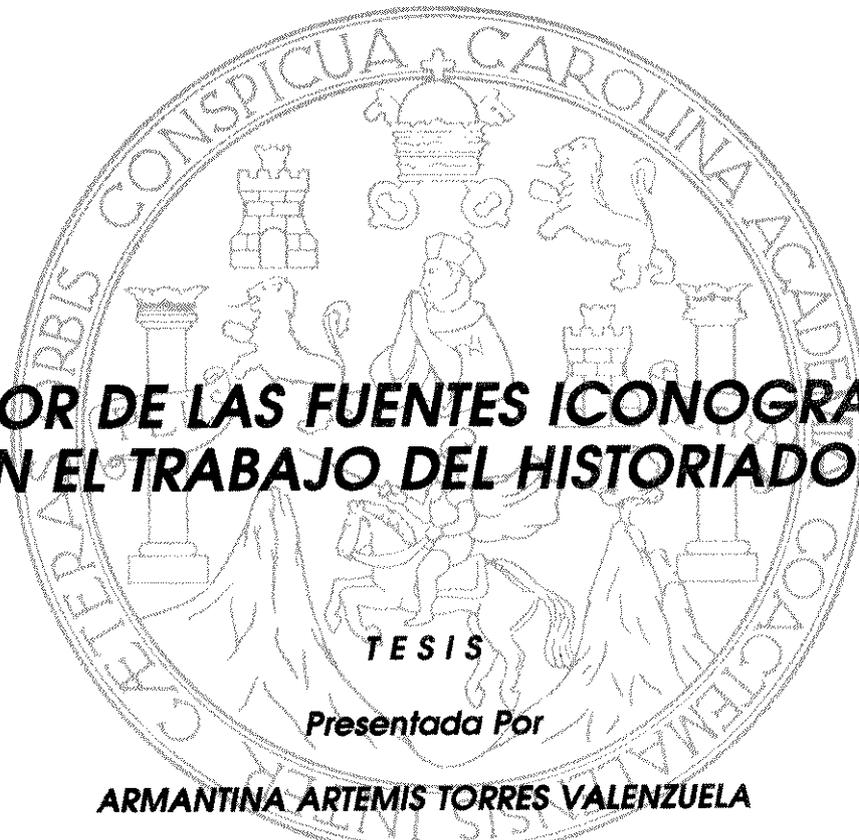


**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
AREA DE HISTORIA**

The seal of the University of San Carlos of Guatemala is a circular emblem. It features a central figure, likely a saint or historical figure, seated on a throne. The figure is surrounded by various symbols, including a castle, a lion, and a cross. The text "UNIVERSITAS CONSPICUA CAROLINA ACADEMIA" is inscribed around the perimeter of the seal.

**EL VALOR DE LAS FUENTES ICONOGRAFICAS
EN EL TRABAJO DEL HISTORIADOR**

TESIS

Presentada Por

ARMANTINA ARTEMIS TORRES VALENZUELA

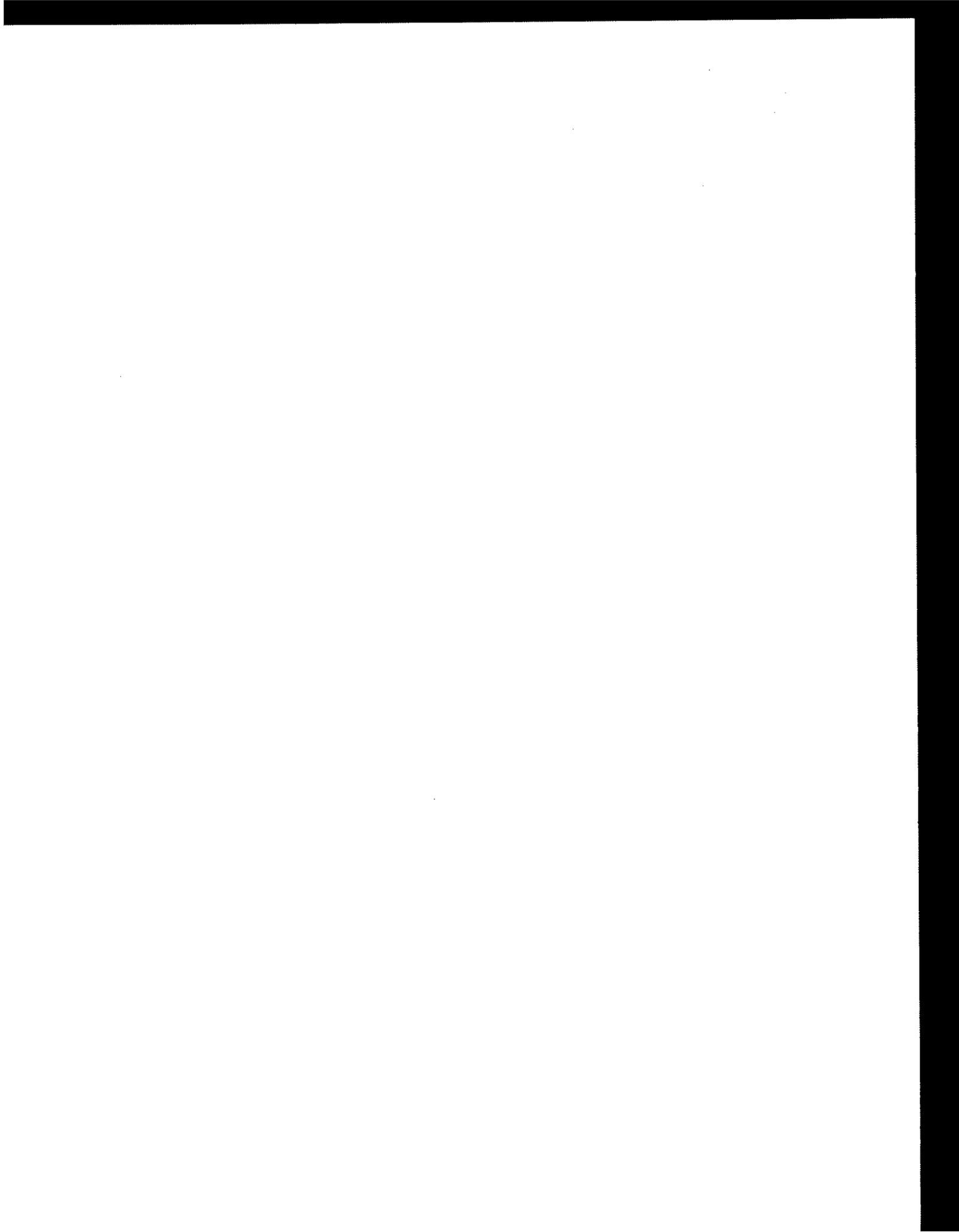
Previo a optar el Título de

HISTORIADORA

Con el Grado Académico de

LICENCIADA

**Nueva Guatemala de la Asunción,
Junio de 1995.**



14
T(177)
C-9

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

CONSEJO DIRECTIVO

DIRECTOR:
SECRETARIO:

Lic. Edeliberto Cifuentes Medina
Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard

VOCAL I:
VOCAL II:
VOCAL III:
VOCAL IV:
VOCAL V:

Licda. Olga Pérez Molina
Lic. Oscar Rolando Gutiérrez
Est. César Augusto González Monguilla
Est. Mario Enrique Caxaj Rodríguez
Est. Benito Rafael Burgos Morales

COMITE TESIS

Lic. Gabriel Morales Castellanos
Lic. Juan Haroldo Rodas Estrada
Lic. Luis Fernando Urquizú Gómez



Universidad de San Carlos
de Guatemala



Nueva Guatemala de la Asunción
17 de abril de 1995

ESCUELA DE HISTORIA

Edificio S-1
Ciudad Universitaria, Zona 12
Guatemala, Centroamérica

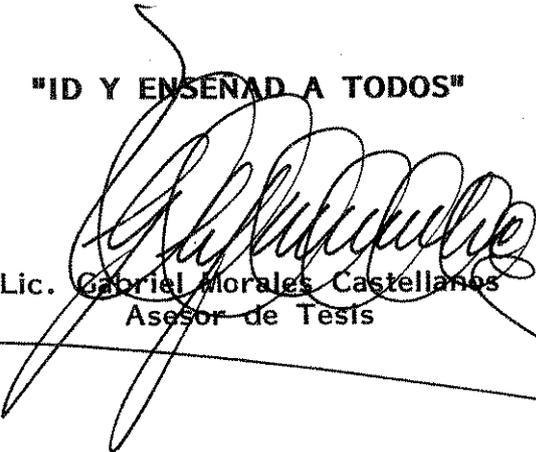
Licenciado
Edelberto Cifuentes Medina
Director Escuela de Historia
Presente

Licenciado Cifuentes:

Cordialmente me dirijo a usted, y por su medio al Honorable Consejo Directivo, para informarles que en cumplimiento del PUNTO TERCERO, Inciso 3.2 del Acta No. 13/95 de la sesión celebrada por ese Organismo el día 28 de marzo próximo pasado, he revisado y analizado la versión final del trabajo de Tesis titulado "EL VALOR DE LAS FUENTES ICONOGRAFICAS EN EL TRABAJO DEL HISTORIADOR" de la estudiante ARMANTINA ARTEMIS TORRES VALENZUELA, Carnet No. 89-13861, que presento con la respectiva aprobación en mi calidad de Asesor, solicitándoles se continúe con el proceso correspondiente.

Sin más sobre el particular, me suscribo de ustedes, deferentemente

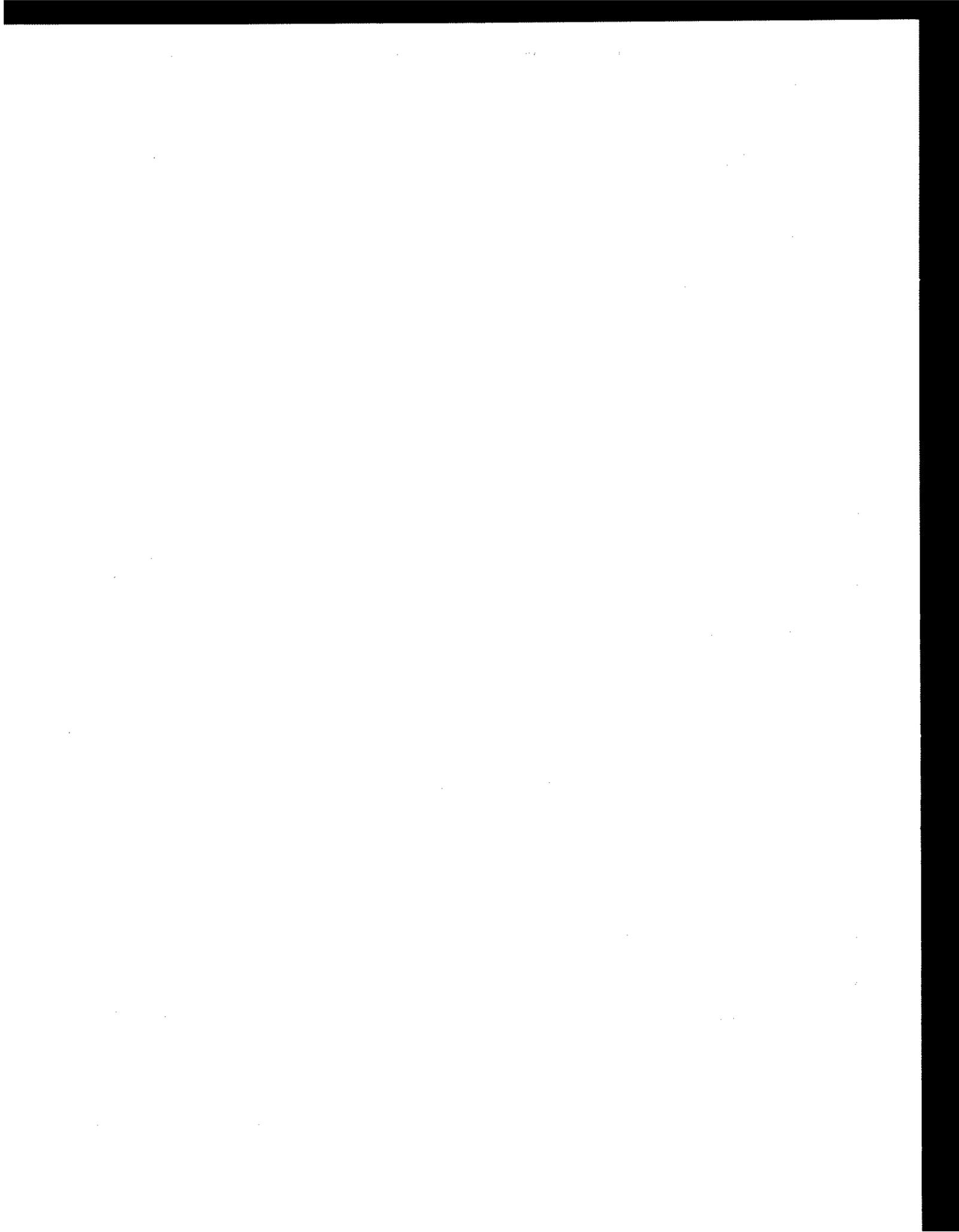
"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Gabriel Morales Castellanos
Asesor de Tesis

GMC/gdee

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA
RECIBIDO
ABR. 17 1995

F. Seals Horas EN 494/95



Universidad de San Carlos
de Guatemala



ESCUELA DE HISTORIA

Edificio S-1
Ciudad Universitaria, Zona 12
Guatemala, Centroamérica

Nueva Guatemala de la Asunción
31 de mayo de 1995



Licenciado
Edelberto Cifuentes Medina
Director Escuela de Historia
Presente

Señor Director:

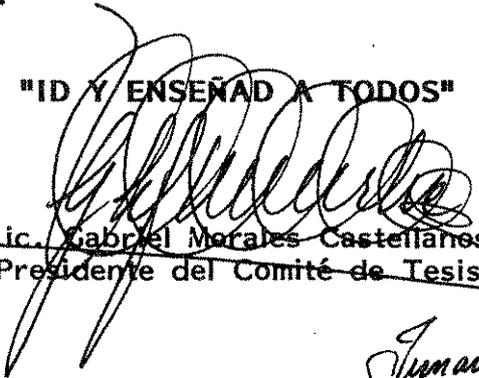
Atentamente me dirijo a usted, y por su medio al Honorable Consejo Directivo de la Escuela con el objeto de rendir informe sobre el trabajo de tesis de la estudiante **ARMANTINA ARTEMIS TORRES VALENZUELA** que se titula: **"EL VALOR DE LAS FUENTES ICONOGRAFICAS EN EL TRABAJO DEL HISTORIADOR"**.

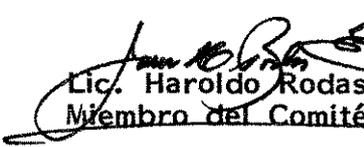
De conformidad con lo establecido, cumplimos con examinar, estudiar y discutir el mencionado trabajo, habiendo formulado a la autora las observaciones que estimamos pertinentes, las que fueron atendidas en la versión que ahora presentamos.

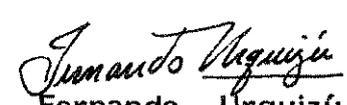
Habiendo observado tales aspectos, rendimos nuestro informe final indicando que a nuestro criterio el trabajo de tesis de la estudiante Torres Valenzuela, merece nuestra aprobación, para que pueda sustentar su examen previo a obtener el grado académico de Licenciada en Historia.

Sin otro particular, aprovechamos la oportunidad para suscribirnos del Señor Director y de los Miembros del Consejo Directivo, como sus deferentes servidores.

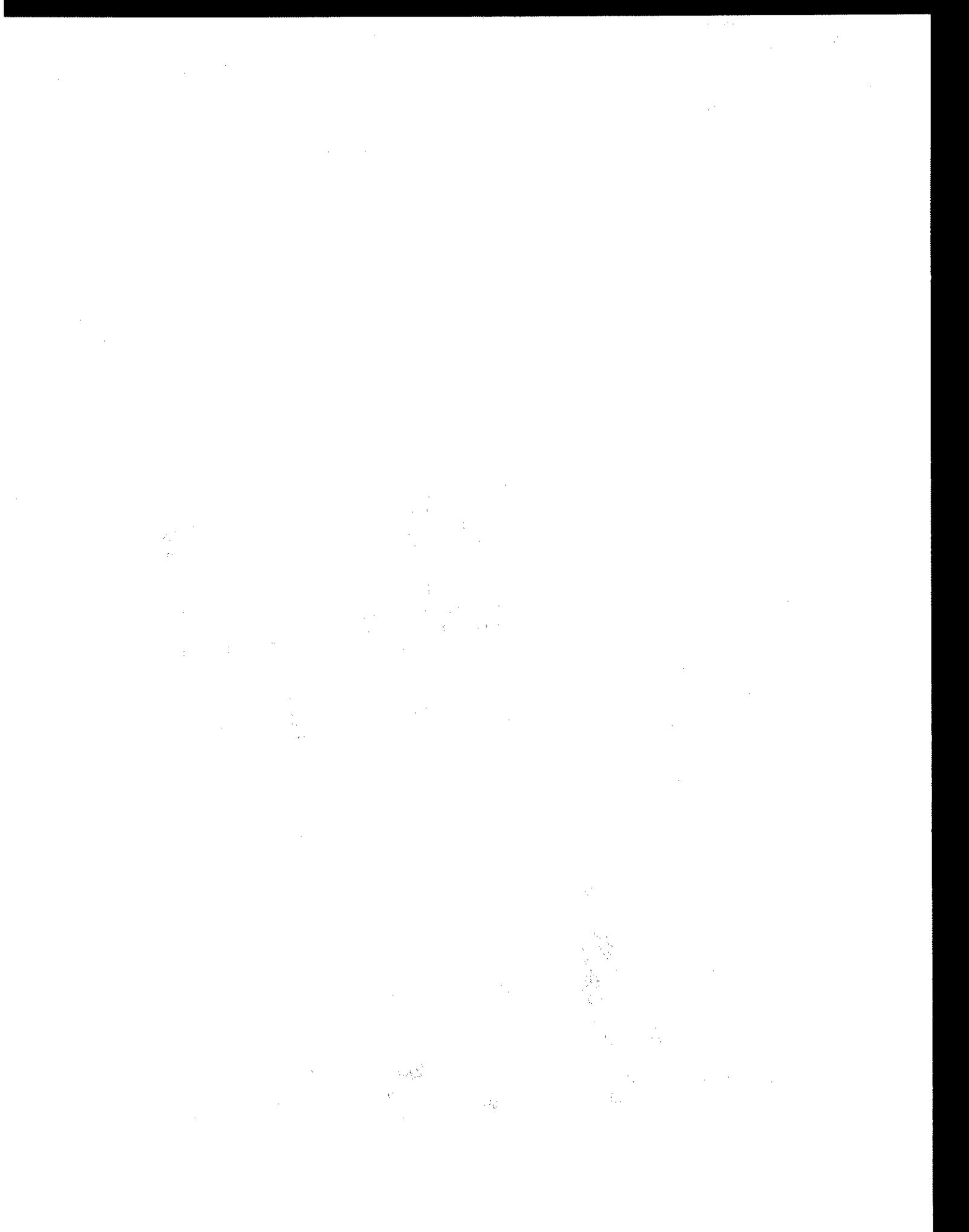
"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Gabriel Morales Castellanos
Presidente del Comité de Tesis


Lic. Haroldo Rodas Estrada
Miembro del Comité de Tesis


Lic. Fernando Urquizú Gómez
Miembro del Comité de Tesis

/gdee



I N D I C E

	PAG. No.
I. <u>INTRODUCCION</u>	1
II. <u>DELIMITACION</u>	3
III. <u>JUSTIFICACION</u>	4
IV. <u>METODOLOGIA</u>	5
4.1 OBJETIVOS	7
V. <u>CONSIDERACIONES PRELIMINARES</u>	9
VI. <u>LA ICONOGRAFIA</u>	11
6.1 INDUMENTARIO Y ATRIBUTOS COLECTIVOS	17
6.2 ATRIBUTOS PERSONALES	18
6.3 LAS FUENTES ICONOGRAFICAS COMO MATERIA PRIMA DEL HISTORIADOR	20
6.4 LA ICONOGRAFIA COMO UN ELEMENTO CULTURAL, PRODUCTO O REFLEJO DE UN COMPLEJO ECONOMICO	22
VII. <u>ORGANIZACION SOCIAL DE LOS ARTISTAS EN EL PERIODO COLONIAL</u>	28
7.1 LOS ARTISTAS Y ALGUNAS DE SUS CONTRADICCIONES	30
7.2 LA ELABORACION DE PINTURAS EN LA EPOCA COLONIAL	32
7.3 PROPOSITOS DE LAS OBRAS DE ARTE DURANTE EL PERIODO COLONIAL	33
7.4 INFLUENCIA Y AMBIENTE ARTISTICO	36
7.5 ALGUNOS INSTRUMENTOS DE TRABAJO	38
7.6 ALGUNAS TECNICAS DE LA PINTURA	39
VIII. <u>MARCO HISTORICO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS</u>	41
8.1 APROXIMACION HISTORICA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE SANTIAGO DE GUATEMALA	41
8.2 APROXIMACION HISTORICA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION	44
IX. <u>INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS REPRESENTADOS EN LAS PINTURAS CORRESPONDIENTES AL RETABLO DE SANTA ANA, UBICADO EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION</u>	47
9.1 ESQUEMA INTERPRETATIVO DE CARACTER DIDACTICO	49

		PAG.	No.
9.1.1	Información General	49	
9.1.2	Análisis Específico	49	
9.1.3	Valoración Histórica de la Obra de Arte	49	
9.2	VALORACION HISTORICA DE LA OBRA DE ARTE	50	
9.3	ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL RETABLO	50	
9.3.1	El Retablo de Santa Ana de la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de la Nueva Guatemala de la Asunción	55	
9.4	INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 1 UBICADA EN EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION	58	
9.4.1	Información General	58	
9.4.2	Rasgos Biográficos de Santa Ana y San Joaquín	59	
9.4.3	Análisis Iconográfico Específico de Santa Ana	62	
9.5	INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 2 UBICADA EN RETABLO DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION	63	
9.5.1	Información General	63	
9.5.2	Análisis Iconográfico Específico	65	
9.6	INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 3 UBICADA EN EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION	66	
9.6.1	Información General	66	
9.6.2	Rasgos Biográficos de San Luis Gonzaga	67	
9.6.3	Análisis Iconográfico Específico	69	
9.7	INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 4 UBICADA EN EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION	70	
9.7.1	Información General	70	
9.7.2	Rasgos Biográficos de San Antonio de Padua	71	
9.7.3	Análisis Iconográfico Específico	73	
9.8	INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 5 UBICADA EN EL RETABLO DE SANTA ANA EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION	74	

	PAG.	No.
9.8.1	Información General	74
9.8.2	Rasgos Biográficos de San José, Esposo de María-Virgen y Padre Adoptivo de Jesucristo	75
9.8.3	Análisis Iconográfico Específico	78
X.	<u>INTERPRETACION Y SENTIDO GLOBAL DE RETABLO DE SANTA ANA UBICADO EN LA IGLESA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN TOMANDO COMO BASE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS REPRESENTADOS EN EL MISMO</u>	81
10.1	LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS COMO REPRODUCTORES DE LA IDEOLOGIA DEL MOMENTO, SON PRODUCTO Y REFLEJO DEL COMPLEJO SOCIAL, POLITICO Y CULTURAL DE LA EPOCA	83
XI.	<u>CONCLUSIONES</u>	88
XII.	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	94
XIII.	<u>OTROS DOCUMENTOS</u>	101
XIV.	<u>ANEXOS</u>	105

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

Consuelo Maquivar.

I. INTRODUCCION

El presente trabajo se concreta a la observación, análisis, estudio e interpretación de los elementos iconográficos representados en las pinturas correspondientes al retablo dedicado a Santa Ana, que se encuentra en la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de la Nueva Guatemala de la Asunción.

Con el desarrollo del mismo, se trata de dar un aporte a la ciencia histórica y social en general, acerca del valor que poseen algunas fuentes que, como materia prima de toda investigación, han sufrido menosprecio y son descartadas por la mayoría de investigadores pues, sin tomar en cuenta las fuentes históricas, omiten gran cantidad de información de períodos, grupos, ideologías, economías y otros elementos del período estudiado.

Los elementos iconográficos como manifestaciones supra-estructurales, en un momento dado, representan un valor prioritario para la recomposición del complejo: base-superestructura, dentro de una formación socioeconómica determinada.

Cuando partimos de que la mayor objetividad y fidelidad con que se deben presentar los hechos pasados es una de las tantas metas del historiador, salen a flote varias interrogantes, una de ellas y la más común hace una división en el conocimiento histórico, el cual refleja los dos extremos: por un lado, una Historia totalmente economicista y, por el otro, una concepción totalmente culturalista. Son escasos los historiadores que, sin divorciarse de los diversos enfoques, abordan la realidad y crean una visión

conjunta, con lo que se demuestra que, efectivamente, la esencia de los hombres dentro de la Historia radica en su base económica y que, a la vez, se materializan en diversas expresiones: su filosofía, sentido común, religión o folklore como lo concibe Antonio Gramsci, etc., así, como en la forma en que perciben, en que aprecian y en que participan de manera dialéctica dentro de ese mismo contexto.

Se pretende hacer un acercamiento a esas formas de percepción de la realidad, para lo cual su contenido es presentado en varios apartados: el primero, consiste en las consideraciones preliminares, las cuales ubican al lector dentro de lo que es la Iconografía e Iconología, respectivamente; el segundo, establece los lineamientos para el entendimiento del contexto social de los artistas durante la colonia; el tercero, aporta un marco histórico de la Iglesia de San Miguel de Capuchinas; el cuarto, corresponde a la segunda parte del trabajo, concretamente es la interpretación de los elementos iconográficos representados en cada una de las pinturas analizadas, para terminar en una interpretación histórica y sus debidas conclusiones al final.

II. DELIMITACION

La presente investigación se limita a la observación, estudio, análisis e interpretación de las pinturas correspondientes al Retablo elaborado en el siglo XVIII, dedicado a Santa Ana, el cual se encuentra en la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de la Nueva Guatemala de la Asunción.

III. JUSTIFICACION

Cuando se justifica algo, se debe responder a dos interrogantes básicas, una de ellas, ¿por qué?, la respuesta es simple y evidente, pues las fuentes iconográficas, dentro de las cuales ubicamos a las obras plásticas y específicamente a la pintura en el caso que nos ocupa, han sido escasamente estudiadas y como si eso fuera poco, sufren de ciertos prejuicios por parte de algunos estudiosos que no las consideran tan importantes como para ser utilizadas en la construcción de la Historia y la ciencia, en general.

Por otro lado, es necesario estudiar dichas fuentes, ya que varios factores como: los constantes robos, el deterioro acelerado, la mala restauración y otros, están reduciendo las mismas. Esto, junto a la desvalorización cognoscitiva del cual son objeto, me impulsan a dar un mínimo aporte que además de concientizar, ejemplifican la ideología que como un caso concreto que, estudiado primero instrumentalmente, profundiza luego en un análisis iconológico que, al ser integrado al cúmulo de conocimientos que se tienen de un grupo social determinado con una cronología y en un espacio concreto, aportará más elementos que hará más completo todo un contexto y, por lo tanto ayudará al análisis de diversos fenómenos sociales.

IV. METODOLOGIA

Cuando percibimos a la Historia como algo más que un ejercicio memorístico, cuando tratamos de botar las barreras de la historia-novela, relato-fragmentado, de fantasías, concebimos que los hechos son realizados por los hombres en sociedad y, por lo tanto, no son producto del azar, pues se reconocen sus causas; es entonces cuando empezamos a concebir la complejidad de factores que están vinculados de manera directa a los fenómenos y, por ello, nos interesamos en reconstruir la memoria colectiva.

Debido a esta complejidad se hace necesario utilizar elementos de variados métodos que respondan al tipo de fenómeno histórico estudiado, de tal manera que éstos pueden ser con orientación filosófica, social, económica, ideológica, psicológica, etc.

El estudiar los fenómenos históricos implica el análisis de un extenso y complejo marco teórico, conformado por conceptos básicos por medio de los cuales se trabajará y enriquecerá con la información de variadas fuentes históricas.

Para aclarar lo anterior, se define entonces el método: **"como el conjunto de operaciones intelectuales de ordenación y evaluación de la materia prima de la Historia".** 1/

Para llevar a cabo la presente investigación, se desarrollarán la siguientes etapas de manera progresiva, tal y como lo propone Aura Bavaresco.

1/ Manuel Tuñón de Lara, Por qué la Historia. (España, Editorial Salvat, 1981). Pág. 17.

Las etapas son:

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| "a) Observación | b) Descripción |
| c) Examen crítico | d) Descomposición del fenómeno |
| e) Enumeración de las partes | f) Ordenación |
| g) Clasificación | |

Cada una de estas etapas debe ser del dominio del investigador.

Ahora, consideremos el significado de cada una:

- a) La Observación, es el primer paso del analista. Consiste en observar detenidamente un fenómeno que despierta interés científico o bien que ha sido escogido deliberadamente con fines de estudio.
- b) La Descripción, viene a ser la transcripción de lo que vemos, palpamos y encontramos de la observación.
- c) El Examen Crítico, que es consecuencia directa de la descripción, consiste en examinar el fenómeno con ojos críticos, con objetividad.
- d) La Descomposición del Fenómeno, es decir, analizar el fenómeno a fin de conocerlo en todos sus detalles y aspectos.
- e) Enumeración de las Partes, que es el resultante del análisis anterior, para hacer más fácil su estudio.
- f) La Ordenación, es la parte que facilita la comprensión del estudio.

g) La Clasificación, es el paso definitivo de la investigación conduce a establecer la claridad del fenómeno como un todo.

Efectuados los pasos anteriores, continúa Bavaresco, se ha avanzado de tal forma que se puede seguir adelante y harán posibles las etapas siguientes:

- a) Explicar
- b) Hacer comparaciones (analogías o discrepancias)
- c) Establecer relaciones
- d) Comprender fácilmente
- e) Llegar a leyes que determinen los sucesos". 2/

Por medio de esta metodología que seguirá un orden analítico y sintético, se tratará de analizar y explicar la relación existente entre el contexto y la ideología, representados en los elementos iconográficos de las pinturas correspondientes al retablo dedicado a Santa Ana, ubicado en la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de la Nueva Guatemala de la Asunción.

4.1 OBJETIVOS

Con el presente trabajo se pretende:

GENERALES:

1. Valorar el arte colonial, pues es un bagaje de fuentes documentales históricas, que son un medio de comunicación y una forma de expresión que materializa el trabajo de una época determinada.

2/

Aura Bavaresco, Las Técnicas de la Investigación. (4a. Edición; Cincinnati, Ohio, E.U.A.: South Western Publishing Co., 1979). Pág. 22.

2. Crear un nivel de conciencia para la conservación y el rescate del arte colonial pues constituye materia prima en el trabajo del historiador y otros científicos de la ciencia social.
3. Desarrollar la capacidad de análisis, interpretación y discusión acerca de las obras del arte colonial que corresponden a la expresión religiosa y que constituyen o materializan los cambios de la base económica en una sociedad determinada.

ESPECIFICOS:

1. Valorar con juicio crítico, la importancia de las fuentes iconográficas que como documentos o testimonios transmiten conocimientos de hechos pasados o mensajes de otras épocas importantes, para la construcción de la Historia.
2. Analizar los elementos iconográficos de cinco pinturas que pertenecen al retablo correspondiente al siglo XVIII, de estilo barroco, proveniente de Antigua Guatemala, dedicado a Santa Ana, ubicado en la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de la Nueva Guatemala de la Asunción.
3. Aportar el análisis de la iconografía del retablo de Santa Ana, de la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de la Nueva Guatemala de la Asunción, para la interpretación y elaboración de la Historia del período tratado (siglo XVIII) en su complejidad social, económica, ideológica y cultural.

V. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Cuando hablamos de un proceso histórico, tratamos de reconstruirlo en el aspecto social, político, económico y, muy raras veces, en lo ideológico; por ello, se hace necesario el rescate inmediato de algunas fuentes como las iconográficas que han sido poco estudiadas en nuestro medio.

Uno de los objetivos primordiales de este estudio es valorizar los beneficios a nivel informativo que nos pueden proporcionar dichas fuentes, las cuales han pasado dormidas y menospreciadas por la mayoría de investigadores de la ciencia social.

Actualmente hay una carencia enorme de estudios iconográficos, y en este sentido se pretende un acercamiento a estas fuentes, determinando la importancia que representan las mismas, sin pretender ser ni demasiado prolija ni excesivamente esquemática, estas obras, escasamente estudiadas constituyen una materia inagotable de temáticas diversas y variantes igualmente numerosas.

Sobrepasando la barrera de un trabajo puramente instrumental, se pasa a una metodología crítica con cierta independencia, que persigue el análisis de los elementos iconográficos a lo largo de la Historia.

Concretando el contenido de este trabajo, me remito a las pinturas que aparecen en el retablo de Santa Ana ubicado en la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de la Nueva Guatemala de la Asunción que, con una apariencia majestuosa, han sido el centro

de atención de varias generaciones devotas.

Como se expresó anteriormente, no sólo se describirán las imágenes sino, además, se interpretarán los contenidos o significados intrínsecos de dichas obras. Esto contribuirá a construir y visualizar de mejor manera a los diversos grupos de la formación social en un momento y contexto determinados. Se pretende, además, completar el estudio del pasado de una manera más exacta y objetiva para ampliar el marco histórico de un período determinado; facilitando la comprensión de fenómenos que tendrán un escenario un poco más completo para el análisis de estudios posteriores.

VI. LA ICONOGRAFIA

Para comprender mejor el presente apartado es necesario partir de una referencia general que sitúe al Cristianismo 3/, el cual aparece como una opción ideológica a raíz de la descomposición del Imperio Romano que se encontraba en un período decadente, materializado, éste en una crisis moral, guerras continuas que provocaban una alarmante despoblación, luchas civiles, epidemias, miseria, una aguda desigualdad social, corrupción administrativa, aumento de impuestos, alto costo de los ejércitos, que a su vez eran insuficientes para la defensa de grupos enemigos, y la presencia de bárbaros, todos estos elementos tocaban extremos nunca antes igualables.

Por otro lado, la incapacidad de los emperadores para gobernar hacía necesaria una excusa para justificar el descontrol político evidentemente imperante. De esta manera, en un principio, la clase dominante encuentra en la nueva ideología Cristiana a un enemigo, ya que ejercía influencia en las grandes mayorías constituídas por esclavos que eran el sustento de la producción y que ahora, por sus condiciones materiales de vida, preferían morir matándose en masa para llegar rápidamente a la gloria eterna y gozar así de una vida nueva. Estos factores repercutieron debilitando aún más la economía del Imperio Romano. Es así como el Cristianismo surge como una nueva posibilidad de vida que profesaba igualdad de condiciones de los hombres frente a la muerte, predicaba la justicia,

3/ El Cristianismo es mezcla del Soroastrismo, basado en Soroastro que es el primero y único Dios Persa y el Judaísmo, monoteísta, de los cuales toman sus poderes los Dioses Romanos.

la vida eterna para todos, enseñaba que Dios recompensa la misericordia, la humildad, la pobreza, el amor y proponía por sobre todo, la salvación eterna. De esta manera, poco a poco fue ganando terreno ya que sus postulados valoraban la vida humana y colocaban en posición igualitaria al esclavo.

Por la fuerza de sus adeptos, el Cristianismo implicaba peligro, difundía la nueva y extraña filosofía 4/, que dentro de ese contexto atentaba con la estabilidad social, política y económica del Imperio, por lo que sus primeros difusores se prescribieron como elementos desestabilizadores, siendo perseguidos con saña, llegando a límites dramáticos. Julio C. Sánchez dice al respecto:

"Acusados de todas las ignominias y responsabilizándolos con todos los desastres, las persecuciones tomaron caracteres dramáticos. Nerón, Domiciano, Marco Aurelio y Diocleciano fueron los promotores de las más sangrientas. Pero el valor de los cristianos, que resistían todos los horrores a que eran sometidos sin abjurar de su fe, los hizo mártires, y estos mártires contribuyeron mucho al afianzamiento y engrandecimiento del cristianismo." ... 5/

Restovtzeff, agrega:

"Muchos creyentes cayeron mártires de su fe durante esa persecución, pero la Iglesia no quedó destruida. El conflicto le infundió más fuerza. Los largos años de persecución exaltaron la autoconciencia del organismo y los cristianos llegaron al convencimiento de que su Iglesia (ecclesia) era una e indivisible, una institución peculiar y vigorosa, un Estado divino (civitas dei), ajeno a los reinos de este mundo." ... 6/

4/ Ahora el centro de atracción pasa de la tierra al cielo o bien de la tierra a un mundo de atracción de ultratumba.

5/ Julio C. Sánchez, Historia Antigua. (La Habana: Editorial Cultural S.A., 1953). Pág. 263.

6/ Rostovtzeff, M., Roma. (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1977). Págs. 245-246.

A pesar de las persecuciones y martirios, la doctrina se continuó difundiendo, las clases desposeídas se sintieron atraídas por ella, ya que ofrecía una esperanza de vida no ofrecida por ningún otro credo. La unidad del lenguaje hizo más fácil y rápida su difusión.

Rostovtzeff opina sobre el mismo:

... "la victoria de la cristiandad señala una ruptura con el pasado y un cambio de actitud del pensamiento humano. Los hombres estaban cansados y no querían seguir buscando. Se volcaron con avidez hacia un credo que prometía calmar la mente atormentada que podía dar certeza en lugar de duda, una solución final para una multitud de problemas, teología en vez de ciencia y lógica. Incapaces de dirigir su propia vida anterior y, además sin voluntad de hacerlo, estaban dispuestos a entregar el control a un ser superior, incomparable con ellos. La razón no daba ni prometía felicidad más allá de la tumba. Así, el centro de gravedad se desplazó y las esperanzas y deseos de los hombres se transfirieron a esa vida futura. Estaban satisfechos con someterse y sufrir en este mundo, para encontrar la verdadera vida en el más allá. Tal actitud mental era enteramente extraña para el mundo antiguo, incluso para las primeras naciones de Oriente, ..." ^{7/}

Como producto de este proceso histórico, el arte cristiano se divide en dos grandes períodos:

1. El arte de la Iglesia Perseguida (Siglos: I-III-IV)
2. El arte de la Iglesia Triunfal (Siglos: V-XVIII)

El arte de la Iglesia Perseguida surge después de la ascensión de Jesús al cielo, los discípulos dan a conocer su vida, pasión y

^{7/} Rostovtzeff, Op. Cit., Págs. 246-247.

muerte por medio de los evangelios escritos por San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo, así como con otros documentos que narran la vida de Jesús pero que no son parte de lo que se conoce como Nuevo Testamento. Estos, a los que me refiero, son los Evangelios Apócrifos dentro de los cuales destacan los escritos de San Jaime. 8/ El evangelio basado en la reforma llevada a cabo por Jesucristo en la doctrina judía, y enriquecido fundamentalmente con sus nuevos mandatos de humildad, pobreza, y **"amar al prójimo como a usted mismo"**, más que un simple culto, proclamaba un nuevo sistema de vida que en ese período histórico contradecía la estratificación social del Imperio Romano.

De esta manera, el culto y la producción artística de la Iglesia Perseguida se desarrolló en casas de habitación de algunos correligionarios acomodados, las cuales poco a poco pasaron a ser insuficientes pues era un creciente número de adeptos los que profesaban la nueva fe, aunque en una etapa anterior las reuniones no tenían un carácter de culto, sino de tertulia, pues sólo se hablaba de Jesús. José Pijoán dice al respecto:

... "El ritual eucarístico de las primeras generaciones de cristianos era simplísimo y podía celebrarse en la sala de recepción de un domicilio particular, donde a lo más había pinturas con vagas alusiones a la vida beata, a las que ya estaban familiarizados los romanos, ..." 9/

8/ Dentro de los escritos de San Jaime (Protoevangelio de Santiago) se encuentran el Pseudo Mateo y De Nativitate Mariae, su finalidad es dar a conocer la vida y doctrina terrenal de Jesús, así como sus antecedentes familiares, sin ser evangélicos canónicos, aunque la Iglesia no los haya incluido oficialmente en su canon.

9/ José Pijoán, Summa Artis. (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S.A., Vol. VII, 1947). Pág. 54.

Con respecto al arte de la Iglesia Triunfal podemos argumentar que el Cristianismo había llegado a un punto en que ya no era posible reducirlo o tratar de eliminarlo, por lo que Galerio y Constantino, establecieron la Ley de Tolerancia a los Cristianos. El primero promulgó un Edicto de Tolerancia en el año 311 y Constantino realizó, como una decisión trascendental durante su mandato, la proclama del Edicto de Milán en el año 313, por medio del cual se reconoció a los cristianos la igualdad de derechos, de la cual ya disfrutaban los creyentes de otros cultos. José Pijoán refiere al respecto:

... "El edicto de Milán no precisa ningún servicio religioso para reemplazarlo; es un documento en el que ambos, Constantino y Licinio, conceden libertad de cultos, completa y general. Percibiéndose desde hace tiempo que no debe negarse la libertad religiosa, sino que debe ser concedida la facultad de practicar los deberes religiosos, según sus convicciones, al juicio y deseo de cada uno, hemos dado órdenes para que todos, tanto cristianos como otros creyentes, puedan conservar la fe de su secta y religión... Así empieza el famoso Edicto de Milán..." 10/

Luego agrega:

... "El Edicto de Milán y otros suplementarios de Constantino servían principalmente para devolver a las iglesias los bienes confiscados durante las persecuciones..." 11/

De esta manera el Imperio Romano reconoció oficialmente al Cristianismo. El Edicto de Milán permitió que el mismo se difundiera y consolidara. Constantino lo utilizó con fines políticos, pues como

10/ Ibid., Pág. 243.

11/ Loc. Cit.

era una fuerza unificadora, se empeñó en fortalecerlo para darle una organización estable al tambaleante Imperio. Julio C. Sánchez aporta:

"Con ese fin se convocó el Concilio de Nicea, donde se sentaron los principios del dogma, se reglamentó el ceremonial y condenó el arrianismo, la doctrina que negaba la divinidad de Jesús. Desde entonces, todos los emperadores aceptaron el cristianismo, con la sola excepción de Juliano, llamado el Apóstata. En el año 391 el Emperador Teodosio proclamó al Cristianismo religión oficial del Imperio". 12/

Luego, en el año 395 se divide en forma definitiva el Imperio Romano, ya que los pueblos bárbaros al invadirlo y rodearlo logran su destrucción y fraccionamiento. El Emperador Teodosio lo repartió a sus dos hijos, a Arcadio le correspondió el Oriente, que se sostuvo durante diez siglos hasta 1453 en que cae en manos de los árabes, en este contexto el arte toma una dirección diferente para cada punto o lugar en donde se desarrolla. A Honorio correspondió el Occidente, en el cual el arte adquirió un carácter sensual, dirigido fundamentalmente a los sentidos.

Poco a poco, la descomposición del sistema esclavista fue dando la conformación del sistema feudal (Edad Media según la periodización histórica tradicional), los esclavos pasaron a ser siervos 13/, y los esclavistas, señores feudales que ahora eran dueños y señores de grandes territorios (feudos). En este nuevo modo de producción el lujo no era parte de esas condiciones de

12/ Sánchez, Op. Cit., Págs. 263-264.

13/ En este nuevo período histórico, las relaciones de producción eran de explotación ahora basadas en el vasallaje y la servidumbre fundamentalmente.

vida, pues la producción era básicamente agrícola, destinada al autoconsumo; se realizaba además en forma aislada. Paralelamente se desarrollaron unidades productivas de cristianos dedicados al culto como parte formal de sus vidas, y posteriormente pasaron a constituirse en los conventos.

En el siglo X el Cristianismo universalizó su ideología en Europa, unificó el gobierno eclesiástico por medio del Papado y los reinos fueron gobernados por voluntad divina (la Monarquía).

En base a las aclaraciones anteriores puedo concretar que etimológicamente la palabra Iconografía viene de las voces griegas **ICONO** que quiere decir imagen y **GRAPHEIN** representación, o sea, representación de las imágenes, retablos, estatuas, monumentos, también significa el tratado de las descripciones o colección de imágenes y retablos.

Se debe aclarar que el lenguaje puede darse con muchas variantes, una de ellas es el no verbal, dentro del cual ubicamos los lenguajes icónicos en los cuales la imagen es lo predominante. La ciencia que se ocupa de su estudio es la Semiología la cual se ha definido como la "**ciencia que estudia los diversos lenguajes**".

14/

La Iconografía constituye una disciplina que se propone estudiar la historia de las imágenes, las identifica, las clasifica, las reagrupa aportando todo un instrumental para el análisis, persigue la transmisión de un tipo figurativo, analizando sus cambios a lo largo

14/

Francisco Albizúrez Palma, Manual de Comunicación Lingüística. (3a. Edición; Guatemala: Editorial Universitaria, 1985). Pág. 15.

de la Historia, pero no intenta valorar su significado profundo a diferencia de la "ICONOLOGIA", 15/ únicamente señala los cambios formales o la adquisición de nuevos significados.

El presente trabajo, pretende imbuirse en el contenido profundo de la obra, (iconología), pues por medio de su estudio se podrá revelar la actitud básica de una nación, de un período, de una clase, de una convicción religiosa o filosófica, todo ello condensado en dicha obra de arte.

El simbolismo que aporta la Iconografía explica en gran parte un contenido o significado, y una cultura que se manifiesta tanto en pinturas, en esculturas, y otro tipo de representaciones. De tal manera que la decoración, no sólo como hecho estético que refleja determinadas condiciones de vida que se quieren imponer a la comunidad sino también como hecho histórico, es objeto de estudio del historiador.

6.1 INDUMENTARIA Y ATRIBUTOS COLECTIVOS:

Fueron los artistas quienes dieron a cada personaje su indumentaria 16/ de acuerdo a su condición social y/o lugar de origen, por ejemplo: los apóstoles, con túnica y manto terciado; los soldados, con túnica corta; las mujeres casadas con estola o túnica y el manto que le cubre la cabeza; las vírgenes, con la cabeza descubierta, etc. Así, la indumentaria distingue la categoría

15/ Iconología. El método iconológico propugnado por la Escuela de Warburg y, sobre todo por su más conocido representante Panofsky, es como una iconografía que pasa a la interpretación de los contenidos o significados intrínsecos de la obra de arte. El significado intrínseco o contenido profundo de la obra de arte y su interpretación sería el objeto de la iconología.

16/ Por ejemplo: para los profetas, apóstoles y doctores, el libro; la espada para los soldados, el báculo para los Obispos y Abades, etc.

social de cada santo y, además, algún atributo colectivo, generalmente complementaba a la misma. 17/

La indumentaria y los atributos colectivos pueden agruparse de la siguiente manera: Apóstoles, Papas y Obispos, Cardenales, Abades, Sacerdotes, Diáconos, Doctores, Reyes y Príncipes, fundadores de Ordenes Religiosas, Militares y Caballeros, Anacoretas y Penitentes, Peregrinos, Vírgenes, Viudas y otros.

6.2 ATRIBUTOS PERSONALES O INDIVIDUALES:

Dado el desarrollo de la Iconografía durante el período gótico, los artistas buscan un medio más eficiente para caracterizar a los santos, ya no se conforman sólo con el nombre, tampoco la indumentaria y los atributos colectivos se consideran insuficientes. Por tal razón se busca en la leyenda de cada uno, la escena culminante, la que más lo personifica pues estos atributos surgen para diferenciar a los santos no sólo por su categoría o dignidad, sino por su propia personalidad, lo sintetizan, lo reducen a símbolo, **"lo concretan a un atributo personal"**. 18/ Los objetos comunes serán aprovechados por los artistas y si sólo uno no basta, le pondrán dos o más, hasta lograr que la imagen esté bien caracterizada.

Durante el siglo XIII se desarrollan varios atributos y, en la segunda mitad del siglo XIV, casi están fijos para todos los Santos, aunque para algunos, cambiarán. En los dos siglos siguientes

17/ O atributos que son los elementos que acompañan a los santos en las imágenes devocionales que los identifican.

18/ J. Fernando Roig, Iconografía de los Santos. (Barcelona: Ediciones Omega, 1950). Pág. 21.

aparece, de manera muy apropiada para los artistas, el libro: **"LEYENDA AUREA DE IACOPO DA VORAGINE"** que es una recopilación y resumen de todas las leyendas de los santos que existían en aquel momento; así, después de la Biblia, éste era el libro más leído, los artistas se inspiraban en él, pues recopilaba datos concernientes a la vida de algunos santos. 19/

Luego, con la Reforma, se desacreditan algunas leyendas inverosímiles y se crea un arte más austero aunque no se llegan a cambiar los atributos, pues a estas alturas ya estaban fijos por lo que continuaron como antes. Desde el Renacimiento para acá, no se han dado significativos intentos de renovar atributos.

Por lo general, los atributos se representan en tamaño reducido, son tratados como símbolos, pero en algunos casos, para ser reconocidos se aumentan en tamaño. Los atributos pueden ser clasificados de diversas formas, una de esas clasificaciones es la siguiente: se clasifican por:

1. Instrumentos de martirio o tormento
2. Relacionados con un milagro o hecho importante obrado por el santo
3. Relacionados con la profesión, oficio o condición social del santo
4. Relacionado con el patronato que ejercen o en lo que son invocados
5. Atributos que tienen una relación no real, sino únicamente simbólica con alguna frase o actitud del santo
6. Relacionados con el nombre del santo. (Véase anexo).

6.3 LAS FUENTES ICONOGRAFICAS COMO MATERIA PRIMA DEL HISTORIADOR:

Para comprender el estudio de la Iconografía como una fuente historiográfica, debo partir de la conceptualización tanto de Fuente como de Iconografía, la primera de ellas se refiere a: **"Todo documento, testimonio o simple objeto que, sin haber sufrido ninguna reelaboración, sirve para transmitir un conocimiento total o parcial de hechos pasados"**. ^{20/} La segunda, puede ser definida de la siguiente manera: **"Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos"**. ^{21/}

Así, para construir la Historia y plasmarla de una manera objetiva, debemos partir de materia prima que refleje objetividad.

Se deben recolectar fuentes para luego clasificarlas y someterlas a una crítica rigurosa por medio de técnicas apropiadas, para que poco a poco respondan a los cuestionamientos hipotéticos planteados por el historiador. Al obtenerse las respuestas, se integran todas ellas a un esquema coherente y se escribe así la Historia.

Para comprender mejor y situar las fuentes iconográficas que son parte del objeto de nuestro estudio, presento el esquema planteado por Manuel Tuñón de Lara en su trabajo: **"Por qué la Historia"**.

^{20/} Tuñón de Lara, Op. Cit. Pág. 18.

^{21/} Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española. (19 Edición; España: Espasa-Calpe, 1970). Pág. 727.

CUADRO REPRESENTATIVO

CLASIFICACION GENERAL DE LAS FUENTES HISTORIOGRAFICAS			
Fuentes Escritas	Fuentes Iconográficas	Testimonios Orales	Fuentes Varias
Todo tipo de documentos: prensa, memorias, correspondencia, literatura, etc.	1. Obras Plásticas, <u>22/</u> . Pintura, escultura, arquitectura, restos arqueológicos. 2. Gráficas. Fotos, cine, diagramas, planos, mapas, etc.	De testigos o protagonistas.	Instrumentos de trabajo, útiles de la vida diaria, etc.

También se pueden definir las fuentes iconográficas como las obras plásticas o gráficas que transmiten todo un mensaje, un conocimiento total o parcial de hechos pasados, por medio del cual el historiador puede reconstruir la Historia en cualquiera de sus fenómenos específicos para luego concretarlos dentro de un período más amplio de la misma.

Para trabajar con las fuentes se debe tener cuidado con la autenticidad de las mismas y, en el caso que nos ocupa, verificar su verdadera fecha.

22/ El arte es fuente documental directa de primer orden, pero no es interpretando las obras ni entendiendo su mensaje como sirven para la Historia. Por el contrario, es comprendiendo su utilidad social, la ideología que los creó y explicándonos de esta manera el ¿por qué? se colocaron de una u otra manera.

La mayoría de historiadores de nuestro país, construyen la Historia utilizando casi con exclusividad las fuentes escritas, olvidándose de las Iconográficas, de los testimonios orales y otros objetos más, que, de una u otra forma, arrojan información.

6.4 LA ICONOGRAFIA COMO UN ELEMENTO CULTURAL, PRODUCTO O REFLEJO DE UN COMPLEJO ECONOMICO:

Todo grupo humano, toda sociedad, es un complejo tanto económico como político, social, cultural e ideológico, por lo que debe comprenderse cada uno de sus fenómenos dentro de esa misma complejidad pues, si se separan, pierden su contexto, haciéndose más difícil su comprensión.

No pretendo profundizar esa complejidad en este trabajo, pero sí, reafirmar que una formación económica determinada, genera una cultura, una ideología, una política que responde a su nivel de desarrollo, por lo que la reproduce generando, a la vez, sus propias contradicciones.

Al mencionar el desarrollo cultural, se involucra a la Iconografía, que, como fuente histórica, transmite conocimientos de manera parcial o total que ayudan a la reconstrucción de la Historia.

Por otro lado, es inevitable retomar para este apartado, algunas ideas claves de Antonio Gramsci quien desarrolla la obra hegeliana interpretando el complejo base-superestructura dentro de la totalidad del bloque histórico que, a su vez, se divide en sociedad política entendida de la siguiente manera: "...Sociedad política o

Estado que corresponde a la función de 'dominio directo' o de comando que se expresa en el estado y en el gobierno jurídico", 23/ y la sociedad civil caracterizada como: "El conjunto de los organismos vulgarmente llamados privados... y que corresponden a la función de hegemonía que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad". 24/ Esta sociedad también es considerada bajo tres aspectos complementarios: como ideología de la clase dirigente, como concepción del mundo difundida entre todas las capas sociales y como dirección ideológica de la sociedad.

El vínculo orgánico entre ambas sociedades se encuentra en los intelectuales. La importancia para nuestro trabajo radica en que la sociedad civil clasifica los diversos grados de penetración ideológica en filosofía, religión, folklore y sentido común, en este sentido el arte es el difusor de ideas entre los distintos grupos sociales.

De esta manera, la filosofía se encuentra en la cúspide como la concepción del mundo más elaborada y el folklore representa el nivel más bajo, es decir una "concepción del mundo" menos elaborada, desorganizada, descentralizada y formada por fragmentos de otras concepciones. Según Gramsci, dicha concepción está identificada con las clases subalternas.

Para entender los diferentes grados de penetración ideológica es necesario mencionar, aunque de manera genérica, dos elementos que son clave para el desarrollo del presente tema; por un lado,

23/ Hugues Portelli, Gramsci y el Bloque Histórico. (17a. Edición; México: Siglo Veintiuno Editores, 1992). Pág. 27.

24/ Loc. Cit. Pág. 27.

los diversos grados de penetración ideológica en la sociedad civil que responden, en cierta medida, a las representaciones semiológicas dentro de las que se encuentran las obras artísticas (elementos iconográficos) que llevan implícitas una ideología que de alguna manera hace alusión a la realidad, pero que también produce una ilusión de la misma; de tal manera que la ideología da a los hombres un cierto conocimiento de su mundo que, a su vez genera desconocimiento del mismo (relación: conocimiento-desconocimiento) ya que **"toda ideología en imágenes hace alusión a la realidad"**, a **"una realidad"** que es la combinación de la **"conciencia"** que tiene una clase de sí misma con su **"visión sobre el mundo"**. Esta alusión a la realidad corre pareja con una ilusión, 25/ por cuya razón esta relación de conocimiento explica por qué ni las clases sociales, ni las diferentes capas o fracciones que las conforman, pueden tener la misma ideología.

Los diversos grados de penetración ideológica también responden a que la ideología de algunas clases sociales, por diversas causas, han tenido una representación limitada en imágenes, por lo que ha sido la ideología de las clases dominantes la que se ha materializado con mayor frecuencia, llegando a ejercer cierto dominio sobre el resto de la Sociedad Civil.

Para comprender de mejor manera este apartado, es necesario aportar algunos elementos básicos planteados por Henri Arvon referidos a la Estética Marxista, 26/ la cual es entendida como una

25/ Nicos Hajinicolaou, Historia del Arte y Lucha de Clases. (2a. Edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1975). Pág. 103.

26/ Avner Zis, en su obra: "Fundamentos de la Estética Marxista" refiere que la "Estética" etimológicamente hablando, procede del griego "aisthesis" (sensibilidad, facultad de captar con los sentidos), y señala que quien utilizó por vez primera dicho término, como denominación de una ciencia determinada, fue el crítico de arte alemán Alexander Baumgarten, aunque la estética tiene su origen en la antigüedad.

teoría general del fenómeno artístico, en la que la comprensión del arte se realiza de acuerdo a los postulados del Materialismo Dialéctico y, específicamente, del Materialismo Histórico. Arvon sintetiza el objeto de la Estética Marxista de la siguiente manera: **... "el objeto esencial de una estética marxista es la didáctica compleja de las relaciones de la obra de arte con la vida humana"**, 27/ de esta manera el arte es concebido como una totalidad y, a la vez, como un producto histórico cuya génesis está ligada al desarrollo de los cinco sentidos que acompañan el dominio de los hombres sobre la naturaleza. 28/

Pero el elemento medular para concebir la Estética Marxista lo encontramos en la relación: Base-Superestructura; la primera referida al elemento económico y la segunda a las diferentes manifestaciones ideológicas (representadas en: política, religión, arte, filosofía, etc.) estas ideologías responden a esa misma base económica, reproduciéndola constantemente. Ahora bien, dicha relación no es simplista, pues si así fuera, la interpretación de la misma podría caer en un fatalismo económico 29/ es decir, se interpretaría el complejo superestructural (arte-ideología) como consecuencia directa, única y absoluta de los elementos económicos (relaciones sociales de producción-fuerzas productivas). De esta manera, es necesario un enfoque verdaderamente dialéctico en el cual: base y superestructura, actúen simultáneamente en acción recíproca, uno sobre el otro, aunque en momentos determinados

27/ Henri Arvon, La Estética Marxista. (Argentina: Editorial Amorrortu, 1970). Pág. 28.

28/ Avner Zis, en su obra: "Fundamentos de la Estética Marxista", agrega: La estética sólo pudo convertirse en un sistema integral de criterios científicos, a partir del surgimiento del marxismo, además establece que es el marxismo-leninismo el que aplica la dialéctica materialista al estudio de los fenómenos estéticos, por lo que esta estética es la única que explica científica y consecuentemente las leyes de la creación artística, lo específico de esta creación y sus vínculos con otras manifestaciones sociales, de esta manera no sólo se descubren las peculiaridades de la creación artística, de las necesidades estéticas, de los gustos y de los criterios artísticos de los hombres de cada época histórica.

29/ Visión Mecanicista y Vulgar del Materialismo Histórico.

uno y otro (Base-Superestructura) puede llegar a **PREDOMINAR**; aún así, sabemos que la determinante en última instancia es la base económica. Esta relación permite percibir que la producción artística, como cualquier otra manifestación superestructural goza de cierta autonomía. 30/

La Estética Marxista percibe y explica a las obras de arte en el conjunto de la vida social, de la **TOTALIDAD**; comprende el origen y el motivo de la orientación del arte en épocas determinadas. Otras concepciones estéticas por el contrario, no toman en cuenta dicha totalidad humana, por lo que perciben y analizan el arte desde una sola perspectiva, lo cual limita su interpretación y análisis pues al fragmentar la realidad, la mutilan ya que omiten diversos fenómenos que influyen en su producción. De esta manera, al concebir la obra de arte en el conjunto de la vida social, interpreta la relación Forma-Contenido, de igual manera que Base-Superestructura, determinando la prioridad del contenido respecto de la forma. Esta estética percibe fundamentalmente el contenido aunque no descuida la forma, a la que reconoce cierta autonomía.

La concepción estética marxista no se limita a explicar y analizar los fenómenos artísticos sólo en base a la experiencia social de su autor o en función de normas estéticas adoptadas por una sociedad, en un período histórico determinado; 31/ no se reduce a una simple visión de la realidad, sino que trata de englobar la complejidad de fenómenos que componen la realidad humana, pretendiendo llegar

30/ En la producción artística, esa cierta autonomía puede explicarse en el hecho de que crea, descubre, imagina y transforma la realidad.

31/ Este tipo de análisis se limita a una Sociología del Arte.

a la globalidad por medio de la percepción fecunda, dinámica y dialéctica de las relaciones complejas que dan origen a la obra de arte en el contexto de su realidad.

Quienes investigan el arte desde la visión estética marxista, deben tener mucho cuidado en su manejo, pues fácilmente se puede caer en interpretaciones parcializadas, segmentadas y erróneas que de igual manera niegan la totalidad, pues estas posiciones reducen exageradamente los fenómenos. Me parece oportuno concluir con una síntesis propuesta por Henri Arvon: ... **"sólo el marxismo es capaz de explicar por qué y de qué nació una cierta orientación del arte en una determinada época, es decir, el origen y el motivo de estas orientaciones y no de otras"**. 32/

32/ Arvon, Op. Cit., Pág. 22.

VII. ORGANIZACION SOCIAL DE LOS ARTISTAS DURANTE EL PERIODO COLONIAL

Al principio, los primeros conquistadores trajeron las primeras imágenes religiosas a Guatemala, éstos y los frailes españoles se dedicaron a elaborar las primeras obras artísticas.

Aún así, algunos autores como Marcelino González Cano explica cómo la producción artística **"no quedó en manos de españoles o criollos, que constituían una minoría, sino más bien en manos de la gente ordinaria: los mestizos y pardos quienes a veces ni siquiera sabían leer pero que si gozaban de reputación por su habilidad artesanal"**. 33/

En este sentido, resulta necesario verificar cómo estaban organizados los artistas; para ello, debemos partir de que habían categorías artísticas, una de las cuales era la de los maestros quienes **"fueron los más beneficiados"**, 34/ algunos acumularon fortunas que les permitió ascender en la estratificación social de la época colonial; además tenían relación con los gobernantes y personalidades de la Iglesia, así como con otros personajes importantes. Se sabe que los maestros obtenían su título por medio de un examen ejecutado por altas personalidades.

Por otra parte, los oficiales, que poseían conocimientos suficientes como para trabajar con el maestro que elegían,

33/ Haroldo Rodas Estrada, Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala. (Guatemala: Editorial Eco, 1992). Pág. 22.

34/ Marcelino González Cano, "Producción Artística y Realidad Social en Santiago de Guatemala" (Revista Perspectiva, Dirección General de Extensión Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1984). Pág. 51.

constituían un gran número, y conformaban un grupo medio que aspiraba llegar a ser parte del grupo de los maestros. Una de sus tareas era culminar las obras en los talleres, llegando a tener, algunos, su propio taller.

En este orden de ideas, encontramos también a los aprendices que por lo general eran muchachos cuya edad variaba entre los diez y veinte años. Primero trabajaban con los maestros de manera informal y después por medio de un contrato formal.

El muchacho pasaba a la familia del maestro, quien le daba vivienda, comida y vestido, mientras duraba el contrato (más o menos seis años). Se le enseñaba la doctrina Cristiana y también a leer y escribir, y no se le pagaba; sólo en algunas ocasiones y de manera aislada, por destajo. De tal forma, que este sector tenía bajas posibilidades económicas ya que se recalcaba en que su trabajo era ayudar a los maestros y oficiales en la terminación de las obras.

Se cree que posiblemente, tanto pintores como escultores, se hayan agrupado en gremios, **"pero lamentablemente no aparecen documentos que confirmen esta situación en el caso particular de Guatemala"**. ^{35/} En el lugar de trabajo, los talleres, algunas veces servían también de tiendas, pues ahí mismo se hacían y vendían las obras de arte, había una división social del trabajo; cada grupo desempeñaba una labor diferente, estableciéndose así un orden y una separación que reproducía el complejo colonial, pero que a la vez, generaba sus propias contradicciones como se demuestra en el siguiente apartado.

^{35/} Rodas Estrada, Op. Cit. Pág. 23.

En algunos casos, los pedidos eran tan grandes que los maestros tomaban la decisión de trasladar los instrumentos de trabajo al lugar donde se producían las obras.

Para terminar este apartado, debemos recordar que en el período "prehispánico" los indígenas habían trabajado la escultura, la pintura, la arquitectura y otras manifestaciones artísticas, tanto en madera como en piedra y otros materiales, estas obras eran realizadas con instrumentos no metálicos.

La población indígena aportó nuevos materiales para la creación de obras artísticas, así como sus formas y técnicas de trabajo, una de ellas fue la utilización de caña de maíz en la realización de algunas imágenes. Durante el período colonial los mejores artistas indígenas fueron escogidos y pagados para ejecutar algunas obras artísticas.

7.1 LOS ARTISTAS Y ALGUNAS DE SUS CONTRADICCIONES:

Como todo sector, dentro de la dinámica de la ciudad colonial, el grupo de los artistas generaba algunas contradicciones, una de ellas se daba entre los **"maestros, por un lado, y los oficiales y aprendices por el otro"**. 36/

El aprendizaje era una forma de explotar a los adolescentes-aprendices: los maestros tenían necesidad de ayuda y los muchachos debían aprender un oficio; a éstos, no se les establecían limitaciones en sus horas de trabajo, cuando alcanzaban cierto nivel de

36/ Severo Martínez Peláez, La Patria del Criollo. (8a. Edición, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987). Pág. 309.

conocimientos ascendían a oficiales, los cuales ya recibían un pago, más no podían independizarse y trabajar por su propia cuenta, sino hasta llegar a ser maestros.

Alcanzar la maestría, era casi un imposible, algunos artesanos fueron durante toda su vida oficiales, y otros trabajaron como tales "durante 10, 12 y hasta 20 años". ^{37/} Así, tanto la oficialía como el aprendizaje eran formas de explotación que se daban entre los mismos artesanos y que rompían con la armonía de grupo, esto generaba una pugna entre el explotador que exige más, y el explotado, que se defiende; por otro lado, la contradicción también se presenta en cuanto a que tanto oficiales y aprendices son competidores potenciales de los maestros.

Todo esto evidencia que sólo un pequeño grupo de los artesanos integrados por algunos maestros y pocos oficiales tenían un relativo elevado nivel económico, formando parte de un sector acomodado, que no siendo rico, tampoco lo era pobre.

Otra contradicción gira en torno al material de trabajo, pues algunos artesanos obtenían su materia prima por medio del comercio exterior, mientras que otros la encontraban en el país, este hecho dividía a los artesanos pues en algunos casos se obtenían productos que eran fabricados aquí, por ello algunos sectores llegaron a manifestarse en contra de la importación de determinados artículos que los arruinaba.

Con estas y otras contradicciones se demuestran los intereses económicos desiguales que rompían con la aparente armonía

^{37/} Ibid. Pág. 310.

imperante dentro del grupo de los artesanos.

7.2 LA ELABORACION DE PINTURAS:

Como he mencionado anteriormente los frailes, al principio de la colonia, elaboraron algunas obras artísticas y posteriormente enseñaron técnicas, procedimientos y temáticas a los indígenas, por medio de pequeñas esculturas, grabados, estampas, libros ilustrados y otros documentos. Luego, vinieron algunos maestros de España y en el siglo XVII participaron otros grupos sociales como mestizos, criollos, pardos y algunos indígenas como se explica en apartados anteriores.

Las pinturas, como otras expresiones plásticas, se realizaban en los talleres de trabajo, se solicitaban con la formalidad de un contrato por escrito que establecía los derechos y las obligaciones de los dos contratantes, pero el trabajo concreto en los talleres se realizaba en la jerarquización establecida: los oficiales y aprendices preparaban los soportes sobre los cuales se pintaba, también aplicaban la capa de preparación; el maestro, primero realizaba el dibujo o bosquejo con instrumentos como: lápices de plata, lápiz rojo, plumas, tizas, pinceles, carboncillo y otros. Posteriormente, se efectuaba la pintura, que era de sustancias vegetales, minerales o animales.

En pintura, los artistas **"por lo general se sujetaban a los cánones usuales en cuanto a la presentación y atributos de las figuras bíblicas, mártires, santos y otros personajes tradicionales"**.

38/

38/ Heinrich Berlín, "La Imaginería Colonial Guatemalteca No. 8 El Retablo". (Guatemala: Diario El Gráfico, 14 de diciembre de 1969). Pág. 15.

7.3 PROPOSITOS DE LAS OBRAS DE ARTE DURANTE EL PERIODO COLONIAL:

A manera de referencia recordemos que, durante el período prehispánico, los grupos indígenas se habían organizado y desarrollado; algunos en mayor medida que otros, mas todos expresaban de alguna manera su grado de complejidad por medio de los objetos que fabricaban: su producción cerámica, textil, arquitectónica, metalúrgica y otras. Materializaban un verdadero sentido creador y un elevado nivel de producción artística.

Por el carácter de la presente investigación, debemos recordar que con la llegada de europeos al continente, el anterior período fue interrumpido. Primero, por medio del proceso de conquista que representa especial importancia, para este trabajo, pues estaba compuesto, fundamentalmente, por tres etapas o fases, las cuales son: fase bélica, referida concretamente a la lucha violenta; fase económica, que implica el sometimiento de los nativos a las diversas formas de explotación y la fase ideológica, que es la que aporta mayores elementos a nuestro trabajo, pues con dicha fase se consolidó el proceso de conquista. Particularmente esta fase consistía en preparar la mentalidad de los nativos eliminando sus propias manifestaciones de índole religiosa, ya que se consideraban un fuerte obstáculo para el pleno control y dominio español. Para ésto era necesaria la propagación del Cristianismo que pretendía obtener con mayor provecho y menor violencia el excedente generado por la explotación de la mano de obra indígena. Es por ello que en un principio el objetivo de la Colonia y de las artes plásticas en general fue:

"...extirpar en sus mismas raíces el pensamiento idolátrico, que se opone a la función evangelizadora, y los símbolos y mecas de tales cultos paganos". 39/

Posterior al proceso de conquista, se inicia el período colonial, durante el cual se levanta la Villa Española, haciendo uso de los cimientos de lo que antes habían sido las grandes urbes americanas. Los antiguos templos, ídolos y objetos paganos empezaron a ser sustituidos por templos, imágenes y símbolos cristianos, aunque debo aclarar que este proceso fue muy diferente en las regiones donde existían grupos dispersos con poca población y con un menor grado de desarrollo. En ese contexto, el desarrollo de las artes plásticas en general, pretendía arrasar con todos los vestigios de las anteriores civilizaciones aunque, en muchos casos, los españoles recogieron de manera íntegra algunas técnicas y materiales **"primitivos"** (prehispánicos) para seguirlos aplicando; ya que ésto favorecía el adoctrinamiento, pues de una u otra manera, atraía la atención de los indígenas conquistados.

De esta manera, uno de los principales propósitos de las obras de arte, consistía en difundir de manera didáctica y pedagógica la fe católica, pues al ser asimilada por los nativos, éstos comprendían que la vida espiritual es mucho más importante que la terrenal. En base a este postulado debían tener cierto comportamiento de obediencia en su vida terrenal, lo cual permitía la reproducción del sistema imperante en la sociedad colonial.

39/ Damián Bayón, América Latina en sus Artes. (6a. Edición; México: Editorial Siglo Veintiuno, 1987). Pág. 117.

Debo recordar, que la producción artística también sufrió modificaciones, pues el nuevo continente aportó un alucinante medio ecológico, el cual fue adaptado en el follaje ornamental, así como en las fachadas de iglesias, retablos, esculturas y pinturas que fueron recogiendo y presentando elementos propios del paisaje americano. Algunos de esos elementos son los vegetales, y específicamente algunas frutas como: palmeras, bananos, aguacates, piñas, hojas de tabaco, papayas y diversa variedad de hojas, acompañadas de frutos europeos como: uvas, granadas, melocotones y otras que fueron aclimatadas en América.

Pero también la fauna dio su aporte, de esta manera fueron representados: papagayos, monos, pumas, serpientes y una gran cantidad de aves que, junto con los vegetales, incorporaron elementos que pasaron a formar parte de las nuevas manifestaciones artísticas, lo cual aportó rasgos de originalidad que rompió en alguna medida con la continuidad del ornamento europeo.

La sociedad colonial, poco a poco desarrolló un complejo mestizaje. En un principio los artistas fueron europeos y, posteriormente, por la necesidad del crecimiento poblacional y la demanda artística, también lo fueron algunos hijos de caciques, mestizos, criollos, indios 40/ y mulatos, quienes participaron en la elaboración de pinturas, talla de imágenes sagradas, construcción de iglesias, labrado de fachadas, retablos y otras expresiones artísticas. Ahora bien, los temas eran impuestos por los europeos, aunque también estos grupos mestizos, muy limitadamente, utilizaron

40/

En un principio el arte americano era impersonal y automático, pues sin conciencia de sí mismo los indígenas manifestaban un rechazo por la producción artística de los conquistadores, ya que representan elementos y personajes totalmente ajenos de su realidad, cosmovisión del mundo y su mentalidad ancestral.

sus propias temáticas. En ellas representaban elementos como el paisaje natural y el urbano.

Otro de los propósitos de la producción artística estaba encaminado a incitar y mantener la devoción de los indígenas conquistados. Por ello, la temática general fue religiosa, omitiéndose en gran medida temas como: paisajes, costumbres, vida cotidiana y temas civiles en general; aunque de manera secundaria, algunas expresiones artísticas rendían tributo a las autoridades terrenales.

Por último, no debe olvidarse que parte de la sociedad colonial también fue el elemento negro, pues por medio del comercio de esclavos vinieron algunas migraciones, las cuales trajeron sus propios ritos y costumbres (habilidades artísticas) pero, por su condición de esclavos, su número reducido y su trabajo en las plantaciones, permanecieron aislados, por lo que son poco significativos dentro del complejo social colonial. 41/

7.4 INFLUENCIA Y AMBIENTE ARTISTICO:

La fuente principal de influencia en el Arte Colonial americano y específicamente guatemalteco, la debemos ubicar en Europa. Primero, recordemos que los maestros de obra, oficiales y artistas en general, en un principio fueron europeos y posteriormente criollos, indios, mestizos y mulatos. Los primeros impusieron drásticamente los temas a ser representados, así como los materiales y técnicas a ser utilizadas, aunque muchos fueron modificados, ya que se adoptaron algunas técnicas y materiales característicos del período prehispánico.

41/ Esto no implica que no sea importante una investigación futura sobre su probable producción artística.

Dentro de las nuevas temáticas podemos mencionar básicamente el Misticismo Católico, representado básicamente en escenas del Nuevo Testamento y de la Vida de los Santos, por lo que podemos afirmar que el temario artístico colonial fundamentalmente era un instrumento de catequesis.

Debe tenerse presente que también surgieron temas mestizos en los que se fundían los efectos de la influencia europea con elementos característicos prevaletentes del Período Prehispánico. También en las técnicas artísticas encontramos cierta influencia europea y son específicas de acuerdo a la manifestación artística que se trate. De igual manera son rápidamente asimiladas por los indígenas, los cuales se convierten en artesanos habilidosos al servicio de autoridades terrenales y de las órdenes religiosas.

Es importante mencionar la influencia de los movimientos artísticos ya que, por lo general, eran asimilados tardíamente en el continente americano. Concretamente, en el caso que nos ocupa, tanto el retablo como las pinturas, materializan el estilo barroco, estilo amigo de los extremos.

En cuanto a los materiales utilizados en la producción artística, muchos fueron importados, al igual que algunas temáticas y técnicas de trabajo. También se utilizaron materiales originales propios del continente americano.

Las pinturas analizadas del Retablo de Santa Ana están en el Registro de la Propiedad Arqueológica Histórica en el Instituto de Antropología e Historia, identificadas como anónimas pues no tienen firma ni señal alguna, hecho que imposibilita armar el rompecabezas

de información. Esto me parece interesante, puesto que algunas pinturas que se tienen por guatemaltecas, fueron encargadas a artistas mexicanos por medio de la correspondencia y traídas en carretón, más en este caso, como se cuenta con el dato del autor del retablo, se acudió a la fuente general inmediata: el Archivo General de Centro América, en donde aparece un personaje con el mismo nombre pero curiosamente con un oficio distinto. Tal vez en el Archivo de Antigua Guatemala se encuentra algún dato que arroje más información; sin embargo, mientras no se ordenen y clasifiquen los documentos, tarea que ya se está realizando, no podremos acudir a esa institución.

7.5 ALGUNOS INSTRUMENTOS DE TRABAJO:

A grosso modo pues no es el objetivo primordial de mi trabajo, menciono dentro de los instrumentos utilizados para la elaboración de pinturas, el caballete que era un mueble en el cual se colocaba el cuadro a pintar, constituía el soporte, la base, que al sujetar el lienzo, la madera u otro material no permitía su deformación.

Otro tipo de soporte, más usado y conocido, fue el lienzo que presentaba una serie de ventajas, como su mayor flexibilidad, mayor duración, que permitía trabajarse en grandes dimensiones, aunque por otra parte podía oxidarse, desgarrarse y ser atacado por hongos y bacterias.

En cuanto a la elaboración propiamente de la pintura, se utilizaba en ella, el estuco, 42/ el barniz, yeso, cola o cera, también se utilizó: algodón, manta, brin, vidrio plano, yute, pergamino, metal

42/ Rodas Estrada, Op. Cit., Pág. 79.

y, en menor grado, el cuero. Algunos de estos materiales en un principio fueron importados y luego elaborados aquí, aunque no debe dejarse por un lado el uso de algunos componentes propios de la región.

Otros instrumentos de trabajo lo fueron los lápices de plata, plumas, tizas, pinceles de diferentes tamaños y tipos de cerdas, brochas, carboncillo, lápiz rojo o sanguina. ^{43/} En cuanto a las pinturas o tintes, se utilizaron colorantes en polvo, los cuales eran disueltos con agua; el óleo que era importado y se disolvía en aceite, y algunos otros colorantes hechos con elementos naturales. En lozas de piedra eran mezclados los colores.

7.6 ALGUNAS TECNICAS DE LA PINTURA:

Las pinturas se elaboraban básicamente sobre lienzos, madera y metales, además de otros materiales; también habían pinturas sobre murales y pintura sobre imágenes (en escultura) cuyos pintores se clasificaban en: estofadores, encarnadores, pintores de frescos y otros.

Como se menciona en el apartado anterior, se utilizaron múltiples recursos, algunas veces importados como el óleo. En cuanto a colores, se usó el azul intenso, el "cardenillo" ^{44/} verde claro, el gotiámbar, ^{45/}, etc. También se usó el cargón para el negro o tonos grisáceos, la grana o cochinilla el cual era un insecto que se criaba en la planta del nopal y que luego de un proceso de

^{43/} Lápiz rojo o pardo fabricado con el óxido natural de hierro.

^{44/} Rodas Estrada, *Op. Cit.*, Pág. 131.

^{45/} Material color ámbar, que se obtenía de resinas petrificadas.

elaboración especial aportaba el colorante rojo; este elemento es de especial importancia pues abundaba en la Región Mesoamericana. Su uso provenía desde la Época Prehispánica convirtiéndose, posteriormente, en un elemento básico para la economía, así como el añil, también de origen vegetal, que daba el color azul; el achiote y otros. Para diluir los colorantes se usó el agua, el aceite de chan, aguarrás y cola.

De esta manera, las técnicas variaban de acuerdo al soporte utilizado pues evidentemente no era lo mismo utilizar como soporte madera y sobre ésta fragmentos de concha nácar (aconchavada), que utilizar como soporte: cuero, lienzo, metal, pergamino, papel, vidrio y otros materiales.

VIII. MARCO HISTORICO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS

8.1 APROXIMACION HISTORICA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE SANTIAGO DE GUATEMALA:

Para dar un marco histórico de la Iglesia, es preciso advertir al lector de este trabajo, que se generan contradicciones en cuanto a las fuentes consultadas, pues si comparamos por ejemplo el documento: "La Romántica Ciudad Colonial" de Víctor Miguel Dfáz, publicado por la Municipalidad de la Ciudad Capital en 1927 y la "Guía del Convento de Capuchinas de Antigua Guatemala" del Dr. Jorge Luján Muñoz, hay muchos datos que no coinciden; como ejemplo de ello tenemos la solicitud del permiso para la fundación del Convento de Capuchinas; en la primera fuente aparece hecha por Fray Juan Bautista Alvarez de Toledo y, en la segunda, aparece hecha por las monjas Capuchinas. También algunos hombres aparecen con diferentes atribuciones, tal es el caso de Don Luis de Coello y Gaitán, así como del Dr. Juan Gómez de Parada y otros.

Volviendo al punto medular del trabajo, tocaremos los aspectos elementales de referencia que son los que nos interesa destacar en este apartado: las monjas Capuchinas de España solicitaron permiso para fundar un convento en la Ciudad de Santiago de Guatemala al Rey Felipe V. El Rey, por Real Cédula del 17 de noviembre de 1720, pidió a la Real Audiencia de Guatemala, un informe de los medios económicos con los cuales podrían contar el vecindario, las órdenes religiosas y el Ayuntamiento para contribuir al sostenimiento del nuevo convento. Después de varios trámites,

el Ayuntamiento señaló como el mejor lugar para establecer el convento, la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

El Lic. Jorge Luján Muñoz aporta:

"El 17 de noviembre de 1720, su Majestad Felipe V, expidió despachos en los que ordenaba al Capitán - General del Reino de Guatemala y al Obispo para que le informaran sobre la necesidad y justas causas que pueda haber para la fundación de un convento de religiosas capuchinas en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala". 46/

El 5 de mayo de 1725, por Real Cédula, Felipe V autorizó a las religiosas de Capuchinas fundar un convento de su respectiva orden.

Se aprobó la fundación con la advocación de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, con veinte monjas de coro y cinco legas.

Las monjas fundadoras fueron cinco: Sor María Luisa, Abadesa; Sor María Serafina, Vicaria; Sor María Bernardina, Primera Tornera; Sor María Mónica, Segunda Tornera y Sor María Magdalena, Maestra de Novicias. Se consigna que Sor María Angela, murió en Oaxaca antes de llegar a Guatemala. En el óleo de Nuestra Señora del Pilar y de las religiosas pintado por Thomas de Merlo, se lee al pie del mismo, que las religiosas llegaron a Guatemala, el 4 de febrero de 1726, siendo esta la fecha posible de su llegada. Este cuadro se encuentra en la actual Iglesia de Capuchinas de la Ciudad de Guatemala.

46/ Jorge Luján Muñoz, Guía del Convento de Capuchinas de Antigua Guatemala. (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1977). Pág. 7.

Por orden de Don Diego Astorga, Arzobispo de Toledo, estas religiosas se pusieron bajo el cuidado del Presbítero Don Luis de Cuello y Gaitán.

El presidente, autorizó para fundación el 18 de marzo de 1726 las casas que pertenecieron a don Juan Bautista de Yribe. El 20 de marzo de ese mismo año, las monjas se pasaron a la nueva casa obtenida para ellas por el Señor Obispo. Este consideró que el mejor lugar para fundar el pretendido convento era el de la Casa de Recogidas. En cambio, el Presidente, juzgaba como el mejor sitio el alledaño a la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

En 1726 gobernó el obispado el Dr. Don Nicolás Carlos Gómez de Cervantes, quien dispuso que las Capuchinas se hospedaran en el Convento de Santa Teresa de las Carmelitas Descalzas.

Las religiosas solicitaron el título patronal del Convento de Capuchinas, que fue el de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, al Obispo Gómez de Cervantes, además solicitaron que la Iglesia anexa estuviera dedicada al Arcángel San Miguel.

En 1726 también se pidió la ampliación del número de monjas. Tres años después, el prelado Juan Gómez de Parada, decidió hacer por su propia cuenta el nuevo convento, principiando su construcción el 2 de julio. La tarea le fue encomendada a Diego de Porres, que la inició en 1731 y la finalizó en 1736. Se contrataron los retablos a Juan José Mérida. 47/

47/ Sólo algunos retablos, se excluyeron los de pintura, y la imagen de San Miguel Arcángel.

Los temblores del 4 de marzo de 1751, en la Ciudad de Santiago de Guatemala, hicieron daños al templo de Capuchinas y los terremotos del 28 de julio, 13 y 14 de diciembre de 1773, provocaron el desalojo del convento.

Por Real Cédula se ordenó el traslado de la ciudad, el 9 de diciembre de 1775. Se trasladaron los retablos, así como las puertas, ventanas, muebles, pinturas y otros enseres.

Finalmente, las monjas solicitaron en 1813, permiso para vender su convento, el cual se les concedió. La venta del mismo se hizo en 1824.

"Esté fué el último convento que se fundó en la ciudad de Santiago de Guatemala. Las jóvenes que ingresaban al mismo, a diferencia de otras congregaciones de la ciudad, sin pagar dote, renunciando a sus bienes materiales por la vida espiritual..."

"En el convento vivían de 25 a 28 profesas bajo la supervisión de la Madre Abadesa y los reglamentos estrictos de la Orden. Siendo la regla máxima la pobreza, constante penitencia y ayuno, no podían tener rentas, viviendo exclusivamente de las limosnas que les proporcionaban los fieles". 48/

8.2 APROXIMACION HISTORICA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION:

El Rey de España resolvió el traslado formal de la Ciudad de

48/ "Labor de Conservación en el Convento de Capuchinas", (Guatemala: Diario de Centro América, 21 de abril de 1986). Pág. 7.

Guatemala al Llano de la Virgen, el 21 de julio de 1775. En un principio, la reverenda Abadesa Sor María Magdalena, aceptó la disposición del traslado, y luego notificó que las monjas Capuchinas ya no deseaban cambiar de lugar puesto que tenían habitaciones adecuadas.

Después de varias decisiones y trámites, el Real Acuerdo del 25 de enero de 1776, se nombró a los síndicos o personas más convenientes para que recibieran solares. Don Martín de Mayorga envió una carta a la Reverenda Madre Abadesa de Capuchinas y a Don Juan Fermín de Aycinena, Regidor Depositario del Noble Ayuntamiento y Síndico del Convento de Monjas de Capuchinas, quien tomó posesión a nombre de ellas.

El 27 de marzo de 1776 se les entregó el solar en la cuadra número setenta y cinco, con 100 varas de frente y 150 de fondo.

Las monjas Capuchinas aceptaron el traslado al Llano de la Virgen y mandaron, el 22 de abril de 1776, el plano del convento hecho en Antigua Guatemala.

Se construyó el nuevo templo tomando como base el plano original, en ese plano la Iglesia no presentaba fachada, por lo que se realizaron algunas modificaciones.

Don Fermín Aycinena, renunció a llevar la cuenta de la construcción y se nombró en su lugar a Don Antonio del Valle que desde el 11 de mayo de 1776, llevó la cuenta y supervisión de la obra.

Los planos de la Iglesia y el Convento fueron realizados por el Maestro de Obras Públicas, Don Antonio del Valle. Durante el proceso de construcción se dieron irregularidades diversas, llegando, incluso, a suspenderse temporalmente la misma.

El 7 de agosto de 1789, el Arzobispo Francos y Monroy consagró solemnemente la Iglesia de San Miguel de Capuchinas, constituyéndose así en la primera Iglesia de los cinco templos religiosos consagrados en el Llano de la Virgen.

En 1874, concluyó la historia legal del Convento de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

En 1963 el Arzobispo Monseñor Mariano Rosell Arellano, consagró como Parroquia a la Iglesia de San Miguel de Capuchinas. Su primer párroco fue el Dr. Rodolfo Quezada Toruño.

Después del último terremoto de 1976, el Cardenal Arzobispo, Mario Casariego y Acevedo, solicitó su reconstrucción a los Padres Mercedarios de la Comunidad de Belén. Se hicieron trámites, investigaciones y los estudios correspondientes, para luego iniciar los trabajos.

Se formó un comité y se solicitó ayuda económica con base en un presupuesto, a la Agrupación de Católicos Alemanes **ADVENIANT.**

IX. INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS
REPRESENTADOS EN LAS PINTURAS
CORRESPONDIENTES AL RETABLO DE
SANTA ANA, UBICADO EN LA IGLESIA DE
SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA
NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION

El Retablo de Santa Ana ha sido intervenido en algunas ocasiones lo que, de alguna manera, implica ciertas modificaciones que han hecho que pierda originalidad. Estas "restauraciones" no se han registrado en ningún documento que aporte información sobre la pieza, lo cual es importante ya que la memoria de un objeto, en este caso las pinturas del Retablo analizado, resulta ser más importante que la pieza misma, ya que todos los objetos (documentos materiales) lenta o rápidamente dejarán de existir. 49/

Por esta razón, se trata de hacer un análisis y, a la vez, una memoria de las pinturas y esculturas elaboradas especialmente para retablos, ya que no deben observarse aisladamente, sino deben ser contempladas y analizadas en el marco de éstos, aunque (hago la aclaración) que no es este el tema principal del presente trabajo.

Con mucha certeza pueda decir que el Retablo analizado se encontraba con anterioridad en la Iglesia de Capuchinas de Antigua Guatemala; su estilo es Barroco y el responsable de su elaboración fue el Maestro tallador Juan Joseph de Mérida.

49/ Al consultar la documentación del Registro de la Propiedad Arqueológica-Histórica del Instituto de Antropología e Historia (IDAEH) pude constatar que aporta, de manera poco profesional, una escasa información, pues su sistema de documentación se limita a la información que llega con el objeto, olvidándose de complementarla por medio de la investigación. Es por ello que los investigadores interesados en consultar dicha documentación deben empezar complementando la misma.

Es importante recordar que muchas de las piezas escultóricas de retablos, pueden fácilmente ser desplazadas de los mismos, ya que, son imágenes completas o pinturas con marcos sobrepuestos, pueden ser variablemente utilizadas. 50/ En el caso que nos ocupa, se comprueba que la escultura de Santa Ana que actualmente está ubicada en el centro del Retablo, no es la misma de hace algunos años, pues parece ser que la anterior era una imagen de vestir y posiblemente su elaboración es posterior a la del Retablo.

Las santidades representadas en las pinturas del Retablo, se caracterizan por su actitud piadosa, devota, de fe, amor, respeto y compasión. Son personajes que ocupan el primer plano, con apariencia elegante y de rico colorido pues sus finos matices expresan gran realismo y movimiento, ya que sus cuerpos no están en actitud estática o de reposo, sino de movimiento. Así, ponen en evidencia su grandiosidad y riqueza expresiva que muestra las aptitudes y talento artístico de las personas que la realizaron. Finalmente, dichas pinturas no se reducen a simples copias de personajes que sirvieron de modelos, sino llevan implícitas técnicas, materiales y otros elementos propios de la época y la región.

Por otro lado, en análisis iconográfico tiene como objetivo determinar la identidad de cada uno de los personajes representados en el Retablo, partiendo de los elementos que los identifican, por ejemplo: actitudes, características físicas, indumentaria, atributos colectivos y personales, para poder pasar a la interpretación de los contenidos o significados intrínsecos de la obra de arte.

50/ Desmontables y utilizables para diversos acontecimientos, lo cual da lugar a pensar que por dicha movilidad, las piezas sufrieran gran deterioro o, en el peor de los casos, fueran extraviadas.

A continuación, después de haber identificado las imágenes del retablo en cuestión, procedo al análisis del significado de cada una de las pinturas para posteriormente, determinar su relación con los demás Santos o devociones presentes en el conjunto. Al final, aparece la síntesis de la interpretación iconográfica e iconológica que engloba el mensaje o contenido del retablo.

9.1 ESQUEMA INTERPRETATIVO DE CARACTER DIDACTICO (Propuesta de Orden para el Análisis).

9.1.1 INFORMACION GENERAL:

Título del tipo de la obra, época, estilo, procedencia, autor, firma, ubicación, dimensiones, género al cual pertenece la obra, material, técnica, asunto.

9.1.2 ANALISIS ESPECIFICO (Comprensión de la Imagen).

	Símbolos
	Atributos
Iconografía:	Alegorías
	Emblemas
	Heráldica
Significado:	La comprensión del contenido connotado.

9.1.3 VALORACION HISTORICA DE LA OBRA DE ARTE:

Historia de la Obra

Relaciones de Origen de la Obra.	El Artista Las generaciones
Factores Históricos.	La clase social Destinatario-consumidor Comitente, promotores
Fuerzas Ideológicas. (Iconología- Historia de las Ideas)	Filosofía Religión Mitología

9.2 VALORACION HISTORICA DE LA OBRA DE ARTE:

La procedencia de las pinturas que conforman el retablo es Antigua Guatemala, en cuanto al origen del autor por ser anónimas, se ubica dentro de la organización social de los artistas, sin especificar su categoría, pues su anonimato no lo permite. En relación a los promotores o financiadores del retablo, en este caso, probablemente fueron las religiosas capuchinas, que, al fundar su convento, contrataron la hechura de sus retablos a Juan José Mérida.

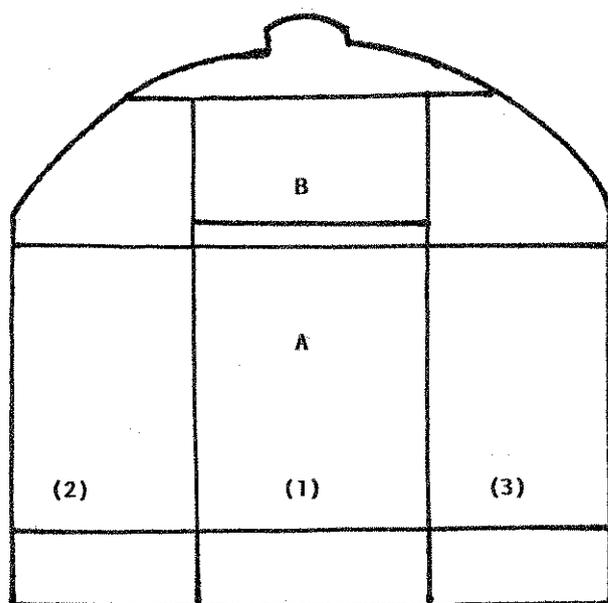
Los destinatarios y consumidores eran básicamente particulares devotas que encontraban en las pinturas del retablo, a alguno de los santos de su devoción, y fieles asistentes a la iglesia.

9.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL RETABLO:

La palabra retablo viene de las voces latinas retro, detrás, y

tabula, mesa o altar. Estructuras que se levantan delante de los muros internos de un templo, esencialmente de carácter arquitectónico, columnas y entablamientos, los cuales crean espacios destinados a contener pinturas y esculturas. Su función principal es la de narrar de un modo gráfico los principales pasajes de la historia de la vida de los santos o bien narraciones de tipo religioso. 51/

Los retablos, al igual que las fachadas, se dividen en cuerpos, calles y remate, tal como se observa en el siguiente cuadro.



51/ Gustavo Avalos Austria, El Retablo Guatemalteco, Forma y Expresión. (Guatemala: Tesis de Antropología, Universidad del Valle de Guatemala, 1988). Pág. 5.

Para entender los retablos debe seguirse un orden o lectura, que puede cambiar por motivos diversos. En Guatemala, frecuentemente pinturas e imágenes son cambiadas de sus lugares originales por lo que, en muchos casos, no se presenta un orden.

La división de los retablos en las calles, nos da ciertos lineamientos pues la calle (identificada en el esquema anterior con el numeral 1) es la más importante en todo el retablo por lo que se le denomina "**calle central**", en ella se ubican las advocaciones que en el retablo tienen mayor importancia, por lo general se colocan ahí los santos a quienes está dedicado el retablo. La segunda calle (numeral 2) es la que le sigue en importancia, se le denomina "**calle del evangelio**", se colocan ahí las advocaciones segundas en importancia. Más, en esta calle se da una peculiaridad y es que, dependiendo de la orden religiosa que hallá mandado a elaborar dicho retablo, se le conceden estos espacios o uno de ellos, a una orden relativamente contraria; en Guatemala por ejemplo, si el retablo pertenece a la orden franciscana, en esta calle aparecerán santidades dominicas o viceversa.

La última calle se denomina "**calle de la Epístola**", dentro del complejo del retablo es la última en importancia, por lo que es habitual se coloquen en ella imágenes que, dentro del retablo, son de menor importancia.

Los cuerpos se identifican con letras A y B, culminando con un remate en la parte superior. El primer cuerpo se identifica con la letra A, y el segundo, con la letra B.

El retablo es una obra colectiva que resume a las artes plásticas pues están presentes en él: pintura, escultura, platería, etc.

Para algunos autores como el Dr. Heinrich Berlín en la elaboración de un retablo intervienen por lo menos cuatro diferentes tipos de artistas que son: ensambladores, escultores, pintores, estofadores y doradores.

El ensamblador trazaba el retablo, realizaba el diseño o proyecto tomando como base las demandas del cliente, quien disponía de los cuerpos, las calles, cantidad de imágenes y otros. Por lo general, los clientes estaban constituidos por órdenes religiosas, el clero secular, cofradías, gremios y particulares. Cada cliente pedía el Santo de su devoción.

Por otra parte, el retablo también incluía el trabajo de ensamblador, el taller en madera y enlazar algunas de sus partes.

El escultor, por su parte, realizaba las imágenes, dejando su trabajo en blanco.

Los doradores realizaban la encarnación y policromía, sobre todo en las esculturas.

El último paso consistía en colocar las obras del pintor.

Es necesario mencionar, además que en la elaboración del retablo, participaban varios oficiales, así como aprendices, carpinteros, etc., por lo que en la mayoría de los casos aparecen los retablos, como obras anónimas. Probablemente, en casos especiales, se pudo haber sabido quienes habían participado en su elaboración pero, por razón de la tradición oral, se ha borrado de la memoria, quedando, así en el olvido los nombres de sus autores.

En nuestro caso concreto de análisis, el esclarecimiento o mensaje de las pinturas representadas en los retablos, pueden presentar dificultades, pues algunos de sus elementos pueden faltar, o bien pudieron ser sustituidos por otros que no estaban en el esquema inicial; así, su contenido semántico podría estar incompleto, discontinuo y/o confuso.

Por otra parte, los clientes hacían los contratos para la elaboración de algún retablo, en forma separada, es decir con cada uno de los artistas que participaban en la obra.

"Hay casos en que un sólo maestro contrata el retablo completo y entonces puede suponerse que hay asociaciones o subcontratos legales o simplemente por arreglos verbales, para que estos realicen la parte de su arte que les corresponde". 52/

También podía darse que después del contrato, el maestro, ya sea por muerte o motivos diversos, no ejecutara la obra por lo que se le encomendaba a otro maestro, así la idea de un maestro pasaba a ser ejecutada por otro.

Por otro lado, pueden encontrarse contradicciones en cuanto a lo que representa un retablo y lo que dice su contrato, pues en varios casos, hay cambios de gusto en los clientes, cuando el trabajo estaba ya casi realizado, entonces lo que se hacía eran modificaciones en forma verbal. También el cambio de corrientes estéticas o el deterioro de una parte de la obra podía generar cambios.

52/ Berlín, Op. Cit. Pág. No. 15.

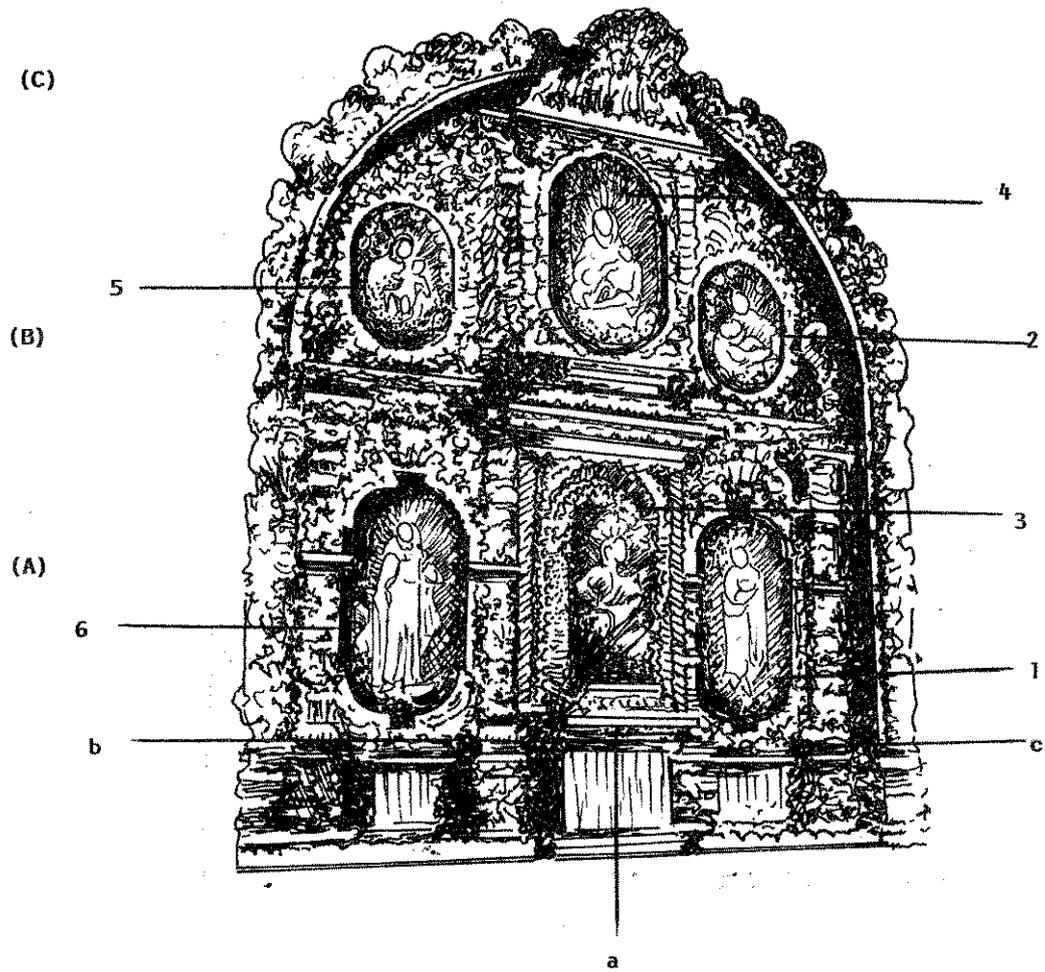
El retablo pues, es una obra colectiva en la cual y en algunos casos quien aparece como autor, pudo haber sido sólo el ensamblador o el dueño del taller en donde se realizó la obra.

9.3.1 EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION:

IDENTIFICACION DE LA OBRA	Retablo de Santa Ana
EPOCA:	Siglo XVIII
ESTILO:	Barroco
PROCEDENCIA:	Antigua Guatemala
AUTOR:	Juan José Mérida
FIRMA:	No posee
UBICACION:	Lado derecho de la Iglesia, constituye el segundo retablo
DIMENSIONES:	Alto: 6 Mts. Ancho: 5 Mts. Fondo: 0.50 cms.
GENERO AL CUAL PERTENECE LA OBRA:	Retablo
MATERIAL:	Madera tallada
TECNICA:	Estofado
ASUNTO:	Retablo con cinco pinturas y una imagen central. <u>53/</u>

53/ Instituto de Antropología e Historia, (Guatemala: Sección Colonial de Registro; 25 de febrero de 1986).

ILUSTRACION:



DESCRIPCION DE ACUERDO A NUMERALES:

CUERPOS:

- A. Primer Cuerpo
- B. Segundo Cuerpo
- C. Remate

CALLES:

- a. Calle Central
- b. Calle del Evangelio
- c. Calle de la Epístola

UBICACION DE PINTURAS EN CALLES Y CUERPOS:

- | | |
|---|--|
| 1. Pintura de Santa Ana. | Ubicación específica: Primer cuerpo, lado derecho. |
| 2. Pintura de San Francisco de Asis, con el niño en brazos. | Ubicación específica: Segundo cuerpo, lado derecho. |
| 3. Imagen de Santa Ana. | Ubicación específica: Primer cuerpo, calle central. |
| 4. Pintura de San José con el niño. | Ubicación específica: Segundo cuerpo, calle central. |
| 5. Pintura de San Antonio de Padua con el niño Jesús en brazos. | Ubicación específica: Segundo cuerpo, calle del Evangelio; lado izquierdo. |

6. Pintura de San Joaquín Ubicación específica: Primer cuerpo,
Calle del Evangelio. Lado izquierdo.

**9.4 INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS
CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 1 UBICADA EN
EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE SAN
MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE
LA ASUNCION (Esquema Interpretativo):**

9.4.1 Información General: 54/

Título del Tipo de Obra:	Pintura de Santa Ana
Epoca:	Siglo XVIII
Estilo:	Barroco
Procedencia:	Antigua Guatemala
Autor:	Anónimo
Firma:	No posee
Ubicación:	Primer cuerpo de lado derecho del Retablo de Santa Ana
Dimensiones:	Alto: 1.54 cms. Ancho: 1.04 cms.
Género al cual pertenece la Obra:	Pintura
Material:	Lienzo sobre madera
Técnica:	Pintura al óleo
ASUNTO:	En medio de un jardín, Santa Ana se encuentra de pie, en actitud de sumo recogimiento.

DESCRIPCION: Santa Ana tiene un vestuario muy bello y delicado. Detrás se pueden ver unos árboles.

Tiene una especie de marco pintado con motivos de rosas rojas colocadas en la parte interior y en la parte superior. El vestido de Santa Ana es ligo, blanco, blanco, muy amplio, con escote en forma cuadrada y orilla delgada con manga larga. La cabellera es de color negro y tiene las manos cerca del pecho. Su expresión es piadosa y de sufrimiento. El color que predomina es el café.

9.4.2 Rasgos Biográficos de Santa Ana y San Joaquín:

La inclusión de Santa Ana y San Joaquín en el culto litúrgico del santoral católico romano, se da por instancia de la fuerza de la tradición, a partir del siglo I d.C., ya que los cristianos primitivos, ensismados por la devoción a María, hicieron extensiva dicha devoción a Santa Ana y San Joaquín.

Es oportuno aclarar que, en la biografización conjunto y/o monográfica del santoral católico romano, al igual que en todo hecho histórico, existen dos versiones: 1) Objetiva, y 2) Oficial. La versión objetiva va más allá del personalismo eclesial, en materia de intereses creados. La versión oficial, en la que, en materia de práctica en el culto litúrgico, no rebasa la incólume finalidad enmarcada de la iglesia respecto a la concretización de sus intereses

desde el plano ideológico extensivo a todas las áreas del ser humano social. 55/

Regresando a nuestro tema, fue el Papa Inocente III, en el año de 1,204 d.C. él que oficializó el santoral católico romano, en el que por tradición contaba ya Santa Ana y San Joaquín.

Santa Ana era una judía descendiente de una clase sacerdotal, mujer formada rigurosamente conforme a la ley, por descender y pertenecer a la clase privilegiada sacerdotal. Respecto a San Joaquín, los libros deuterocanónicos lo destacan como un varón piadoso, formado también conforme a la ley, temeroso de Dios y de testimonio irreprochable. Dentro de la tradición, mucho lo han asociado con la encarnación de Lázaro, el mendigo. Sin embargo, las escrituras no nos dicen nada de su ascendencia.

Santa Ana y San Joaquín contrajeron matrimonio conforme a la Ley de Dios. Coinciden, previas investigaciones de la teología, en que Santa Ana y San Joaquín, en el año de la boda, eran de edad avanzada, oscilando a lo sumo, entre los 60 y los 75 años aproximadamente. En Israel, los matrimonios de edad avanzada, al igual que los parimientos, no eran novedad, debido a que los creyentes fieles a la ley consideraban ambas cosas, como señales de Dios dirigidos a los incrédulos. Para esos acontecimientos se calcula el año 120 de Roma, lo que indica que Ana nació aproximadamente en el año 180 de Roma y Joaquín en el 195. Según hebraístas, María nace aproximadamente veinte años después del matrimonio de Joaquín y Ana.

55/ Brandom, Diccionario Teológico de las Religiones. (Montevideo: Editorial Llamada de Medianoche, 1992). Pág. 1987

dedicó también a cuidar enfermos, por lo que adquirió una peste que fue la causa de su muerte; se despidió de su madre por medio de una carta cuyo contenido se sale de lo común, con respecto a otras por él remitidas. Tenía apenas 23 años de edad, su muerte fue un jueves 21 de junio de 1591.

"30 años después fue beatificado por el Papa Gregorio XV, a la ceremonia asistió su madre. En 1727, el 31 de diciembre, Benedicto XIII lo elevó al honor de los altares. El 13 de junio de 1926, Pío XI lo nombró patrono de la JUVENTUD CRISTIANA". 63/

9.6.3 Análisis Iconográfico Específico:

San Luis Gonzaga de origen italiano, perteneció a la Orden Jesuíta. Algunas de sus características fueron: su madurez, su juicio, su elevada Santidad, su fuerza de voluntad, su don de la oración, su devoción por la Santísima Virgen, su capacidad intelectual, su agradable expresión, etc.

Su fiesta se celebra el 21 de junio.

ATRIBUTOS:

Por lo general, aparece con sotana negra y sobrepelliz, elementos que lo identifican dentro de la Orden Jesuita.

Se le presenta también con una azucena, símbolo de pureza,

63/

Guillermo María Havers, Vivieron el Evangelio. (2a. Edición; México: Editorial Provesa, 1980). Pág. 244.

la cual, en este caso, aparece rodeando la pintura, formando una especie de marco. Otros de sus atributos específicos son: el crucifijo, una corona sobre un cráneo (que significa que renunció al marquesado o Castiglione) disciplinas y rosario.

Como se puede apreciar en el apartado correspondiente, en el anexo, los grabados presentan los atributos aquí establecidos, con la variante de que el cráneo no aparece coronado.

La iconografía de San Luis Gonzaga presenta poca variedad, comienza en el siglo XVIII. Este dato cronológico implica una correspondencia en cuanto a sus atributos que afirma que verdaderamente es él quien aparece en este retablo, además de otras coincidencias como: la juventud, la frescura y la expresión tierna y humilde con que se le presenta.

Es interesante también verificar cómo, en esta pintura, aparece con el Niño Jesús en sus manos, ambos observándose mutuamente. Dentro de la iconografía, esta escena no está contemplada dentro de las más frecuentes.

9.7 INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 4 UBICADA EN EL RETABLO DE SANTA ANA EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION (Esquema Interpretativo):

9.7.1 Información General: 64/

Título del Tipo de Obra: Pintura de San Antonio de Padua con el Niño Jesús.

64/ Instituto de Antropología e Historia, Op. Cit.

Dentro de todo el complejo descrito, los elementos iconográficos no están al margen de todo un contexto, pues son elementos prioritarios en tanto que reproducen la ideología dominante para la misma conservación y reproducción de un sistema social y económico que poco a poco engendraría sus propias contradicciones, cumpliendo así las leyes generales de la Dialéctica y específicamente del Materialismo Histórico.

Esos detalles, esos elementos de identificación de Santidades, que en un momento dado llegan a ser elementos de unión entre los devotos y las representaciones, llegan también a ser fetichizados, logrando con ello poderes sociales dignos de estudios serios y concientizadores. Vemos pues cómo la Iconografía no es un elemento producto del azar, sino tiene una explicación, tiene causas, tiene efectos, cuyo conocimiento ayuda al historiador a la recomposición, lo más fiel posible de la realidad que es parte de ese pasado histórico, pues constituye una fuente valiosa de información que escasamente se ha tomado en cuenta.

Para concluir este apartado, debemos enfatizar que los elementos iconográficos, dentro de todo el complejo supraestructural, pueden ser, en un momento dado, predominantes aunque no determinantes en el complejo económico-social, como parte de un proceso dialéctico.

Epoca: Siglo XVIII
Estilo: Barroco
Procedencia: Antigua Guatemala
Autor: Anónimo
Firma: No posee
Ubicación: Se encuentra en el primer cuerpo del lado izquierdo del Retablo de Santa Ana
Dimensiones: Alto: 1.54 cms.
Ancho: 1.04 cms.
Género al cual pertenece la obra: Pintura
Material: Lienzo sobre madera
Técnica: Pintura al óleo
Asunto: San Joaquín, padre de la Virgen María, se encuentra de pie, encima de una tarima de piedra, sosteniéndose con un báculo.
Descripción: Es un anciano de cabellos blancos, hombre elegante, de barba larga canosa. Se encuentra en un balcón; tiene un vestido azul que le llega hasta media pierna; abajo, parece tener un faldón café más largo que le llega un poco más arriba del tobillo; encima tiene una capa roja de piel y cuello blanco que llega hasta el piso; en una mano tiene un báculo, la otra está levantada; mira hacia abajo. Los colores predominantes son el púrpura y el rojo. Detrás de él se puede observar el cielo y una especie de balcón pintado

de blanco con una copa de la Eucaristía. Alrededor de la pintura se ven ramos de rosas.

9.5.2 Análisis Iconográfico Específico:

San Joaquín es el padre de la Virgen María, por lo general está en compañía de Santa Ana, su esposa, y de su hija niña. Ello explica por qué aparece en el retablo. Da la apariencia de avanzada edad.

Por lo general, se le viste con túnica de los rabinos y un manto que le cubre la cabeza (en este caso no aparece) es de color azul y llega a la mitad de la pierna; 61/ está ceñida por una capa que toca el piso, y una larga barba blanca grisácea.

Otro de los atributos es un cayado curvo en forma de muleta, que aquí le es sustituido por un báculo, (es común a los obispos, abades, abadesas y por extensión a algún fundador) de igual manera en algunos casos, se le presenta ofreciendo el cordero.

Las escenas de San Joaquín están inspiradas en los evangelios apócrifos. También puede aparecer con palomas en un cesto, con turbante, etc., aunque en este caso dichos atributos, no aparecen.

61/ La túnica de los rabinos hace referencia al jefe espiritual de una comunidad israelita.

**9.6 INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS
CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 3 UBICADA EN
EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE SAN
MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE
LA ASUNCION (Esquema Interpretativo):**

9.6.1 Información General: 62/

Título del tipo de obra:	Pintura de San Luis Gonzaga y el Niño Jesús
Epoca:	Siglo XVIII
Estilo:	Barroco
Procedencia:	Antigua Guatemala
Autor:	Anónimo
Firma:	No posee
Ubicación:	Segundo cuerpo del lado derecho del Retablo de Santa Ana
Dimensiones:	Alto: 1.00 Mts. Ancho: 0.80 cms.
Género al cual pertenece la obra:	Pintura
Material:	Lienzo sobre madera
Técnica:	Pintura al óleo
Asunto:	San Luis Gonzaga sostiene en sus brazos al Niño Jesús.
Descripción:	El vestuario del Santo es un hábito de color negro, manga larga y tela gruesa. El niño no está vestido, pero

62/ Instituto de Antropología e Historia, Op. Cit.

en la espalda se puede ver un pañal blanco, el cual es sostenido por las manos de San Luis Gonzaga. La expresión que hay es de salud, gozo, afirmación; ternura, amor, caridad, humildad y jovialidad. Los colores que predominan son el café y el rosado.

Una corona de flores rodea al Santo, tiene azucenas que simbolizan la pureza, flores abiertas y en botones. San Luis y el Niño Jesús se observan mutuamente y tienen una expresión de aceptación. El fondo de la pintura es oscuro, por esa razón no se aprecia el ambiente interno. Sólo se nota una corona de rosas blancas y rojas que le hacen marco a la pintura.

9.6.2 Rasgos Biográficos de San Luis Gonzaga:

Hijo primogénito de Ferrante Gonzaga, Marqués de Castiglione y de Marta Tama Santena, dama de honor de la esposa de Felipe I, Rey de España. Nació el 9 de marzo de 1568 en el Palacio de Castiglione delle Stivieri, en la región italiana de Lombardía.

Su madre, lo educó cristianamente y no tardó Luis en mostrar inclinaciones poco comunes para la virtud. Su padre pretendía que se dedicara a las armas, por las que también manifestaba, el niño Luis, gran afición y gusto. A los cinco años, estando en Casal,

cargó Luis, incautamente, una pieza de artillería que, al dispararse, estuvo a punto de destruirlo. Por el trato con los soldados, aprendió a decir algunas palabras malsonantes, una costumbre que después deploró amargamente durante toda su vida. Luis, vivió en la corte del Duque de Toscana. En Florencia, hizo voto de perpetua castidad cuando tenía apenas nueve años de edad. Allí fue en donde tomó por primera vez la Sagrada Eucaristía de manos de San Carlos de Borromeo. Luego pasó a Mantua y después a España, lugar donde estuvo dos años en la Corte de Felipe II.

San Luis, en todas partes dio muestras de madurez, de juicio, y a sus pocos años, elevada Santidad. Le gustaba imitar los diversos ejemplos de las vidas de los Santos. Tenía tenacidad y mucha fuerza de voluntad para seguir las indicaciones de la voluntad de Dios. Renunció al título de príncipe (que le correspondía por derecho de primogenitura) en favor de su hermano Rodolfo e ingresó el 25 de noviembre de 1585, a la Compañía de Jesús (Jesuitas) en la ciudad de Roma. A las seis semanas de haber entrado al noviciado murió su padre Ferrater, quien había cambiado su vida por el ejemplo recibido de su hijo. Tuvo el don de la oración; fue además gran devoto de la Santísima Virgen; su confesor dentro del noviciado fue Roberto Belarmino, quien además expresaba muchas cosas que aprendía de San Luis.

Entre otras cosas propias de un Santo, San Luis tenía mortificados sus sentidos, sobresalió en sus estudios de Filosofía y Teología, era divertido en cuanto a la forma de su expresión, especialmente en su conversación, su salud era delicada, tuvo una revelación divina en la que se le comunicó que viviría poco. Se

dedicó también a cuidar enfermos, por lo que adquirió una peste que fue la causa de su muerte; se despidió de su madre por medio de una carta cuyo contenido se sale de lo común, con respecto a otras por el remitidas. Tenía apenas 23 años de edad, su muerte fue un jueves 21 de junio de 1591.

"30 años después fue beatificado por el Papa Gregorio XV, a la ceremonia asistió su madre. En 1727, el 31 de diciembre, Benedicto XIII lo elevó al honor de los altares. El 13 de junio de 1926, Pío XI lo nombró patrono de la JUVENTUD CRISTIANA". 63/

9.6.3 Análisis Iconográfico Específico:

San Luis Gonzaga de origen italiano, perteneció a la Orden Jesuíta. Algunas de sus características fueron: su madurez, su juicio, su elevada Santidad, su fuerza de voluntad, su don de la oración, su devoción por la Santísima Virgen, su capacidad intelectual, su agradable expresión, etc.

Su fiesta se celebra el 21 de junio.

ATRIBUTOS:

Por lo general, aparece con sotana negra y sobrepelliz, elementos que lo identifican dentro de la Orden Jesuita.

Se le presenta también con una azucena, símbolo de pureza,

la cual, en este caso, aparece rodeando la pintura, formando una especie de marco. Otros de sus atributos específicos son: el crucifijo, una corona sobre un cráneo (que significa que renunció al marquesado o Castiglione) disciplinas y rosario.

Como se puede apreciar en el apartado correspondiente, en el anexo, los grabados presentan los atributos aquí establecidos, con la variante de que el cráneo no aparece coronado.

La iconografía de San Luis Gonzaga presenta poca variedad, comienza en el siglo XVIII. Este dato cronológico implica una correspondencia en cuanto a sus atributos que afirma que verdaderamente es él quien aparece en este retablo, además de otras coincidencias como: la juventud, la frescura y la expresión tierna y humilde con que se le presenta.

Es interesante también verificar cómo, en esta pintura, aparece con el Niño Jesús en sus manos, ambos observándose mutuamente. Dentro de la iconografía, esta escena no está contemplada dentro de las más frecuentes.

9.7 INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 4 UBICADA EN EL RETABLO DE SANTA ANA EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION (Esquema Interpretativo):

9.7.1 Información General: 64/

Título del Tipo de Obra: Pintura de San Antonio de Padua con el Niño Jesús.

Epoca:	Siglo XVIII
Estilo:	Barroco
Procedencia:	Antigua Guatemala
Autor:	Anónimo
Firma:	No posee
Ubicación:	Segundo cuerpo del lado izquierdo del Retablo de Santa Ana
Dimensiones:	Alto: 1.00 Mts. Ancho: 0.80 cms.
Género al cual pertenece la obra:	Pintura
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Lienzo sobre madera
Asunto:	San Antonio de Padua sostiene al Niño Jesús en sus brazos
Descripción:	San Antonio de Padua sostiene sentado al Niño Jesús. El Santo está en un estado de meditación con los ojos cerrados. El Niño observa hacia el lado derecho. El marco de la pintura tiene flores delicadas color rosa.

9.7.2 Rasgos Biográficos de San Antonio de Padua: (Confesor, Doctor de la Iglesia).

Fue nativo de Lisboa, pero su nombre deriva de la ciudad italiana de Padua, la cual fue en donde pasó sus años maduros. Nació en 1195 de una noble familia portuguesa y fue bautizado con el nombre de Fernando. Sus padres lo enviaron a Lisboa para que lo educara el Clero de la Catedral de dicha ciudad, a los 15 años se unió a los canónigos regulares de San Agustín. En el transcurso

de sus años, sintió un deseo ardiente de morir por su fe, el cual transmitió a algunos franciscanos mendicantes que llegaron a Santa Cruz; ellos lo animaron para que pidiera su admisión en la orden y, aunque se enfrentó con muchos obstáculos, pudo recibir el hábito franciscano en la capilla de San Antonio de Olivares, cerca de Coimbra, a principios del año 1221. Por esta razón cambió su nombre por el de Antonio en honor a San Antonio de Egipto, a quien esa capilla estaba dedicada.

San Antonio, como predicador, asombraba a quienes lo escuchaban; era efectivo para convertir herejes; era además ambulante; fue nombrado lector de Teología de los franciscanos. Por su destreza en formular argumentos contra las herejías de los albigenses, se le conoció bajo el mote de "Martillo de los herejes". Además de gran predicador, tenía ciencia, elocuencia, notable poder para el análisis y razonamiento lógico, un ardiente celo por las almas, personalidad magnética y una voz sonora que llegaba muy lejos. Irradiaba fuerza espiritual, las muchedumbres se apiñaban para escucharlo y los criminales rudos y endurecidos eran, al igual que los otros, convertidos. Los hombres cerraban sus tiendas y dejaban sus puestos para asistir a sus sermones, las mujeres se levantaban temprano o se quedaban durante toda la noche en la iglesia para asegurar sus asientos. Cuando las iglesias no tenían cupo para aquella multitud, Antonio predicaba en las plazas públicas y en los mercados.

Luego, Antonio regresó a Padua y con sus sermones reformó la conducta y la moral de esa ciudad. En 1231 murió, contaba sólo con treinta y seis años, fue canonizado un año después de su muerte.

9.7.3 Análisis Iconográfico Específico:

San Antonio, de origen portugués, perteneció a la Orden Franciscana, fue un famoso taumaturgo ^{65/} y predicador. Murió en Padua en 1231. Su fiesta se lleva a cabo el 13 de Junio. Se le presenta con el primer hábito de su orden, ceñido con un cordón que, en este caso, por su posición de medio cuerpo, no se logra distinguir. Su apariencia es de hombre joven.

Sus atributos más frecuentes son: una azucena, el libro (ambos elementos no aparecen en la pintura analizada), el Niño Jesús aparece también con un talle de vid con uvas, con un pan en la mano o llevado por ángeles, en otros casos se muestra con elementos de escenas sacadas de sus milagros, tales como: una custodia en la mano, un asno arrodillado, predicando a los peces, curando enfermos, etc.

Se le da el título de Santo Milagroso. Desde el siglo XVII ha sido representado con el Niño Dios en brazos, debido a una leyenda posterior que refiere que San Antonio visitó a un amigo, y éste tuvo la visión de San Antonio mirando al niño que era cargado en sus brazos. En sus primeros retratos lleva un libro, que simboliza el conocimiento de la Biblia, o bien un lirio que significa pureza y castidad. A veces está acompañado por una mula, la cual, según otra leyenda, se hincó ante el Sacramento cuando Antonio lo alzaba en sus manos y al hacerlo convirtió a su dueño hereje, haciéndolo creer en su presencia real. Es el patrón de las mujeres estériles y embarazadas, de los pobres y de los viajeros. Las limosnas que

^{65/} Persona capaz de hacer milagros.

se le dan son llamadas, el pan de Antonio. No se ha explicado satisfactoriamente por qué es invocado para encontrar objetos perdidos.

9.8 INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS CORRESPONDIENTES A LA PINTURA No. 5 UBICADA EN EL RETABLO DE SANTA ANA EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION: (Esquema Interpretativo)

9.8.1 Información General: 66/

Título del tipo de obra:	Pintura de San José con el Niño Jesús
Epoca:	Siglo XVIII
Estilo:	Barroco
Procedencia:	Antigua Guatemala
Autor:	Anónimo
Firma:	No posee
Ubicación:	Parte central del segundo cuerpo del Retablo de Santa Ana
Dimensiones:	Alto: 1.55 cms. Ancho: 1.28 cms.
Género al cual pertenece la obra:	Pintura
Material:	Lienzo sobre madera
Técnica:	Pintura al óleo
Asunto:	San José sostiene al Niño Jesús en sus brazos.

Descripción: San José sostiene al Niño Jesús en sus brazos, el Niño está dormido y tiene un gesto de satisfacción. La actitud del Niño Jesús es de confianza absoluta.

San José es un hombre barbado, de pelo largo, ondulado y de color castaño. Tiene bastante ropa puesta. San José no observa al Niño, la cabeza está en una posición de medio lado. La expresión es de fervor. El color que predomina es el café. San José sostiene un tallo de azucena con una flor y un botón.

Una corona de flores arreglada en dos ramos, artísticamente, decora la pintura: un ramo está en la parte superior y el otro ramo en la parte inferior.

9.8.2 Rasgos Biográficos de San José, Esposo de María-Virgen y Padre Adoptivo de Jesucristo:

Los conocimientos referentes a la vida de San José son muy limitados, la devoción popular tardó en reconocerlo, pero puedo decir acerca de él, lo siguiente.

José fue un varón descendiente de la tribu de Judá, uno de los doce hijos del patriarca Jacob-Israel. José, al nacimiento de Cristo, era un hombre de edad avanzada, contaba aproximadamente sesenta años, cuando María tenía dieciseis aproximadamente. 67/

67/ Lexis Spencer, La Vida Oculta de Cristo. (California: Ediciones de la Lógica Rosacruz AMORC, 1965). Pág. 325.

Jesucristo fue colgado en un madero en el año setenta y nueve de roma. 68/ Para esa fecha, José ya había fallecido, pues ese acontecimiento sucedió cuando él ya contaba, aproximadamente, con noventa años. 69/

San José, al igual que todo miembro del santoral católico, no se libra de los mitos y de las tergiversaciones que hace la mentalidad colectiva tradicional, pues la tradición prosaica de la Era I, comenzó a difundir el tema de la devoción a la Sagrada Familia.

Actualmente existe polémica en cuanto a la fecha exacta de su nacimiento, pues la Teología sistemática establece que José nació en Nazaret, el año ciento seis de Roma, en este lugar transcurriría la mayor parte de la vida "desconocida" de Jesús. Nació entre los varones de Judá, de la casta social intermedia artesanal, de ahí surge la prioridad de su oficio carpinteril, útil a los que podían cubrir la cuota del trabajo realizado por encargo.

Uno de los elementos que destacan todas las corrientes interpretativas era su temor a Dios, y la piedad al prójimo, fue un ciudadano sin influencia pública, sólo notorio más tarde por las señales y prodigios realizados por Jesucristo, haciéndose la relación padre-hijo.

Acerca de José, hay controversias entre los estudiosos y adeptos simples, se han generado algunas leyendas, entre ellas una que

68/ Como referencia cronológica puede tomarse a Octavio, sobrino de César que con el nombre de Augusto, se proclamó emperador (27 a. de J.C. - 14 d. de J.C.). A la dinastía fundada por Augusto sucedieron la de los Flavios y la de los Antoninos.

69/ Spencer, Op. Cit., Pág. 325.

dice que, al recibir la noticia angelical de la concepción de María, José se encontraba orando más o menos al medio día, de ahí el significado de angelus o magnificat a la Señora Nuestra. Además, que "huyó porque dudó de María". 70/

Otra de las polémicas es acerca de la paternidad biológica de José como cónyuge de María, es decir si José y María procrearon hijos biológicos. Las respuestas son varias, para algunos si, para otros no; algunos afirman que tuvieron trato marital hasta que ella dio a luz un hijo que le puso de nombre Jesús. Muchos otros agregan que José y María no procrearon hijos, lo justifican con el evento de Cristo agonizante que recomienda con Juan, a su madre suponiendo que no tenía a ninguno que velara por ella. María, en ese entonces, ya era viuda.

Para concluir, José desarrolló un medio autónomo de subsistencia, su oficio artesanal, la carpintería, estaba en los sectores medios, era un hombre dadivoso y de amplia humanidad. Su mérito se resume en la frase: "fue un varón justo" como se plasma en las Sagradas Escrituras.

La Iglesia Católica, por la tradición, a partir del siglo I de nuestra era, ha oficializado el día de San José en el Santoral Romano, el diecinueve de marzo, día de su nacimiento.

La devoción a San José por parte del catolicismo romano, fue traída por la orden de los frailes menores (o.f.m.) o franciscanos, en el siglo XVI, como parte de la encomienda ideológica.

70/ Gerardo Ramírez Samayoa, La Tradición en la Religiosidad Popular de Guatemala, (Guatemala: Seminario Arquidiócesano, 1988). Pág. 76.

9.8.3 Análisis Iconográfico Específico:

San José es el esposo de la Virgen María, fue artesano; en su caracterización personal aparece anciano y calvo, mas, en este caso, no aparece así.

En cuanto a la vestimenta, se le presenta con atavío, en forma de batón elaborado de telilla, pues el cuero, la seda y el libro eran utilizados sólo por la clase alta. Los colores del batón solían ser: celeste, marrón, carmesí o crema; no se usaban el verde, naranja ni el morado, pues los colores fuertes se creía que eran del reino del Demonio.

En la pintura analziada, no puede precisarse la vestimenta ya que la misma representa solamente medio cuerpo, aunque su apariencia es sencilla.

Las reglas iconográficas refieren que en la Epoca Medieval San José aparece con el traje sencillo de los artesanos, consistente en una túnica corta y ceñida; por otra parte, cuando se representa en la huída a Egipto se le tipifica con un traje de viaje, (capa y sombrero). En la actualidad, se presenta con túnica talar y manto, con colores amarillo y morado.

Su atributo medieval es el bastón curvado, y al final del período gótico, una vara florida.

Sólo aparece en las escenas de la infancia de Jesús y casi siempre con la mano en la mejía, en actitud meditante.

Desde el Renacimiento, aparece con el Niño Jesús en sus brazos o de la mano y con el bastón florido y/o herramientas de carpintero.

En el caso que nos ocupa, podemos decir que encontramos influencia renacentista con algunas características muy especiales, pues no sostiene un bastón florido, sino un tallo de azucena, cuyo significado es la pureza y castidad con una flor y un bobotón; también posee una mayor dimensión y se encuentra dentro de un lujoso medallón de flores.

Como ya hemos dicho, en la Epoca Medieval se le presentaba con bastón curvado en forma de muleta (al final del gótico vara florida) y una cesta o jaula con dos palomas, en la escena de la purificación y una vela en la del nacimiento.

San José apareció como integrante de la Sagrada Familia hasta el siglo XVI, se inició su representación individual como un anciano de larga barba y calvo de su cabeza.

Otros de sus atributos son la corona y el cetro (a partir del pontificado de Clemente XII 1730 - 1740).

Según el Licenciado Miguel Alvarez, en su publicación: Iconografía aplicada a la escultura colonial de Guatemala, las representaciones de San José son:

Paternal: Niño Jesús en sus brazos. (Como aparece en el Retablo que estudiamos).

Sueño: Dormido, (alusión a los mensajes recibidos).

Tránsito: Yacente.
De la luz: Similar advocación a la Virgen de la Luz.
Alegóricas: Con el Niño Jesús
Nazareno en sus brazos
Abriendo cartas junto con el Niño Jesús.
Históricas: En conjunto de Misterio (Virgen, San José y Niño). Huída de Egipto. Desposorios, (promesa mutua de contraer matrimonio).

**X. INTERPRETACION Y SENTIDO GLOBAL DEL RETABLO DE
SANTA ANA, UBICADO EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL
DE CAPUCHINAS DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA
ASUNCION TOMANDO COMO BASE LOS ELEMENTOS
ICONOGRAFICOS REPRESENTADOS EN EL MISMO**

Con base en la teoría que sustenta al presente trabajo, se hace necesario resaltar que las reglas de lectura del retablo, en este caso, no se cumplen, pues si vemos la secuencia, verificamos cierta independencia en cuanto a las calles y cuerpos respectivamente. Veamos primero la calle central, que al tener sobre su eje principal la imagen de Santa Ana, es relativamente correspondida con la presencia de San José, quien aparece con el Niño Jesús en sus brazos. Ahora bien, en la calle del Evangelio, vemos, sobre el primer cuerpo, a San Joaquín, que resalta dentro del sentido global del retablo su secundaria importancia. Sobre la misma calle, pero sobre el segundo cuerpo, la pintura del franciscano San Antonio de Padua y, por último, en la calle de la Epístola, nuevamente Santa Ana en el primer cuerpo y como elemento muy curioso, el jesuita San Luis de Gonzaga, patrono de la juventud cristiana.

Sin embargo, a nivel del primer cuerpo, sí existe de alguna forma, relación en cuanto a la temática general del retablo; no es así, con el segundo cuerpo, en el que advocaciones de diferentes órdenes religiosas, junto a San José, presentan al Niño Jesús en brazos. En vista de esto, me atrevo a pensar que estas tres representaciones fueron colocadas de esa manera, para representar al Niño de Jesús como elemento comparativo y unificador, de tal

manera que probablemente estas pinturas no eran originalmente del retablo analizado, ya que Santa Ana pudo haber estado representada en un principio, junto a la Virgen Niña, pues como es sabido, este es uno de sus principales atributos.

Por otro lado, las figuras correspondientes al segundo cuerpo, no muestran los atributos típicos o comunes con los cuales se identifican, aunque el marco floral y la forma de cada una de las pinturas de ese mismo cuerpo, les proporciona cierta unidad.

Visto así, la función ideológica del retablo, en su conjunto, perdió la secuencia del mensaje, aunque se siguieron aprovechando los espacios para colocar advocaciones dignas de imitarse.

Para terminar, basta decir que diversos son los motivos por los cuales se considera que las pinturas del segundo cuerpo no corresponden al retablo, ya que al trasladarse la ciudad capital, los retablos fueron desmontados y muchas de sus piezas conformantes colocadas en otros retablos o simplemente extraviadas; además, el deterioro de pinturas o imágenes originó, en el mejor de los casos, restauraciones poco profesionales, pues por lo general, simplemente se sustituyeron imágenes en obediencia a peticiones particulares de personas devotas con gran influencia dentro de la Iglesia. La originalidad del retablo en su conjunto se fue perdiendo y con ello, también se distorsionó el mensaje o temática del mismo (contenido ideológico).

Al inicio del presente apartado, se menciona la "cierta independencia" de las calles y cuerpos del retablo, se tipifica como

"cierta independencia" porque en el segundo cuerpo, como se menciona anteriormente, aparecen, en la Calle Central, San José; en la del Evangelio, San Antonio y, por último, en la de la Epístola, San Luis Gonzaga. Los tres tienen en brazos al Niño Jesús, que en este caso es el elemento que los unifica y los vincula a la temática general del retablo, pues dentro de un sentido global, Santa Ana se relaciona a la representación del Niño; posiblemente por ser abuela materna del Niño Jesús. Sin embargo, hay una ausencia total de la Virgen Niña.

10.1 LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS COMO REPRODUCTORES DE LA IDEOLOGIA DEL MOMENTO, SON PRODUCTO Y REFLEJO DEL COMPLEJO SOCIAL, POLITICO Y CULTURAL DE LA EPOCA:

Al referirse al siglo XVIII, debemos entender que es el último siglo del período colonial; por esa razón, considero que debe hacerse una aproximación histórica en cuanto a los elementos: sociales, políticos, económicos, ideológicos y culturales de la época, haciendo la aclaración que cada uno de estos apartados, por ser tan amplios, han sido y son objeto de variados estudios, de trabajos serios y profundos.

Después de los procesos de conquista y colonización de América se fundaron las ciudades en las cuales cada grupo social ocupó un lugar determinado. La distribución de la tierra, la apropiación de la mano de obra indígena y la justificación de los privilegios cobraron relevancia.

Concretamente, Guatemala, la Ciudad de Santiago, fundada y

traslada en varias ocasiones, 71/ fue la Capital de la Audiencia que geográficamente abarcaba Chiapas (hoy parte de México) hasta lo que hoy es Costa Rica.

En cuanto a los elementos económicos, podemos decir que la economía colonial, basada en la agricultura y ganadería, era una economía estancada pues tenía un carácter cíclico, en el cual se notaba un auge y posteriormente una caída de los productos que vinculaban a la economía local con el mercado exterior. Como ejemplo de ello está la reproducción del cacao y del añil que **"constituyeron el grueso del llamado sector 'dinámico' de la economía colonial"**... 72/ toda esta producción recaía en el grueso de la población indígena que constituía la masa trabajadora en ese momento y que, a su vez, por medio de métodos violentos de explotación, constituía la base de la producción, como se aclara más adelante.

La sociedad se presentaba segmentada, formada por indios, españoles, criollos y algunos negros africanos que fueron importados.

Caracteriza a la estructura de la ciudad, un centro hispano y, en la periferia, la población indígena. Esto evidencia una división profunda, pues, concretamente, los grupos dominantes estaban formados por los españoles que representaban el poder de la Corona Española por medio de la institución supraestructural de la Audiencia y que constituían un grupo homogéneo, hermético, lleno

71/ En cuanto a la fundación de la ciudad, recuerdese que el 25 de julio de 1524, el conquistador Pedro de Alvarado fundó la Villa de Santiago de Guatemala o Villa de Santiago de los Caballeros de Guatemala en la capital del reino cakchiquel, Iximché.

Posteriormente se pasó al Valle de Almolonga, concretamente el 22 de noviembre de 1527. Luego, el 10 de marzo de 1543, la Ciudad de Santiago de Guatemala se estableció en el Valle de Panchoy, y por último, se autorizó un traslado de la ciudad, por Real Cédula en favor de la fundación de la nueva capital, durante 1775, eligiéndose para el emplazamiento el espacioso Valle de las Vacas, también conocido como Valle de la Ermita o de la Virgen.

72/ Julio César Pinto Soria, Raíces Históricas del Estado en Centroamérica. (2a. Edición; Guatemala: Editorial Universitaria, 1983). Pág. 82.

de prejuicios raciales, pues se consideraban superiores, y civilizados. Estos, formaron una conciencia de clase, la cual reproducía esa firma estructura social. En su mayoría eran soldados que buscaban fortuna, carentes de cultura y aventureros que, buscando tierras y vasallos, vinieron al continente pidiendo al rey se les considerara como hidalgos. Todo esto, los cohesionó y los consolidó como una clase social muy distante de su tierra de origen. El pago que les concedió la corona fueron las enmiendas y los repartimientos, por tal razón en su mentalidad, vinieron como pequeños señores feudales. Dentro de este grupo, conjuntamente con los criollos se concentraba, a principios de la colonia, la producción artística. Estos últimos constituían un grupo local que respaldaba, protegía y defendía sus intereses en el Cabildo. Se contaba, además, con otra institución muy poderosa, la Iglesia, cuya función principal consistía en ejercer el control ideológico de la sociedad, constituía un instrumento primordial de control y dominio de los grupos dominantes que poseían el poder económico. Las ideas sustentadas por estos grupos se expresaban en el Cristianismo difundido por la Iglesia Católica, la cual también hacía uso de diferentes formas del lenguaje para transmitir los mensajes.

La Iglesia imponía su visión del mundo y frenaba el impulso del descubrimiento de la realidad y la verdad, su misión era salvar, rescatar a los infieles, concretamente a los indios; por ello imponía temáticas, normaba conductas y hasta determinaba el comportamiento de los artistas. Era una rígida concepción del mundo que a la vez controlaba cualquier posible desviación. La Iglesia era, no sólo un instrumento de control social, sino también ideológico pues prohibía la lectura de algunos libros y documentos científicos de ideología contraria que podían ser peligrosos y crear desestabilidad

política; también prohibió estampas, retratos y medallas. Dentro de esta realidad, se comprende por qué los temas religiosos eran los predominantes en la producción artística, pues representaban su visión del mundo y, al mismo tiempo, los reproducía.

Por otro lado, rápidamente se fueron dando variaciones en la población, aparecieron los mestizos, pardos y gente ordinaria que no sabía leer pero gozaba de grandes habilidades artesanales, razón por la cual se dedicaron a los oficios artesanales convirtiéndose en un grupo social marginado ya que se dispusieron al servicio de los grupos dominantes, por lo que la invención artística quedó relegada a la copia o simplemente a la libre utilización de elementos que ya venían desde Europa impresos en grabados y estampillas. Así el arte de esta época expresa su dependencia cultural.

Tanto la pintura, la escultura, la arquitectura y otras manifestaciones del arte, presentaban esas ideas que, en forma sutil pero eficaz, penetraban en la mentalidad de los espectadores, logrando modificaciones conductuales, pues lo general se exponían vidas de Santos que, como ejemplos de humildad, de veneración, de paciencia, honestidad, voluntad, fe, esperanza y otras cualidades, eran dignos de admiración, contemplación e imitación.

De esta manera, la producción artística que se desarrolló, no sólo en Guatemala sino en toda la América hispánica, estuvo básicamente bajo la dominación española, pues de parte de los artistas no hubo creatividad ni invención, sino libre utilización de instrumentos de trabajo y representaciones de Santos. Lo que variaba eran las fuentes de inspiración, los instrumentos de trabajo y los materiales en algunos casos.

Dentro de todo el complejo descrito, los elementos iconográficos no están al margen de todo un contexto, pues son elementos prioritarios en tanto que reproducen la ideología dominante para la misma conservación y reproducción de un sistema social y económico que poco a poco engendraría sus propias contradicciones, cumpliendo así las leyes generales de la Dialéctica y específicamente del Materialismo Histórico.

Esos detalles, esos elementos de identificación de Santidades, que en un momento dado llegan a ser elementos de unión entre los devotos y las representaciones, llegan también a ser fetichizados, logrando con ello poderes sociales dignos de estudios serios y concientizadores. Vemos pues cómo la Iconografía no es un elemento producto del azar, sino tiene una explicación, tiene causas, tiene efectos, cuyo conocimiento ayuda al historiador a la recomposición, lo más fiel posible de la realidad que es parte de ese pasado histórico, pues constituye una fuente valiosa de información que escasamente se ha tomado en cuenta.

Para concluir este apartado, debemos enfatizar que los elementos iconográficos, dentro de todo el complejo supraestructural, pueden ser, en un momento dado, predominantes aunque no determinantes en el complejo económico-social, como parte de un proceso dialéctico.

XI. CONCLUSIONES

La llegada de los españoles al continente americano implicó una búsqueda incesante de riqueza (principalmente metales preciosos), ya que uno de sus fines u objetivos era el enriquecimiento fácil y rapaz. Con la ausencia de riqueza metálica, los colonizadores implantaron el tributo, el repartimiento y la encomienda como nuevas formas de explotación económica de la mano de obra esclava, semi-esclava o servil de la población indígena. Luego del descubrimiento, para la consolidación de los procesos de Conquista y Colonización respectivamente, se hizo indispensable la difusión de la religión católica, el idioma castellano y otros elementos que para dicho momento permitieran a la Monarquía española dominar a los pueblos de indios, incorporándolos forzosamente al nuevo proceso productivo. Así, una de las primeras funciones del arte fue servir como medio propagandístico del Rey, ya que lo justificaba como representante de Dios en la tierra y gobernante por voluntad divina. Esto implicaba cómo él mismo era un patrocinador de la producción artística durante la colonia.

En la Epoca Colonial y específicamente en el siglo XVIII, a través del Arte se construía y difundía una ideología cristiana común, los templos religiosos como una totalidad artística constituían el eje central en la propagación de la misma. Por otro lado, el bautismo y los sacramentos en general eran una poderosa fuente de ingresos económicos para la iglesia y, al mismo tiempo, un medio por el cual se tenía acceso a la "sociedad", además ejemplificaban comportamientos que toda persona debía tener dentro de los cánones

de la Doctrina Cristiana, de tal manera que la producción artística junto al sacramento, la literatura católica, las fiestas santorales y otras manifestaciones religiosas, transmitían de manera didáctica la Doctrina Cristiana, y dentro de ella, los principales pasajes de la Historia Sagrada del Antiguo y Nuevo Testamentos, escenas de la vida de algún Santo, etc. En el caso estudiado, posiblemente no estuvo dedicado a Santa Ana, ya que por el traslado de la ciudad capital, los terremotos y la general destrucción, se originó una pérdida de cuadros e imágenes que repercutió en la sustitución de las piezas por otras que no guardaban relación con la temática original del mismo. En el mejor de los casos, los cuadros e imágenes sufrieron gran deterioro. Por todo ésto puedo inferir que el retablo actual de Santa Ana, objeto de estudio del presente trabajo, estuvo dedicado originalmente a la Sagrada Familia, pues a través de esta temática se transmitía la idea o sentido de **UNIDAD FAMILIAR**. Se representaban en él a las generaciones de la siguiente manera: Jesús como hijo, sus padres: San José y la Virgen María, así como a sus abuelos maternos: Santa Ana y San Joaquín. ^{73/} De esta manera se reconocían los vínculos de descendencia hasta un tercer grado y a su vez se apreciaba de manera más completa el mensaje de la unidad familiar transmitido por el Cristianismo en el siglo XVIII. todo esto puede comprobarse en el actual retablo dedicado a la Sagrada Familia, ubicado en el fondo, a mano izquierda del crucero de la Iglesia de La Merced, en la Nueva Guatemala. Este retablo, al igual que el de Jesús de la Merced, proceden de Antigua Guatemala, y se le atribuyen por su contrato en 1788 ^{74/} a Francisco Javier de Gálvez. Ambos miden 10 metros de alto por

^{73/} En otros casos, ya sean pinturas de los Cinco Señores o esculturas, pudieron haber aparecido sus abuelos paternos: San Jacob y Santa Abigail.

^{74/} Luis Gutiérrez, El Templo de la Merced Relicario de Fe y de Arte. (Guatemala: Nuestra Imprenta, 1989). Págs. 12-13.

6 metros de ancho, conformados por tres cuerpos y tres calles. Este Retablo presenta, en el primer cuerpo y sobre la Calle de Evangelio, la escultura de San Joaquín, sentado y con los brazos sobre el sillón, con vestimenta predominantemente color café, con estofe y dorado. Santa Ana, ubicada en la calle de la Epístola, aparece sentada con la Virgen Niña en sus brazos, predominando así su estofe dorado. Al centro, sobre el primer cuerpo, aparece la Sagrada Familia, constituida por la Virgen María, San José, el Niño Jesús y algunos pastores y ovejas. En este primer cuerpo verificamos de manera más completa, el mensaje de la unidad familiar propagado en el siglo XVIII.

Por otro lado, es necesario aclarar que en la Nueva Guatemala, ya no se hacía necesario guardar la secuencia en imágenes que originalmente se presentaba el Retablo, pues el mensaje ya estaba entendido entre los fieles devotos. Me atrevo a pensar que se le agregaron pinturas e imágenes que no guardaban relación con la temática original. Como ejemplo de ello puedo indicar la presencia de San Antonio de Padua y San Luis Gonzaga, devociones que no tiene relación alguna con el contenido de la Sagrada Familia ni con el de Santa Ana. En este nuevo momento lo que se pretendía era amueblar a la Iglesia de San Miguel de Capuchinas, de acuerdo a las nuevas exigencias de la sociedad.

Recordemos que con la introducción de elementos propios del sistema capitalista, el Cristianismo perdió su carácter de ideología común, así, los Santos y Advocaciones pasaron a ser desconocidos y se dio paso a nuevas celebraciones cuyos objetivos enfatizaban amor, respeto y admiración por la Patria.

Con la Reforma Liberal, factores externos empiezan a manifestarse con más fuerza, pues el monocultivo de la grana había iniciado su decadencia en la década de 1840, teniendo como causa el surgimiento de las añilinas en Europa. Así se impulsó con la ayuda del capital alemán, la producción y exportación del nuevo cultivo, el café. Esta nueva estructura socio-económica es dirigida políticamente por sectores pequeño burgueses (cafetaleros-liberales) que desplazan del poder a las clases dominantes tradicionales, que saquean y confiscan los bienes materiales de la Iglesia en más de un 75%. Todo esto repercutió en el decaimiento del culto religioso ya que el capitalismo difundió la libertad de cultos e ideas. En torno a este período de la reforma liberal, Mario Monteforte Toledo reafirma lo siguiente:

"Esta seria transformación origina las primeras masas obreras en fábricas, empresas de construcción y fincas rústicas con nuevos cultivos; elimina definitivamente de la clase alta al clero terrateniente y propietario y a no pocos latifundistas laicos, e incorpora a la misma clase a nuevos latifundistas provenientes de la élite en el poder, generales, empresarios e inmigrantes que llegaron como técnicos o como gente emprendedora que prosperó en el comercio y sobre todo en la agricultura"... 75/

En el siglo XIX la Iglesia recobra de alguna manera cierta cuota de poder, y durante la Dictadura de Don Jorge Ubico entran nuevas órdenes religiosas, se realizan trabajos de restauración en las iglesias y es así como aparece el Retablo de "Santa Ana", ahora modificado; fragmentado y con Santos de otras advocaciones. Para 1944 lo encontramos ya restaurado con oro subido cumpliendo así una función ideológica distinta a la que cumplió durante el siglo XVIII.

75/ Mario Monteforte Toledo, Guatemala: Monografía Sociológica. (México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1959). Pág. 256.

El actual retablo adjudicado arbitrariamente a Santa Ana, muestra imágenes de diferentes santos, los cuales no tienen una concatenación lógica que dé unidad al mensaje o temática que representa; de esta manera el análisis del mismo nos permite hacer analogías con el presente, pues sus distintas funciones en el siglo XVIII-XX respectivamente, nos muestra cómo ha cambiado simultáneamente su influencia ideológica, ya que de ser un elemento fundamentalmente pedagógico-didáctico como mueble arquitectónico de la iglesia, constituía un medio de comunicación muy eficaz para su época pues exponía vidas ejemplares dignas de imitar y conducía a los espectadores a comportamientos similares, por ejemplo: conductas de pasividad, de paciencia, de tolerancia, enseñándole al espectador a justificar la organización social imperante que era lo que sugería por medio del mensaje directivo o temática principal del retablo. Dentro del contexto del siglo XVIII pasa a formar parte de un todo artístico barroco que en el actual siglo se limita a un elemento puramente "decorativo". Actualmente no importa qué Santo o advocación esté ubicado en el retablo, ni cuales sean sus atributos, ni su iconografía en general, sino lo que interesa es que sea del siglo XVIII y le dé una jerarquía no sólo a la Iglesia, sino también a las personas que realizan ahí sus acontecimientos, (ceremonias); exaltando, y haciéndolas preceder en la mente de quienes asistan a las mismas, de tal manera que lo importante es que las pinturas como parte del retablo encajen en ese todo artístico barroco de la Iglesia de San Miguel de Capuchinas.

El Retablo de Santa Ana se complementa con candeleros de plata, jarros de bronce, cortinas y alfombras, arreglos florales, música y utilería en general que dan brillo a las ceremonias cuya función

social es engrandecer y realizar el estatus social de los grupos dominantes que, como familias de abolengo, buscan o persiguen que su apellido brille como el oro y la plata. Aunque en la actualidad estos grupos se hayan desplazado a otros sectores de la ciudad capital, todavía realizan allí sus celebraciones. Esto es imitado por las clases populares que acuden a la iglesia y de igual manera buscan celebrar ahí sus eventos, pues esto implica no sólo pertenecer a un status social, sino también tener un determinado gusto por el arte, aunque en la realidad no necesariamente tengan la capacidad económica. Es así como el retablo, actualmente, cumple una función puramente práctica.

Por último, debo mencionar que las fuentes iconográficas y la producción artística como elemento superestructural, es digno de estudiarse, pues complementa la visión ideológica de un período histórico determinado; a la vez, cuando lo comprendemos adecuadamente, podemos inferir aspectos económicos que impulsaron las ideas de una época. Por ello, soy partícipe de la idea de que en la Historia como en otras Ciencias Sociales, han pasado inadvertidas muchas fuentes incalculables para la reconstrucción del pasado, pues es bien sabido que todo material es capaz de proporcionarnos información, visto en su contexto y ligado a muchas unidades de análisis. No debe pues ser despreciado, ya que, como en este caso, aportan: ideología, actitudes, tendencias psicológicas, etc. que, vistas como reflejo de factores económicos, políticos y sociales, dan como resultado más fidelidad de la realidad ya pasada, y a su vez proyectan conocimientos de generaciones pasadas al presente y ayudan a planificar y a modificar predictivamente el futuro con mayor certeza, cumpliendo así uno de los objetivos fundamentales de la Ciencia Histórica.

XII. BIBLIOGRAFIA

1. Albizúrez Palma, Francisco. Manual de Comunicación Lingüística. 3a. Edición; Guatemala: Editorial Universitaria, 1985.
2. Alvarez Arévalo, Miguel. Iconografía Aplicada a la Escultura Colonial de Guatemala. Guatemala: Fondo Editorial La Luz, 1990.
3. Avalos Austria, Gustavo Alejandro. El Retablo Guatemalteco, Un Estudio Simbólico-Formal. Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala, Facultad de Ciencias Sociales, Tesis de Antropología, 1987.
4. Arundel, Eusebio. OFM Relatos de la Vida de San Francisco. New Jersey, EE.UU.: Tomado de las Florecillas, 1962.
5. Arvon, Henri. La Estética Marxista. Unica edición en castellano, Argentina: Editorial Amorrortu, 1970.
6. Baira Jr. Joseph A. Los Retablos del Siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México. 1a. Edición, México: UNAM, 1987.
7. Bartra, Roger. Breve Diccionario de Sociología Marxista. México: Editorial Grijalbo, 1973.
8. Bavaresco, Aura. Las Técnicas de la Investigación. 4a. Edición; Cincinnati-Ohio, EE.UU.: South Western Publishing Co., 1979.
9. Bayón, Damián. América Latina en sus Artes. 6a. Edición; México: Editorial Siglo Veintiuno, 1987.
10. Belgodere Brito, Francisco José. El Retablo de San Bernardino de Sena en Xochimilco. México: Suplemento 2 del Núm. 39 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1970.
11. Berlín, Heinrich. Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.

12. Berlín, Heinrich. Ensayos sobre Historia del Arte en Guatemala y México. Guatemala: Editorial Jorge Luis Arriola, 1988. Publicación Especial.
13. Butler, Alban. Vida de los Santos. 1a. Edición en español; México: 1965, Vol. I.
14. Brandom. Diccionario Teológico de las Religiones. Montevideo-Argentina, Editorial Llamada de Medianoche, 1992.
15. Carías Ortega, Jorge Alberto. Características Básicas de la Tecnología Empleada en Pintura sobre Madera, Escultura Policromada y Retablos en Guatemala. (Inédito), Guatemala: 1986.
16. Carías Ortega, Jorge Alberto. Recomendaciones para la Conservación de las Esculturas sobre Madera Policromada. (Inédito). Guatemala: 1986.
17. Carías Ortega, Jorge Alberto. Técnicas Tradicionales de la Escultura Policromada en Madera y Otros. (Inédito). Guatemala: 1985.
18. Carías Ortega, Jorge Alberto. El Retablo Mayor de la Iglesia de San Agustín Acasaguastlán. (Inédito). Guatemala: 1986.
19. Chinchilla Aguilar, Ernesto. Los Hábitos de los Religiosos en Ocaso de la Vida Colonial. Guatemala: Unión Tipográfica, 1973.
20. Chinchilla Aguilar, Ernesto. Historia del Arte en Guatemala. 2a. Edición; Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1965.
21. De León Quinteros, Luis Francisco. Análisis Iconográfico de los Retablos de la Iglesia de San Miguel de Capuchinas de Guatemala de la Asunción. Guatemala, 1992. Práctica de Gabinete, Área de Arqueología, Universidad de San Carlos de Guatemala. (Inédito).
22. De Santos Otero, Aurelio. Los Evangelios Apócrifos. 3a. Edición; Madrid: Editorial Católica, S.A., 1979.
23. Dirección General de Antropología e Historia, Registro de la Propiedad Arqueológica, Histórica y Artística. Legislación Protectora de los Bienes Culturales de Guatemala. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1980. Publicación Extraordinaria.

24. Dolgov, K. M. y Colaboradores. La Estética Marxista Leninista y la Creación Artística. Moscú: Editorial Progreso, 1980.
25. Escobar Medrano, Edgar y González Camargo, Edna. Antología Historia de la Cultura de Guatemala. 3a. Edición; Guatemala: Cooperativa de Servicios varios. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1994.
26. Foncerrada de Molina, Marta. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México: Imprenta Universitaria, 1976. UNAM.
27. Ford, Anabel y Colaboradores. Antropología e Historia de Guatemala. Guatemala: Ministerio de Educación, Dirección General de Antropología e Historia de Guatemala. Masi- Impresos, 1982, Vol. 3, II Epoca.
28. Gallo, Antonio. Escultura Colonial de Guatemala. Guatemala: Ediciones de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1979. Cuadernos de Arte 3.
29. García Laguardia, Jorge Mario y Jorge Luján. Guía de Técnicas de Investigación y Cuaderno de Trabajo. 2ª Edición; Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1992.
30. García de Cortázar, Fernando y González Vega, José. Historia de España. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
31. González Cano, Marcelino. Producción Artística y Realidad Social en Santiago de Guatemala. (1543-1773). Guatemala: Revista Perspectiva, Dirección General de Extensión Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1984.
32. Grabar, André. Las Vías de la Creación en la Iconografía Cristiana. Madrid: Alianza Editorial, Colección de Arte.
33. Grabar, Oleg. La Alambra: Iconografía, Formas y Valores. Madrid: Alianza Editorial, Colección de Arte.
34. Graziano Gasparini, Carlos F. Los Retablos del Período Colonial en Venezuela. Caracas, Venezuela: Editor E. Armantino, 1971.
35. Gutiérrez, Luis P. El Templo de La Merced Relicario de Fe y de Arte. Guatemala: Nuestra Imprenta, 1989.

36. Hajinicolaou, Nicos. Historia del Arte y Lucha de Clases. 2a. Edición; México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
37. Harnecker, Marta. Los Conceptos Elementales del Materialismo Histórico. 55a. Edición; México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
38. Harvers, Guillermo María. Vivieron el Evangelio. 5a. Edición, México: Editorial Provesa, 1980.
39. Jahnig, Dieter. Historia del Mundo: Historia del Arte. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
40. Luján Muñoz, Jorge. El Monasterio de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en la Ciudad de Guatemala. (1720-1874). Guatemala: Tesis de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1963.
41. Luján Muñoz, Luis. Apuntes sobre la Pintura en la Guatemala Colonial. Guatemala: Tomado del Calendario EXMIBAL, 1979.
42. Luján Muñoz, Luis. El Arquitecto Mayor Diego de Porres 1677-1741. Guatemala: Editorial Universitaria, 1982. Vol. XV. Colección Monografías.
43. Madrid, M. A. Manual de Mantenimiento Museográfico. 2a. Edición; México: 1976.
44. Maquivar, M. Consuelo. Los Retablos de Tepotxotlán. 2a. Edición; México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982. Colección Científica No. 47.
45. Marchan Fiz, Simón. El Universo del Arte. España: Salvat Editores, 1981. Colección: Temas Clave.
46. Martínez P., Severo. La Patria del Criollo. 8a. Edición; México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
47. Ministerio de Educación. Manual para Registro, Rescate, Embalaje y Almacenaje de Bienes Muebles en Zonas de Siniestro. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1976.
48. Monroy de Martí, Ma. Isabel. Documentos y Grabados para la Historia de San Luis Potosí. 1a. Edición; México: Casa de Cultura de San Luis Potosí, 1991.

49. Monteforte Toledo, Mario. Guatemala: Monografía Sociológica. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1959.
50. Moradiellos, Enrique. El Oficio del Historiador. 1a. Edición; Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. 1994.
51. Paniagua Soto, José R. Movimientos Artísticos. España: Editorial Salvat, 1981. Colección Temas Clave No. 12.
52. Pardo, Joaquín y Colaboradores. Guía de la Antigua Guatemala. 2a. Edición; Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1968.
53. Panofsky, Erwin. El Significado en las Artes Visuales. Madrid: Alianza Forma Editorial, Colección de Arte.
54. Pinto Soria, Julio C. El Valle Central de Guatemala (1524-1821). Guatemala: Editorial Universitaria, 1988.
55. Pinto Soria, Julio C. Raíces Históricas del Estado en Centroamérica. 2a. Edición; Guatemala: Editorial Universitaria, 1983.
56. Portelli, Hugues. Gramsci y el Bloque Histórico. 17a. Edición; México: Editorial Siglo Veintiuno, 1992.
57. ----- . Prontuario Litúrgico Anual de la Iglesia. Propaganda Fide, 1994.
58. Ramírez Samayoa, Gerardo. La Tradición de la Religiosidad Popular de Guatemala. Guatemala: 1988. Seminario Arquideocesano.
59. Ramírez Samayoa, Gerardo. Dios de Muerte y Gloria. Guatemala: Librería Loyola, 1992.
60. Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. 19a. Edición; Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
61. Rodas Estrada, Juan Haroldo. Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala. Guatemala: Editorial Eco. Ediciones América, 1992.

