

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

LA "SECCION DE ORO" EN LA PINTURA BARROCA
DEL REINO DE GUATEMALA; THOMAS DE MERLO
Y ALGUNOS ANONIMOS

T E S I S

Presentada a la Escuela de Historia
de la Universidad de San Carlos
de Guatemala

Por

VICTOR MANUEL HERNANDEZ CASTELLANOS

Previo a optar al grado de

LICENCIADO EN HISTORIA

Guatemala, Noviembre de 1976.

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO

14
T(911)
C.5

DEDICO ESTA OBRA

a mis padres

José Guillermo y
María Candelaria

a mi esposa

Ethelvina

a mi hijo

José Manuel

AGRADECIMIENTO
A MI ASESORA
LICENCIADA
EDNA NUÑEZ DE RODAS
POR SU GENTILEZA EN DIRIGIR
Y CORREGIR ESTE TRABAJO.

**PLAN DE TRABAJO DE TESIS PARA LICENCIATURA EN
HISTORIA PRESENTADO POR VICTOR MANUEL
HERNANDEZ CASTELLANOS**

**"LA "SECCION DE ORO" EN LA PINTURA BARROCA DEL
REINO DE GUATEMALA: THOMAS DE MERLO Y
ALGUNOS ANONIMOS".**

Prólogo.

1. Aportaciones básicas.
 - 1.1 Las dimensiones del cuadro y su relación con los temas
 - 1.2 La división del cuadro
2. Concepto de "Sección de Oro" o "Divina Proporción".
 - 2.1 Trazado armónico del cuadro.
3. Historia de la "Sección de Oro".
4. Características de la pintura barroca.
5. Antecedentes renacentistas y manieristas de la "Sección de Oro" en la pintura barroca.
6. La "Sección de Oro" en la pintura barroca del reino de Guatemala.
7. La "Sección de Oro" en la pintura de Thomas de Merlo.
8. La "Sección de Oro" en óleos anónimos.
9. Conclusiones.
10. Recomendaciones.

Bibliografía.

**LA "SECCION DE ORO" EN LA PINTURA
BARROCA DEL REINO DE GUATEMALA:
THOMAS DE MERLO Y ALGUNOS ANONIMOS**

PROLOGO

Aún antes de haber concluído mis estudios en la carrera de Historia empezó a preocuparme el tema de mi trabajo de Tesis. El Licenciado Luis Luján Muñoz me sugirió entonces que trabajara sobre una técnica conocida como la "sección de oro" utilizada en Italia, España y otros países europeos durante las épocas del Renacimiento y del Barroco. Debía investigar si en Guatemala también había sido incorporada por los pintores.

Por otra parte, esta técnica yo la había aplicado en un curso de composición impartido por el artista Roberto González Goyri. La idea me entusiasmó por mi natural inclinación hacia el hacer plástico. De esta manera nació este trabajo cuya hipótesis fundamental consiste en hacer énfasis en el uso de la "sección aurea" en las pinturas hechas en el Nuevo Mundo, especialmente en Guatemala y, durante la época colonial, sobre todo, en la obra de Tomás de Merlo. Uso a propósito o simplemente copia de la distribución de elementos en cuadros de artistas como Zurbarán, Rubens, y de los pintores mejicanos de esa época.

Algo que también me motivó a hacer esta proposición es la falta de estudio, casi absoluto, en que se encuentra la mayor parte de obras pictóricas coloniales de Hispanoamérica. Existen algunos estudios de Manuel Toussaint, de Agustín Velásquez, de Abelardo Carrillo Gariel y de Justino Fernández, pero se circunscriben a Méjico. Respecto a la pintura de Sudamérica se pueden mencionar los nombres de Francisco Cossío del Pomar, Martín Soria, José de Meza y Teresa Gisbert de Meza, entre los principales. Pero en Guatemala no se conoce trabajo específico sobre el tema. Y, estoy convencido que, si se quiere valorar en forma justa este tipo de obras, no hay un mejor camino que concederles un estudio adecuado. Un análisis crítico con interés acentuado en el acervo pretérito.

Para corroborar estas premisas realicé los siguientes pasos técnicos de investigación; Primero, un exhaustivo trabajo bibliográfico. El paso siguiente consistió en explicar como el

contenido o tema de una obra ha debido relacionarse con la forma del cuadro o lienzo. Cómo las líneas de contorno de las figuras tienen relación intrínseca con los ángulos del cuadro o lienzo, etc.

Después pasaría a darle énfasis a la distribución de los elementos de la obra. Es decir, la unidad conquistada a base de la "sección áurea" y cómo se manifiesta en la obra pictórica.

Para ubicar dentro de un contexto histórico la mencionada técnica consulté el tratado "De Divina Proportione" del fraile Luca Pacioli. Así como recopilé mucha información acerca de los antecedentes de esta "guía de la mirada". Esta información ha pasado a formar parte de un apéndice

En seguida pasé al aspecto más importante: el enfrentamiento con las obras y establecer cuáles eran de autores guatemaltecos y cuáles no. En este sentido tuve poco éxito pues las pinturas generalmente no están firmadas. Los rasgos encontrados en una ya no se encuentran en otras lo que hace pensar que no se trata de obras de algún pintor establecido o nativo.

El paso siguiente, después de medir intuitivamente las relaciones como cuando el artista observa ángulos en las cosas reales y luego los traslada al lienzo, era fotografiar los cuadros y constatar los cálculos. Para esto contraté un fotógrafo. Los trazos sobre las fotos fueron los previstos. Las relaciones matemáticas aparecían en más de un 90o/o acordes con la "divina proporción". Si bien no han salido exactas las medidas esto se ha debido, por una parte a que las obras han sido cortadas por el desgaste que causa el roce de la tela con las aristas del bastidor de madera y, por la otra, a que los encargados de mantener las telas estiradas han reducido el tamaño de los bastidores. Esto no fue suficientemente comprobado pero en algunas telas el cambio del mencionado bastidor es total y la tela está rota en las orillas.

A propósito de ello, no está demás mencionar el escaso

cuidado o mantenimiento que se da a las obras de arte en general en los "museos" o exhibiciones de arte colonial en el país. Es lamentable ver cómo las obras de arte, que son uno de los legados más evidentes de la cultura del hombre de la colonia en Guatemala, se encuentran en condiciones lamentables: Las pinturas de la iglesia del Calvario de Antigua Guatemala, tienen goteaduras que han sido causadas al repintar el templo. Casi cualquier persona puede entrar y sacar las obras para tomarles fotos. Quien quiera que se crea con derecho a repintarlas puede hacerlo, tal el caso de un sacerdote que narra, con lujo de detalles, qué cuadros y qué partes de los mismos han sido "restaurados" por él usando un óleo "oscuro" o de tonalidad ocre. Sacristanes y sacerdotes, en varios casos, han realizado transacciones comerciales con las obras que han encontrado en los templos.

Pero, por otro lado, al margen de estos "descubrimientos", la tarea de investigar si en Guatemala se usó la "sección de oro" ha sido muy interesante ya que ha permitido un enfoque crítico de la pintura colonial y realizar elucubraciones comparativas. Este estudio saca al conocimiento público la obra de un artista que, sin aspavientos, tiene un sello, una calidad y un estilo fuera de serie. Se trata de Tomás de Merlo pintor guatemalteco que vivió en la ciudad de Santiago de Guatemala entre los años 1715 y 1739. Tomás de Merlo no se conforma con ser el tradicional pintorcillo de imágenes sagradas o de anécdotas religiosas, sino que es un artista que se transfiere a su obra. Con su "expresionismo" habla directamente a través de su arte al punto de comunicar estados psicológicos en los personajes que representa. Los modelos utilizados por él, al pasar de su retina y su fantasía al lienzo, se convierten en bestias unos, en prototipos del sufrimiento otros y algunos más en seres insolutos. Y en el sentido unitario, el aspecto más importante de este trabajo, el resultado es positivo. Merlo componía en forma metódica todos los elementos de su obra de tal modo que ninguno de ellos estuviese en desacuerdo con el conjunto total.

Al encontrar en el trabajo de este pintor y en los anónimos que le acompañan las reminiscencias de una técnica

Europea uno puede decir que el trabajo realizado ha sido positivo, que ha abierto la ruta para futuras investigaciones de este tipo, en Guatemala y en Hispanoamérica.

Víctor Manuel Hernández Castellanos

1. APORTACIONES BASICAS.

1.1 Las dimensiones del cuadro y su relación con los temas:

Los cuadros o lienzos son generalmente rectangulares. "Sus relaciones de anchura pueden ser muy variadas. Habrá unos en los que predomine la altura sobre la anchura o viceversa; otros en que todos los lados sean iguales" (1).

Según las diferentes posiciones y variantes, los cuadros adquieren diversos nombres. Estas denominaciones se encuentran intrínsecamente vinculadas al tema enfocado por el pintor. Hay cuadros para marinas, para paisaje, para bodegones, para retrato y otros.

Las relaciones de posición, tamaño y forma de los cuadros con el tema que el artista debe enfocar, son muy importantes desde el punto de vista expresivo.

José Antonino en la obra citada, ofrece algunos aspectos que los pintores han debido atender para no caer en errores de composición al momento de elegir un tipo determinado de cuadro para un tema especial:

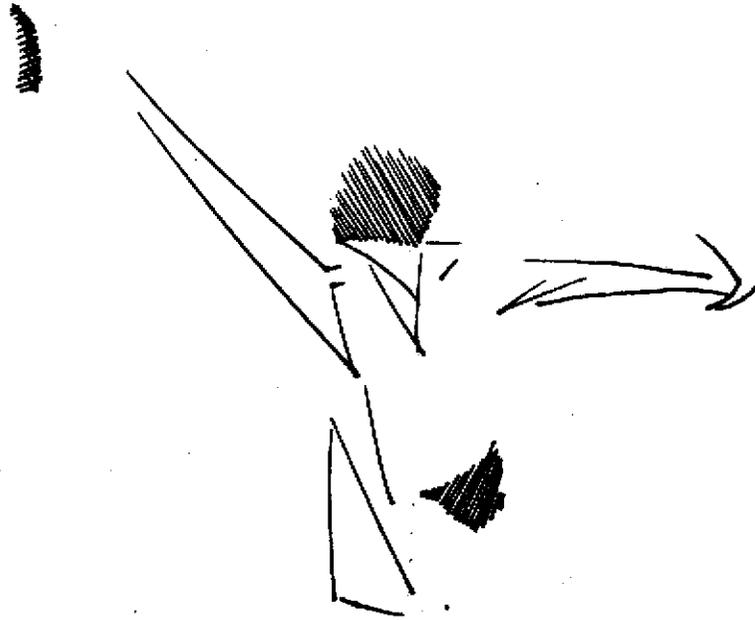
1. "Las líneas verticales del cuadro sugieren impresión de estabilidad y equilibrio. Todas las formas paralelas a ella tendrán ese carácter" (2).
2. "La Línea horizontal superior expresa aspiración, suspensión, elevación, altura y todas las formas que en el cuadro se dirijan hacia esa línea o tiendan hacia ella, compartirán esta condición" (3).
3. "La línea horizontal inferior da idea de base, peso y sostén.

En general, la línea horizontal superior se asocia a la idea de cielo, la inferior a la de tierra" (4).

4. "Los ángulos de un cuadro son zonas potenciadoras de impresión de movimiento y acción. Toda línea dirigida hacia cualquier ángulo del cuadro, o todo grupo de masas orientadas hacia ellos, dota al conjunto de movimiento y le proporciona un vivo ritmo activo" (5), (*).
5. "Los cuadros altos son adecuados para temas que intenten expresar aspiración o ascenso de tipo espiritual o intelectual. Cuanto más alto es el cuadro, más acentúa su vigor expresivo." (6).
6. "Los cuadros bajos o apaisados, son adecuados para temas que expresen quietud, reposo, o bien movimiento horizontal: desfiles, procesiones, carreras, etc." (7).
7. "Las superficies cuadradas, o casi cuadradas, son emotivamente neutras, siendo apropiadas para temas que incluyen ese carácter". (8).
8. En líneas generales, para conseguir buenos resultados compositivos, debe haber "adecuación precisa entre la forma principal del dibujo y la estructura del cuadro." (9). La estructura de la superficie de una obra debe acoplarse a su aspecto emocional.
9. "La línea más vigorosa de un cuadro, la más dinámica y con mayor capacidad expresiva y rítmica, es la que se dirige a cualquiera de los ángulos." (10). Estas normas han sido básicas para confeccionar las obras pictóricas.
La buena disposición, colocación de figuras y demás elementos produce una composición integral.

(*) Véase la figura No. 1

FIGURA No. 1



1.2 La división del cuadro

El área de un cuadro renacentista o barroco se divide en partes que guardan relaciones armónicas entre sí. Espacios en los que la unidad no se resiente.

El área de un cuadro debe establecer una diferencia justa entre sectores para que no haya desequilibrio.

En ese espacio deben ubicarse puntos principales sobre los que deben situarse elementos importantes de la obra. "Puntos cuya localización sea la más correcta. La más artística". (11). "El secreto de esta división y localización es una técnica matemática conocida con el nombre de "Sección Aurea o Sección Dorada". (12).

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Antonino, José. *La Composición en el Dibujo y la Pintura*. p. 38.
- (2) Ob. Cit. p. 39
- (3) Ibid.
- (4) Ob. Cit. p. 41
- (5) Ibid.
- (6) Ob. cit. p. 42
- (7) Ob. cit. p. 42.
- (8) Ob. Cit. p. 43
- (9) Ob. Cit. p. 43
- (10) Ob. Cit. p. 45
- (11) Ob. Cit. p. 39
- (12) Ob. Cit. p. 47

2 CONCEPTO DE "SECCION DE ORO" O "DIVINA PROPORCION".

La estructura geométrica y la composición, que otorgan unidad a la obra pictórica, deben ser objeto de un estudio especial, histórico y técnico. Desde épocas muy antiguas los pintores han buscado la manera de armonizar la obra pictórica para otorgarle equilibrio y "proporcionarla". La proporción, que procura brindar un goce visual, es buscada por los pintores para darle al espectador el mencionado placer, ya que esa proporción otorga unidad a la obra, que, de esa manera, comunica un contenido, una expresión.

"Proporcionar" es evitar la repetición en las medidas y la marcada diferencia entre ellas. "Todos los elementos lineales de una obra debe estar en relación entre sí y con el marco a contorno envolvente. Los constituyentes más destacados de esta relación lineal son los lados y los ángulos, pero aún hay otro que ejerce una gran acción sobre el espacio del cuadro y que es posible reducir a principios geométricos.

"El artista, dotado de una sensibilidad instintiva, es ajusta a unas leyes sutiles que regulan la estética de las proporciones. Estas leyes son las que fijan los "rapports" o repeticiones de líneas, espacios, volúmenes, tonos y colores que actúan como fundamentos de la armonía. Si ésta falta, el conjunto carecerá de valor para el espectador sensible que quedará indiferente ante la obra.

"Las leyes generales que circunscriben las condiciones de la belleza, se encierran en proporciones diversas tales como los trazados reguladores, supuestos por la construcción de un sistema dependiente de una figura geométrica simple (triángulo, cuadrado, pentágono, etc.) en la que diversos puntos o límites característicos corresponden a diversos elementos de la obra (1).

El propósito de la composición, en pintura, es el de agrupar masas claras y oscuras, de equilibrarlas, de "proporcionar" sus distancias y valores recíprocos a fin de que el todo cause un efecto armonioso.

El artista no recorre una ruta falsa cuando su razonamiento lo incita a unir los datos del "número de oro" con las exigencias de la composición. Por lo demás, sin recurrir a la lógica, el artista sigue instintivamente la ley de este número.

El esquema del "número de oro" cubre la estructura general del tema, separa las masas claras y oscuras, las equilibra en mayores y menores. (2).

Otra razón importante de la existencia de ésta y otras estructuras geométricas es la iconolatría. La composición más simple: el triángulo equilátero, primera cantidad de líneas capaz de delimitar una superficie, tiene también un significado: Dios o el Creador. La idea de una trinidad y un punto de vista plástico han llegado a fusionarse.

Entre estas estructuras, la "Porte d'Harmonie", el tetraedro sagrado, "L'hexagone étoilé" y otras, sobresale "La coupe ou section d'or". (3).

"Como resultado de usar la constante 1.618 conjuntamente con otra constante menor: 0.382 se obtienen intersecciones de líneas que determinan los puntos principales de una composición" (4). Dichas intersecciones adquieren en la pintura religiosa, categoría de elementos jerarquizantes. En una misma obra este procedimiento puede repetirse según la intención del artista dentro de un gran margen de libertad.

"La Divina Proporción" no es una prisión. Permite expresarlo todo, aún las fantasías más imprevistas del espíritu. Ella coordina solamente las partes". (5).

2.1 Trazado armónico del cuadro.

"Las mencionadas intersecciones lineales forman en el cuadro una cruz de San Andrés. Este trazado armónico, se encuentra artificioosamente, como lo muestran las figuras 2 y 3.

Se divide al principio uno de los lados del cuadro en mayor y menor, por ejemplo el punto Q''' de la primera figura. Se traza sobre la diagonal que llega al punto Q''' su perpendicular.

"Prolongando esa perpendicular se determina en otro lado del cuadro un nuevo punto PHI (Q'). El rectángulo PHI así creado Q'G1Q tiene su propia diagonal 1Q'. Puede llevarse allí su perpendicular desde el punto G hasta cortar a Q'V y continuar de ese modo para todo el cuadrado. Finalmente, (segunda figura), todos esos trazados están representados con trazos llenos.

Las cuatro líneas Q, por sus divisiones verticales y horizontales, dan una especie de cruz latina. Los cuatro brazos están formados por pequeños rectángulos PHI, entre los cuales se encajan en los cuatro ángulos, cuatro pequeños cuadrados. Un cuadrado más pequeño se halla en el centro". (6).

"Los pequeños puntos negros de la figura 3, verdaderos puntos de articulación armónica, muestran los cruzamientos de las líneas directrices".

"Es por esos puntos de cruce por donde el pintor debe trazar sus líneas verticales y horizontales, (punteadas en la segunda figura), que permitirá dividir un cuadro en proporciones doradas, armoniosas entre sí.

"Claro está, ésta es la primera composición del artista, hecha independientemente de un esquema cualquiera, la que dictará la elección de las líneas separatrices que deben ajustarse a su obra". (7).

El artista no debe creer que puede crear la obra de arte utilizando simplemente un esquema geométrico, ésta ni siquiera puede ser construída con solo el "número de oro".

En su tratado de la pintura, Leonardo aconseja repetidas veces al artista no seguir las reglas esquemáticas de la composición antes de haber dejado hablar a su imaginación y de haber ejecutado el concepto, debe ocuparse también de posibles incorrecciones

He aquí lo que dice Leonardo: "Debes usar estas reglas solamente para corregir tus figuras, por cuanto todo hombre comete en su primera composición algunos errores y si él la ignora (la regla), no los corrige más". (8).

Cítese una última frase de Leonardo (9) que indica exactamente la manera de realizar un cuadro: "El pintor inventa la materia que debe formar y mide las cosas representadas, sin lo cual no estarían proporcionadas".

Si se utiliza un papel corriente y se resiguen los trazos más significativos e importantes para analizar la disposición lineal de cualquier obra barroca o del alto renacimiento, "se observará que las líneas tienen una especie de forma propia, definida ésta por la masa genérica de la composición que actúa como base del arreglo" (10). Estas "líneas y masas relacionadas con la regla áurea" conducen, algunas veces, a los ángulos del marco, otras son paralelas a los cantos de éste" (11); cortan su borde en ocasiones o se mueven paralelas adentro del lienzo, llevan la vista a puntos de atención o al verdadero centro de interés de la obra.

Todos estos trazos no saltan a la vista. Si así fuese, el cuadro estaría mal compuesto. La máxima apariencia de naturalidad y espontaneidad es el mayor exponente de perfección de un conjunto bien ordenado. Conociendo las reglas, no hará falta medir, sino dejar viajar la mano por el lienzo y que ésta sea la que pondere instintivamente todos los elementos y aún las relaciones más sutiles.

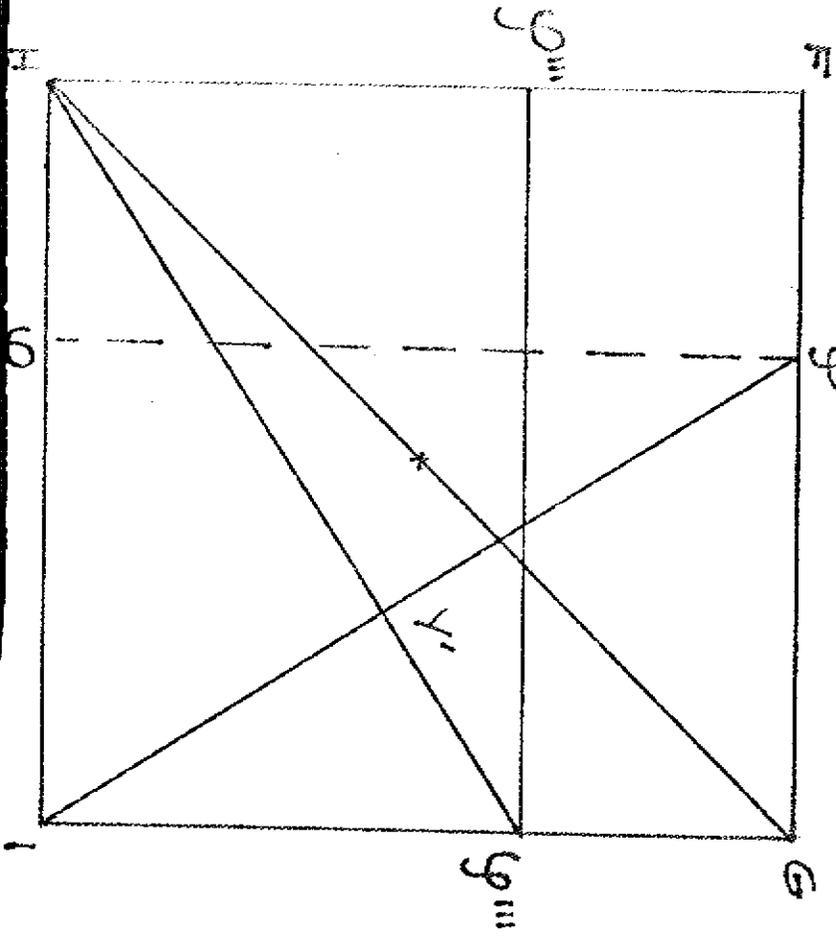
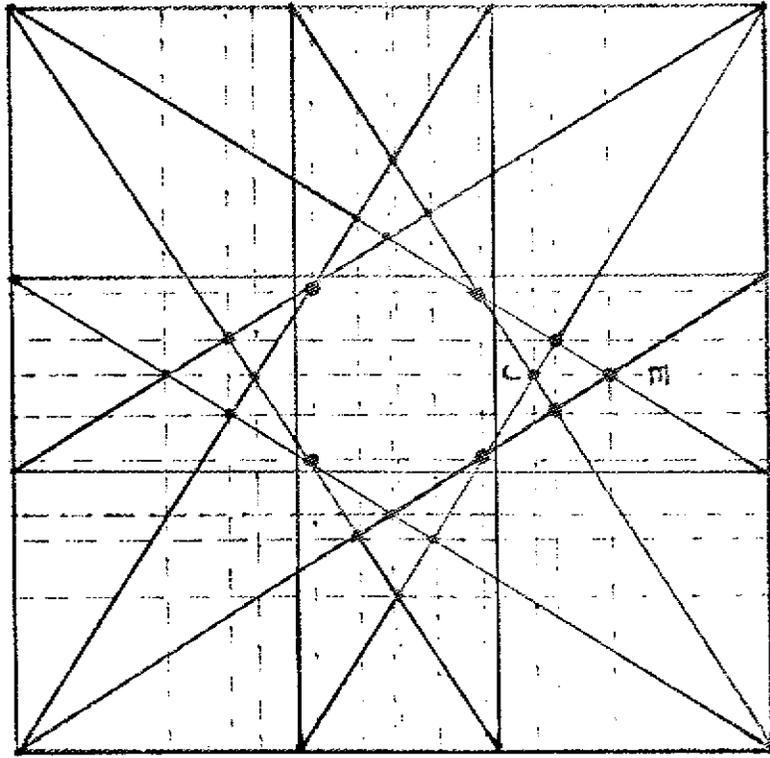


FIGURA 2



φ

FIGURA 3

φ_{II}

φ_{III}

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Funck-Hellet, Ch. **Las Pinturas del Renacimiento Italiano y el Número de Oro.** p. 27.
- (2) Ob. Cit. p. 9.
- (3) Sérusier, Paul. **ABC de la Peinture.** pp. 17 y 18.
- (4) Funck-Hellet, Ch. **Las Pinturas del Renacimiento Italiano y el Número de Oro.** p. 28.
- (5) Ob. Cit. p. 34.
- (6) Palomino de Castro y Velasco, Antonio. **El Museo Pictórico o Escala Optica.** p. 17.
- (7) Ob. Cit. p. 20.
- (8) Fernández, Justino. **Composiciones Barrocas de Pinturas Coloniales.** p. 6.
- (9) Antonio, José. **La Composición en el Dibujo y la Pintura.** p. 48.
- (10) Ob. Cit. p. 50.
- (11) De S'agaró, J. **Composición Artística.** p. 38.

3. HISTORIA DE LA "SECCION DE ORO".

"Las composiciones o estructuras geométricas que ordenan y mantienen la arquitectura de las obras de pintura tienen por sí su historia y su interés y en ellas se revelan también los conceptos y las corrientes de los tiempos. Frente a la tradición medieval, el renacimiento aportó una serie de creaciones que obedecían a un concepto de orden racional y a la necesidad de crear la ilusión de la realidad espacial". (1). Las reglas de perspectiva logran la tercera dimensión, el efecto del espacio natural, desde el punto de vista en que artificialmente se sitúa el pintor. "Por otra parte, las grandes pinturas murales casi no son concebibles sin estructuras que las mantengan en orden y en pie. Puede decirse que desde el renacimiento hasta estos días, salvo excepciones, la pintura occidental ha procedido a realizarse, utilizando reglas racionales, más o menos libres, más o menos ingeniosas y originales, que estructuran sus composiciones. Y es notable la enorme variedad y fantasía de formas que se ha volcado sobre un limitado repertorio de estructuras. Esto es observable en las obras de grandes artistas antiguos y modernos, desde Miguel Angel hasta Cézanne, Picasso y Orozco". (2).

"Al final del siglo XV, el matemático Fra Luca Pacioli, en su célebre *De Divina Proportione*, redactado hacia 1497, creará entregar el secreto de la belleza mediante una relación mesurable: la "Sección de Oro". Reanudará allí las ideas de Pierre della Francesca; atraerá la atención apasionada de pintores como Leonardo da Vinci o Durero". (3).

"Los pintores, tan sabios como curiosos, debieron haber comprobado inmediatamente la extraordinaria relación de sus mejores croquis con la "proporción divina", elevándola al nivel de un dogma. Debieron haber valorado la inmensa ventaja de usar, para sus composiciones, esos esquemas infinitos de proporciones armoniosas; los géometras los descubrieron de igual

modo tanto en los cuadrados como en los rectángulos y sobre todo en el pentágono.

"La teoría de las proporciones, según la sexta "distintione" de Luca Pacioli, que rige en todas las cosas y se manifiesta en la "armonía" de todos los fenómenos, constituye la base que anima la "Divina Proportione". Alberto de Saxonia, (Albertuccio), Thomás Bradwardin (1290 -1347), Biagio Pelacani (m. 1416) y Jordanus Nemorarius, constituyen la base sobre la cual Leonardo obtuvo seguramente de Luca la indicación de estos autores, como lo demuestra el hecho de que él los cita de la misma manera que Luca y sólo después de haber conocido al Fraile en Milano, en la corte de Ludovico II Moro". (4). "En particular Albertuccio, cuya obra sobre las proporciones, como escribe Luca, era entonces muy leída en las escuelas italianas y que pertenecía a la misma orden de los franciscanos, es el autor de aquel "Tractatus Proportionum", cuya segunda parte, "Tractatus de Proportione in Motibus", constituye el punto de partida de la dinámica de Leonardo". (5).

Una de las obras anteriores a la Divina Proporción de Luca es la de Piero della Francesca, su "Libellus de Quinque Corporibus", "que en cierto modo forma un apéndice de la obra antes mencionada". (6). Escrito en latín, fué traducido al italiano por Pacioli "y su traducción constituye una parte de la Divina Proportione". (7).

"El texto original del Libellus se encuentra ahora en la Biblioteca Vaticana y nunca se dió a la imprenta". (8).

"Ninguna cosa se puede conocer en la naturaleza sin la proporción. El objeto de todos los estudios consiste en buscar las relaciones de una cosa con la otra" llegó a afirmar Luca. (9).

"La Divina Proportione de Pacioli fue impresa en 1509. Después en aquella época no tuvo otras ediciones. Solo en 1889 obtuvo una nueva edición acompañada de una traducción alemana y comentada por Costantin Winterberg, Wien". (10).

La mencionada influencia no solo abrazó el campo de la arquitectura, "denominación bajo la cual se abarcaban entonces todas las artes —arquitectura, escultura, pintura, arte militar, hidráulica y las varias técnicas—". (11), sino también produjo logros felices en el campo de la poética, que son un ejemplo de la acogida que tuvo el pensamiento de armonizar las obras. Este soneto de Rafael Alberto Evidencia el sentimiento "A la Divina Proporción":

A ti, maravillosa disciplina,
media, extrema razón de la hermosura
que claramente acata la clausura
viva en la malla de tu ley divina.

A ti, cárcel feliz de la retina,
áurea sección, celeste cuadratura,
misteriosa fontana de medida
que el universo armónico origina.

A ti, mar de los sueños angulares.
Flor de las cinco formas regulares,
dodecaedro azul, arco sonoro.

Luces por alas un compás ardiente.
Tu canto es una esfera transparente.
A ti, divina proporción de oro. (12).

"La belleza se busca en una unidad obtenida en la forma por la proporción y en el conjunto de la obra por la composición. Esta última está hecha de geometría y ritmo, así como de una perspectiva convergente que contribuye además al realismo del espacio". (13).

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Fenández, Justino. **Composiciones Barrocas de Pinturas Coloniales.** pp. 6 y 7.
- (2) Ibid.
- (3) Huyghe, René. **El Arte y el Hombre,** p. 312.
- (4) Pacioli, Luca. **La Divina Proporción.** p. 23
- (5) Ibid.
- (6) Ob. Cit. p. 15.
- (7) Ibid.
- (8) Ibid.
- (9) Ibid.
- (10) Ob. Cit. p. 12.
- (11) Huyghe, René. **El Arte y el Hombre.** Vol. II. p. 374.
- (12) Ob. Cit. p. 49.
- (13) Huyghe, René. **El Arte y el Hombre.** Vol. II. p. 382.

4. CARACTERISTICAS DE LA PINTURA BARROCA

El barroco es un renunciamiento a "los modos depurados e intelectuales" (1), a la perfección y la inmovilidad que son meta del Renacimiento, al refinamiento y desnaturalización a que llegó éste con la "manera" que subrayaba "las lagunas del modelo y la necesidad de colmarlas" (2).

El barroco recurre "a medios más agitadores" (3) que el renacimiento, conmoviendo, "no solo a las minorías selectas, sino también a las masas: la amplitud, el movimiento llevado hasta el torbellino y el vértigo", captando "la riqueza, la abundancia" (4). "Queriendo tocar a los espectadores en su propia vida, recurrió a la vida, la evocó en todas partes, la animó, la sobreexcitó. En lo sucesivo, el arte volvió la espalda al clasicismo, a su desnudez, a su rigor, a su pureza fría a veces; se convirtió en barroco, hecho de profusión y dinamismo, de patetismo y de seducción" (5).

La obsesión del barroco es la búsqueda de un efecto. Este efecto se constituye por las técnicas que colaboran en la obra, combinándose y fundiéndose en ella.

El barroco pretende dar un "testimonio del movimiento de la vida" esfumando las figuras, esto es, eliminando los contornos geométricos, las líneas. Es un arte persuasivo, de "impresión espectacular" (6).

En España, el barroco se convierte rápidamente "bajo la acción de Roma, en una técnica de actuación sobre el público, más deseosa de resultados que de substancia espiritual" (7).

El barroco es una creación del catolicismo, es el "postrar estilo sacral de occidente, la grandiosa síntesis, en que se fusionó la afirmación de todo lo terreno y sensorial, obra del renacimiento, con el afán del más allá del gótico renovado por

la contrarreforma. Por esta actitud que, como todo lo barroco, está llena de paradojas, puede comprenderse, por ejemplo, que, en la Santa Teresa de Bernini se conjuguen y confundan la arrobada contemplación del mundo celestial y la voluptuosidad de la carne, que el espíritu y el cuerpo se unan en la santidad, o que santos y ángeles muestren un cuerpo ostentosamente sensual, evocador del apego a la vida, y, sin embargo, sus ojos escudriñen las potencias ultraterrenas con esa mirada tan frecuentemente célica del barroco, cuyo patetismo nos resulta tan difícil de comprender" (8).

"El barroco, que a todo da corporeidad, hace también perceptible a los sentidos el mundo supraterráneo, lo localiza en el cielo, donde parecen abrirse las bóvedas". (9).

El esquema de composición más difundido de la pintura barroca es la figura piramidal, "la pirámide derivada del triángulo equilátero" (10). De la idea de una trinidad y porque, desde el punto de vista plástico, el tres es el primer número capaz de delimitar una superficie; el triángulo equilátero es la más simple. El número tres significa: Dios o el Creador. Por eso se usa para exaltar las ideas religiosas. "La Madonna de las Cerezas" (ver figura 4) de Ticiano, pintada por los años 1505, "producto típico del alto renacimiento", se basa en ese esquema. Los lados de la pirámide son "Jesús y San Juan, culminando en la cabeza de la vírgen. En un segundo plano, que como el primero, discurre paralelo a la superficie del cuadro, aparecen San José y por consideración a la simetría, un segundo santo. Se ha logrado una serena armonía" (11). Y aunque la obra sea muy distinta en estructura y contenido, la pirámide seguirá siendo básica en la construcción y en su espíritu religioso. Por ejemplo, la Sagrada Familia de Rubens (ver figura 5) desplaza la cúspide del triángulo hacia la derecha, dinamizando el lado izquierdo por el movimiento de San Juan; "diagonal a la mirada de María, sale a su encuentro, y a la mano izquierda de San José; se ha convertido en la línea dominante de la composición. Por regla general, el barroco eleva eleva estas líneas oblicuas a la categoría de trayectorias dinámicas y guías de la mirada" (12).

Esta obra ofrece una acción en vez de un estado a la



Ticiano. La Virgen de las cerezas. Hacia 1505.



P. P. Rubens. La Sagrada Familia. Hacia 1633.

que contribuyen "el vigoroso abombamiento de cuerpos y ropajes, la oposición de los movimientos". "La línea ha perdido su fuerza clarificadora y delimitadora. El color, difuminándose en amplias superficies, ha pasado a ser el elemento principal de la obra pictórica ". (13).

"En otras creaciones el barroco busca, a la vez que la movilidad corporal, la espiritual, el efecto vehemente" (14).

"La mística vuelve a florecer, pero su gradación máxima no es pura imagen espiritual, como en el siglo XIV. Lo celestial no ahoga ya lo terreno después que lo hubo conquistado el renacimiento". (15).

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) HUYGHE, René. El Arte y El Hombre. p. 148
- (2) Ibid.
- (3) FUNCK-HELLET, Ch. Las Sínturas del Renacimiento Italiano y El Número de Oro. 372
- (4) HUYGHE, René. El Arte y El Hombre. Vol. II p. 148
- (5) Ibid.
- (6) Ibid.
- (7) Ibid.
- (8) Ob. Cit. p. 154
- (9) Ob. Cit. p. 156
- (10) WEIGERT, Hans. Estilística. T. II pp. 106 y 107
- (11) Ob. Cit. p. 104
- (12) Ibid.
- (13) Ibid.
- (14) Ibid.
- (15) Ob. Cit. p. 106

5. ANTECEDENTES RENACENTISTAS Y MANIERISTAS DE "LA SECCION DE ORO" EN LA PINTURA BARROCA

El momento renacentista, dentro de su búsqueda de calidad dentro del mundo artístico, empleó una gran cantidad de técnicas y de métodos. La composición piramidal y el "número de oro", por ejemplo, fueron parte de una intención compositiva. El "número de oro" tiene el propósito de agrupar masas claras y oscuras, de equilibrarlas, de "proporcionar sus distancias y sus valores recíprocos a fin de que el todo cause a los ojos un efecto armonioso". (1).

El arte renacentista sería inconcebible sin la estructuración de los elementos de un asunto o tema. El "anhelo de unificación armónica de la obra artística" (2) es parte intrínseca del hacer artístico del "cinquecento".

De esta manera, el trabajo de un pintor comportaba, "según las ideas de los maestros del renacimiento, diferentes etapas: la invención, la formación o dibujo, luego la medición de las cosas pintadas y finalmente la proporcionalidad al retomar el trabajo sobre esos datos. Esta manera de proceder por ensayos explicará las numerosas réplicas o estudios previos de un mismo cuadro de esa época, aquellos realizados por pura fantasía o de primer intento según la inspiración y éste el cuadro definitivo, corregido con el número de oro". (3).

Antecedentes objetivos de la "Sección áurea" pueden encontrarse en "La Disputa del Sacramento" y "La Escuela de Atenas" de Rafael Sanzio. En la primera, la vista se dirige al centro de la composición que aparece arriba del altar para mostrar, evidentemente, el objetivo principal de la obra. Hay también un punto de interés en la segunda: Platón y Aristóteles alrededor de quienes aparece un conjunto general

"dominado por las leyes de la división espacial mediante hermosas líneas, que se ajustan a los contornos naturales de las figuras, como la rima y el ritmo a las palabras". (4).

Un elemento sintomático, que induce a pensar en una toma de características y estructuras "manieristas" por el barroco es que Florencia, el gran centro de la "maniera", se haya interesado por el nuevo estilo a principios del siglo XVII. Tal es el caso de Bernardino Poccetti (1542-1617) y sus frescos de la vida de San Antonio en el claustro de San Marcos.

Y así como "las más grandes obras del renacimiento fueron basadas en el principio de Vitruvius": "Para que un todo, dividido en partes desiguales, parezca hermoso, es preciso que exista entre la parte pequeña y la mayor, la misma relación que entre la grande y el todo" (5), las obras barrocas tienen una base similar en la "Sección áurea". El contenido del principio de Vitruvius y el de la "Regla de Oro" son hermanos en el sentido de proporción, de unificación armónica de las diferentes partes de una obra.

La composición en que se le da énfasis a una configuración piramidal a partir del siglo XVI parece ser también un antecedente de ordenación de la "sección dorada". Este tipo de disposición libre reemplaza la de figuras alineadas del siglo XV según Karl Wöerman.

"Las alineaciones de figuras características del siglo XV fueron reemplazadas por disposiciones más severas y airoas de grupos, con tendencia, generalmente, a la configuración piramidal". (6).

Los cuadros de vírgenes como "La Madonna del Granduca" de Rafael en que se incluye al infante San Juan como compañero del niño Jesús, inspirados en la "Virgen de las Rocas" de Leonardo, "casi siempre nos presentan a María de cuerpo entero, formando con el niño un conjunto piramidal, en medio de un rico paisaje salpicado de las más diversas flores". (7).

En los temas religiosos tratados por Correggio se brindan los primeros gérmenes de su evolución posterior hacia una libre composición piramidal con un carácter plenamente renacentista.

En España, Pedro Berruguete (1506) y su hijo Alonso, influenciados por Miguel Angel, abren la ruta por donde pudo haber entrado la "regla de oro".

"Juan de Juanes (1523-1579), el valenciano más importante de su época, influido evidentemente por Rafael y Leonardo figura también como uno de los más destacados introductores del movimiento renacentista italiano. "Su obra más representativa de la manera italiana es "La Asunción de la Virgen" del museo de Valencia". (8).

Pedro de Machuca en Granada siente, al igual que Pedro de Campaña en Sevilla, la obra rafaelista.

Puede mencionarse también a Luis de Vargas (sevillano) y en Toledo a Juan de Borgoña. Al excelente Luis de Morales, "El Divino", que a su sello agrega el de la influencia miguelangelesca. A Bartolomé Carducho y a Navarrete, "El Mudo", "La gran esperanza española", según Wackernagel.

Para una mejor comprensión de la regla de oro se transcribe fielmente la descripción técnica del cuadro de Ticiano "La Presentación de la Virgen en el templo". (*).

Es "una tela que trasunta un encanto particular, una gran nobleza", permite además iniciarse en el análisis armónico según el "número de oro".

Situada en una sala de la Academia Real de Bellas Artes de Venecia, mutilada en la parte superior e inferior, lo que la priva de muchos de los elementos que debían contribuir a su grandeza, esta tela debe ser en parte reconstruida si se desea efectuar con facilidad su "Restitución armónica".

Han ayudado a ésto dos antiguos grabados. Los dos ejecutados por el grabador Kreutzberger; uno forma parte de un volumen consagrado a Ticiano por G. Lafenestre, el otro se encuentra en el antiguo Larousse. El primer grabado, poco

(*) Véase la figura No. 6

terminado, al que le falta una montaña, está trunco en su parte alta". (9). "El otro, el de Larousse, más completo, se prolonga en alto mucho más de lo que muestran las fotografías recientes". (10). "Este grabado ha ayudado a encontrar más pronto las relaciones de las líneas.

En la fotografía, por el contrario, se ve en lo alto la tela disminuída, en lo bajo dos puertas cortadas en el muro, tres mutilaciones en la tela que perjudican la buena proporción del conjunto. Una de las puertas, ensanchando la masa sombría que forma el tragaluz y dando una dimensión que nada tiene que ver con la proporción dorada, destruye la armonía de la tela. Para su estudio, se ha restituido la antigua disposición, por lo menos en lo que respecta al tragaluz, porque participa de la armonía general del cuadro.

Se insiste en esos detalles para demostrar que en el análisis armónico hay que ser circunspecto, y si es necesario, indagar en el pasado la historia de una tela. El análisis puede ser facilitado enormemente.

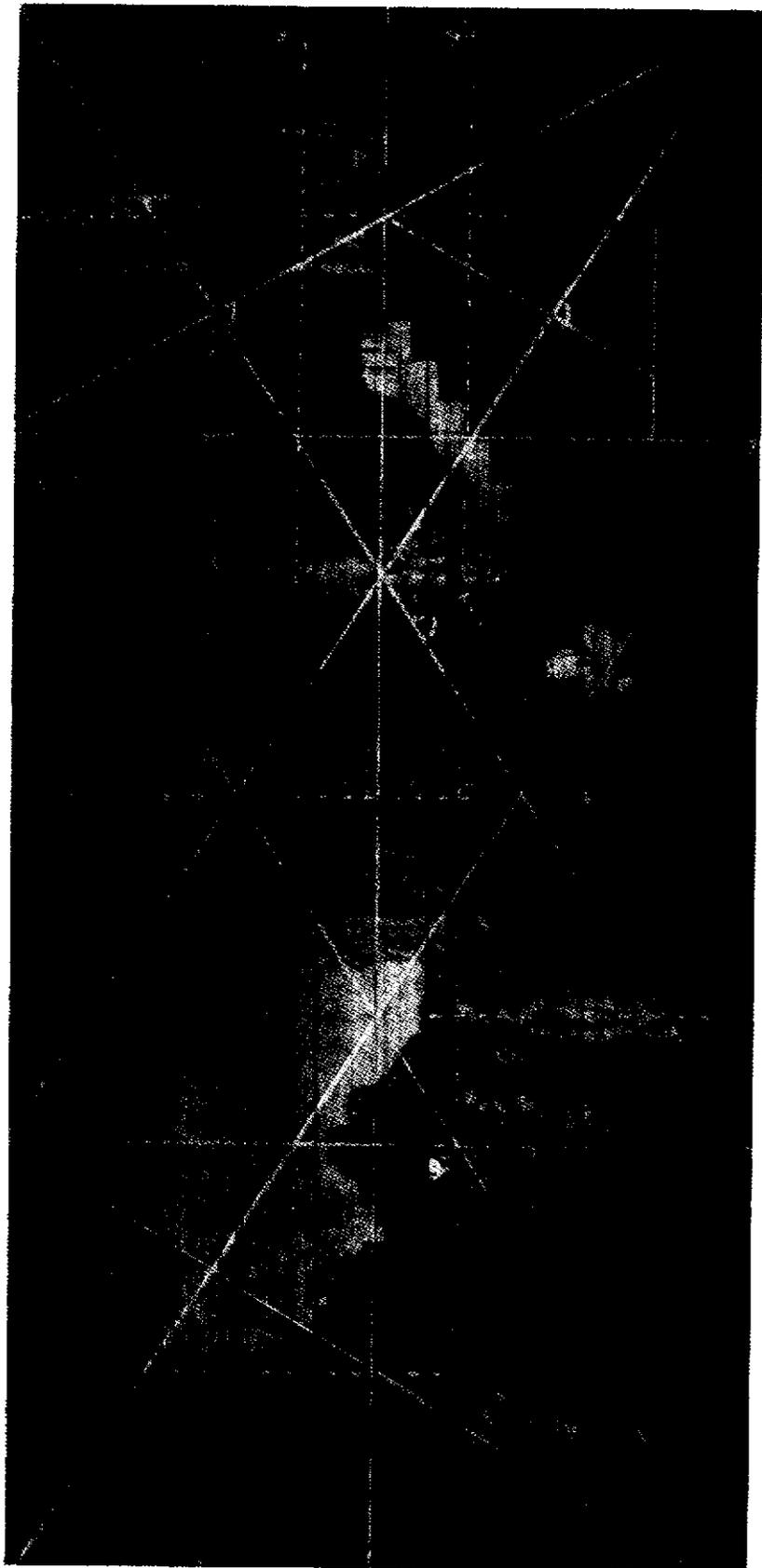
"La Presentación de la Virgen" data de una época en que se estaban afirmando los conocimientos de la "regla de oro" y en la cual los pintores manejaban la regla con una rara maestría y con pleno conocimiento de su manera de usarla". (11).

Las diagonales y sus perpendiculares son suficientes para demostrar todos los misterios de su composición". (12).

Se encuen "las dimensiones primitivas de la tela, después de haber establecido el razado, cuando todos los cruzamientos tanto a derecha como a izquierda, arriba como abajo, se encuentran de acuerdo con la proporción exacta del regángulo $\sqrt{5}$.

"Se comprueba que los ocho escalones del primer tramo y los cinco escalones del segundo son entre sí como la proporción dorada. Por otra parte, las disposiciones arquitectónicas se confunden con las líneas PHI.

"Es siempre una línea de separación y jamás el centro de una masa arquitectónica, lo que coincide con una línea



directriz.

"Y esto constituye una preciosa enseñanza: la "proporción dorada" no existe en un cuadro sino cuando las mayores y menores permanecen aparentes. Si se disimulan esas proporciones queriendo montar sobre la línea que separa segmentos dorados, un personaje o una masa arquitectónica, se destruirá ipso facto la "proporción dorada" a menos que esas masas lleven en sí mismas un eje virtual.

"Mayores y menores no pueden ser separadas más que por una línea ficticia.

"Efectivamente, en los cuadros bien compuestos, esta línea es frecuentemente una línea natural sobre la que no se encuentra nada muy notable.

"En el cuadro pueden verse esas líneas separatrices, algunas veces sin ayuda de trazados: la vígen que sube la escalera está pegada a la línea vertical pero no constituye el eje. Su madre se adhiere a la línea izquierda, pero no la oculta. Nótese el emplazamiento simétrico de esos dos personajes principales del cuadro en la vertical del punto de cruce de dos grandes diagonales.

"La línea Φ dr, separación entre los rectángulos PHI y el cuadrado central, está igualmente libre de personajes de primer plano. A la derecha, el sacerdote marca el límite con el extremo de su mano derecha. El espectador esperaría ver el cuerpo macizo de ese sacerdote marcar el límite de PHI Φ . No, el artista ha considerado que el cuerpo entero debía mantenerse dentro de esos límites aún si el brazo se hubiere debido llevar más lejos.

"A la izquierda es el tobillo del personaje blanco el que limita la línea PHI Φ 9. Este personaje, en una contorsión de su cuerpo, se separa de este límite. Hacia la izquierda de esa línea comienzan los grupos de espectadores vestidos de oscuro.

"Una pequeña particularidad divertida: la pirámide que se destaca a la izquierda y sobre el cielo, tiene su pareja exacta a la derecha de la composición de los pliegues negros

en lo bajo del traje del sacerdote de la barba oscura, pliegues que toman exactamente la forma de la pirámide.

"Puede observarse sobre este estudio, cuán frecuentemente las manos indican detalles importantes desde el punto de vista armónico. En todo este cuadro, las manos sirven de marco a los cortes de las líneas de la "proporción divina".

"Así una de las líneas verticales, nacida del cruce de dos diagonales Φ del cuadrado central pasa por el medio de la mano izquierda de la vieja vendedora sentada al pie de la escalera. Otras manos indican el pasaje de verticales o de líneas horizontales.

"Obsérvese la mano izquierda de la vírgen que prolonga el trazado diagonal óptico de la escalera; paralelo éste a la gran diagonal.

"Observe las dos manos del niño que "descansan" sobre el cuarto y quinto escalón, como si se le hubiera pedido colocar las manos así y no de otro modo. Tres escalones se encuentran por debajo y tres escalones por encima. No se puede dibujar con más ingenio la serie de Fibonacci, serie de cifras que por ediciones sucesivas conducen a la proporción del "número de oro": $2 \text{ más } 3 = 5$; $5 \text{ más } 3 = 8$. Esos ocho escalones sumados a los cinco escalones del tramo siguiente dan 13. Pues $13 \text{ más } 8 = 21$; $21 \text{ más } 13 = 34$; $34 \text{ más } 21 = 55$. A partir de $55/34$ tenemos la relación que da exactamente 1.618.

"La "Presentación de la Virgen en el Templo", de Ticiano, como se ha visto, es una obra construida según la "Divina Proporción", ejemplo de aplicación casi esquemática del rectángulo $\sqrt{5}$ y de su razado director. El cuadro está incluido en la categoría de los cuadros ordenados arquitectónicamente, en los que las aplicaciones geométrica son las más fáciles. Algunos grupos de personajes indican claramente el respeto de la separación óptica de los segmentos áureos". (13).

De estas observaciones se desprenden las siguientes reglas aplicables a cualquier obra barroca.

"1o.- La "proporción dorada" es aplicable a cualquier composición; cualquiera sea el tema a representar, cualquiera sea la audacia, lo imprevisto de las combinaciones de líneas y de masas a realizar.

"La diversidad de esquemas obtenidos con la "proporción dorada" y las combinaciones variadas hasta lo infinito entre esquemas de igual asonancia son las que permiten esta variedad de aplicaciones.

"2o.- La obra pintada debe, según los maestros, respetar las proporciones mayos y menores; no ocultar la línea de separación. Si una masa enorme oculta la línea de separación, las proporciones adyacentes lógicamente pierden por ello las dimensiones que les ha dado la "proporción áurea".

"En las obras de los maestros, la línea de separación, siempre aparente está frecuentemente libre de personajes de primer plano. El segundo plano está adornado con figuras que no atraen la mirada.

"3o.- El cuerpo humano permanece enteramente en el segmento armónico en el cual está colocado. El brazo tendido forma parte de la masa del cuerpo. La extremidad de las manos termina así, casi siempre, en las líneas de separación de los segmentos áureos.

"Las manos toman por ese hecho una importancia más grande que las actitudes o la expresión del rostro. En las obras de los maestros del renacimiento las manos hablan.

"4o.- La "proporción áurea", ha dicho Leonardo da Vinci, no entra en juego sino cuando una composición está terminando, aún cuando se trate de una primera ejecución". (14).

"5o.- Parece que los artistas del renacimiento creaban según sus concepciones personales. Que ello sea en profundidad, en relieve, en redondo, en cruz o en pirámide, etc., poco importa. Esta puesta en marcha de la creación nada tiene que hacer con la aplicación del "número de oro" que viene luego.

El papel de la "regla de oro" es el de armonizar el trabajo ya compaginado, a fin que "cada parte esté en relación armónica con la cercana y esas partes con el todo"; lo que es la definición misma de la "proporción áurea". Esta armonización ha consistido frecuentemente en rectificaciones imperceptibles, a fin de que las masas ópticas, las masas claras y oscuras, las líneas de separación, los puntos salientes, estén en relación con la "Divina Proporción".

El "número de oro" proporcionó unidad a las obras de los maestros, interdependencia de los elementos... "una armonía perfecta del conjunto". (15).

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Funck-Hellet, Ch. Las Pinturas del Renacimiento Italiano y el Número de oro.. p. 28.
- (2) Ibid.
- (3) Ob. Cit. p. 35
- (4) Wöerman, Karl. Historia del Arte. Tomo IV. p. 285.
- (5) Ob. Cit. p. 82.
- (6) Ob. Cit. p. 260.
- (7) Ob. Cit. p. 284.
- (8) Ob. Cit. p. 391.
- (9) Funck-Hellet, Ch. Las Pinturas del Renacimiento Italiano y el Número de Oro p. 41.
- (10) Ob. Cit. p. 45.
- (11) Ibid.
- (12) Ob. Cit. p. 47.
- (13) Palomino de Castro y Velasco, Antonio. El Museo Pictórico o Escala Optica. Tomo I. p. 75.
- (14) Ibid.

6. LA SECCION DE ORO EN LA PINTURA BARROCA DEL REINO DE GUATEMALA

No cabe ninguna duda que durante la época de la colonia, tanto en las artes plásticas como en la restante labor de producción, y aún en la vida misma, la influencia europea y particularmente la española (de Europa a través de España), fue determinante al momento de la creación. No obstante, la elaboración de soluciones propias produjo adecuaciones estilísticas y, en algunos casos, precedencias.

Es muy probable que el influjo peninsular a través del manierismo de Alonso Vázquez, sevillano que vino a radicar brevemente a la Nueva España, haya alcanzado una extensión insospechada, después de tocar a Luis Juárez, el amante de la superabundancia y de la agitación. Igualmente lo es la de Zurbarán, que fue directa e indirecta, y la de Caravaggio, como los trabajos de algún tenebrista, Sebastián de Arteaga, por ejemplo.

Otros artistas mejicanos a quienes puede asignarse una influencia decidida de la pintura áurea por mostrar en sus obras la naturalidad de las relaciones entre las partes y el todo, son; Baltasar de Echave Ibá, "El Echave de los azules", cuya obra se caracteriza por la dulzura y la suavidad de su colorido; Alonso López de Herrera, cuyas obras muestran un evidente estudio dorado.

José Juárez, quien denota fórmulas renacentistas en sus obras frenéticamente doradas.

Baltasar de Echave Rioja, que constituye el tránsito entre el surbaranismo de José Juárez y el barroquismo pleno de Cristóbal de Villalpando. El mismo Villalpando, cultivador distinguido del barroco del último tercio de siglo * (1645-1714) que toma sus modelos de estampas de Rubens.

(*) Tomado del catálogo de artistas y artesanos de Guatemala que Heinrich Bertin publica en Cuadernos de Antropología. Facultad de Humanidades y Depto. de Publicación pp. 27.

Juan y Nicolás Correa. El primero, amante del dramatismo, de la proliferación de los personajes. En las obras de ambos las figuras tienen una dependencia rebuscada, evidente;

Pedro Ramírez, quien se traslada a Guatemala y pinta la interesante serie de "La Vida de la Virgen". Obra plagada de conjuntos típicos de las obras barrocas arregladas con apego al "número de oro".

Los pintores guatemaltecos que se puede mencionar son: Tomás de Merlo, Antonio de Montúfar, Juan de la Bárcena, Juan de Salcedo Carabantes, Baltasar de Valladolid, Nicolás de Serna, Alfonso Alvarez de Urrutia, José Victoria, Manuel España, Sebastián de Mais y Lizarraga, Miguel de Orellana, Domingo de Paredes, Francisco Rivera, Tomás de Santa Cruz, Felipe de Mesa y José de Valladares (*).

No se sabe si todos ellos fueron pintores del tipo de obras que interesan a este trabajo, y mucho menos si usaron una composición típicamente barroca, con apego a las medidas áureas. No se conocen las obras de todos.

Sin embargo, es posible que si no todos tal vez algunos impelidos por su momento histórico, forjador de su estilo artístico, de su estilo de vida, incorporaran la "sección áurea" en sus obras, aunque sin conciencia deliberada de esta estructuración y de los principios armónicos para realizar todos los elementos del espacio de sus cuadros. Todas estas cualidades matemáticas, y no es que se menosprecie su intelecto, fueron instintivas. Pero es también evidente que los elementos compositivos no fueron producto del hallazgo casual.

Hay un orden en su subconsciente, en su gusto, tal vez no sólo personal si no de época, en su intención de estructurar.

(*) Tomado del Catálogo de Artistas y Artesanos de Guatemala que Heinrich Berlin publica en Cuadernos de Antropología. Facultad de Humanidades Depto. de Publicaciones. pp. 27 a 30. No. 5.

Tomás de Merlo es uno de estos pintores, nacido, según Berlín (*) en 1694, el 15 de julio, y muerto el 15 de diciembre de 1739. Es la personalidad más destacada en el campo de la pintura guatemalteca de esta época. Se conserva un buen número de obras suyas, más que de ningún otro, que constituyen un valioso documento histórico.

Merlo es autor (**), de los cuadros de la Pasión que se encuentran actualmente en el Santo Calvario de la Antigua Guatemala. En ellos, eleva el nivel de la pintura del Reyno a la altura de los pintores mejicanos "Ramírez y Villalpando". (1). Son suyos también los cuadros de San Salvador de Horta y San Ignacio de Loyola, en el Museo Colonial de Antigua, antes edificio de la Universidad de San Carlos; "La Virgen del Pilar de Zaragoza y las seis religiosas capuchinas fundadoras del convento guatemalteco" que se encuentra transitoriamente en la iglesia de Belén en la Nueva Guatemala mientras se reconstruye la iglesia de San Miguel de Capuchinas dañada por el terremoto del 4 de febrero de 1976, su sede original. Hay otro cuadro suyo en casa del señor Carlos Villacorta.

Los cuadros de la Pasión que están en el Calvario son: La Oración en el Huerto, la Prisión de Jesús y la Curación de Malco, Jesús ante Caifás y la Negación de Pedro, la Flagelación, la Coronación de Espinas, La Piedad. Otros dos están en el Ayuntamiento de la Antigua Guatemala: el Ecce-homo y Cristo ante Herodes; (8), dos más aparecen en el Museo Colonial de la misma ciudad, estos son: "Crucifixion" y "Sentencia de muerte". En el convento de Capuchinas, donde está instalado actualmente el Consejo de Protección de Antigua Guatemala, está la obra "La Caída". En la obligación de la obra de los cuadros de El Calvario firmada por Tomás de Merlo se mencionan once cuadros.

(*) Véase: "El Pintor Tomás de Merlo". Cuadernos de Antropología. Depto. de Publicaciones de la Facultad de Humanidades (U. de San Carlos). No. 1, p. 54.

(**) Enrique Berlín en las páginas 56, 57 y 58 de la obra mencionada, el contrato original para la pintura de los lienzos.

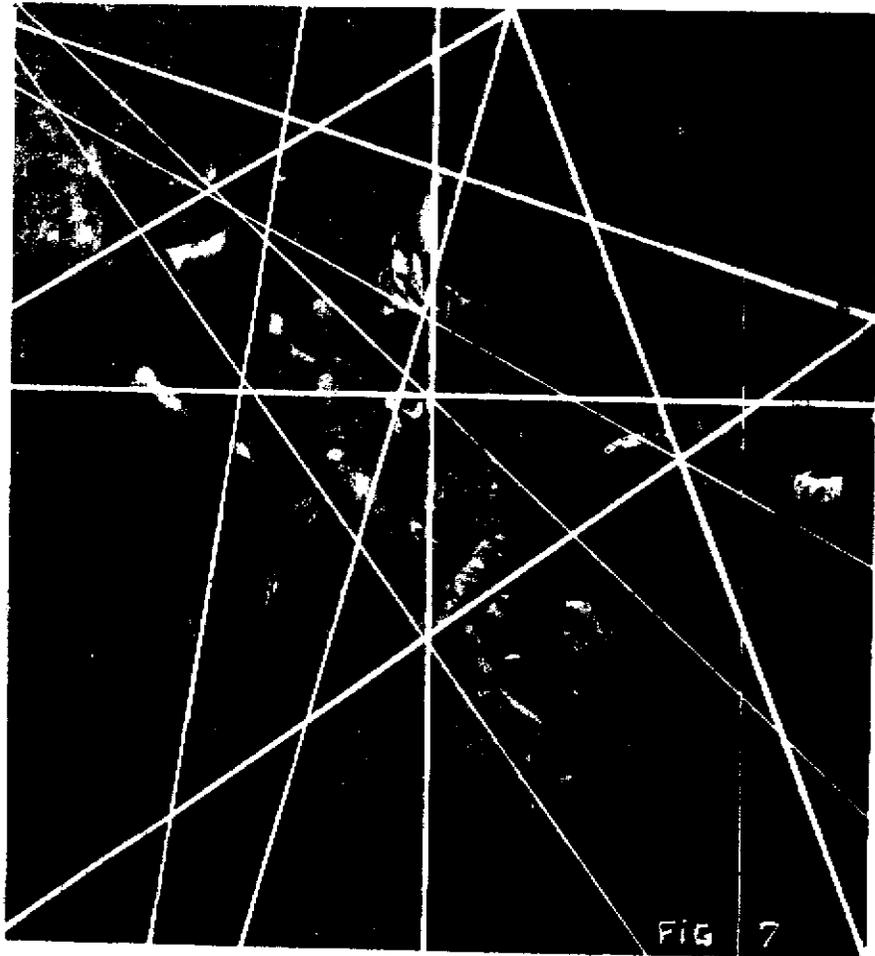
(*) "Cristo ante Herodes" es una obra de una ubicación complicada: está arriba de una escalinata doble flanqueada por dos paredes que tienen de distancia entre sí 2.70 mts. lo que imposibilita verla y mucho más fotografiarla. No se logró colaboración de las autoridades municipales para poder lograr su reproducción fotográfica.

Estos cuadros producen un efecto visual dramático. Todos cumplen con la finalidad para la que fueron hechos; que los fieles no careciesen de la representación de la Pasión y Muerte de Jesucristo, como antes los tenía la misma iglesia del Calvario, destruidos por los terremotos de 1717 y, además, para que "fuese motivo de encender en sus oraciones la llama del fuego del amor divino y que incitase a mayor culto y devoción". (2).

Lo interesante es que si coincidentemente se trazan diagonales sobre los lienzos de esta serie, éstas unen efectos de luz, gestos, miradas, imprecaciones, burlas, amor... No usa, igual que Ticiano, cuerpos enteros, salvo uno o dos casos, para ocultar su "proporción dorada", sus trazos lineales atraviesan libremente el cuadro atando los elementos emotivos más importantes.

CITAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Boletín de Museos y Bibliotecas. p. 170.
- (2) Berlín, Heinrich. Revista de Antropología e Historia. p. 56.



7. LA SECCION DE ORO EN LA PINTURA DE THOMAS DE MERLO.

Viene ahora el paso práctico, el de medir mediante la "sección áurea" la colocación de las figuras, y más que la colocación, el elemento expresivo; la relación intrínseca entre una cosa y la otra, el contenido. De aquí surgirá la tesis del equilibrio total de las obras de Merlo. Ningún elemento se ha dejado al azar. Todos se ubican en el sitio adecuado.

La "divina proporción" entra en escena desde el primer instante en que se le busca; en "la oración en el huerto" (vease la figura 7), el lado derecho que está señalado en la obra con las letras AB, guarda con relación a la división CB, la misma proporción que éste con respecto al AC o lo que es lo mismo, la división menor AC, mantiene con respecto a la mayor, la misma proporción que ésta con respecto al alto total. Y, de esta manera, guardan una relación de armonía.

De ahí parte Merlo para determinar la inclinación de la cruz que sostiene un ángel y así podrá colocar cuantos elementos desee para darle un efecto unitario a la obra. Vease lo que sucede al trazar desde ese mismo "punto dorado", otra diagonal hacia la esquina inferior del cuadro.

En "La Oración en el Huerto" predomina la oposición de las diagonales sobre las verticales. Y sin embargo, esta composición tiene un gran aplomo. Sus diagonales forman triángulos que le dan estabilidad.

El punto clave de la obra está ubicado en el rostro de Cristo. Se fija por la intersección de dos ejes, uno vertical y otro horizontal, en el centro del cuadro.

La relación entre el cuadro inclinado de Cristo y la cruz, que le aparece como una profecía de su destino inmediato, está

establecida por una diagonal que va desde su punto inferior derecho hasta el vértice superior izquierdo del cuadro. La diagonal dorada que se desprende de la cruz sostenida por un ángel ayuda al dramatismo de la escena. Otra diagonal sirve para darle más unidad simbólica, une el ala del ángel que tiene asida la cruz, el cáliz que detiene en su diestra y la mano izquierda de Cristo, que está presta a detener su caída ante el virtual desmayo. En este punto pasa otra diagonal que ayuda a unir el tema en su totalidad; ésta sale del vértice inferior izquierdo y tiene una importancia primordial en el mensaje, ya que relaciona el sueño de los apóstoles acompañantes de Jesús, destacando su deslealtad, con el drama que se vive en ese momento. La otra diagonal que da énfasis al tema determina la posición del ángel que ayuda a Jesús; el ala, el rostro y los pies de los ángeles dan seguridad, aplomo y estabilidad a las figuras en la escena. Hay más líneas en relación como éstas, tal el caso de la que une la salida de la luna con el perfil de uno de los apóstoles, pero se considera suficiente con lo ya mencionado (*).

En "La Coronación de Espinas" (vease la figura 8) donde se lee: "Este lienzo y los demás que le acompañan de la Sagrada Pasión; delineó y pintó el muro Tomás de Merlo;... quien aviendo fallecido a 19 de Dizre de 1739, dexó a su discípulo encomendada la última mano de los dos lienzos q. quedaran en bosquejo, y se acabaron a 16 de febrero de 1740"; Cristo aparece, al lado derecho del centro real del cuadro, su rostro constituye el centro de la "sección de oro", donde se unen la vertical y la horizontal principales. Esta sencilla unión rige toda la composición y constituye su estructura fundamental.

La tensión dinámica, que sirve para denotar la relación de escarnio entre Jesús y los soldados y hombres judíos se logra con una gran diagonal, grande por lograr las actitudes exactas y el énfasis justo en la expresión. Sale de un punto inferior, muy cercano a la mitad vertical del lienzo, en el lado

(*) Este cuadro mide 2.44 de alto por 2.23 de ancho. Se encuentra en buenas condiciones. El marco de esta obra y las otras que se encuentran en el Calvario de Antigua, es de confección reciente. cuenta que una señora cambió su valor. Parece que los marcos originales estaban muy deteriorados.

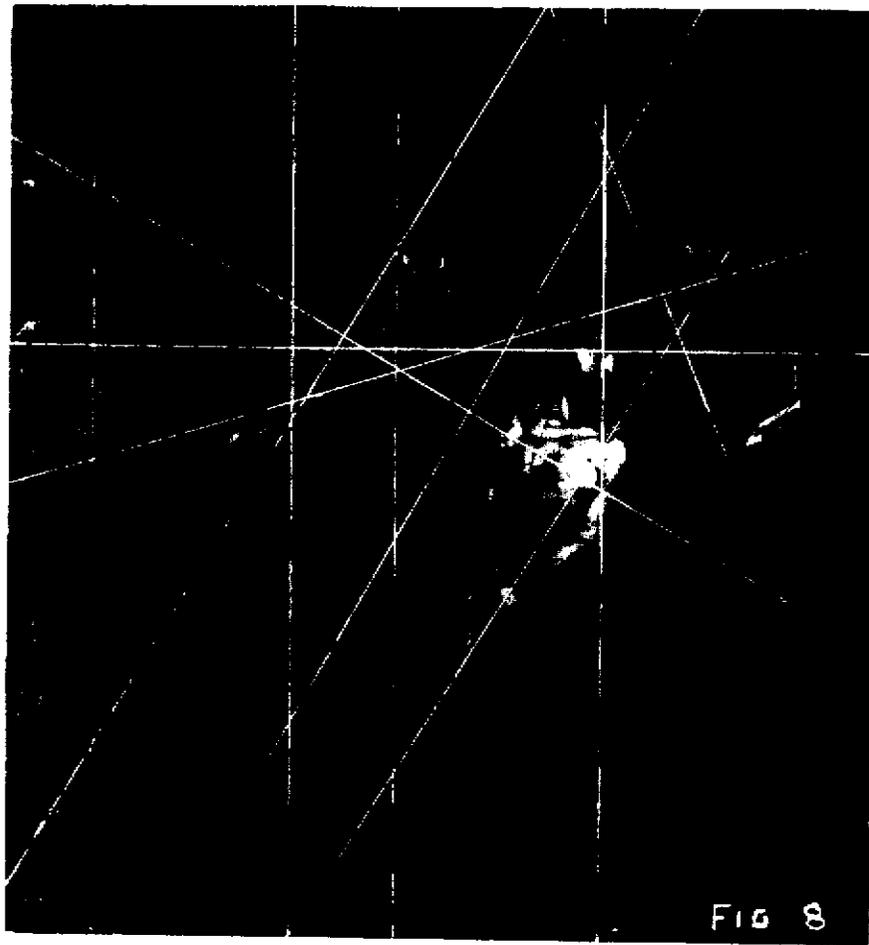


FIG 8

izquierdo y llega a otro superior del lado derecho, ambos encontrados en "sección aurea".

Dos diagonales más ponen en relación a los verdugos dándole un carácter unitario y de mayor énfasis a la composición. Salen las dos de puntos diferentes inferiores opuestos pero a un mismo nivel y coinciden en "divina proporción" en un punto muy cercano al eje vertical. El hombre arrodillado, la cabeza encasquetada del sayón que tiene asida un arma contundente y la planta del pie del hombre que pretende arrodillarse sarcásticamente están unidas por una; la otra halla la posición del musculoso hombre semidesnudo que le mala los cabellos y le amenaza con un leño.

La línea que complementa la unidad de toda la obra es la que cruza desde la vestidura del último mencionado, el de la gorra; pasa por su rodilla derecha, encaramada en el asiento de piedra de Jesús (donde está la inscripción mencionada antes), ubica la posición de la parte más pesada del maso y encuentra el lugar exacto, para unir las caras y gestos de Herodes y los otros que le acompañan.

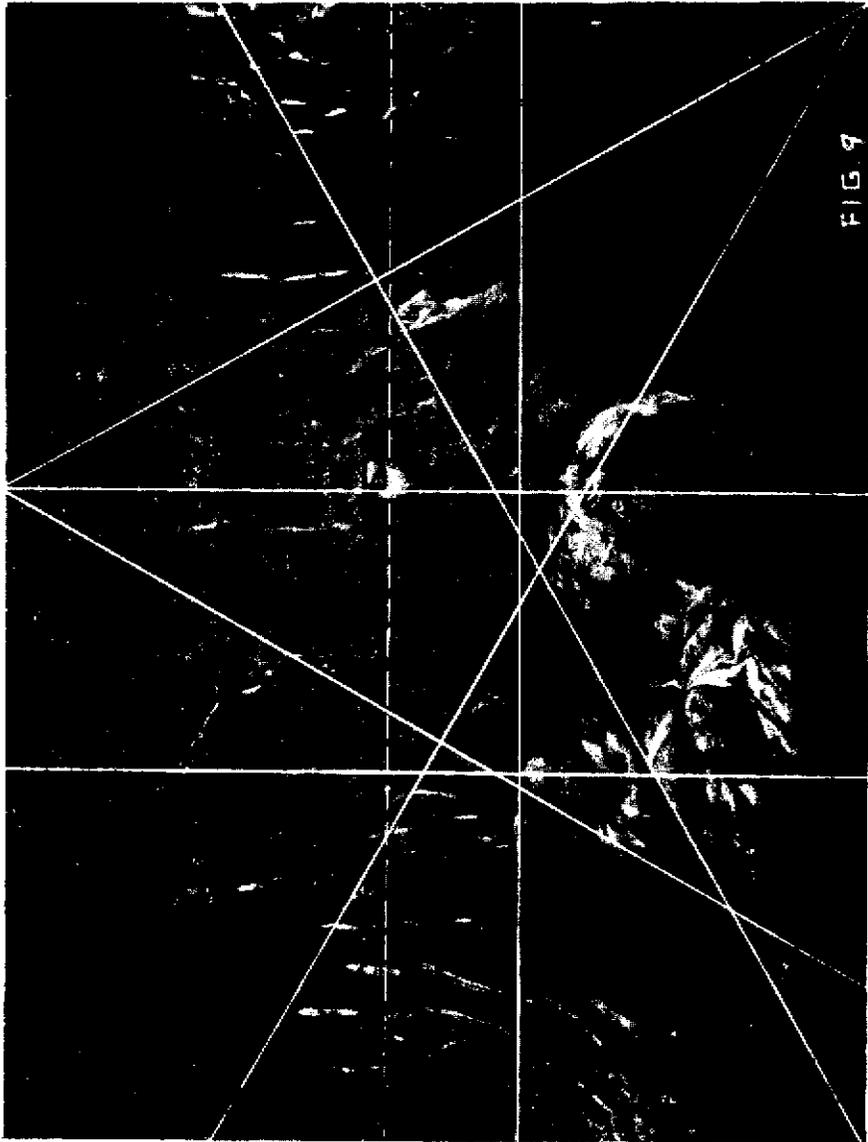
Hay otros ejes verticales secundarios que sirven para balancear la composición. El pie de Cristo y del calvo burlón que dan estabilidad a la obra están enmarcados en dichos ejes. Hay dos diagonales más, señaladas en la foto, que "unen" la posición de Cristo y el hombre del maso. Toda la obra está constituida por una estructura compleja e ingeniosa, difícil. Como en la pintura barroca, ésta se abre en su parte superior dejando espacios limpios mientras que en la inferior tiene movimiento y cierta cantidad de elementos que provocan su tensión, su dramatismo. Una composición ingeniosa.

"La Piedad". (Figura 9). Un poco menos "tensa" que la anterior. Posee una estructura geométrica basada en una forma triangular predominante. Con dos líneas principales, una vertical y otra horizontal en sección áurea evidente. El artista ubica el centro de la escena en la cara de Cristo. La misma vertical con una horizontal adicional da también mucha importancia al gesto del rostro de la vírgen que contempla a su hijo. En esa misma horizontal secundaria aparecen, el rostro de María Magdalena, cubierto por sus manos y el paisaje de fondo en el lado izquierdo, paisaje que con su serenidad provoca un contraste barroco. Una de las diagonales del gran triángulo toca en su punto la vertical principal. Esta diagonal "coloca" el cuerpo arrodillado de la Magdalena en relación con la escalera y con la cruz. Ayuda a la estabilidad de todo el conjunto.

Otra línea que "ata" la actitud de Magdalena con la muerte de Cristo y encuentra la serenidad del castillo de fondo es la que sale del vértice inferior izquierdo. En esta línea pueden verse el cuerpo de Cristo en la cruz, Magdalena y el fondo. Otras líneas que dan unidad al tema son: una diagonal que nace en el vértice inferior derecho y une el antebrazo izquierdo de Jesús, la inclinación de su quijada, el brazo derecho, tan corto, de la vírgen con el brazo derecho de San Juan. Las manos de éste, la escalera, la mano de la vírgen y la actitud de caricia de otro personaje a la mano de Cristo, el clavo retorcido bajo el pie atravesado que aún mana sangre, están adentro de otra diagonal que nace también del punto superior central. Los codos de Magdalena, los hombros del muerto, su muñeca derecha y el rostro de María caben en una de las horizontales secundarias. Es este un estudio ingenioso de Merlo. Los gestos, tan expresivos, son importantísimos en esta obra. De ellos, exclusivamente, parecen desprenderse las líneas áureas.

La resultante es una composición sencilla de un barroco moderado. Es un conjunto piramidal con aplomo y estabilidad. (*).

(*) Sus medidas son 2.35 x 3.18 mts. La tela está bastante "floja" y tiene algunas roturas. El marco es igual que los otros.



"La Flagelación" (Figura 10) es el más dinámico de los cuadros conocidos de Tomás de Merlo. Su balance no se encuentra en figuras verticales ni aún en los pies de Cristo y el verdugo que le tiene asido por los cabellos para herirlo. Se encuentran en la figura agachada del hombre del ángulo inferior izquierdo que "no deja" que la escena se vaya hacia arriba de él motivado por la fuerza del que enseña el pecho, el de mirada fiera. La "sección áurea" de esta obra cuyo centro es la figura de Cristo da una sensación primaria de composición radial que luego se desvanece.

Dicha sección está lograda por dos ejes en "divina proporción" que ubican la figura de Jesús. Uno vertical: la base del movimiento de las tres figuras principales, la cinta de Cristo y el que le tiene por los cabellos, la pierna "bailona" del que toma impulso para golpear con más fuerza. Otro horizontal, mismo que condiciona la acción pasiva del ladrón hincado en el fondo. Un eje vertical secundario une a los hombres que golpean con el "encucillado" de la esquina.

La unidad del drama está lograda por diagonales que atraviezan la composición. La principal; la que define la posición del brazo con la rama que hace de látigo, la posición del cinto que sostiene la capa de piel, la rodilla de éste, la débil rodilla derecha de Cristo y el pie del verdugo de la derecha. Estas tres figuras conforman un triángulo invertido que causa el dramatismo de la escena.

En una diagonal se "dirige" la mano con el azote hacia el cráneo de Jesús. Las posiciones de brazos, manos, ataduras y otros elementos están determinadas por una diagonal más.

El fondo superior derecho vacío, la superabundancia de sangre y las diagonales trágicas provocan una relación de martirio, de ira irracional, de drama infinito que son esencia del barroco. (*).

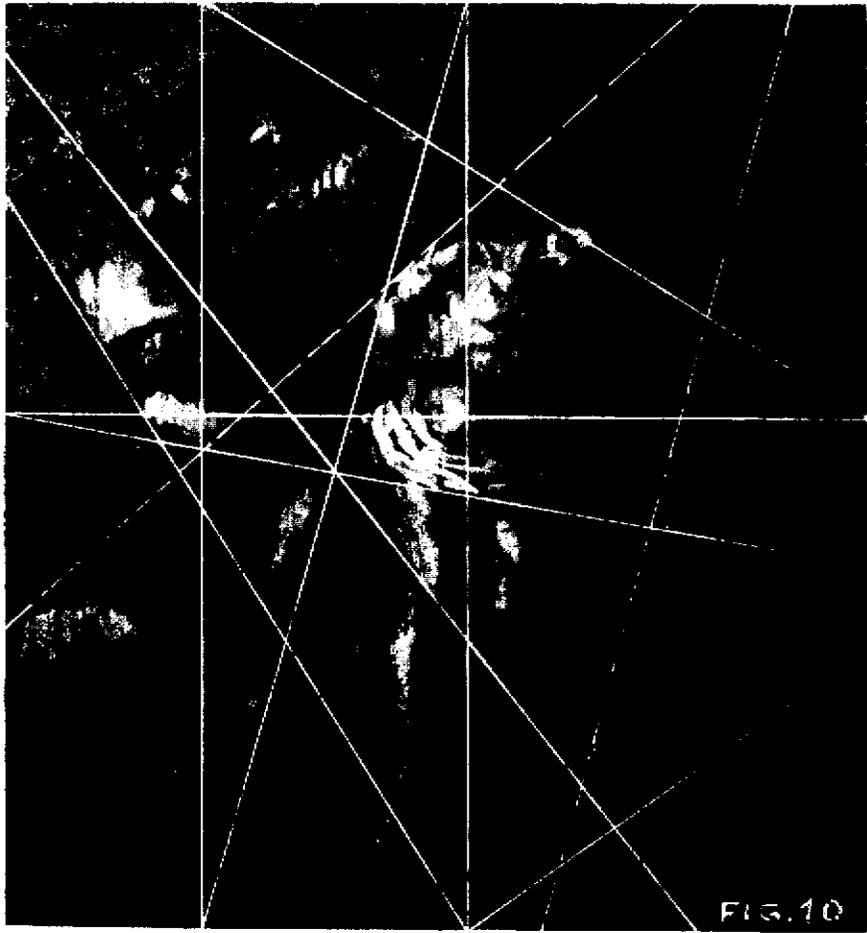
(*) El alto de esta obra es de 2.50x2.34 mts. Fue reconstruida por don Carlos Villacorta en la época del presidente Ubico. Refiere el restaurador, y el autor lo ha visto en fotografías como la de la figura 14, donde puede notarse la

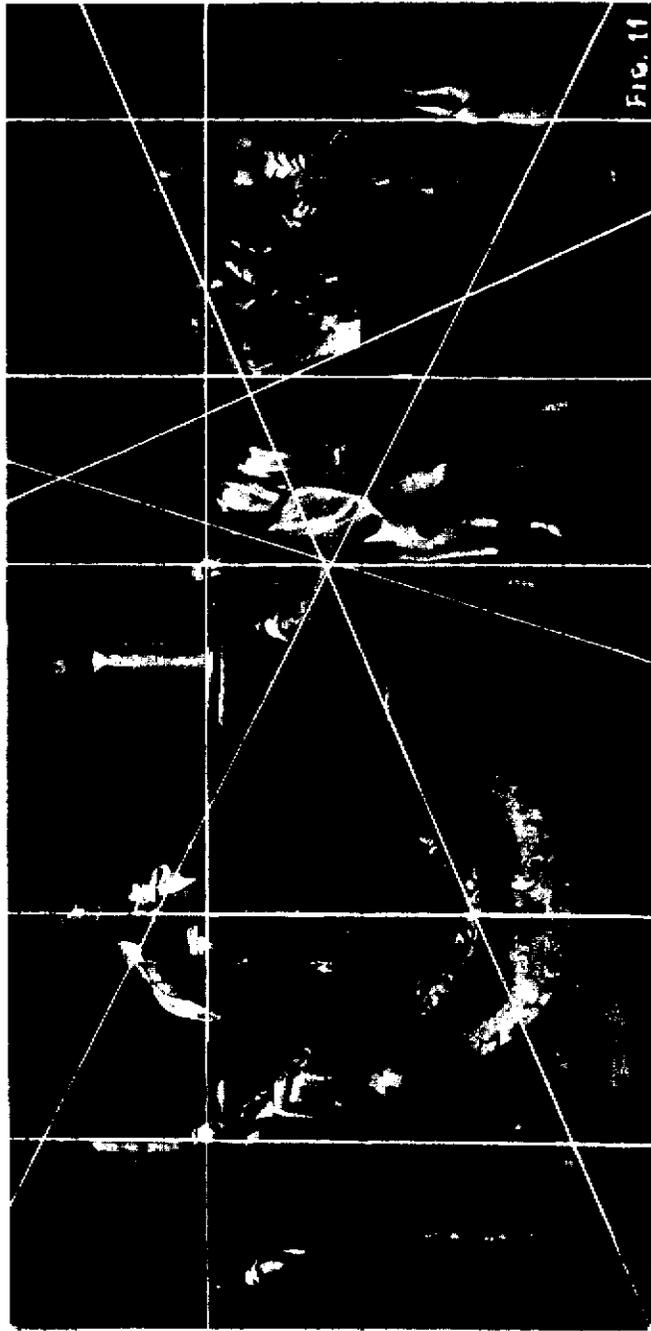
sección del lado derecho de la "Crucifixión", que esta sección había estado pegada a "La Flagelación". La figura del lado derecho había sido recortada y prácticamente le había sido "mutilada" una pierna. Arriba aparecían dos figuras que el señor Villacorta despegó. Estas figuras y las que están pintadas en la sección incorporada, unos soldados romanos a caballo, no "cabían" en la escena. El restaurador agregó una nueva parte al lienzo y en ella pintó la pierna de un flagelador y parte del piso. Esto lo hizo de acuerdo a su lógica. Esa nueva pierna es un poco delgada y tiene un tinte más rojo. Sin embargo el trabajo es meritorio. Ahora, las preguntas que quedan en el ambiente son: ¿Como era realmente la sección desaparecida? Porque obviamente se había pegado una porque faltaba algo. ¿Cual era el tamaño original del lienzo? Aunque a este utama puede contestar el documento consultado por Heinrich Berlin en donde el artista anota la extensión de cada uno de los once cuadros, se deja asentada porque es posible que haya habido un cambio ulterior. Tal vez este sea uno de los que Merlo describe así: "y los dos restantes de dos varas y dos tercias de largo y tres varas y una onza de alto".

En "Cristo compareciendo ante Caifás" (Figura 11) el centro principal de atención es el rostro de Jesús. Está orientado por un eje vertical atravesado por una horizontal. Ambos están ubicados por la "divina proporción". Las lanzas de los soldados de la derecha y la inclinación del cuerpo de Jesús y quienes lo llevan prisionero contribuyen a dramatizar la escena. Estas, sin embargo, contrarrestan su dinamismo al conformar una figura triangular. En el centro real, una columna alivia la tensión.

El brazo del sayón que prende a Jesús con la soga está relacionado, para darle unidad, a la figura del diablo que contempla al mártir. Por este mismo punto, pasa otra inmensa diagonal que une los ángulos inferior izquierdo y superior derecho para "atar" unitariamente todas las figuras que "se colocan" a su paso: Los pies de Caifás, la negación de San Pedro, (*) la posición del pie del hombre del extremo izquierdo.

A pesar de que el tamaño de esta obra es mucho mayor que las anteriores, su composición, como puede notarse, es mucho más sencilla. No hay tanta crisis ni conflicto en ella. Esto se debe al predominio de la horizontal en toda la obra. Sus zonas vacías y los lugares cargados de figuras contribuyen a un pleno barroquismo. Es una estructura con gran sentido de unidad. (**).





(1) En "Las Buitas Artas" de Víctor Miguel Díaz, este autor anota que los cuadros "Cristo ante Caifás" y "La Negación de Pedro" son prácticamente dos. En realidad es uno solo.

(**) "Cristo ante Caifás" mide de alto 2.51 y de ancho 5.21mts se encuentra en buen estado.

"La Curación de Malco", (Figura 12), representa a Cristo en el momento de pegar la oreja al soldado víctima de San Pedro. Ese es el tema principal y está determinado por dos ejes "áureos", uno vertical y otro horizontal que se cruzan exactamente en dicha oreja. El eje vertical ubica también la antorcha y la pierna más visible del soldado. Toda la escena está balanceada por el eje horizontal principal y otras similares arriba y abajo de ésta.

Ejes verticales secundarios condicionan la posición del soldado del lado derecho, de San Pedro, de Jesús, del farol. El caballo blanco llama a escena a la figura de Lucifer para darle unidad a la obra mediante una diagonal. La figura de este personaje señala el rostro de Cristo, el punto o centro de atención, la mano de San Pedro (*) que toma la espada y la mano sobre la cintura del soldado que detiene la lanza en la diestra. Esta actitud, une el tema y explica la incorporación del diablo en esta escena. Todo ello es causado por una diagonal encontrada con la relación 1.618.

Las figuras más cercanas al tema principal están ligadas por un semicírculo. El caballo sirve de balance a toda la composición.

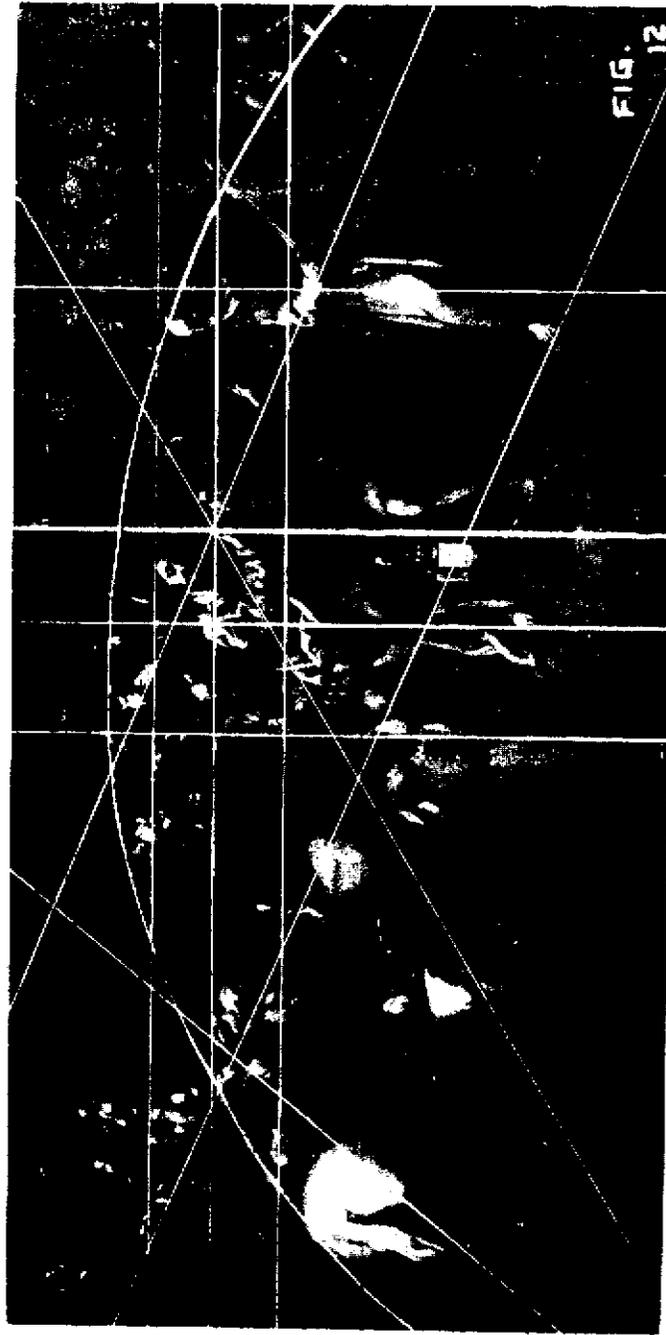
Una diagonal más crea conflicto. Nace desde el vértice inferior izquierdo y a su paso va ubicando las posiciones de los codos de Jesús y el soldado de la espada envainada, la cara del perro, las patas traseras del caballo, el centro principal de la composición y las cabezas de los soldados de fondo, en el lado superior derecho de la obra. El faro en mano de la víctima de San Pedro está "hecho" por una línea que ubica los pies de San Pedro, el soldado de la lanza y la rodilla del que va a prender a Jesús. La luz del farol y la antorcha iluminan tenuemente la escena.

El gesto hipócrita de Judas cabe dentro de los ejes principales y el horizontal superior adyacente.

Su estilo es barroco. Está llena de grandes conflictos suavizados por lagunas de espacio oscuro. (**).

(*) *Este figura es bastante familiar en las obras de Tomás de Merlo, tal parece que haya sido un modelo constante en su pintura. En unas representa a un apóstol, en otras a un hombre del pueblo o a un escribano. Posiblemente haya sido el padre del artista.*

(**) *Este cuadro tiene 2.51 de alto por 5.15 de ancho. Se encuentra en buenas condiciones.*



"La Crucifixión" (*) (Figuras 13 y 14)

Construida originalmente para ser colocada en uno de los arcos torales de la desaparecida iglesia del Calvario de la ciudad de Santiago de Guatemala, esta obra se encuentra en la actualidad en el Museo Colonial de La Antigua Guatemala (**).

El conjunto de formas de que está integrada produce una impresión de equilibrio.

En esta obra el juego lineal no es obvio pero pueden descubrirse, complementarios al centro principal que es el rostro de Cristo, de expresión abierta, dos focos más, la virgen María uno, y otro cercano a Dimas y Gestas, los ladrones que compartieron el drama del calvario.

Con las líneas que parten del centro principal, véase como la base de la cruz está en relación áurea con el ancho de la parte recta del lado derecho del lienzo, se dramatiza la obra. Por ejemplo las miradas de Magdalena y las mujeres que acompañan a María van a coincidir al "centro áureo".

Existen múltiples relaciones, que crean una acción emotiva, como esas lanzas o los esfuerzos titánicos de los hombres que tratan de levantar la cruz.

Esta obra revela un plan de división a tres partes. Curiosa particularidad que, sin embargo, aparece "en muchos cuadros del Renacimiento y épocas posteriores". (1).

Algo que ayuda mucho al dramatismo, hasta cierto punto exagerado, de las obras de esta serie, es lo desorbitado de los ojos en la mayoría de los personajes, sobre todo en este lienzo

(*) Esta obra fue restaurada ya en dos oportunidades, la primera por Carlos Villacorta, cuando colocó las partes que le faltaban y que estaban adheridas a "La Flagelación"; y la segunda por José Mass, un español llegado de México. Ambos trabajos se realizaron en épocas de los presidentes Jorge Ubico y Miguel Ydígoras, respectivamente.

(**) Sus medidas son: alto 2.63 y ancho 6.00 mts.

de "La Crucifixión". Esta característica se observa también en obras de Cristóbal de Villalpando, en "La escuela militante" y otras, lo que hace pensar en una posible influencia del pintor mexicano en la obra de Merlo.

El centro de la parte de la izquierda, que está limitada por el cartel que indica: EL PUEBLO A PILATOS, etc., es la figura del pontífice Caifás que dirige su mirada a Pilatos. Si se traza una línea en esta trayectoria puede relacionarse, en actitudes, en gestos, la mayoría de figuras que aparecen a ese nivel.

Para mejor entendimiento obsérvese el trazado regulador realizado en la fotografía.

(*) *El alto de esta obra es de 2.56 mts. y el ancho de 5.25.*

(**) *A propósito de esta figura, la semana católica No. 311 p. 397, critica el hecho de que aparezca "tomando tinta de un tintero que se usaría en el siglo XVII". Piensa el autor del artículo que el hecho de que el pintor le haya puesto anteojos es "para hacer más respetable la figura del viejo escribano".*



Foto tomada por don Carlos Villacorta en época del presidente Ubico. Nótese las condiciones en que se encontraba la obra y compárese con el estado actual. (fig. 14).

FIG 13



"La Sentencia" (*) (Figura 15).

Esta obra representa el momento en que Cristo es sentenciado por "el Shahedrín compuesto por los sacerdotes y príncipes, escribas y fariseos". (2). En él aparecen el pontífice Caifás, Poncio Pilatos, la mujer de éste y "a lo lejos el pueblo que levanta la cruz y pide a gritos la muerte del justo". (3).

El plan de división de esta obra está concertada a tres partes. La del centro es la más importante. Si se observa la cruz y las manos del escribano (***) podrá trazarse entre ambos elementos una diagonal y se notará la relación intrínseca que tienen con otros elementos.

En las otras dos secciones sucede lo mismo. En toda la obra, el artista ha usado las manos de las figuras para indicar detalles importantes que armonizan el contenido.

Cada sección de la obra parece tener medidas áureas, por ejemplo: desde RIFAR hasta la esquina inferior izquierda del cuadro hay una relación áurea entre éste y las manos del escribano, el pergamino, la vestidura de Cristo y los cartelones de PTOLOME y RABNITH.

"Ecce Homo" (Figura 16).

Esta obra guarda con las anteriores mencionadas una unidad estilística: el mismo tratamiento muscular, modelos que se repiten, ojos redondos excesivamente abiertos, reunión de figuras en zonas determinadas, espacios libres en otras y un mismo sistema de composición.

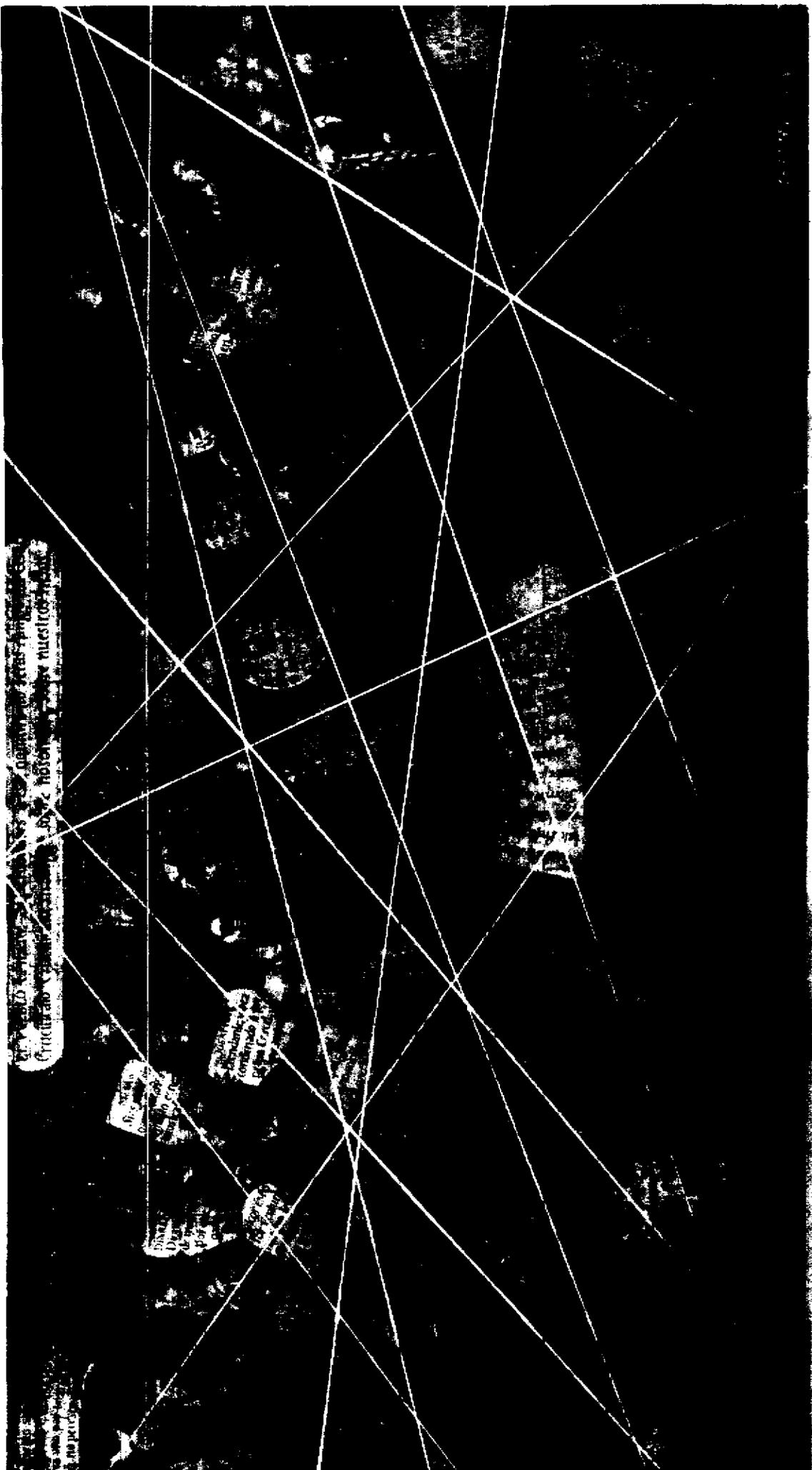
El colorido de esta obra es semejante al de los otros lienzos del autor con excepción de "San Salvador de Horta" que tiene un colorido demasiado semejante a los cuadros de Cristóbal de Villalpando que se encuentran en el Museo Colonial.

El "Ecce Homo", como las demás, es de una excelente calidad. (*).

En el cuadro pueden apreciarse las figuras entre líneas separatrices con excepción del cuerpo de Cristo que está puesto en la línea vertical principal, esto es, en el centro áureo de la composición. (**).

Dos verticales más le dan estabilidad a la escena. Las diagonales que van hacia los extremos opuestos de la vertical que constituye el eje adquieren también posiciones de equilibrio: las que están en "V" del lado derecho de Jesús son muy inclinadas como que con su alargamiento quisieran hacer más amplio ese lado de la escena, nótese por ejemplo la inclinación de la cruz y el brazo del niño en relación con el del soldado, las de la parte izquierda tienden más a la verticalidad, parece que se tratara de contraponer una angulación que equilibre la escena.

Los espectadores, en la parte inferior, constituyen el complemento dramático del lienzo, la obra sin ellos carecería de su objetivo real.



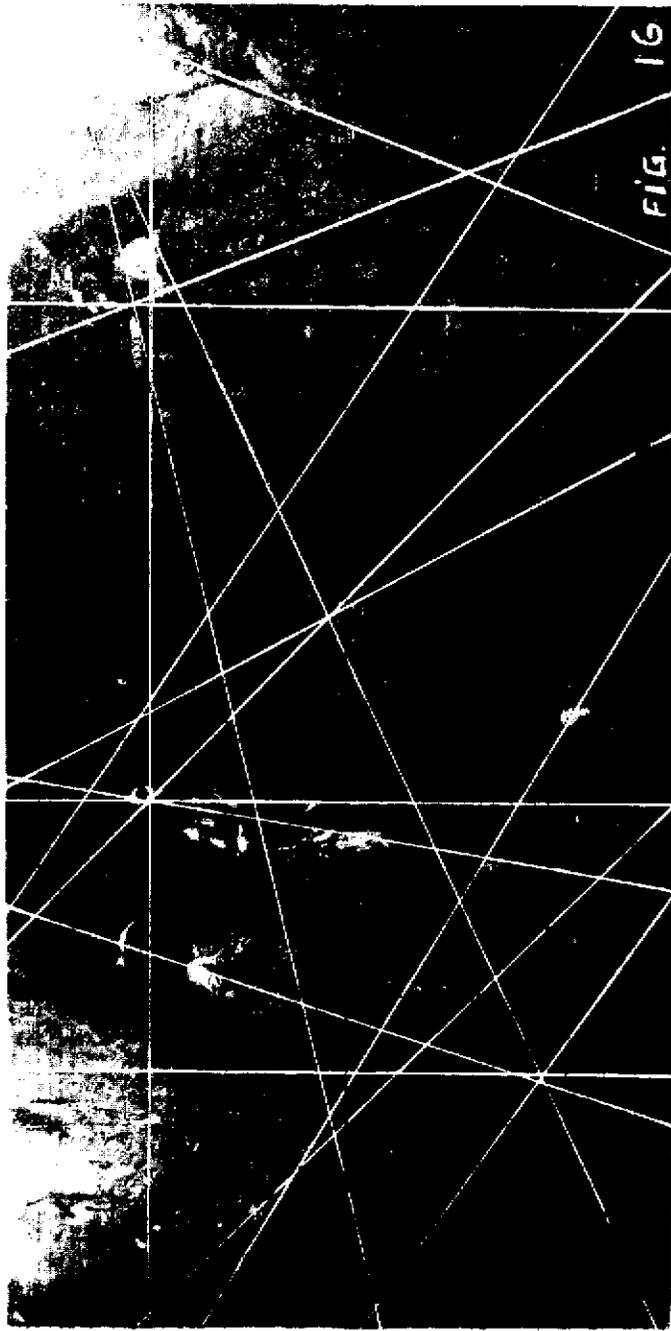
El libro de los reyes y de los
reinas de España
Cronología y genealogía de los reyes
de España

100 años

100 años

100 años

100 años



Las manos, como en los cuadros del Ticiano sirven para el trazo de las líneas de la "proporción dorada". Son éstas, además, manos que hablan, más importantes que algunos personajes de la escena. (***)).

(*) No se sabe por qué razón en el Boletín de Museos y Bibliotecas, Número 3 en la p. 170, se argumenta que Merlo "mientras producía cuadros llenos de montufarismo (que marcó una decadencia ya para finalizar el siglo XVII) pintaba otros con los que elevaba nuevamente el nivel de nuestra pintura..." Si los cuadros influenciados por Montúfar, si es que hubo tal influencia, son los de la "Virgen del Pilar" y "Santo Tomás de Horta", no se nota en ellos ninguna decadencia sino más sublimidad en el colorido. Habrá uno o dos defectos anatómicos, defectos que también los hay en la serie de "La Pasión", pero esto es debido, quizá, a las limitaciones académicas en que se desarrollaron los pintores de aquella época.

(**) Trabajando en una escala de 1.75, el cuadro mide en sus dimensiones reales 2.60x5.19, resulta una medida de 18 cms. dividiendo estos entre 1.618 la constante, se obtiene un resultado de 11.7 cms. el "centro dorado", que coincide con la figura de Cristo, la que el observador corriente ha designado como el centro de la composición en el sentido expresionista del término.

(***) El lienzo original de esta obra está pegado sobre una tela fuerte. Se estima que este trabajo haya sido hecho por el señor Carlos Villacorta en época del presidente Ubico para evitar deterioros mayores en el cuadro. El trabajo, sin embargo, es muy poco afortunado.

"Nuestra Señora Santa María del Pilar de Zaragoza" (*) (Figura 17).

Esta obra constituye uno de los mejores logros pictóricos de Tomás de Merlo. Su plan de colorido es sencillamente delicioso. Las tonalidades que emplea son suaves y armoniosas, tiernas, y lo que más admira, aún, es el grado de frescura que mantienen a pesar del tiempo.

Es un cuadro anecdótico que muestra el tránsito de la vírgen a su santificación arriba, y abajo el culto que las monjas capuchinas, fundadoras del convento en la ciudad de "Goathemala" (**), rinden a ésta.

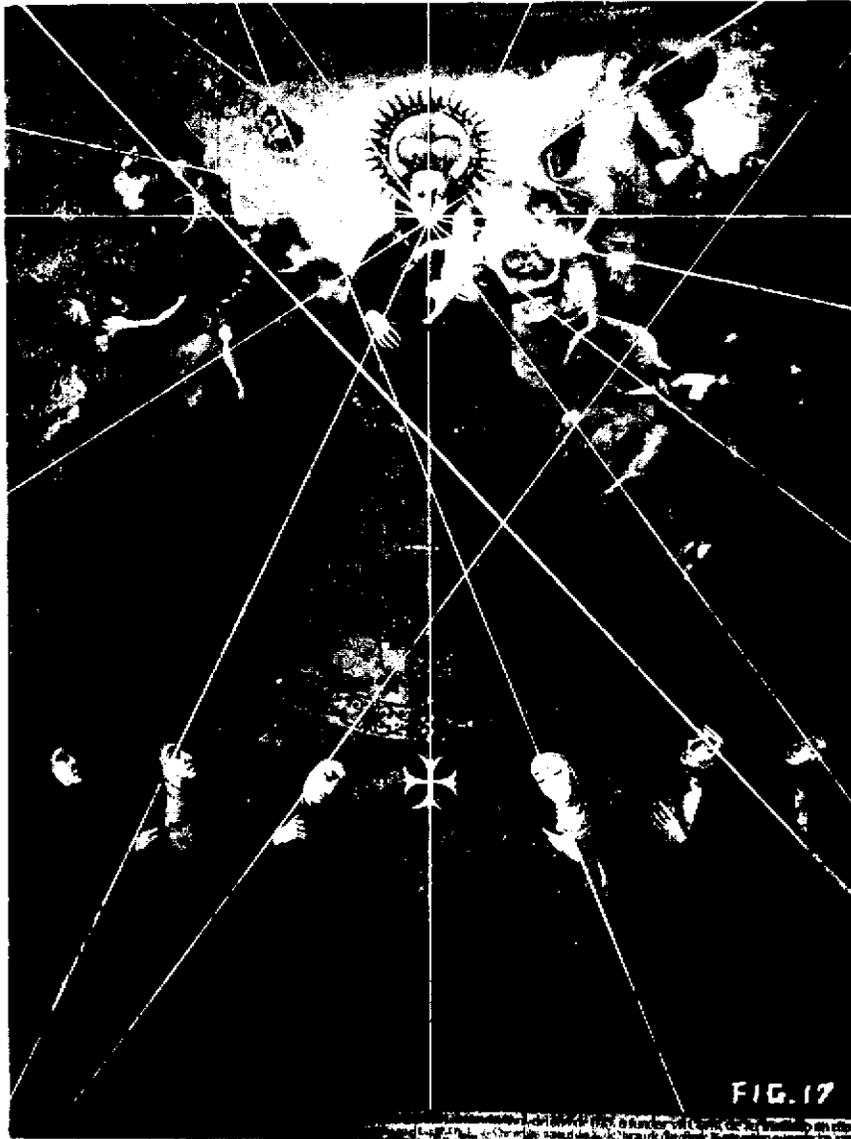
El trabajo fue concertado con "proporción armónica" ya que todos sus elementos están en una relación intrínseca. El centro de la composición es el rostro de la vírgen y desde él pueden trazarse innumerables diagonales para encontrar actitudes y colocaciones de figuras que se le relacionen. (***)

Es este un ejemplo de composición simétrica con "divisiones áureas" a ambos lados.

(*) 1.98 mts. de alto por 1.40 de ancho.

(**) Como se escribía el nombre de la ciudad antiguamente.

(***) Aparece en la obra un elemento barroco característico de la escultura como lo es la vestidura de la vírgen. Evidentemente, esto se debe a que el autor debe haber tomado como modelo alguna imagen de bulto que le hayan mostrado.



1. "San Salvador de Horta" (Figura 18) es una obra barroca cuya estructura está basada en un eje vertical central y otro horizontal unidos en la cintura del santo, ambos ejes lo convierten en la figura principal. El horizontal limita la mayoría de figuras. Dos diagonales se unen en el punto central de toda la composición. Las mismas en su parte inferior, ubican la posición de todos los fieles del santo, la posición de la madera a su izquierda y del viejo a la derecha. En ambas diagonales, al prolongarse, aparecen dos palomas que son símbolo de la trinidad.

Hay dos ejes verticales secundarios que dividen en cuatro partes exactamente iguales el ancho de la obra. Uno encuentra la mano del "abogado de cuantos le invocaran" y "coloca" en su sitio al sacerdote en actitud de oración debajo de ella. El otro, la intersección de la cruz y la actitud de protección de la madre para su hijo y su atención al santo.

Hay dos diagonales más que complementan el equilibrio buscado por el artista. (*). En una pueden ubicarse el brazo del viejo y la actitud implorante del joven, el único joven además del niño, que aparece tan cerca de la cruz de madera que San Salvador sostiene suave y tiernamente en contraste con la fuerza y convicción que denota en su otra mano y en su gesto.

Las miradas de la madre semiarrodillada, la del niño en brazos, la del sacerdote excesivamente bueno y dulce y la del viejo de barba rojiza están unidas en logro extraordinario de unidad expresiva mediante la diagonal que sale de un punto inferior del lado derecho del lienzo y termina muy cerca de la horizontal principal.

El contraste barroco de esta obra es evidente en la limpieza serena del cielo, en su escasez de elementos, opuestos a los trece elementos o figuras enmarcados por la horizontal

única de la parte inferior. A estos elementos se agregan las llaves del santo, el cordón de su túnica, las palabras escritas como ofrenda. El tamaño de las figuras.

Nótese como toda la composición, unitaria, llama hacia su centro o tema principal: "El Santo y su Bondad". Todas las unidades están bien distribuidas, colocadas en los "puntos áureos" exactos. Mucha moderación dentro del estilo barroco. Es una conjunción de la técnica con la intuición artística. Los colores de esta obra (**) y la de "Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza" son hermanos.

() La regla de oro usada en ambas, es la mencionada por S'Agaró en su "Composición Artística"*

*(**) Esta obra mide 2.19 de alto por 2.10 de ancho.*

II. "San Ignacio de Loyola" (*) (Figura 19)

Idealista en su composición y en su belleza. Obra barroca evidentemente. Llena, a primera vista, de grandes conflictos provocados por diagonales que atraviezan el cuadro desde sus vértices y se unen en un centro encontrado simétricamente. Aunque conflictivo y con más dinámica que el anterior, su construcción es sencilla: tiene una vertical central y una horizontal también central. Dos verticales adyacentes, simétricas indudablemente. A la misma distancia de la horizontal central se usó como base para el equilibrio de sus figuras dos horizontales más. Simetría también. El ancho del cuerpo de San Ignacio está enmarcado por dos líneas que equilibran la cabeza de un decapitado que aparece, junto con su mano cercenada también, con la cabeza de un pequeño y rosado angelito de alas mínimas en la parte superior. Sucede igual al lado contrario, a misma distancia de la vertical central. El hombre tirado bajo la túnica del santo, equilibra, en sentido contrario a lo lógico la mano del ángel volátil de túnica roja y las cabezas de otros dos que se esfuman entre la atmósfera celeste. Los ángeles más cercanos y grandes están regidos también por diagonales que resultan secundarias y que se encuentran exactamente en el punto culminante superior del eje vertical principal. En este caso es notable la "sección de oro".

Toda la estructura de esta obra de unidad expresiva y de tensión simbólica se logra mediante la centralización exacta del terna principal: el libro de ejercicios de la orden jesuita que tiene en sus manos el santo y que es símbolo de su prédica de la religión católica y de enseñanza de un modo moral de vivir extensivo a todo el pueblo. Todo el aplomo de esta estructura está en la figura central. Alrededor hay un movimiento constante.

(*) Esta obra mide 2.11 de alto por 1.66 de ancho.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. De S'Agaró, J. *Composición artística* p. 42
2. Arévalo M., Rafael. *La Semana Católica*. p. 397
3. *Ibid.*



FIG 8

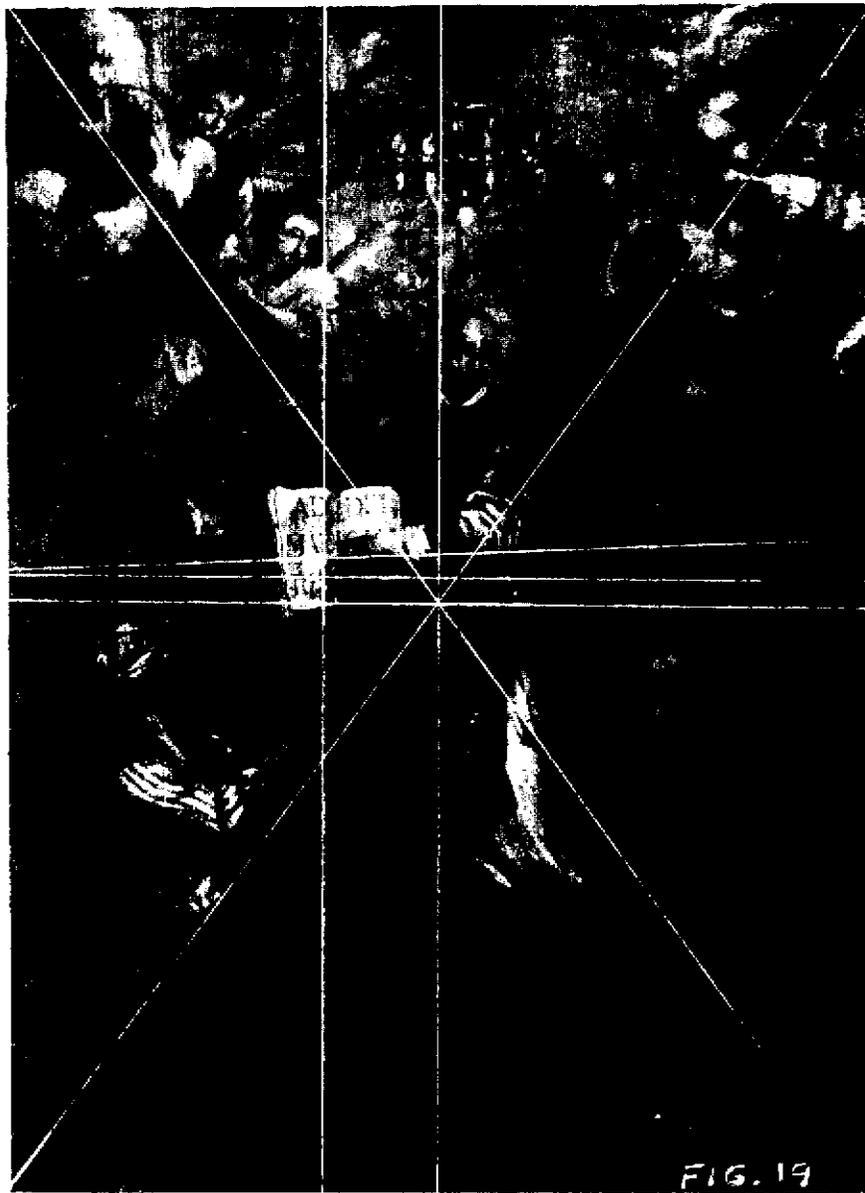


FIG. 19

8. La "Sección de Oro" en Oleos Anónimos

"Nuestra Señora de Candelaria con dos Santos". (Figura 20).

En este cuadro, se nota la "regla de oro". El eje vertical principal está exactamente al medio de la obra. Ubica la figura de la santa como figura central y predominante. Dos ejes laterales, a igual distancia del central, dan posición a las lámparas, y a San Ramón Nonato y San Pedro Nolasco de la orden de los mercedarios.

El eje horizontal central sirve para colocar las manos de la vírgen, las piernas del niño y las otras dos vírgenes que apuntan el milagro del pastorcillo. Dos horizontales más balancean las lámparas, una, y las cabezas de los santos, la otra.

La serenidad de esta escena está lograda con estos ejes. Hay cuatro diagonales también. Dos de ellas unen, con la bola de cera, alrededor de la que revolotean abejas, que San Pedro Nolasco tiene en su mano izquierda, las dos escenas del milagro al pastor. En la bandera con el escudo de los mercedarios y la rama de laurel, que sostienen los sacerdotes pueden trazarse otras dos diagonales.

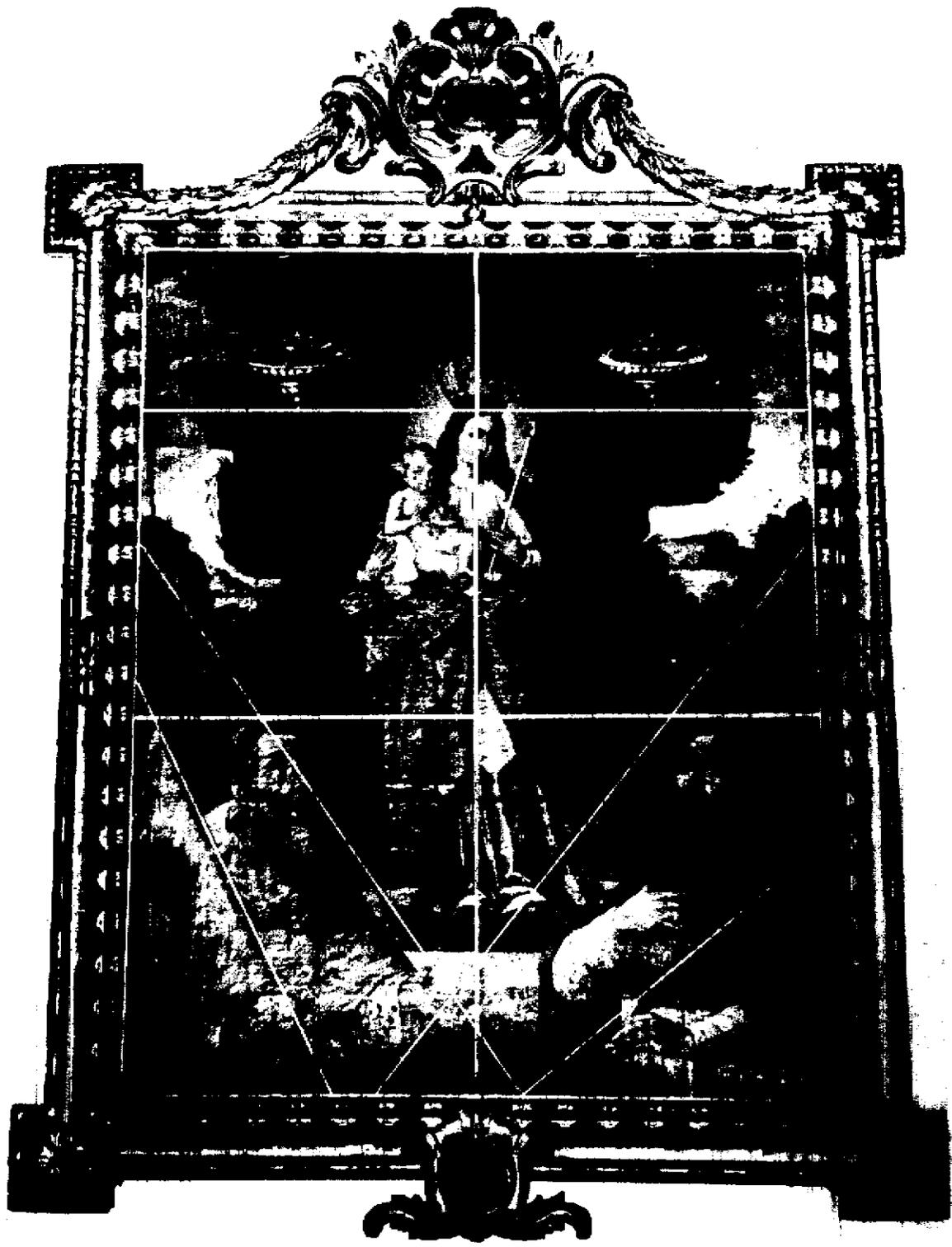
Aparte de la composición, tan sencillamente ejecutada por su pintor anónimo, la obra ofrece rasgos populares. Característica silvestre de la colonia.

La anécdota del pastorcillo recuerda, en mucho, los cuadros de gratitud característicos del arte popular de la colonia. (*) El sol de esas dos secuencias muestra el tiempo transcurrido en su búsqueda.

Las tres coronas que aparecen en la rama de laurel son, posiblemente, gracias de la vírgen. El gorrioncillo que el niño

tiene en sus manos, la pelota que San Ramón sostiene, el candado del santo constituyen símbolos religiosos.

(*) Abajo del cuadro, en el piso del Museo Colonial, se pueden ver restos recientes de candelas que algún acusado de delito a puesto para pedir al santo no decir nada que lo comprometa en el juicio. La oración que rezan dice así: "San Ramón Nonato préstame tu candado para un rato". Así pues, San Ramón Nonato es todavía una figura de veneración popular a pesar de no estar en un centro religioso. Además de ayudar a los acusados "consigue" trabajo y auxilia en los partos difíciles.



Una obra pequeña, (Figura 21) que representa la infancia de Cristo, posee en su construcción dos ejes principales. Uno es vertical, exactamente la mitad del cuadro, sirve para "colocar", en relación de supremacía al Padre, el Espíritu Santo y el Hijo. Todas las figuras le dan una asombrosa unidad a la obra. Las diagonales que la cruzan son fundamentales en este logro.

El "centro áureo" de la composición está en la cintura del niño. La línea horizontal "hace" la posición de las cabezas de San José y la virgen María.

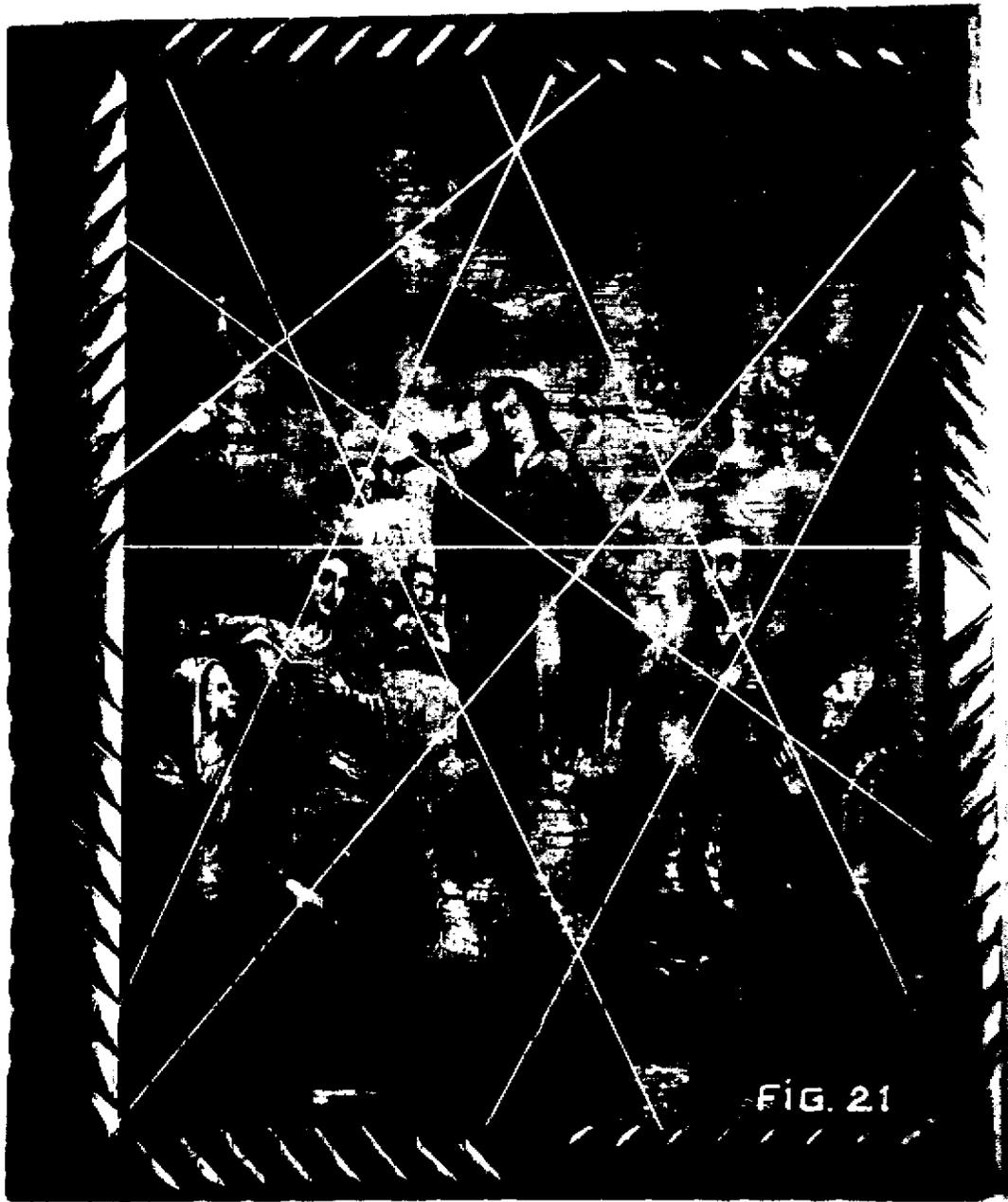
Puede trazarse una diagonal que pasa por el centro para unir la expresión del angelito que levanta el brazo, su vista se eleva al Padre mediante otra diagonal desde su pierna extendida a él; la inclinación de la cruz que tiene en sus manos y las manos orantes de San José y San Joaquín. Otra diagonal "unirá" la mano pasiva de Santa Ana, la rodilla de la virgen, la mano izquierda que sostiene la cruz y un ángel en oración.

La mano de Santa Ana que se alza respetuosa y las manos unidas de San Joaquín "dependen" de la figura del Padre en diagonales que forman un triángulo de serenidad; en su camino unen el rostro de la virgen y las manos y cara de San José. Un triángulo inverso a éste está formado por caritas redondas de ángeles, la base del mundo y otros.

Solo mediante todas esas diagonales, dependientes de la "ley dorada", ha hecho posible el artista, lamentablemente anónimo, una obra con contenido y forma unitarios.

Una "Santísima Trinidad", (ver la figura 22), modesta, se encuentra en la casa del Dr. Wilson Popenoe en la Antigua Guatemala. Tiene un eje central vertical y uno horizontal aureo. Estos, al unirse, forman el centro, el punto principal de la composición, el corazón del Padre. Unen también, con cierta libertad, los rostros del Hijo y el Espíritu Santo. Otras dos diagonales "indican" el orden de jerarquía de estas tres divinidades.

Las tres figuras dan sensación de muñecos que se han quedado sin cuerda.



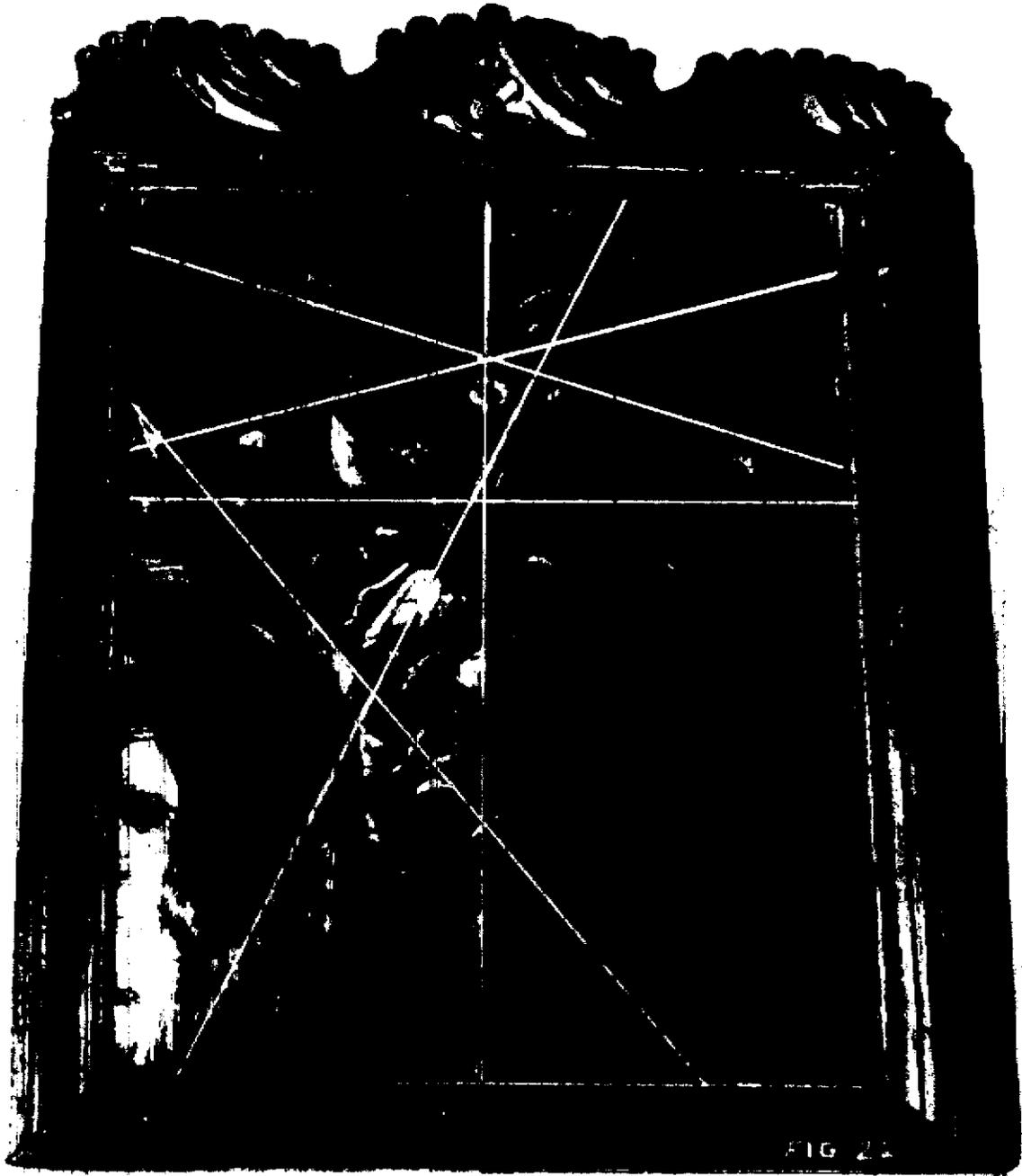


FIG 21

**"SAN JUAN BAUTISTA" (Figura 23)
OBRA ANONIMA EN CATEDRAL DE ANTIGUA. (*).**

Según relata Julio Rodríguez Muñoz, (sacristán del templo) esta obra se encontraba en la capilla del bautisterio y fue trasladada a la antesacristía en 1929.

Este cuadro está integrado por siete ángeles que representan simbólicamente los siete sacramentos, una paloma blanca que es el Espíritu Santo y a Cristo bañado con las aguas del río Jordán por San Juan Bautista, quien tiene en su mano izquierda asida una cruz. En esta cruz, símbolo de la cristiandad, puede verse un listón en el que está impresa la leyenda: "Ecce agnus dei". Pues bien, la concha en la mano derecha de San Juan es el punto central de la obra. Es un "punto áureo". En ella convergen los ejes, vertical y horizontal principales. El vertical señala la relación íntima entre el acto bautismal (las manos en oración, de Jesús, su rostro y la actitud toda, el agua que cae del recipiente y éste con el ave que representa al Espíritu Santo). Líneas oblicuas que determinan las nubes y también la mano que detiene la cruz y la pierna derecha flexionada del bautista enfatizan más la dependencia de estos elementos de la concha. También la posición de la pierna derecha de Cristo y la inclinación de la totalidad de su cuerpo. Con otra diagonal pueden unirse tres elementos: la intersección de la cruz, la mirada de San Juan y la cara de Cristo.

Con una diagonal más se logrará notar el equilibrio de la composición. Esta deberá salir del follaje de la izquierda, pasar por el manto de Cristo y terminar en el vértice inferior derecho.

(*) Actualmente Iglesia de San José.

CUADROS EN SAN FRANCISCO EL MAYOR

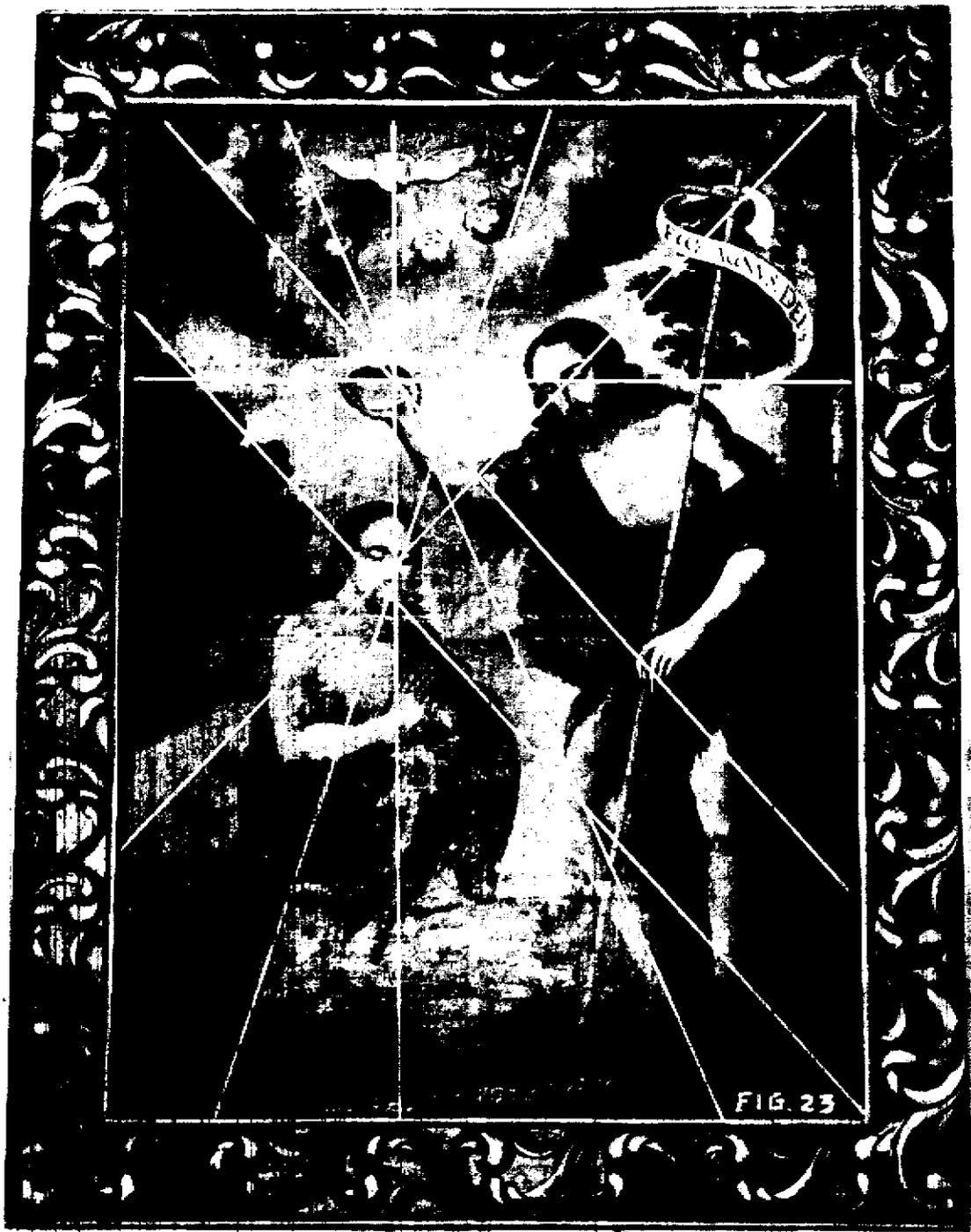
Entre los cuadros de la iglesia de San Francisco hay uno, patético, que representa el momento en que Cristo, después de haber muerto en la cruz, está siendo depositado en un ataúd. (véase la fig. 24). Hay recipientes con agua. Uno en el suelo, el otro en brazos de María Magdalena.

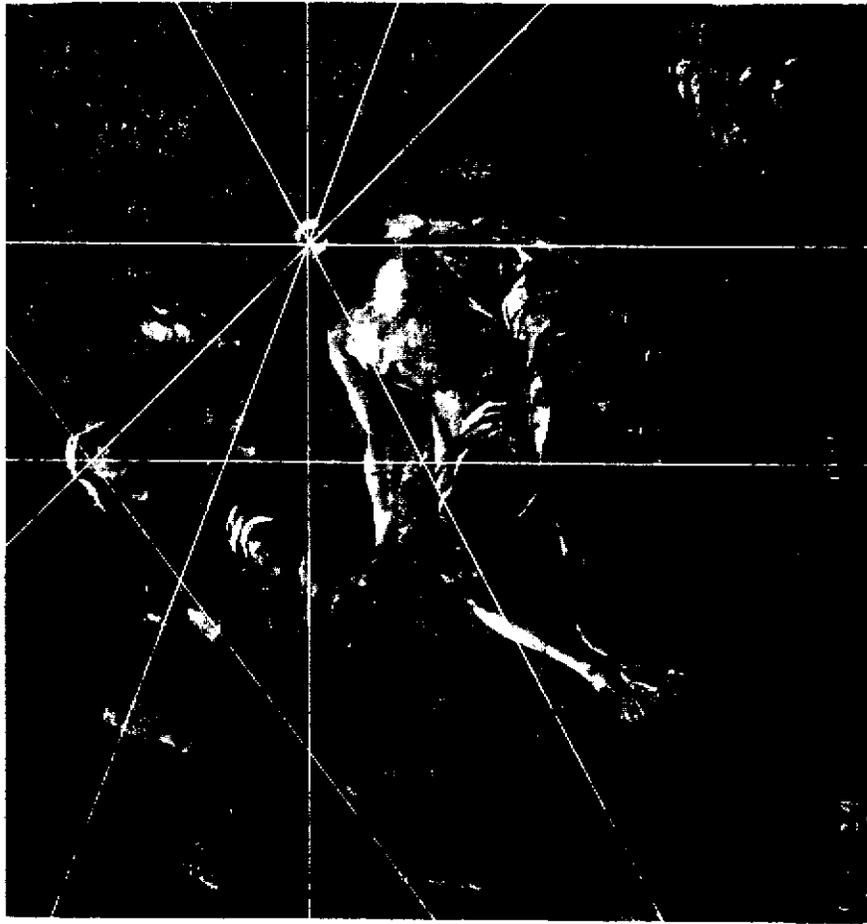
La composición barroca con base en la sección áurea está conformada así: dos ejes, vertical y horizontal ubican el centro de la acción en el rostro de Cristo, más tarde acudirán a dicho punto de énfasis tres diagonales que unirán, como puede observarse en la fotografía, las actitudes, los movimientos y el respeto de los personajes representados para darle unidad al tema, al contenido. Nada escapa al equilibrio latente en esta obra. Como algo relativamente particular aparece un segundo punto principal: El rostro de María, la vírgen. Un eje vertical secundario coloca esta figura en mitad del lienzo en relación con la jarra y el plato de agua en el piso, y uno de los hombres que ayudan. Además dos diagonales se encuentran en dicho punto. Hay una gran relación y fuerza dominante en la diagonal que une el rostro de la vírgen con el del Señor y el hombre más viejo. (*).

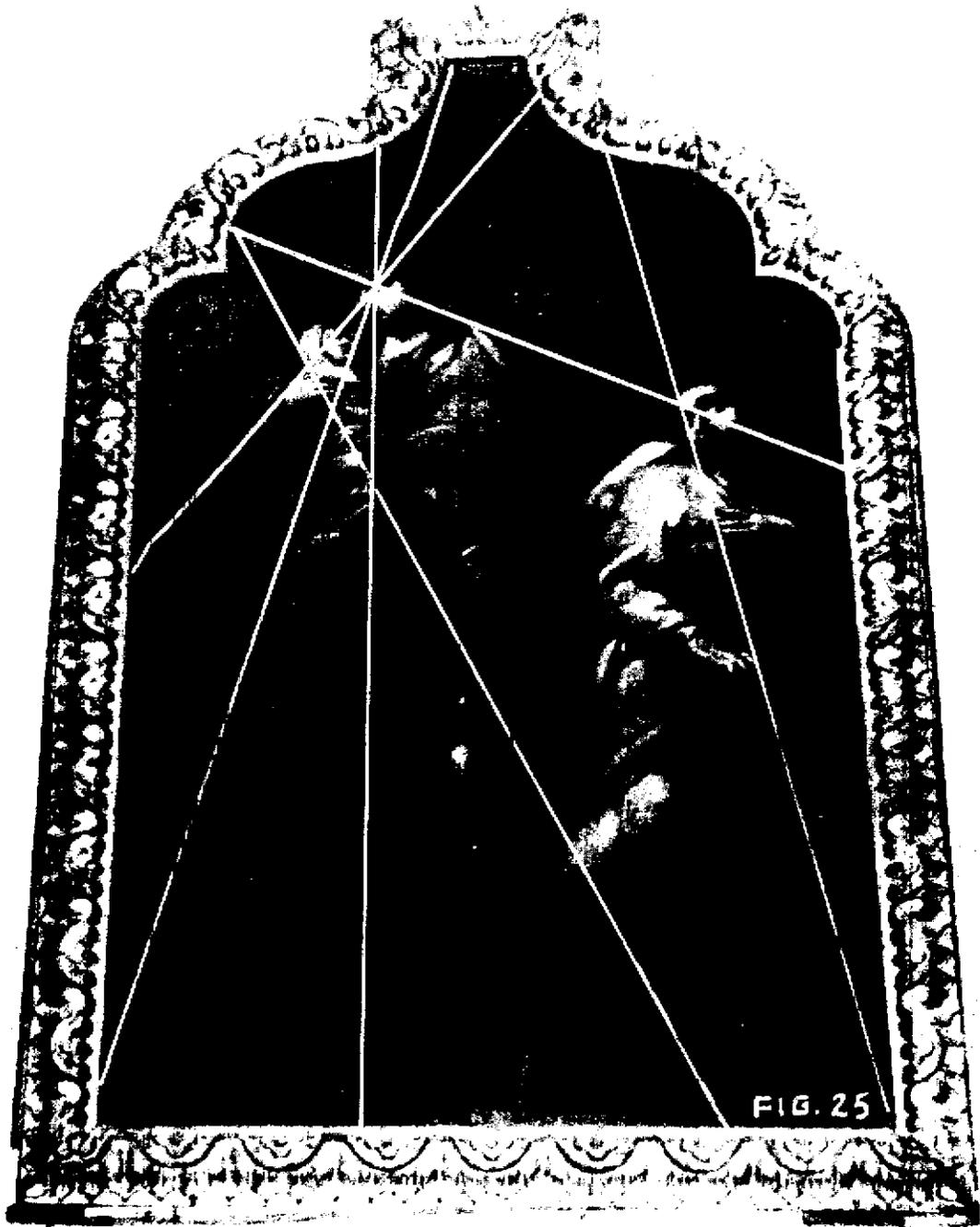
(*) Según una indígena que fue a la iglesia, este anciano es San Gerónimo).

Los plieguez del lienzo mortuario, con manchas de sangre están estupendamente realizados. Es un cuadro bello (**).

(**) Esta obra tiene la fecha 1654 como año de su ejecución.



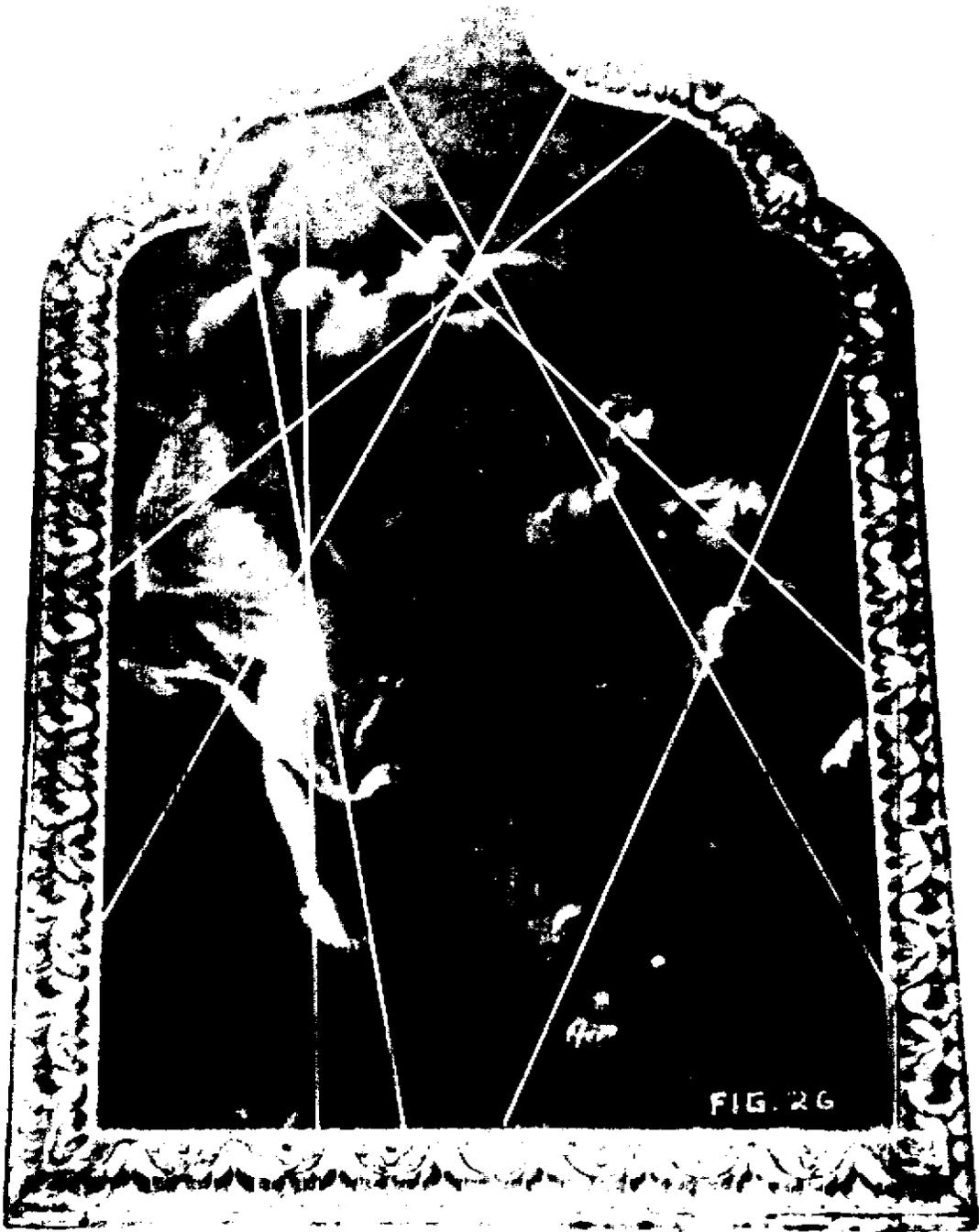




“La Huída a Egipto”, es, posiblemente, el nombre de la obra que se describe a continuación. De forma de arco cornopial sin punta, Tiene en su composición, un eje vertical que ha servido para determinar la posición de la virgen. Aparentemente no hubo eje horizontal. El centro áureo es el rostro de María ya que convergen, por medio de inclinadas, las miradas de San José y el niño. Su mismo cuerpo está inclinado con base en una línea oblicua que, pasando por sus pies, llega al punto principal. Dos diagonales inversas a las anteriores armonizan y balancean la escena. Una de ellas relaciona al niño con el asno sobre el que van éste y su madre, dice el por qué de la huida, la otra, de balance, relaciona a San José con el bastón que le sirve para aliviar el paso.

Enfrente de este cuadro hay otro, del mismo autor anónimo, su tema es "La Anunciación a José" (véase la fig. 26). Su forma es como la del citado antes. En su composición, también interviene la "sección áurea".

Lo dinámico de los movimientos del ángel contrasta con el cuerpo cansado de San José. Las líneas que le dan sentido y plasticidad a la escena son: una que sale del pie izquierdo del ángel y pasa por su cara inclinada, otra que une el gesto de su diestra con el pie derecho; las caras de los dos protagonistas se unen por otra diagonal, las manos de San José están puestas por otra diagonal que las hace acercarse al perfil del ángel. La inclinación del cuerpo del ángel trae al tema, con otra línea oblícua, al árbol del fondo. El bastón de San Pedro es la diagonal que conjuga el total equilibrio de las masas.



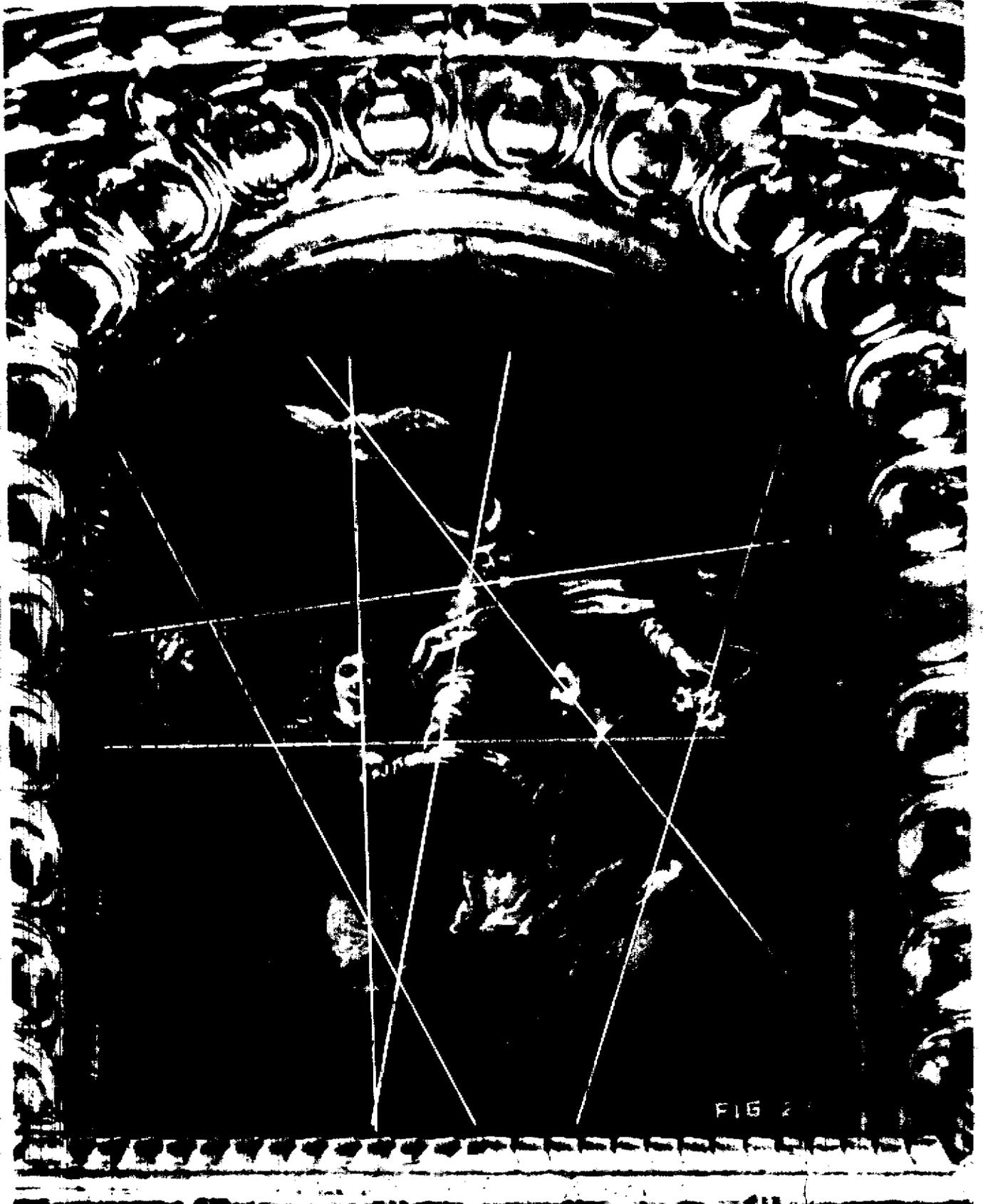


FIG 2

"EL MATRIMONIO DE JOSE Y LA VIRGEN" (fig. 27)

La "sección áurea" de este cuadro es evidente. El eje vertical pone la escena en contacto directo con el Espíritu Santo, el ave que aparece arriba de María. El eje horizontal determina la posición de las manos que van a unirse. El "centro de atención" está en la mano de María que es tomada por el sacerdote para unirla a la de José. Este centro se forma por una diagonal que toca sus rodillas y la luna del sacerdote. Los observadores del matrimonio están "confeccionados" por una diagonal, tanto los que aparecen del lado de María como la mujer que aparece con flores, al lado de José. La inclinación del cuerpo de José está atado simbólica y expresivamente con el cuerpo del sacerdote y con el ave que representa el Espíritu Santo. Las piernas arrodilladas de los dos santos se forman con dos inclinadas que sirven para balancear la escena.

CONCLUSIONES

1. El "número de oro" es una medida que sirve, en pintura, para encontrar un centro o varios, de manera que permita orientar la mirada.

2. Cualquier elemento que se sitúe mediante el "número de oro" será el más importante en una obra desde el punto de vista expresivo.

3. Los datos matemáticos y artísticos aportados por los temas: la división del cuadro, la determinación de puntos, el concepto de "sección áurea" su historia y su uso, ofrecen valiosos datos para profundizar la investigación e interpretación crítica de las obras pictóricas realizadas entre los siglos XVII y XVIII.

4. La iconolatría, imprescindible en la pintura barroca, se enfatiza con el uso de estructuras geométricas.

5. La relación 1,618 se usa en las composiciones de pintura barroca para que el todo produzca un efecto armonioso y para equilibrar las masas.

6. Para dar unidad al tema como resultado de usar una constante mayor con otra menor: 0,382 se obtienen intersecciones lineales que determinan los puntos esenciales de una composición.

7. En una misma obra, el procedimiento de la "sección áurea" puede repetirse según la intención del artista.

8. Las relaciones inconmensurables de la "proporción divina" pueden ser definibles geoméricamente con ayuda del compás, lo que facilita a los artistas el empleo del "número de

oro".

9. Para realizar una obra el artista debe dar alas a su imaginación, a su sensibilidad y a su creatividad, ya que ni siquiera con el "número de oro" puede crearse la obra de arte perfecta. Esta debe concebirse primero, después medirse.

10. Una obra, barroca o del alto renacimiento, tiene sus elementos importantes en lugares estratégicos desde un punto de vista expresionista. Estos sectores se hacen matemáticamente mediante el "número de oro".

11. Al personaje principal de un cuadro se le reserva el lugar más eminente, aquél en que el observador lo localiza de inmediato.

12. Hasta la fecha se ha realizado poco en lo que se refiere a estudios histórico-críticos sobre técnicas o procedimientos de composición en las obras pictóricas hispanoamericanas.

13. En toda Hispanoamérica se encuentran evidencias del uso de la "sección áurea" debido indiscutiblemente a la relación que existía entre España y los países americanos. Grabados, lienzos y tratados de pintura venían del Viejo Mundo como una derivación obligada de las relaciones de dependencia.

14. Posiblemente muchos de los artistas del Nuevo Mundo, solo copiaban de estampas o lienzos europeos las posiciones de los personajes, y los ubicaban de manera parecida a las composiciones hechas con el "número de oro".

15. La pintura barroca en Guatemala, siguiendo el estilo original europeo, pretende crear un efecto de profusión y dinamismo a través del posible uso combinado de las técnicas de la época.

16. Como una consecuencia lógica de las inquietudes artísticas de los artistas locales y de la influencia de un arte tecnificado, como lo era el europeo, entre las obras pictóricas

del Reino de Guatemala se encuentra corrientemente usada la "sección de oro".

17. Las obras pictóricas, de los pintores estudiados, realizadas durante el período analizado, son de un alto valor estético.

18. A pesar de la fusión de técnicas en una obra, que podría dar la sensación de una falta de unidad, en cada una de estas se encuentra una unidad de tipo expresivo.

19. Las normas tradicionales clásicas en el Renacimiento, fueron usadas en Guatemala para realizar las obras pictóricas.

20. El "número de oro" se usó en Guatemala, en lo que se conoce, en los temas religiosos, en forma casi exclusiva.

21. No hay conocimientos específicos sobre la obra de los pintores coloniales, sólo se tienen mínimos datos generales.

22. Figura relevante de la pintura colonial de Guatemala es Tomás de Merlo.

23. En las obras de Tomás de Merlo se nota cierto ordenamiento con apego al "número de oro".

24. La obra de Merlo es de tipo religioso, como el mundo en que le tocó vivir.

25. Los cuadros conocidos de Merlo son de dimensiones considerables.

26. En la pintura de Merlo el color, el ordenamiento armónico y el dibujo tienen innegables cualidades, aunque éste último presente algunas deficiencias anatómicas.

27. La brillantez del color de Merlo, comparado con Villalpando, es más viva y "moderna".

28. El ordenamiento armónico de la serie "La Pasión de

Cristo" de Thomás de Merlo sirve a una finalidad dramática.

29. La composición de los temas "San Salvador de Horta", "San Ignacio de Loyola" y "La Virgen del Pilar" es reposada y mística.

30. Los personajes de "La Pasión" de Merlo, son físicamente hablando, superhombres, seres corpulentos y altos.

31. Merlo utiliza pocos modelos pero los repite en una sola obra dos o más veces.

32. El paisaje de algunas de las obras de Merlo tiene los mismos rasgos del paisaje de obras de Villalpando. Vbg. "La Crucifixión" y "San Salvador de Horta" de Merlo de Villalpando.

33. Es posible que muchos elementos de la obra de Merlo y los pintores de la época hayan sido tomados de estampas, reproducciones de obras hechas en Europa.

34. En algunas obras anónimas se encuentran rasgos populares.

35. Las obras anónimas encontradas van desde la sumamente modesta, con sabor popular, hasta aquella de fino acabado *

37. El estilo en general es, en todos los pintores y sus obras, básicamente el mismo.

RECOMENDACIONES:

1. Es urgente la elaboración de un registro minucioso de todas las obras existentes en Guatemala.

Para poder apreciar la obra de Merlo es necesario ir de uno a otro lugar, cuando, al menos la serie de "La Pasión" debería de estar en un solo lugar: "El Calvario", o admitir la necesidad de crear un apartado en un museo exclusivamente para la obra de Tomás de Merlo.

2. Deben buscarse los marcos originales de los lienzos y, si estos no aparecen, que es seguro sea así, pueden reconstruirse tomando como base el de la obra "Cristo ante Herodes" (que por cierto, se encuentra mal ubicado en una entrada angosta del segundo piso del Ayuntamiento debe ser objeto de una reparación y apuntalamiento para que no siga deteriorándose).

3. Se exige hacer una búsqueda y recuperación de obras de este pintor porque es posible que existan otras. Por ejemplo: hay un San Juan Bautista que se exhibe en la iglesia de "El Carmen" en la nueva Guatemala que tiene todos los rasgos estilísticos de Merlo. Deben buscarse, incluso, en casas particulares porque se considera que tanto las obras suyas como de los demás artistas que trabajaron para el clero y no para familias, son patrimonio cultural de la nación y como tal deben ser devueltas a ésta. (*).

4. Debe contratarse la asesoría de técnicos restauradores, belgas o los mejores que haya en este campo, para que se principie una restauración sistemática y técnica de las obras de arte, no solo pictóricas, que se encuentran en un abandono total.

(* Hay un Tomás de Merlo en casa de don Carlos Villacorta por ejemplo, que no tiene ninguna razón de estar ahí.

5. Debe regularse y adaptarse la temperatura ambiente en que se encuentran las pinturas y esculturas. La iluminación debe ser adecuada para que los pigmentos no se deterioren más.

6. No deben dejarse las obras al alcance de los niños, que en gran cantidad acuden a los centros de exhibición, porque ellos traviesamente quitan partes "descascaradas" de las obras. Deben ponerse cordones.

7. Debería existir un organismo encargado de la conservación de los bienes pictóricos. El que fuese responsable de su restauración, de su conservación y de su exhibición.

Deben contratarse museógrafos para el estudio y adecuada organización de las obras pictóricas.

8. Debe incrementarse la investigación artística por parte de las Universidades.

9. Debe extenderse autorizaciones especiales para fotografiar las pinturas para que no cualquier persona pueda hacerlo.

B I B L I O G R A F I A

- ANTONINO, José. **La Composición en el Dibujo y la Pintura.** Barcelona, Ediciones CEAC, S.A. 1969. Ilus.
- ANGULO INIGUEZ, Diego. **Historia del Arte Hispanoamericano.** Barcelona. Salvat Editores, A.A. 1950. T. II. Ilus.
- AREVALO MARTINEZ, Rafael. (Editor).. **La Pintura.** En: Boletín de Museos y Bibliotecas. Guatemala. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Octubre de 1941. Núm. 3. p. 170.
- BERLIN, Heinrich. "El pintor Tomás de Merlo". En: **Antropología e Historia de Guatemala.** Guatemala. Edit. José de Pineda Ibarra. 1953. Publicaciones del IDAEH. V.I. pp. 53 a 58. Ilus.
- BUSSET, Maurice. **La Técnica Moderna del Cuadro.** Buenos Aires, Librería Hachette, S.A. 1952. Ilus.
- DE S'AGARO, J. **Composición Artística.** 4a. Edic. Barcelona, L.E.D.A. 1963. Las ediciones de Arte. Ilus.
- DIAZ, Víctor Miguel. **Las Bellas Artes en Guatemala.** Guatemala. Tipografía Nacional. 1934. Folletín del Diario de Centroamerica.
- D'ORS, Eugenio. **Arte e Historia de la Cultura.** 2a. Edic. México. UNAM. 1952. 9 Vols. (Vol. I. "Lo Barroco").
- FERNANDEZ, Justino. "Composiciones Barrocas de Pinturas Coloniales" En: **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.** México, UNAM. 1959. Vol. 28. Ilus.

- FERNANDEZ, Jesús. (Editor). "El Calvario". En: *La Semana Católica*. Guatemala. Tipografía Sánchez & De Guise. 1897-1898. Vol. VI.
- FUNCK-HELLET, Ch. *Las Pinturas del Renacimiento Italiano y el Número de Oro*. Buenos Aires. Librería Hachette, S.A. 1951. Ilus.
- GHYKA, Matila. *El Número de Oro*. Buenos Aires, Edit. Poseidon, 1968. (Vol. I. Los Ritmos). Ilus.
- HUYGHE, René. *El Arte y el Hombre*. París. Librairie Larousse. 1967. Vol. 2.
- HOCKE, G.R. *El Mundo como Laberinto*. Madrid, Edics. Guadarrama. (Vol. 1. El Manierismo en el Arte).
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico o Escala Óptica*. Buenos Aires. Poseidón. 1944. T. I. Ilus.
- PACIOLI, Luca. *La Divina Proporción*. Buenos Aires. Losada. 1946. Ilus.
- RAMOS, Samuel. *Filosofía de la Vida Artística*. 2a. Ed. México. Espasa Calpe. 1964. Colección Austral.
- RODAS, Edna Núñez de. *El Grabado en Guatemala*. Guatemala. Talleres litográficos del Instituto Geográfico Nacional. 1970. Ilus.
- SERUSIER, Paúl. *ABC de la Peinture Correspondance*. 2a. Ed. París. Librairie Floury. 1950. *Ecrits D'artistes*. Ilus.
- WEIGERT, Hans. *Estilística*. México. Uteha. 1962.
- WÖERMAN, Karl. *Historia del Arte*. 3a. Ed. Barcelona. Montaner y Simón. 1958. Tomo IV.

WACKERNAGEL, Martín. Historia del Arte Universal. Bilbao,
Ediciones Moretón, S.A. 1967. (Vol. 13, Renacimiento,
barroco y rococó).