que consiste en un elemento sustentante o de soporte vertical, similar a la columna con la diferencia de que es de sección cuadrada. Suelen aparecer en número de 20 aludiendo a los preceptos o dogmas del Credo que son: 1. Creo en Dios Padre, Todopoderoso, 2. Creador del cielo y de la tierra, 3. Creo en Jesucristo, 4. Su único Hijo, 5. Nuestro Señor, 6. Que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, 7. Nació de Santa María Virgen, 8. Padebió bajo el poder de Poncio Pilato, 9. Fue crucificado, 10. Muerto y sepultado, 11. Descendió a los infiernos, 12. Al tercer día resucitó de entre los muertos, 13. Subió a los cielos, está sentado a la derecha de Dios Padre todopoderoso, 14. Desde allí ha de venir a juzgar a vivos y muertos: «El nos envió a anunciarle al pueblo que Dios lo ha puesto como juez de los vivos y de los muertos, 15. Creo en el Espíritu Santo, 16. La santa Iglesia católica, 17. La comunión de los Santos, 18. El perdón de los pecados: «Si confesamos nuestros pecados, 19. La resurrección de la carne, 20. Y la vida eterna. También pueden representar a los 10 mandamientos (cada sección de dos pilares y la bóveda que los completa).

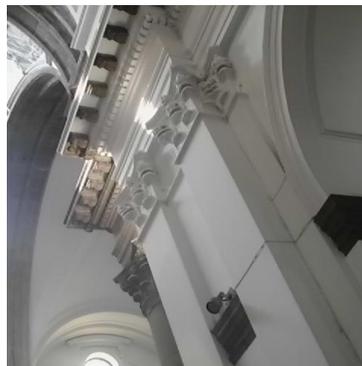
Figura 50: Pilar entre la nave central y la nave de la epístola de la Catedral Metropolitana.



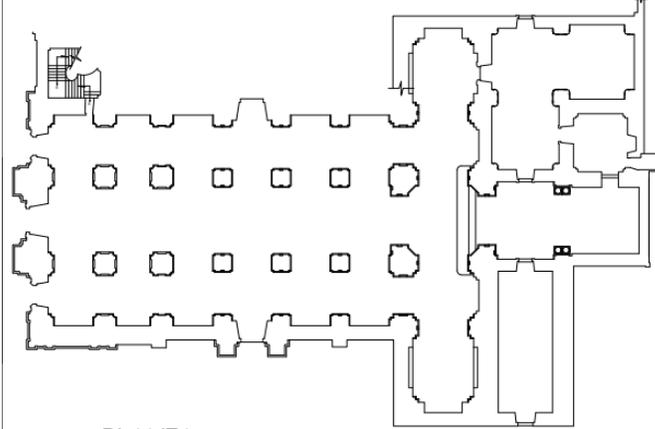
Pilastra

Elemento decorativo: Consiste en una columna o pilar que está adosado a un muro o pilar mayor. Mantiene el mismo simbolismo que la columna.

Figura 51: Pilastras corintias de corte rectangular, pareadas en uno de los pilares de la Catedral Metropolitana.



<p>Piedra</p>	<p>Elemento de valor fundamental en los templos, tanto por su durabilidad que la convierte en símbolo de la eternidad como también por el hecho de ser parte constitutiva de los templos. Cortadas normalmente en sillares para los templos se suelen acomodar piedras cortadas de distintos tamaños evocando a los miembros de la Iglesia los cuales son todos diferentes y quienes la constituyen.</p> <p>En el arte neoclásico se retoman las construcciones con piedra expuesta, tal como se desarrollaban en la arquitectura grecorromana y renacentista.</p> <p>Figura 52: Podios, jambas y dinteles de piedra expuesta en la Catedral Metropolitana.</p> 
<p>Piña</p>	<p>Vida eterna, hospitalidad, lujo. La piña fue un fruto muy estimado en Europa durante el período colonial. En el viejo continente tardaron casi 200 años en poder introducir este fruto americano. Por lo tanto era muy codiciado. Al punto de que el Rey Carlos II se hizo un retrato recibiendo una piña. Posteriormente pasó también a ser un símbolo del lujo de la realeza debido a la dificultad para conseguirla. Era una costumbre que en las casas donde se ofreciera cobijo y alojamiento se colgaran piñas en las puertas. (National Geographic, 2019). También recibe este nombre la semilla del pino, la cual tiene relación con lo perenne, tanto las semillas como el árbol en sí mismo son muy resistentes a los inviernos. Baco en su bastón solía portar una piña de pino, simbolizando lo perenne y la fertilidad. De allí el símbolo trasciende al contexto cristiano en el que tiene el mismo sentido. La fruta recibió su nombre de la semilla. Remates y relieves suelen presentar esta figura. Aparece en Catedral en las dos formas, es sumamente interesante la representación de las frutas entre los dentículos de las partes posterior y laterales del templo.</p> <p>Figura 53: Composición de diferentes ejemplos de representaciones de piñas en Catedral Metropolitana, de izquierda a derecha arriba, al lado de la torre sur, en los dentículos del muro testero. Abajo, en el remate bajo el arco de la portada sur.</p> 

<p>Planta (arquitectónica)</p>	<p>Cuerpo de Cristo/ Cruz. La planta es el diseño espacial de cualquier edificio, es la vista desde arriba de la distribución. En los templos representa el cuerpo de Cristo, la iglesia como grupo de personas son el cuerpo de Cristo, por lo tanto el sitio que adquirió el nombre de la comunidad, también adquirió su simbolismo. Es precisamente luego de la oficialización del cristianismo que aparecen los primeros templos, la planta de los mismos tenía un sentido, en el caso del templo basilical de salón, presenta el simbolismo del camino., de allí también la orientación de las mismas, como un camino al sitio de la resurrección. Posteriormente se incluye el transepto, el mismo tenía la función de dividir el templo entre el presbiterio y el área común; esto además le dio un sentido y un simbolismo similar al de la cruz. Es precisamente este diseño en forma de cruz el que mayor difusión tuvo en los templos en América, así los templos neoclásicos de Guatemala adquirieron también este esquema que se fusionó con el basilical, y aprovechando en los espacios que deja la nave del transepto para otras construcciones.</p>
	<p>Figura 54: Plano del templo de la Merced (Apréciense la distribución cruciforme)</p>  <p style="text-align: center;">PLANTA</p> <p>Nota: Obtenido del Instituto Nacional de Antropología e Historia del Ministerio de Cultura y Deporte Guatemala.</p>
<p>Presbiterio</p>	<p>Lugar santo, el lugar del altar que es el calvario. Es el espacio que va desde donde está el altar hasta el retablo o el final del ábside. Es un área que se encuentra delimitada por una balaustrada denominada comulgatorio. Cuando es una catedral ostenta el baldaquino, de lo contrario es el sitio donde está ubicado el altar, que tiene el simbolismo no únicamente de la mesa de la Última Cena, sino del Calvario, el altar es una mesa de sacrificio.</p>

Profeta	<p>Son los personajes que predijeron la salvación. Aparecen en momentos importantes de la historia cristiana. En el contexto guatemalteco el profeta más celebrado es Juan el Bautista; en el atrio de la Catedral aparecía una escultura de este profeta que se destruyó con los terremotos de 1917 y 1918. En el caso del templo de San Francisco es posible observar que Moisés (aparece con las tablas de la Ley) y Elías en los entablamentos de las columnas del encasamiento de la puerta principal, en una asociación a la Transfiguración.</p> <p>Figura 55: Los Profetas Moisés y Elías sobre el entablamento de la portada principal del templo de San Francisco.</p> 
R	
Remate	<p>Elemento decorativo: Cualquier elemento que se coloca sobre la cornisa para ornamentar la parte superior, los remates más usuales en la arquitectura neoclásica guatemalteca son piñas, antorchas o pebeteros, jarrones y balaustrés.</p> <p>Figura 56: Composición de remates en forma de antorchas y remate principal con la forma del escudo eclesial en la Catedral Metropolitana.</p> 
Roble	<p>Fuerza, precisamente la etimología del nombre del árbol significa robusto.</p> <p>Figura 57: Composición con guirnalda de roble en puerta lateral y en ménsula de vanos de la fachada occidental de la Catedral Metropolitana.</p> 

<p>Rosa</p>	<p>María, sangre de Cristo, llagas de Cristo Rosa de sarón la resurrección. La rosa, en específico la roja representa como la mayoría de flores de este color representan la sangre y por tanto están asociadas a la pasión de Cristo. Quiñones (1992) explica que las flores constituyen un principio pasivo, receptáculo, contenedor una copa, de allí la asociación de la rosa como copa contenedora de la sangre de Cristo. La rosa al igual que cualquier otra flor es un símbolo de pureza y virtud, por tanto de María la madre de Jesús. La rosa es la flor mariana y mística por excelencia, es también símbolo de la caridad. La rosa roja es símbolo perfecto, se asocia a Cristo en su sacrificio y sus heridas además de a María; la rosa de oro, está relacionada a la gloria de la Asunción y, por asociación, describe también las bienaventuranzas paradisíacas, Dante imaginó a los santos en el Empíreo compuestos como una rosa alrededor de Dios.</p> <p>Una rosa para cada fase de la vida de María. Así, para Piccolo Paci, nació probablemente también el rosario, o sea "corona de rosas", "práctica devocional que ve una serie de oraciones intercaladas en la reflexión sobre los principales misterios de la vida de la Virgen y de Cristo precisamente como se recoge un bouquet de rosas". (Sciamplicotti, 2017) Componen usualmente guirnaldas en las enjutas de arcos, en el arco triunfal de la Recolección así como en las capillas del Santísimo y de la Virgen del Socorro del transepto de la Catedral. También en el Manual de Símbolos Cristianos de Mariano Monterrosa (1978) Se explica que el paraíso está representado por el rosal, de rosas sin espinas y que las espinas surgieron después de la desobediencia de Adán y Eva. Además las rosas están asociadas a varias santas, en el caso de Guatemala principalmente a Santa Rosa de Lima.</p>
	<p>Figura 58: Composición, de izquierda a derecha rosas al lado del medallón con el Evangelista Juan en la Recolección y en el muro tras el retablo de la Virgen del Socorro en la Catedral Metropolitana.</p> 
<p>Rosa de Sarón</p>	<p>Es una flor desértica que crece en los valles de Israel y Jordania. Tiene la particularidad de que al cortarse vuelve a surgir, por lo tanto es un símbolo de la resurrección o de la muerte y la vida. Aparece en la bóveda de la catedral, previo a la decoración de la palmera como símbolo de la resurrección.</p>
	<p>Figura 59: Composición, Rosa de Sarón en la bóveda de la Catedral Metropolitana.</p> 

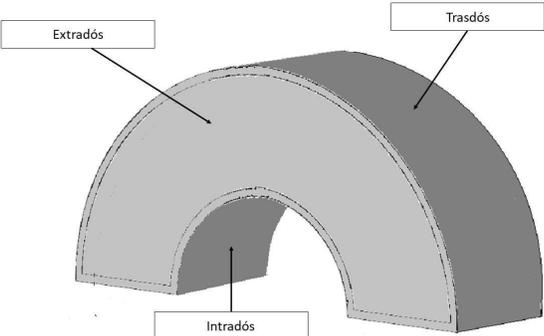
S	
Sur	Calor, luz, reino de Judá, lo opuesto del norte. El sur era la región de el reino de Judá de donde nació Jesús. Es el sitio de la nave de la epístola. Según Koslowsky (2017), se relaciona con la luz que aportó la revelación del nuevo testamento.
T	
Testero	<p>Elemento arquitectónico, es el muro posterior de un templo. Usualmente cuando el templo tiene ábside este muro es semicircular, en otros casos es recto, como en el caso de la Catedral en el que presenta decoración en estilo compuesto denticular y un frontón triangular.</p> <p>Figura 60: Muro testero de la Catedral Metropolitana.</p> 
Tetramorfo	<p>Evangelistas. De "Tetra" cuatro y "Morfos" forma, es la representación de las cuatro figuras que representan a los evangelistas, El León representa a San Marcos en asociación a que al inicio del evangelio dónde aparece la figura de Juan el Bautista como "voz que clama en el desierto" es la fortaleza como en Sansón; El Ángel representa a San Mateo quien inicia su relato con la genealogía de Jesús y presenta de forma importante la humanidad de Cristo; El toro representa a San Lucas, por el sacrificio de Zacarías, que es uno de los momentos importantes del inicio de este evangelio y también asociado al portal y al inicio de la vida de Jesús que es relatada en detalle por este evangelista; El Águila es el símbolo del evangelio de Juan, por ser es el más abstracto y elevado, se remonta sobre los demás. Estas asociaciones probablemente surgen de la patrística en el que aparecen las primeras asociaciones escritas, San Ireneo y San Jerónimo en el siglo IV, según explica Irene González (2011). La principal fuente de inspiración del Tetramorfo es la segunda teofanía contenida en el Apocalipsis (Ap. 4, 6-9). Según este texto, escrito hacia fines del s. I, Juan de Éfeso contempla a la divinidad entronizada rodeada de los veinticuatro ancianos y los vivientes, describiendo a estos últimos como cuatro seres independientes dotados de seis alas y cubiertos de ojos, con la</p>

aparición de estos cuatro seres. La misma autora, explica que probablemente este texto se inspiró en una de las visiones del profeta Ezequiel (Ez. 1, 5-10), escrita en el siglo VI a.C. aunque hay diferencias entre ambos textos. Para Ezequiel los cuatro seres son idénticos y combinan todos ellos cuerpo de hombre, cuatro alas, pies de becerro y cuatro rostros unidos de hombre, león, buey y águila, esta simbología pudo provenir del Lammasu asirio y babilónico que ostenta aspectos de estas cuatro figuras o en la astrología zodiacal babilónica (recordemos que cuando este profeta predicaba, el pueblo de Israel estaba preso en Mesopotamia, en el siglo VI a. C., en manos de Nabucodonosor II): el toro sería Tauro, el León, sería Leo, el águila sería Escorpio y el hombre alado sería Acuario. Así, estas eran las constelaciones sobre las que tuvieron lugar, respectivamente, el equinoccio de primavera, el solsticio de verano, el equinoccio de otoño y el solsticio de invierno entre los milenios quinto y tercero antes de Cristo (González, 2011); también hay una hipótesis alquímica pues las figuras podrían hacer referencia a los cuatro elementos básicos, es más la iconogésia tendría un valor especial en esta idea pues el hombre sería la sublimación del león y el águila del toro dado que rodean al Pantocrátor, este sería el quinto elemento unificador. Estos motivos decoran las pechinas de los templos.

Figura 61: Composición de las pechinas de la Catedral Metropolitana con los evangelistas y sus símbolos, de izquierda a derecha y de arriba a abajo aparecen los evangelistas Marcos, Mateo, Lucas y Juan.



<p>Tiara papal</p>	<p>Tres potestades o tres gobiernos. No está descrito exactamente el referente simbólico de este elemento tanto iconográfico como heráldico, es probable que con el paso del tiempo haya ido modificando su significado. Las palabras utilizadas en la ceremonia de coronación, "Accipe tiaram tribus coronis ornatam, et scias te esse patrem principum et regum, rectorem orbis in terra vicarium Salvatoris nostri Jesu Christi, cui est honor et gloria in saecula saeculorum", son una probable referencia a que su significado que se ha consignado como "padre de príncipes y reyes, gobernador del mundo, vicario de Cristo". (Bull, 1982) En todo caso la tiara es una mitra en esencia, puesto que su base es un anillo de tela con las ínfulas. En la actualidad este símbolo desapareció del emblema papal (desde Benedicto XVI) y permanece únicamente en la heráldica del Vaticano.</p> <p>Figura 62: Tiara papal en el escudo de la Iglesia, remate de la Catedral Metropolitana.</p> 
<p>Tímpano</p>	<p>Elemento decorativo. Corresponde a la parte interior del frontón y según su forma triangular o semicircular, debido a la simbología del velo del templo en los frontones cortados, la parte central suele decorarse con un símbolo relevante, tal es el caso de los blasones de la orden, como es el caso del templo de San Francisco que muestra la heráldica franciscana o en Santo Domingo que exhibe en la moldura una decoración con las cuentas del rosario y en el centro la cruz cuatripartita que fuese blanca y negra, como símbolo de la Orden de Predicadores, Catedral tiene un blasón representando el arzobispado (capelo arzobispal primada y báculo), con la palma y el olivo, además de la vieira. Otros templos muestran elementos funcionales como lo es el óculo en la rectoría de El Carmen, mientras en otros casos aparecerán símbolos sagrados como la cruz y las armas de la Pasión (Templo de la Merced) o el triángulo de la Trinidad (San Sebastián). Sin embargo puede ser también liso como en la Recolectión u ornamentado con guirnaldas u otros elementos similares (Santa Rosa)</p> <p>Figura 63: Frontón de la Catedral Metropolitana, dentro de las molduras se puede apreciar el tímpano decorado.</p> 

<p>Torre de Campanario</p>	<p>Ascenso al Cielo, Iglesia (también como el templo mismo), María. El campanario es un elemento que aparece durante la Edad Media, específicamente en el período prerrománico. Es un símbolo de María (y de la iglesia, como principio femenino en el cristianismo), que en la letanía se conoce como Torre de David, pero también reproduce la forma misma de la iglesia como un cubo coronado por un domo o un remate. La altura se relaciona con el ascenso al cielo. La campana se patrocina por un santo y se consagra, de esto se desprende el hecho de que el sonido de las campanas de la iglesia tenía utilidad en los exorcismos.</p> <p>Figura 64: Torre norte de la Catedral Metropolitana.</p> 
<p>Transepto</p>	<p>Fundamento y origen, tierra, universo. también denominado crucero es el espacio cuadrangular comprendido por la intersección de la nave central y la nave que también se llama de transepto, es el corazón del templo y también el origen del trazado del mismo a partir de la piedra fundamental y de la piedra angular. Es a partir de este cubo que se desarrolla el resto del templo. es el sitio que se corona con la cúpula y suele revestir una mayor importancia decorativa al componerse por la pechina, el arco triunfal, el otro arco perpiaño y los arcos formeros de esta estructura, suele estar coronado por la cúpula, por lo que su estructura cuadrangular representa al universo tangible bajo el cielo empiereo. En Catedral Metropolitana, además está construido en piedra que destaca de la construcción de calicanto del resto del edificio. (Ver Figura 71)</p>
<p>Trasdós extrados, intradós</p>	<p>Las caras del arco, usualmente el intradós y el trasdós se ven decorados mientras el extrados es únicamente parte estructural o escapa de la vista, por lo que no se decora.</p> <p>Figura 65: Arco con partes señaladas.</p> 

Tres/Triángulo	<p>Trinidad, lo divino. En el caso del número tres y de lo triangular representa la perfección, el tre es un número que no se puede dividir o partir en dos, por lo que es indivisible, en el caso de la figura, cada una de sus aristas se corresponde a una de las personas de la trinidad.</p>
Trinidad	<p>Su iconografía está relacionada al triángulo y al número tres. En el arte oriental se solía representar por los tres ángeles iguales entre sí, en los cuadros con el tema de la Caridad de Abrahám, como signo de que eran parte de la misma divinidad. En cambio, el arte occidental lo representa a través del anciano que representa al Padre, como Jesús lo llama en el Evangelio y el cual proviene de una iconografía clásica probablemente. el Espíritu Santo que aparece con la forma de la paloma y el Hijo que es la figura de Jesús. Esta representación es común en la imaginería mueble, sin embargo, es visible también en la capilla del Santísimo de Catedral.</p> <p>Figura 66: La trinidad en uno de los plementos (paños triangulares) de la bóveda de la capilla del Santísimo de la Catedral Metropolitana.</p> 
Trigo	<p>Cuerpo de Cristo/ el pan. Junto con la vid símbolos de la Eucaristía. Aparece como símbolo de alimento, su acepción más relevante es en relación a la Última Cena y al momento en que Jesús proclama que el pan es su cuerpo y el vino su sangre, al ser el trigo el producto principal del que se compone el pan, pasó a ser símbolo del Cuerpo de Jesús.</p> <p>Figura 67: Pilastras con capiteles de trigo en la parte exterior sur de la Catedral Metropolitana.</p> 

V

Vaso

Existen diferentes tipos de decoración de este tipo, pero frecuentemente son empleados como pebeteros y como remates en la arquitectura clásica, apareciendo también como balaustres y como relieves que rematan alfices. Dentro de los vasos más comunes aparecen las cráteras, que son vasos anchos en forma de globo con dos tallos a los lados y un saliente en la parte frontal. Según Fatás y Borrás (1979) estos recipientes tenían la función de contener una mezcla de agua y vino para los banquetes en la antigüedad, por lo que se asocian al banquete eucarístico y al agua y vino que emanaron del costado de Jesús en la Cruz. Un tipo de vaso especial es el pebetero, que según los mismos autores corresponde a una vasija decorada que contiene perfumes y tiene una llama o humo en la boca. Representa la ofrenda a lo divino. Cuando los reyes de oriente visitan a Jesús recién nacido llevan consigo el incienso (símbolo de la divinidad) y la mirra (aroma con que se acostumbraba enterrar a los difuntos (símbolo del sepulcro y lo humano) por tanto este tipo de vasos representa usualmente los perfumes asociados al sacrificio y divinidad de Cristo.

Figura 68: Composición, vasos en pórticos del interior de la Catedral Metropolitana, a la derecha un pebetero, a la izquierda una crátera.



Ventana

La luz divina. Es un elemento estructural y funcional, sin embargo, se ve sometido a los principios numéricos y a la simbología de la luz, puede tener varias formas, sin embargo se asocian a principios positivos por ser los elementos que dejan ingresar la luz al recinto sagrado.

Figura 69: Ventanas en las naves del transepto de la Catedral Metropolitana.



Viacrucis	<p>Suele estar representado por el número catorce y relacionado al siete también, en relación a la vinculación del tres (lo divino) y el cuatro (lo humano) suele decorar un friso o las columnas en las naves laterales del templo. Son catorce escenas de la pasión de Cristo desde su condena hasta la puesta en el sepulcro, aparecen diversos personajes relacionados con la tradición o los textos bíblicos y pueden formar parte permanente o no del templo.</p>
Vid	<p>Sangre de Cristo/ el vino. Relacionado a la figura del trigo y del pan como elemento eucarístico, enlazado a la escena de la Última Cena en la que Jesús menciona al vino con su sangre. Sin embargo también a otros pasajes bíblicos, como en el Evangelio de Juan (capítulo 15) donde se figura la vid como el mismo Jesús y los sarmientos como sus discípulos.</p> <p>Figura 70: Hojas de vid acompañadas de acacia en referencia a la corona de espinas con la flor de ziziphus y la sangre de Cristo en la bóveda de la Catedral Metropolitana.</p> 

Figura 71: Infografía de la distribución de un templo neoclásico de la Ciudad de Guatemala basado en el templo de la Rectoría del Carmen, Centro Histórico.

ICONOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA NEOCLÁSICA GUATEMALTECA

Cada uno de los elementos construidos porta un simbolismo proveniente de épocas muy tempranas en el cristianismo, además de otros elementos extraídos de la cultura grecorromana, lo que da al edificio características propias.

Existen tanto elementos puramente decorativos (motivos) como portadores de significado (imágenes)

También existen diferentes tipos de imagen:

- la arquitectura como imagen: elementos del edificio como símbolo
- la imagen en la arquitectura: esculturas y pinturas agregados con valor simbólico
- la imagen de la arquitectura: el edificio como símbolo en sí mismo

El frontón usualmente es partido (separado en tres facetas) simboliza el velo del templo rasgado. En este caso tiene al centro un óculo, también puede tener el escudo de la orden o un monograma.

El entablamento (la parte entre la moldura más superior (cornisa) y las columnas (debajo del anterior) responde al orden en que está desarrollado el templo, en este caso dórico por lo que tiene un friso con triglifos y metpas, elementos decorativos clásicos. En general los templos guatemaltecos neoclásicos tiene un orden compuesto en la parte exterior.

La parte inferior aparece en un podio. León Battista Alberti explica que el podio sobre el que se colocan las columnas tiene un sentido de dignidad del edificio.

DISTRIBUCIÓN DEL TEMPLO

El templo se distribuye en forma de una cruz, aunque también según Vitrubio tendrá correspondencia con la figura humana. Esto se asocia simbólicamente con el cuerpo de Cristo (que es la iglesia en sí misma).

En el caso de la mayoría de templos tendrán una sola nave central la cual está cruzada de forma transversal por la nave del transepto.

En el espacio de intersección de las dos naves se encuentra el crucero, el cual en general está coronado por el domo o cúpula.

Los triángulos restantes (enjutas) constituyen las pechinas.

Todo esto tiene un simbolismo: el domo circular es una figura única, sin lados y que no tiene fin, el cielo y lo divino, la base cuadrada es el mundo cuatro lados (puntos cardinales, elementos, etc.) simboliza la tierra, los triángulos que hacen la intersección entre lo divino y lo humano están por lo general asociados al tetramorfo (las figuras de los evangelistas) u otros personajes relevantes, pontífices de la orden del templo, doctores de la iglesia, etc.

ÓRDENES Y COLUMNAS

Son los estilos de columnas, usualmente portadores de simbolismos. El orden dórico es masculino, tiene una asociación con profetas y santos; el orden jónico es femenino, se asocia con la Virgen y otras santas; el corintio es un orden decorado con hojas de acanto, por lo tanto su principal asociación cristiana es a Jesús y la pasión; el orden compuesto es relacionado con Jesús y María.

Generalmente se emplean también los órdenes de forma técnica, esto es en relación a las alturas del edificio, esto por las diferentes alturas entre diferentes naves o áreas del templo, por ejemplo en catedral se emplea el orden corintio para la nave central, el dórico romano en las laterales y el dórico griego sin podio para las naves procesionales, siendo que hay cinco naves.

La columna es un símbolo en sí mismo; al ser el templo una imagen del universo, las columnas representan ejes, árboles; enlaces entre el cielo y la tierra.

Se pueden observar como columnas excentras, sin embargo la forma más abundante es como pilastras, que son medias columnas adosadas a muros o pilares (columna gruesa de corte cuadrado).

En el caso de estar excentras tienen una función de soporte y den el caso de ser pilastras tiene función principalmente decorativa y en ocasiones de transmisión de fuerzas.

LAS TORRES DE CAMPANARIO/ PORTADA LATERAL

Se asocian con el ascenso al cielo, en muchos casos con la Virgen María por las letanias (torre de David, torre de marfil).

En aspectos puramente decorativos o técnicos se asocian con una versión más pequeña del mismo templo.

Es un caso similar con las portadas laterales (norte o sur) que suelen imitar en menor dimensión la portada principal (occidental).

Imagen principal: Rectoría del Carmen
Angel Milian (2021)

Conclusiones

1. Se generó una adaptación al método iconológico de Erwin Panofsky en función de la arquitectura religiosa de estilo neoclásico en la Ciudad de Guatemala. Un hallazgo importante es el hecho de que la historia conservativa del edificio, aspectos que en el caso de la metodología original no son explícitamente tomados en cuenta por Panofsky, Wittkower o Terán, influyen profundamente en el análisis debido a la posibilidad de lagunas (faltantes importantes debido a procesos de deterioro en el inmueble). Resultados de la metodología se encuentran plasmados en el Diccionario de Elementos arquitectónicos clásicos, cristianos y su simbolismo en el contexto religioso guatemalteco.
2. Se analizó el modelo metodológico de la iconografía e iconología de Erwin Panofsky, así como las variantes introducidas en el análisis de la arquitectura de Rudolf Wittkower en su aplicación a la arquitectura neoclásica del período del traslado desde el Valle de Panchoy a la revolución liberal en la Ciudad de Guatemala. Respecto de lo anterior se definieron claramente las etapas de análisis pre-iconográfico e iconográfico, lo cual era esperado; los aspectos iconológicos encauzaron su análisis a cuestiones relativas a metamorfosis de símbolos según el contexto nacional, pero principalmente a las influencias de los arquitectos de las edificaciones, inclusión de figuras provenientes de interpretaciones relativas a lo temporal y usos heráldicos.
3. Luego de analizar datos históricos y artísticos de muestras de los edificios neoclásicos del período del traslado desde el Valle de Panchoy a la Revolución liberal en la Ciudad de Guatemala, se determinó que la mayoría de edificaciones de esta época fueron realizadas por Marcos Ibáñez, Pedro Garcí-aguirre, Santiago Marquí, Miguel Rivera y Maestre y Antonio Bernasconi, con la

participación de clérigos formados en el área de la construcción y la arquitectura. La Catedral fue testigo de la participación de estos arquitectos. Uno de los hallazgos más relevantes del aspecto histórico es la importancia que tuvo el traslado de la Ciudad de Guatemala en 1776, en la abundancia de edificios de estilo neoclásico en Guatemala.

4. Se aplicó el modelo iconológico en su etapa iconográfica a diferentes aspectos (estructurales, decorativos y compositivos) de la arquitectura neoclásica de la Ciudad de Guatemala, tomando como objeto de análisis edificios representativos del estilo. Se aplicó el principio de intuición sintética planteado por Panofsky para validar los datos obtenidos.

Dentro de los aportes más relevantes en cuestiones iconográficas están los elementos vegetales que decoran la bóveda de la Catedral, los cuales pueden identificarse con momentos específicos de la vida de Jesús, ubicados de forma cronológica. Otros descubrimientos relevantes son las asociaciones del tímpano cortado con el velo del templo y el uso de los órdenes y sus probables implicaciones simbólicas, aún más son importantes las utilitarias según las alturas del templo relativas a los órdenes clásicos.

Referencias

- Arantzamendi, M., López-Dicastillo, O., Gordo, C., & Vivar, C. (2010). *La Teoría Fundamentada como Metodología de Investigación Cualitativa en Enfermería*. Escuela de Enfermería, Universidad de Navarra.
http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962010000300011
- Arquidiócesis de Guatemala. (2017). *Arquitectura*. Catedral Metropolitana.
<http://catedralbicentenario.org/nuestra-catedral/arte/arquitectura>.
- Bastús y Carrera, V. (1862). *Diccionario histórico enciclopédico* (Vol. 1).
<https://books.google.com.gt/books?id=GgYoAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Vicente+Joaqu%C3%ADn+Bast%C3%BA+y+Carrera%22&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiX7rH3ipDwAhUOTN8KHap7ClkQ6wEwAHoECAEQAQ#v=onepage&q&f=false>
- Binyon, L. (1912). *Introduction à la peinture de la Chine et du Japon*. Colección Les Classiques des Sciences Sociales. Universidad de Quebec.
http://classiques.uqac.ca/classiques/binyon_laurence/C26_intro_peinture_chine_japon/intro_peinture_chine_japon_intro.html
- Bull, G. (1982). *Inside the Vatican*. Hutchinson.
https://books.google.com.gt/books?id=60fZAAAAMAAJ&dq=Henrik%20%22receiv e%20the%20tiara%22&source=gbs_similarbooks
- Castel, E. (2009). *Diccionario de signos y símbolos del antiguo Egipto*. Aldebarán.
http://amigosdelantiguoegipto.com/?page_id=14700
- Ceccheli, M. (1992). *Enciclopedia de Arte Medieval*. Treccani (en italiano).
https://www.treccani.it/enciclopedia/basilica_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/
- Chordá, F. (n.d.). *Fonaments de la Historia de l'art*.
<http://www.xtec.cat/~fchorda/fha/mlat-0.htm>
- D'Achile, M. (1993). *Enciclopedia Medieval*. Treccani (en italiano).
https://www.treccani.it/enciclopedia/ciborio_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

- del Arco y García, F. (2012). *Heráldica Eclesiástica. Emblemática*, (18).
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/69/07delarco.pdf>
- Fatás, G., & Borrás, G. (1979). *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática* (4a. ed.). Alianza.
- Fortescue, A. (n.d.). *The Mass: A Study of the Roman Liturgy*. Internet Archive.
<https://archive.org/details/masstudyodean00fort>
- Gombrich. (1999). *Historia del Arte* (16th ed.). Diana/ Conaculta.
- González, C. (2013, marzo). *Tema 3. El legado de Vasari: la difusión del método biográfico*. Open Course Ware Universidad de Málaga.
https://ocw.uma.es/pluginfile.php/99/mod_resource/content/0/ocw_presentacio_tema_3.pdf
- González, I. (2011, noviembre 21). *El Tetramorfo* (Volumen III, Número 5 ed.) [Revista Digital de Iconografía Medieval]. Universidad Complutense de Madrid.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>
- González de Zárate, J. (1991). *Análisis del método iconográfico. (Tomo IV, Número 7)*. [Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española],
http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/7/cai-7-1.pdf
- Gussinyer i Alonso, J. (n.d.). *La arquitectura paleocristiana de América*. Dialnet.
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjLjM-Npv7vAhW6TTABHdsCA_A4ChAWMAAd6BAGGEAU&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2937034.pdf&usg=AOvVaw2LdviVQxqThy460q6vMkeE
- Hasset, M. (1913). *Catholic Encyclopedia* (Vol. 11, artículo The Orientation of Churches en inglés).
[https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Orientation_of_Churches](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Orientation_of_Churches)
- Hays, M., Naginsky, E., Picon, E., & Haber-Thompson, L. (2020). *The Architectural Imagination [Material del Curso]*. Harvard X.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (6th ed.). Mc. Graw Hill/ Interamericana Editores S.A. de C.V.
- Koch, R. (1955). *The book of signs, which contains all manner of symbols used from the earliest times to the Middle Ages by primitive peoples and early Christians*. Dover

Publications.

- Koslosky, P. (2017, agosto 9). *¿Cuál es el sentido cristiano de los puntos cardinales?* Aleteia.
<https://es.aleteia.org/2017/08/09/cual-es-el-sentido-cristiano-de-los-puntos-cardinales/>
- Lorda, J. (n.d.). *Molduras Clásicas*. Universidad de Navarra.
<http://www.unav.es/ha/002-ORNA/mold.htm>
- Marías, F. (1996). *Teoría del Arte II* (Vol. 2). Historia 16.
- Martín, I., & González, R. (2016). *Egipto espejo del cielo*.
https://books.google.es/books?id=9hOADgAAQBAJ&dq=Ra+era+el+dios+del+cielo,+dios+del+Sol&hl=es&source=gbs_navlinks_s
- Ministerio de Cultura y Deportes Guatemala. (1998, Agosto 24). Acuerdo Ministerial 328-98.
- Móbil, J. (2012). *Historia del Arte Guatemalteco*. Serviprensa S.A.
- Montero, D. (2016). *La iconología como método de estudio historiográfico*. (Número 16, 26). [Pensamiento Actual] Universidad de Costa Rica,
- Monterrosa, M. (1978). *Manual de Símbolos Cristianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y Secretaría de Educación Pública.
<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro:505>
- Montes Serrano, C. (n.d.). *Panofsky, Gombrich y la miseria del historicismo*. 52 -57.
https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/5143/ETSA_6-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- National Geographic. (2019, junio 6). *¿Por qué la piña era un símbolo de lujo en Europa?* National Geographic en español. de
<https://www.ngenespanol.com/el-mundo/pina-era-simbolo-de-lujo-pasado/>
- Panofsky, E. (1987). *Significado de las artes visuales*. Alianza.
- Quiñones, A. (1992). *La decoración vegetal en el arte español de la alta Edad Media: su simbolismo* [Tesis]. Univesrsidad Complutense de Madrid.
- Ramos, C. (2015). *Los paradigmas de la investigación científica*. (Número 23, Año I) [Revista de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón], Perú.

- Sciamplicotti, R. (2017, mayo 6). *Las flores más vinculadas a Jesús y a la Virgen*. Aleteia. , de <https://es.aleteia.org/2017/05/06/las-imagenes-floreales-mas-vinculadas-a-jesus-y-a-la-virgen/>
- Sifuentes, M. (2005). *Arquitectura Religiosa, Una aproximación a la arquitectura religiosa de las haciendas del sendero pinense*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México.
- Soler, F. (2016, octubre 3). *Dialnet Universidad de la Rioja*. 10.22199/S07198175.2017.0001.00002
- Terán, J. (1998). *Mensaje de las imágenes: homenaje al doctor Santiago Sebastián*. In *Memoriam*. Instituto de Antropología e Historia de México, Artículo páginas 82 a 100.
- Toledo Palomo, R. (1977). *El arte y las ideas del arte durante la Independencia*. Tipografía Nacional.
- Valdéz, A. (1999). *¿Qué sabemos de la Biblia?* San Pablo.
- Vitruvio, M. (n.d.). *Los diez libros de la arquitectura*. https://www.u-cursos.cl/fau/2015/0/AO104/1/foro/r/1_Vitrubio_Los_diez_Libros_de_Architectura.pdf
- Wittkower, R. (1979). *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Gustavo Gili.
- Wölfflin, E. (1952). *Conceptos fundamentales de Historia del Arte*. Espasa-Calpe S.A.

Apéndices

1. Recursos

Tabla 3: Especificación de recursos para propuesta de investigación (2019).

Humanos	Valor económico
Investigador	Ninguno
Equipo	
Computadora portátil Cámara fotográfica	Propiedad del investigador
Material	
Material de Dibujo Material de Impresión para presentación del informe	Propiedad del Investigador

2. Cronograma de actividades

Tabla 4: Diagrama de Gantt para proyecto de investigación (2020)

Actividad	Enero 2021	Febrero 2021	Marzo 2021	Abril 2021	Mayo 2021
Investigación documental.					
Diseño de método, material e instrumentos para recolección de datos.					
Comprobación del método en campo.					
Procesamiento de datos y desarrollo de informe final.					