

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

**“El retrato al óleo durante la época colonial;  
evolución simbólica:  
del barroco al neoclásico”**

**TESIS**

**Presentada por:**

**CARLOS MAURICIO MORÁN ALVIZUREZ**

**previo a conferírsele el Grado Académico de**

**LICENCIADO EN HISTORIA**

**Nueva Guatemala de la Asunción,  
Guatemala, C. A., octubre de 1999.**

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

**AUTORIDADES UNIVERSITARIAS**

**RECTOR:** Ing. Agr. Efraín Medina Guerra  
**SECRETARIO:** Dr. Mynor René Cordón y Cordón

**AUTORIDADES DE LA ESCUELA DE HISTORIA**

**DIRECTOR:** Lic. Gabriel Efraín Morales Castellanos  
**SECRETARIO:** Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard

**CONSEJO DIRECTIVO**

**Director:** Lic. Gabriel Efraín Morales Castellanos  
**Secretario:** Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard  
**Vocal I:** Lic. Óscar Rolando Gutiérrez  
**Vocal II:** Lic. Celso Arnoldo Lara Figueroa  
**Vocal III:** Bach. Ana Gladys Cospin Soberanis  
**Vocal IV:** P. C. Julio Alejandro Valdez Rodas  
**Vocal V:** Bach. Ind. José Francisco Castañeda Tobar

**COMITE DE TESIS**

Licenciado Juan Haroldo Antonio Rodas Estrada  
Licenciado Luis Fernando Urquizú Gómez  
Licenciado Gabriel Efraín Morales Castellanos



Nueva Guatemala de la Asunción,  
Lunes 19 de julio de 1999.

Señores Miembros  
Consejo Directivo  
Escuela de Historia  
Universidad de San Carlos de Guatemala  
Presente

*f.* 735


Honorables Miembros:

En atención a lo especificado en el Punto SEGUNDO, Inciso 2.3 del Acta No. 14/99, de la sesión celebrada por el Consejo Directivo el día 21 de abril de 1999 y dando cumplimiento a lo que reza el Capítulo V, Artículo 11º. Inciso a, b, c, d, y e, del Normativo para la elaboración de Tesis de Grado de la Escuela de Historia, rindo dictamen favorable al informe final de tesis titulado "El retrato al óleo durante la Epoca Colonial; evolución simbólica: del Barroco al Neoclásico", del estudiante Carlos Mauricio Morán Alvizurez, Carnet No. 88-13664.

Por lo anterior solicito se nombre Comité de Tesis, para continuar con los trámites correspondientes.

Sin otro particular y con las muestras de consideración y estima, me suscribo de ustedes atentamente.

"ID Y ENSEÑAD TODOS"

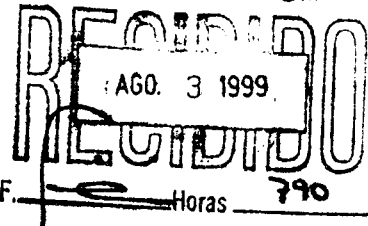
  
Lic. Juan Haroldo Rodas Espada  
Asesor de Tesis

**"21 de Agosto de 1999,  
Bodas de Plata de la Escuela de Historia"**



Nueva Guatemala de la Asunción  
2 de Agosto de 1999

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS  
ESCUELA DE HISTORIA



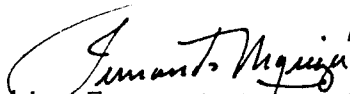
Señores Miembros del  
Consejo Directivo de la  
Escuela de Historia  
Universidad de San Carlos de Guatemala  
Presente

Honorables Miembros:

De manera atenta nos dirigimos a ustedes, en relación a lo acordado en el Punto Tercero, Inciso 3.1 del Acta No. 19/99 de la sesión celebrada por el Consejo Directivo el día 21 de julio de 1999 y dando cumplimiento a lo estipulado en el Capítulo VI, Artículo 13, Incisos a,b,c, y d, del Normativo para elaboración de Tesis de Grado de la Escuela de Historia, rendimos dictamen favorable al trabajo de Tesis titulado "El retrato al óleo durante la Epoca Colonial: evolución simbólica: del barroco al neoclásico". del estudiante Carlos Mauricio Morán Alvizurez, Carnet No. 88-13664.

Sin otro particular nos es grato suscribirnos deferentemente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

  
Lic. Fernando Urquizú Gómez  
Miembro del Comité de Tesis

  
Lic. Gabriel Morales Castellanos  
Miembro del Comité de Tesis

c.c Expediente

"21 de Agosto de 1999,  
Bodas de Plata de la Escuela de Historia"

## ACTO QUE DEDICO

A mis padres: Carlos Enrique Morán Pérez  
Gregoria Albizúres Muñoz de Morán (Q.E.P.D)

A mi amigo: Raúl Aldana Fajardo, y Familia

## AGRADECIMIENTO

- Al licenciado Juan Haroldo Rodas Estrada, por la motivación y el apoyo que me ha brindado desde mis primeros pasos en el estudio y la investigación de la historia del arte, tanto en las aulas de la universidad, como en el campo de trabajo y por el asesoramiento profesional que brindó para el desarrollo de esta tesis.
- A doña Marina Arzú, que me dedicó parte de su valioso tiempo y conocimientos para una mejor presentación del trabajo final.
- A la Licenciada Ana María Urruela de Quezada y a los Padres Jesuitas de la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes (de la Nueva Guatemala de la Asunción) que me facilitaron el acceso a las obras de arte que generaron la investigación.
- A los historiadores Jorge y Luis Luján Muñoz que me proporcionaron parte de las ilustraciones que se incluyen en el anexo.
- A la Academia de Geografía e Historia de Guatemala.
- A la Fundación para la Cultura y el Desarrollo (FUCUDE)
- A Rubén Larios.
- A la Arquitecta Aura Rosa Flores
- A los señores Carlos Mendoza y Giovanni Dávila, Fotógrafos del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.

## RECONOCIMIENTO

- A todas las personas que de una u otra forma colaboraron para la realización de la presente investigación.

Los criterios vertidos en la presente tesis son responsabilidad exclusiva del autor.

# ÍNDICE

	página
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>I. CONCEPTO, DESARROLLO Y FUNCIÓN DEL RETRATO</b> .....	5
A. Definición .....	5
B. Desarrollo .....	8
1. A nivel general .....	8
2. En Guatemala .....	11
C. Función del retrato .....	12
<b>II. LA UTILIDAD DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE</b> .....	17
<b>III. CLASIFICACION DE LOS RETRATOS POR SU CONTENIDO</b> .....	23
A. Retratos de la realeza .....	23
B. Retratos de la nobleza .....	26
C. Retratos de gobernantes .....	27
D. Retratos de eclesiásticos .....	28
1. Retratos de pontífices .....	28
2. Retratos de obispos y arzobispos .....	29
E. Retratos de donantes .....	30
F. Retratos de religiosos .....	31
G. Retratos de profesionales .....	32
H. Retratos de personajes desconocidos .....	32
I. Retratos ecuestres .....	33
J. Autorretratos de pintores .....	34
K. Otras modalidades .....	36
1. Fisonomías presuntas .....	36
2. Retratos históricos .....	37
3. Retratos de familias y matrimonios .....	38
4. Retratos Femeninos, de niños y de jóvenes .....	39
<b>IV LA GESTACIÓN MATERIAL DE LA OBRA</b> .....	41
A. ¿Qué motiva la ejecución de un retrato? .....	41
B. ¿Quiénes solicitaban los retratos? .....	44
1. Contratantes .....	45
a. Instituciones .....	45
b Privados .....	47
C. Los pintores .....	48
D. Las obras anónimas .....	52
E. La demanda de retratos .....	54



<b>V. EL SIMBOLISMO EN EL RETRATO</b> .....	57
A. La obra como un todo .....	59
1. Los personajes .....	60
2. El mensaje y lo que comunican las imágenes (el aspecto psicológico) .....	61
B. Composición y contenido .....	63
1. La composición (equilibrio y armonía) .....	64
2. Objetos simbólicos .....	64
3. Las posturas .....	65
4. El vestuario. Caracterizaciones .....	67
5. El entorno .....	69
a. Exteriores .....	69
b. Interiores .....	70
c. La iluminación .....	72
6. Inscripciones (en español y latinas) .....	73
7. Los formatos .....	75
8. Dimensiones .....	75
9. El estilo .....	76
<b>VI. EVOLUCIÓN SIMBÓLICA DEL BARROCO AL NEOCLÁSICO</b> .....	79
A. Símbolos y signos .....	80
B. Dos retratos para el análisis .....	81
1. Retrato de don Juan de Palafox y Mendoza .....	83
2. Retrato de Fray Miguel Martínez y Arpires .....	89
a. Análisis comparativo .....	101
(1). Retrato de don Juan de Palafox y Mendoza .....	101
(2). Retrato de Fray Miguel Martínez y Arpires .....	101
(a). Conclusiones del capítulo .....	102
<b>CONCLUSIONES GENERALES</b> .....	105
<b>RECOMENDACIONES</b> .....	107
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	109
<b>ANEXO</b> .....	113

## INTRODUCCIÓN

En el plan de investigación originalmente se planteó como título para la presente tesis el de "EL RETRATO AL ÓLEO DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL" y con el sub-título EVOLUCIÓN SIMBÓLICA: DEL BARROCO AL NEOCLÁSICO". Se pretendía tratar con preferencia los retratos al óleo realizados durante dicha época y analizar la evolución de los símbolos al imponerse el nuevo estilo. Sin embargo, al momento de presentar la proposición (en el capítulo VI) y tratar de demostrar la veracidad de la misma, se comprobó que el planteamiento no era correcto, pues no hubo una evolución en los símbolos, sino que se trató de un cambio radical. El símbolo fue sustituido por signos, es decir, que los objetos simbólicos se cambiaron por objetos comunes de uso puramente utilitario. En tal sentido, y tomando en cuenta que los retratos que se pintaron durante los últimos 45 años del período colonial (o hispánico) daban poco margen para analizar las obras neoclásicas, se decidió ampliar el período y cubrir en el análisis algunas pinturas producidas a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, y algunos años después, inclusive.

En este sentido, el título original pudo variar, pero se conserva, ya que fue en ese orden que se planteó el desarrollo de la tesis. Pero es necesario aclarar que la técnica en estudio comprende exclusivamente retratos pintados al óleo, sobre cualquier superficie y la delimitación geográfica se circunscribe al actual territorio de Guatemala.

Los retratos pintados dentro del período barroco están abundantemente ilustrados con objetos simbólicos que llenan la escena, y materializan ideas que se expresan en los distintos elementos representados. Con la imposición del neoclásico como estilo sustituto en las artes, los retratos se pintaron de una manera diferente siguiendo sus propias directrices. Los objetos representados se tornan más precisos y comprensibles para la generalidad de las personas, sin embargo, este recurso explicativo, tiende a disminuir a partir del primer cuarto del siglo XIX y desaparece completamente hacia el último cuarto del mismo siglo.

Los objetivos que se pretende alcanzar son los siguientes: tener una noción general del retrato, así como de su desarrollo y función (Los primeros cinco capítulos son el resultado de la recopilación de la información bibliográfica, y pueden dar respuestas a algunas inquietudes en torno al tema). Por otra parte, se busca determinar las características particulares de cada uno de los estilos en referencia (el barroco y el neoclásico), analizando para ello las diferencias entre uno y otro. Hacer

una clasificación de los distintos tipos de retratos que se pintaron en Guatemala durante las épocas hispánica y republicana. Y finalmente, tratar de establecer las razones por las que los símbolos, tan profusamente usados en los retratos barrocos, disminuyeron hasta el punto de desaparecer en la etapa final del neoclásico.

Con el deseo de alcanzar los objetivos propuestos, se recurrió a dos retratos pintados con la técnica del óleo; ambos representan estilos diferentes. El primero corresponde al Arzobispo y Virrey de la Nueva España, don Juan de Palafox y Mendoza. Se escogió esta obra, porque su contenido es abundante en elementos simbólicos y fue concebida dentro de los cánones del estilo barroco. El otro retrato representa a Fray Miguel Martínez y Arpires, y su estilo corresponde al neoclásico. En este caso, los símbolos se sustituyen por signos (objetos sin contenido simbólico).

En el capítulo VI, ambas pinturas son analizadas individualmente y confrontadas para puntualizar sus diferencias. Las conclusiones a que se llega en el capítulo mencionado, son en realidad la respuesta a la hipótesis central de esta tesis.

Los primeros cinco capítulos, como se indicó anteriormente, contienen información general sobre el retrato, con lo cual se cumple con el primero de los objetivos propuestos. Para tal propósito, se parte de la definición del término y sus distintas interpretaciones en el transcurso del tiempo. Por otra parte, se hace una reseña de los momentos más importantes para el desarrollo del retrato en la pintura universal. Las obras de los grandes maestros, principalmente del Renacimiento, se pintaron siguiendo lineamientos de estilo manierista, tenebrista, barroco, etcétera y proporcionan un importante punto de apoyo para explicar el desenvolvimiento del género. Los antecedentes prehispánicos también forman parte del análisis. Se incluyen algunos datos interesantes y hasta curiosos de situaciones que han sucedido en la conformación y consolidación del género del retrato como actividad autónoma de la pintura, proporcionados por distintos investigadores.

Los retratos que se pintan responden a diversas necesidades y por lo tanto cumplen una función. Las razones que motivaron la ejecución de las obras de arte también son tratadas en el presente trabajo, teniéndose en cuenta algunas consideraciones sobre la utilidad del retrato para la historia del arte.

En el capítulo III se hace una subdivisión de los distintos tipos de retrato que se localizaron a partir de la investigación de campo. Se consideró conveniente, por otra parte, incluir unas líneas para tratar lo concerniente al retrato histórico y de grupos. Esta modalidad no se adoptó en Guatemala como práctica frecuente, sin embargo, es posible que se hayan realizado algunos. Se hace referencia, además, a la utilidad de los archivos históricos como fuente que provee información para esclarecer aspectos inherentes a las obras, sus autores y gestores.

También son analizadas las motivaciones que generaron las obras desde el punto de vista de la persona y de la sociedad en general. Se trató de establecer quiénes eran los clientes de los pintores y las variaciones (respecto de los solicitantes) en la demanda, tanto durante la época hispánica, como republicana.

Se incluyen algunos aspectos relacionados con la posición que los pintores ocuparon en la escala social y se proporcionan algunos datos documentales relacionados con la actividad de pintores destacados que trabajaron el género del retrato.

Por otra parte, se tratan las posibles causas del anonimato, del cambio de estilo y de la demanda.

El capítulo V se dedicó por completo al análisis de los distintos elementos que conforman el retrato. Partiendo de la obra como un todo planificado, desde la elaboración de bocetos, hasta la aplicación de detalles finales, para luego tratar el simbolismo y sus diversas implicaciones.

Parte importante de la investigación, lo constituyó el contacto personal con las obras, de donde se obtuvo la información particularizada y directa. Se procuró, además, fotografiar la mayoría de ellas. En otros casos, en los que no fue posible el contacto directo con las pinturas, estas se fotografiaron de reproducciones conocidas. Del producto del trabajo fotográfico, se reproduce una mínima parte en el anexo 1. El anexo 2, corresponde a un ejemplo de la ficha de registro de bienes culturales que se usa en el Departamento de Registro del IDAEH.

Considero que los alcances más importantes de esta tesis se pueden encontrar en la utilidad que tiene como documento introductorio al género del retrato guatemalteco, sus particularidades e implicaciones, además de proporcionar medios para la identificación y comprensión de la simbología y de los signos en las obras, para que de esta manera se pueda comprender mejor el mensaje que las mismas encierran.

# CAPÍTULO I

## CONCEPTO, DESARROLLO Y FUNCIÓN DEL RETRATO

### A. Definición de retrato

Al referirse a un retrato la generalidad de las personas lo concibe como la representación de una persona por medio de la imagen obtenida en un soporte determinado. Este trabajo trata el tema del retrato pintado en óleo, aunque es conveniente indicar que cuando se hace referencia a un parecido, una escultura puede ser considerada como un retrato.

**El retrato** se define como: Pintura, grabado o fotografía que representa la figura de una persona o de un animal (sinónimo: Efigie, figura, imagen) descripción de una persona o de una cosa, lo que se parece a una persona o cosa.<sup>1</sup>

En un sentido más concreto, en su relación con el arte, el retrato se toma como **Imagen**: la representación de alguna cosa en pintura, escultura o dibujo.<sup>2</sup>

El término «retrato» expresa, por sí mismo su contenido, que puede ser: una persona o un animal, en tanto que la palabra imagen no hace distinción, al indicarse que es la representación de alguna cosa; lo cual indica que puede referirse tanto a seres vivos como a objetos inanimados representados gráficamente. Este segundo término ha evolucionado hasta el punto de convertirse en un concepto general en el que tienen cabida muchos elementos de la naturaleza, sin embargo, originalmente estuvo más relacionado con la representación de la figura humana. Antiguamente, las *Imagines* eran "Efigies funerarias que los romanos tomaban de sus muertos y que conservaban las familias patricias"<sup>3</sup> en tanto que *Imago* se denominaba a las figuras de madera o más corrientemente de cera, que representaban a los antepasados que se habían distinguido o destacado por algún concepto y que se preservaban en las casas romanas.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> **Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado** (11a. Edición; México: Ediciones Larousse, 1987), p. 901.

<sup>2</sup> Alfonso Arias de Castilla, **Diccionario de Arte** (Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1983), p. 318.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 318.

<sup>4</sup> *Loc. Cit.*, p. 318.

A partir del Renacimiento, se quiso precisar una diferenciación en cuanto al contenido para nombrar las formas representadas de una manera más adecuada y conveniente, según se decía.

La restricción en el uso del término, se hizo mucho después de que hubiera logrado establecerse el género del retrato, André Félibien, un amigo de Nicolas Poussin, fue el primero en proponer una diferenciación, reservando el concepto de «retrato» exclusivamente para la representación de ciertas personas. Por el contrario, para la reproducción figurativa de animales, Félibien proponía el nombre de «figura», clasificando bajo el término de «representación» las creaciones vegetativas y anorgánicas, es decir, las reproducciones del reino vegetal y mineral, como grados inferiores en la pirámide de los seres<sup>5</sup>

A decir de Don Judd "retrato" y "efigie" significaban sencillamente "imitación figurativa", es decir, eran idénticos en la amplia noción de imagen y lo mismo puede decirse del sinónimo más antiguo, "Figura".<sup>6</sup>

En el área de Mesoamérica, antes de la llegada de los conquistadores españoles, los mayas representaban personajes auténticos en sus esculturas:

Las caras y actitudes estereotipadas hacen difícil distinguir a un sacerdote, un Señor o un guerrero, pero indudablemente hay estelas en que se registran retratos siquiera sea representando convencionalmente dignidades o funciones... Esencialmente se buscaba un retrato social, pareciendo muy secundaria la individualización; otras veces la figura humana estilizada deviene simbólica.<sup>7</sup>

Para los mayas, la concepción del retrato se desvinculó del parecido físico, la correlación exacta entre el vestuario y el personaje era más importante, los atuendos distinguían la dignidad de las personas.

Las representaciones figurativas así como el concepto de retrato varían según los distintos puntos de vista y épocas. En el devenir del arte, se han llegado a producir, inclusive, retratos abstractos, hablados y escritos de algunos individuos.<sup>8</sup> Los dos últimos términos, no corresponden al campo pictórico propiamente dicho, en

<sup>5</sup> Norbert Schneider, **Arte del Retrato Las principales obras del retrato europeo 1420-1670** (Alemania: Venedikt Taschen Verlag GmbH, 1995), p. 10.

<sup>6</sup> *Loc. Cit.*

<sup>7</sup> David Vela. **Plástica Maya - Guía para una interpretación.** (Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, Tipografía Nacional, 1983), p. 288, 262.

<sup>8</sup> En el capítulo tres de este trabajo, se hace una sub- división de las modalidades que serán tratadas.

tal sentido, no se incluyen como elementos de estudio. Sin embargo, se puede decir que el «retrato hablado» parte de información oral con la que se van trasladando al papel los rasgos faciales indicados para conformar finalmente un rostro supuesto. Cabe advertir, que algunos de los cuadros de personajes que hoy se exhiben en museos y colecciones particulares se realizaron de esta manera.<sup>9</sup>

Algunos artistas debieron delinear en sus lienzos personajes de los que únicamente tenían referencias someras o conocían las características generales del sujeto que, para el propósito de un retrato, no son suficientes. En algunos casos, los contratantes les pudieron haber explicado si el «modelo» era alto o bajo, su constitución física, el color de los ojos y del cabello, si era de aspecto noble y generoso, arrogante, cruel, etcétera. Tales eran los elementos con que en dichos casos se contaba para desarrollar la figura. A ello se debe que veamos rostros diferentes de un mismo personaje. Para citar solamente dos ejemplos, se tiene el del navegante Cristóbal Colón y del conquistador Pedro de Alvarado, de quienes hay distintas versiones fisonómicas.

En el caso de los «retratos escritos», éstos son realizados no por pintores sino por literatos, historiadores, o personas que describen las características tanto físicas como morales de un individuo determinado. Uno de los diccionarios consultados, en una segunda acepción de la palabra retrato, lo define como la "Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas y morales de una persona."<sup>10</sup> Este tipo de retratos es, ante todo, un resumen de las virtudes y forma de ser del individuo. De lo físico generalmente se hace una alusión somera. En un sentido más amplio, el término es metafórico, se sustituyen los pinceles y el lienzo por la pluma y el papel, las formas aquí no se delinear; se describen.

Ernesto Chinchilla Aguilar nos da una idea de lo antes dicho al describir a Alejandro Marure como el gran paisajista de su época, y el retratista de los caracteres que en ella definieron acusados perfiles políticos.<sup>11</sup>

A finales del siglo XIX surge la técnica de la fotografía que es aplicada principalmente en la realización de retratos. En los manuales modernos de fotografía consultados no se da un concepto de retrato que sea útil en este lugar, sino más bien se definen los objetivos a alcanzar, los cuales están encaminados a captar la personalidad del sujeto, asumiéndose como retrato la fotografía de rostros principalmente, pero también hay en este campo especialidades, como la fotografía periodística, el retrato de niños, modelos, etcétera. Todos ellos con un mismo resultado... Captar la imagen del sujeto.

<sup>9</sup> Cfr. fisonomías presuntas en el capítulo III.

<sup>10</sup> **Diccionario de la Lengua Española** (21a. edición; Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A., 1992), P. 1269.

<sup>11</sup> Ernesto Chinchilla Aguilar, prologo al **Bosquejo Histórico de las Revoluciones de Centroamérica desde 1811 hasta 1834** (Guatemala: Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular "15 de Septiembre", Editorial "José de Pineda Ibarra", 1960), I: 13.

## B. Desarrollo del retrato

### 1. A nivel general

El deseo o la necesidad de hacer figuras que evocaran el recuerdo de una persona en particular viene desde tiempos antiguos; las figuras que los artistas primitivos modelaban en arcilla, en madera o en las piedras, se fueron relacionando con individuos diferentes que, dotados de rasgos particulares, permitían identificarlos o asociarlos con personajes determinados; a partir de allí, se está hablando ya de retratos. Con el transcurso de los siglos los talladores perfeccionaron sus técnicas y recurrieron a materiales imperecederos que ofrecían mayor resistencia a las condiciones del medio; sin embargo, Gombrich considera que por extraño que pueda parecer la idea del retrato, en el sentido en que nosotros empleamos esta palabra, no se le ocurrió a los griegos sino hasta una época tardía, en el siglo IV -dice-...el retrato de un general fue poco más que la representación de un apuesto militar con yelmo y bastón de mando. El artista no reprodujo nunca la forma de su nariz, las arrugas de su frente o su expresión personal.<sup>12</sup> Otro autor dice que en algunas provincias, las estatuas de los emperadores eran muy uniformes. En Bulla Regia, en el norte de Africa, por ejemplo, las estatuas de los emperadores Marco Aurelio y Lucio Vero eran casi idénticas, salvo la ceja más alta de uno de ellos (Marco Aurelio), detalle que tal vez se haya copiado de una moneda.<sup>13</sup> En otras ciudades se han encontrado estatuas de los emperadores representados como dioses (en Cartago hay una con el rostro de Adriano y el cuerpo de Marte).<sup>14</sup> En estos casos se puede notar que para los súbditos del Imperio era más importante lo que representaba una estatua, que el parecido que pudiera haber tenido. Tal actitud se mantuvo por mucho tiempo.

En las monedas de la Alta Edad Media se utilizó, no raramente, la *imago* o *effigie* de un emperador romano para el soberano, el aspecto concreto del soberano vivo era, pues, menos importante que el marco institucional político y social en que quería o debía ser «visto».<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Ernst H. Gombrich **Historia del Arte** (España: Ediciones Garriga, S. A., 1995), I : 83, 84.

<sup>13</sup> Un dato curioso en relación a las monedas que circularon en Guatemala y las discordancias en el contenido de las mismas, lo proporciona Chinchilla Aguilar: «Las monedas de plata acuñadas en Guatemala durante la época colonial tienen los bustos de Felipe V, Fernando VI, Fernando VII, Carlos III, y Carlos IV. Estos no siempre coinciden con los retratos de aquellos monarcas en los períodos que gobernaran, porque tardaban mucho en llegar sus efigies a estos reinos. De tal suerte, monedas con el nombre de Carlos IV siguen ostentando el busto de Carlos III» Ernesto Chinchilla Aguilar. **Blasones y Heredades** (2a. edición; Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, Tipografía Nacional, 1984), p. 424.

<sup>14</sup> Keith Hopkins, **Conquistadores y Esclavos** (1a. Edición; España: Ediciones Península, 1981), p. 254.

<sup>15</sup> Schneider, *op. cit.*, p. 13.



Lo afirmado, no significa que en ningún momento, en épocas anteriores, se haya logrado plasmar el parecido fiel de una persona, pues de hecho se hizo. Lo que sucede es que la tendencia era a idealizar al personaje, a divinizarlo. Los artistas romanos, tallaron los rostros de sus emperadores (Pompeyo, Augusto, Nerón o Tito) con tal verosimilitud que podemos conocer sus rostros como si los estuviéramos viendo. Un buen ejemplo de ello, es el busto del emperador Vespaciano el cual no tiene nada que pueda conferirle apariencia de Dios.<sup>16</sup>

"En la época de Alejandro Magno (finales del siglo IV a. C) las cabezas de las estatuas parecen, por lo general, mucho más animadas y vivas que los bellos rostros de las obras anteriores. Junto al dominio de la expresión, los artistas aprendieron a captar el carácter personal de las fisonomías y a realizar retratos tal como entendemos hoy esta palabra, lo que dio lugar al nacimiento del género."<sup>17</sup>

Conferirles a los retratos el parecido físico, no fue algo que se realizara en el transcurso de pocos años, aún durante la Edad Media "cuando -a un pintor- se le requería para que pintase a una persona determinada, al monarca reinante o a un obispo, no haría lo que nosotros llamaríamos un retrato «parecido». En la Edad Media no existían tales retratos, de acuerdo con nuestro concepto. Todo lo que hicieron los artistas fue diseñar una figura convencional poniéndole el emblema de su función -una corona y un cetro, para el rey; una mitra y un báculo, para el obispo- y quizá escribir el nombre debajo para que no hubiera error."<sup>18</sup> Esto nos lleva a ver el grado de similitud con la forma de considerar las figuras que tuvieron los mayas, que como se indicó anteriormente, buscaban más que todo un retrato social del personaje; lo importante, en ambos casos, era distinguir su posición social, quedando en un segundo plano el parecido.

No es, sino hasta en los retratos de la Baja Edad Media y de la Edad Moderna en que la semejanza física adquiere importancia, convirtiéndose en vital, al extremo que algunos artistas consideraban conveniente certificar en el lienzo mismo la autenticidad y el fiel parecido de la persona que pintaban. Un ejemplo de ello, lo podemos encontrar en los cuadros de Jan van Eyck y otros pintores retratistas que, ya sea en un antepecho simulado o sobre papeles adheridos a los muros de la estancia, incluían inscripciones con datos alusivos al momento. En Guatemala, esta práctica de hacer constar en el lienzo, que lo representado corresponde a la realidad fue adoptada durante los últimos años del período Hispánico. Retratos como el del Hermano Pedro, fray Juan de Palafox y el del obispo Juan Bautista Alvarez de Toledo contienen inscripciones de este tipo (ver anexo); lo mismo sucedió con algunos del período Republicano, pero en menor cantidad. Lo más común para dicha época, fue

---

<sup>16</sup> Gombrich *op. cit.*, I : 96.

<sup>17</sup> *Ibid.*, I : 84, 85.

<sup>18</sup> *Id.*, I : 160.

agregar el nombre de la persona representada, pero ya no con el fin de hacer constar su autenticidad, sino simplemente para identificarla.

Ya en el siglo XIV se pintaba del natural y se recurría a modelos vivientes. Es en esta época cuando se desarrolló el arte del retrato.<sup>19</sup> Anteriormente se pintaba según las costumbres establecidas; los artistas hacían las cosas como se las imaginaban, o como creían que eran y no como se aprecian en la naturaleza. Puede considerarse, entonces, que el retrato pintado, como lo conceptualizamos ahora, surgió como género autónomo, hacia el final de la Edad Media. Vasari, refiriéndose a Giotto, que fuera discípulo de Cimabue dice:

se hizo tan buen imitador del natural, que abandonó completamente la torpe manera griega -Vizantina- (*sic*) y resucitó el moderno y buen arte de la pintura, introduciendo la práctica de retratar fielmente del natural a las personas vivientes, cosa que desde más de doscientos años atrás no se practicaba: y si alguno lo había intentado, no lo había logrado con mucha facilidad ni tan bien como de pronto lo consiguió Giotto.<sup>20</sup>

En el siglo XVI el rey Francisco I (1494-1547) lanzó la moda del retrato pintado o dibujado. "Príncipes y cortesanos se hacían retratar en ropa de ceremonia".<sup>21</sup> Secundó, además, el movimiento del Renacimiento en Francia, protegiendo a los artistas italianos Vinci, Cellini y Tiziano.<sup>22</sup>

Otro acontecimiento histórico que ayudó a impulsar el desarrollo del retrato es la reforma protestante que, durante el siglo XVI, provocó cambios en otras esferas que no corresponden a lo religioso propiamente dicho. Las nuevas interpretaciones que en esta materia se hicieron, implicaron también una ruptura en el aspecto artístico. Muchos protestantes pusieron objeciones a los cuadros y esculturas que representaban a los santos en las iglesias; de este modo, los pintores de las regiones protestantes perdieron su mejor fuente de ingresos. La única rama de la pintura que sobrevivió fue la del retrato, tan firmemente establecida por Holbein y el único lugar en el que el arte sobrevivió plenamente a la crisis de la Reforma fue en los Países Bajos. En esta región los pintores se especializaron en temas en los que no podía poner ninguna objeción la Iglesia protestante.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Gombrich *op. cit.*, I : 174.

<sup>20</sup> Giorgio Vasari, **Vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos**, Los Clásicos (11a. Edición; México: Editorial Cumbre, S. A., 1978), p. 4.

<sup>21</sup> Maurice Serullaz y Cristian Poullon, **Museo del Louvre** (España: Océano Grupo Editorial, S. A., 1995), p. 97.

<sup>22</sup> Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado, p 1304.

<sup>23</sup> Gombrich, *op. cit.*, II : 302, 304, 306.

## 2. En Guatemala

Como antecedentes se pueden tomar los retratos prehispánicos reproducidos en estelas y pinturas, pero, para el análisis del desarrollo del retrato en Guatemala, en este trabajo se toma como punto de referencia temporal el asentamiento de los conquistadores españoles a partir de 1524, en cuya época se presentan las primeras manifestaciones artísticas elaboradas al temple o con la técnica del óleo.

Durante el siglo XVI, las obras que se realizaron son prácticamente desconocidas. A partir del siglo XVII principian a venir obras de tipo religioso provenientes de Nueva España; antes de esta época, la actividad artística en el reino de Guatemala fue dependiente del arte español y, aún cuando se principiaron a producir obras guatemaltecas, se percibe en ellas la influencia recibida de artistas que vinieron de España, así como de trabajos traídos de ese país y de la Nueva España.

Las obras que se produjeron en los primeros siglos de la época Hispánica en Guatemala, son muy escasas, por dos razones: en primer lugar, la producción fue reducida y a lo largo del siglo XVI fue común que se importaran las pinturas, esculturas y objetos de tipo sacro, dedicados a la actividad de cristianización y en segundo lugar, los daños sufridos por catástrofes o por el deterioro natural como consecuencia del tiempo, menguaron su cantidad.<sup>24</sup> El desarrollo de este género pictórico puede apreciarse concretamente en óleos sobre madera o lienzo, del siglo XVII y XVIII y, con mayor profusión durante el siglo XIX, agregándose a esta época un nuevo soporte; el marfil.

En el siglo XVIII, principalmente a partir de la segunda mitad hasta 1773, es la época en la que el arte alcanzó en Guatemala el cenit de su gloria. Los templos religiosos, tanto en su interior como en su exterior, se revistieron de gala; el barroco esplendoroso engendrado por las manos de los artistas guatemaltecos le daban renombre al reino de Guatemala en otros lugares como la Nueva España. La producción de pinturas fue abundante, principalmente la de tipo religioso, pero también en lo profano se generaron algunas obras. De este tipo, han llegado hasta el presente algunos ejemplos que afortunadamente se conservan.

Hacia el siglo XIX las condiciones para que el arte del retrato se desarrollara eran propicias. En el ambiente habían inquietudes que se apartaban de lo puramente religioso; se adoptaron nuevas modas y estilos llamados por aquel entonces "modernos", en contraposición al barroco. Es a partir de entonces que el género del retrato destacó. Las personas particulares, principalmente las de las clases acomodadas deseaban ser retratadas; hombres y mujeres, adultos y niños fueron pintados en soportes de todo tipo y tamaño. Las obras dejaron de ser anónimas y los artistas firmaron y fecharon sus cuadros. El predominio del retrato se extendió a lo largo del

---

<sup>24</sup> Los frecuentes terremotos que destruyeron las construcciones de los templos, edificios y casas particulares en la ciudad de Santiago, fueron la causa del daño de muchas de las pinturas; esto, en muchos casos, motivó que fueran sustituidas por otras.

siglo XIX hasta que la cámara fotográfica llegó para proporcionar nuevas posibilidades.

### C. Función del retrato

La ejecución de un retrato conlleva siempre un propósito que puede ir desde el simple deseo del artífice por dibujar un rostro que le sea familiar, hasta satisfacer necesidades específicas de tipo profano o religioso. En un principio las imágenes se asociaban con lo sobrenatural y las formas de lo terrenal trasladadas a los muros adquirieron connotaciones de tipo mágico-religioso. Los egipcios, por ejemplo, creían que las imágenes de las personas conservaban su alma. Al respecto, E. H. Gombrich dice que:

Para los egipcios el retrato albergaba su apariencia vital. En un principio este rito se reservaba con exclusividad para el faraón, pero pronto cada persona que se creía respetable tomó previsiones para su vida de ultratumba ordenando se le hicieran costosas sepulturas que albergarían su memoria y su apariencia vital.<sup>25</sup>

Un ejemplo de lo anterior, se puede apreciar en las pirámides de Egipto a cuyas dimensiones descomunales no se encuentra explicación a no ser por el afán de los faraones por poner de manifiesto su grandeza en la tierra y su preocupación por la inmortalidad. A esta época corresponden las mayores obras de las que se tenga conocimiento en cuanto a sus dimensiones, sin embargo, la preocupación por la vida después de la muerte se puede ver en culturas anteriores.

Algunos de los primitivos retratos de la edad de las pirámides -la cuarta dinastía del imperio antiguo- se hallan entre las obras más bellas del arte egipcio. Hay en ellas una simplicidad y solemnidad que no se olvida fácilmente. Se ve que el escultor no ha tratado de halagar a su modelo o de conservar un gozoso momento de su existencia. No se fijó más que en las cosas esenciales, es decir, en las formas básicas. Cualquier menudo pormenor fue soslayado.<sup>26</sup>

Los romanos hacían de sus difuntos como se indicó *ut supra*, dos tipos de representaciones póstumas, las *imagines* y las *imagos* que representaban a familiares, las mismas eran elaboradas en madera o cera para ser conservadas en las casas de las familias patricias, y en el caso de las segundas, tenían el propósito de recordar con aprecio a quienes se habían distinguido por algún concepto.

---

<sup>25</sup> Gombrich, *op. cit.*, I : 44, 45.

<sup>26</sup> *Ibid.*, I : 45.

Entre las culturas antiguas los mayas también representaron rostros humanos relacionados con la muerte, cuyas muestras se han encontrado en los enterramientos descubiertos por los arqueólogos en diversos sitios de Mesoamérica. La diferencia aquí estriba en que a decir de los entendidos, no se trata de retratos sino que pueden ser ofrendas o identificación de dignidad. Sobre este asunto, David Vela afirma:

En el área maya se dio gran importancia a las máscaras funerarias; eran muchas de ellas de subido valor artístico, como las que se han encontrado en Tikal, Uaxactún, Palenque, Copán, Piedras Negras y en otras ciudades mayas del Viejo y del Nuevo Imperio; no se trata seguramente de retratos, a juzgar por la idealización de la figura, con ostensible prurito estético; pero el arte sirve al rito funerario y puede ser una ofrenda, un reconocimiento de dignidad o tal vez un amuleto o la identificación ceremonial del muerto.<sup>27</sup>

Tomando en cuenta las consideraciones anteriores, se puede afirmar que el retrato tiene una función, o varias, dependiendo de las circunstancias en que se hace y la época a la que corresponde. En los párrafos anteriores se señaló la función del retrato como preservador de la apariencia vital. Sin embargo, sus funciones no quedan en lo antes dicho, los seres humanos han encontrado otros usos en la representación de la figura. En el caso de los mayas como se vio, los retratos, o la representación de personas remarcaba su posición social y la calidad o rango de los funcionarios, más que la forma física.

En el párrafo siguiente Vela expresa algunas de las funciones implícitas en los personajes que eran tallados en las estelas mayas:

Suponemos que sobre el artista maya pesaron, a más de la religión, los requerimientos de la organización y de la vida social; en otras palabras, se vio constantemente forzado a trabajar en función de las preocupaciones de su comunidad. De ahí que, preferentemente tratase de identificar la calidad de la persona -sin individualizar en la forma física del retrato-, de hacer ostensible su rango, su posición social o gremial o aludiera a determinado hecho histórico o grandes servicios prestados a la comunidad, lo cual bastó quizá a sus contemporáneos, y aun a subsiguientes generaciones bien informadas, a la manera como en las tumbas, además de ofrendas, se colocaron elementos de identificación cuyo significado puede escapar a nuestro conocimiento por falta de claves históricas.<sup>28</sup>

De igual manera Keith Hopkins, en base a documentos de la época, enumera otras de las funciones para las que sirvió el retrato en tiempos del Imperio Romano:

---

<sup>27</sup> Vela, *op. cit.*, p. 316.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 262, cita al Dr. Stratz.

Las estatuas y los retratos de los emperadores ayudaban a mantener la presencia viva de los emperadores en lugares públicos y en la conciencia de los sujetos...las estatuas y los retratos de los emperadores eran objetos de homenaje o de respeto, eran símbolos de la legítima autoridad del emperador... En una carta dirigida a Marco Aurelio, entonces heredero del trono, su anterior tutor, Fronto, escribía: «Sabeis cómo la gente ha puesto bustos de vos, sin duda bastante mal pintados, esculpidos en verdad, en la mayoría de los casos, en un estilo burdo, barato en todas las casas de cambio de moneda, puestos de mercado o de libros, en cada alero, en cada porche, por doquier...»<sup>29</sup>

Un obispo llamado Severiano, en el siglo IV destaca el hecho de colocar retratos justificándolo de la siguiente manera:

Piéñese en la cantidad de gobernadores que hay en todo el mundo. Puesto que el emperador no está en todos ellos, es necesario colocar su retrato en los tribunales de justicia, en mercados, en sitios de reunión públicos, en teatros. El cuadro del emperador debe colocarse en todo sitio en donde el gobernador ejerza el poder, a fin de dar autoridad a sus actos.<sup>30</sup>

“Aún hoy -agrega Hopkins- podemos encontrar esta costumbre; en diferentes salas de las cortes de justicia, o en oficinas públicas a lo largo y a lo ancho del mundo entero, se ven retratos del presidente de EE.UU. de los reyes de Gran Bretaña o del presidente Mao Zedong”<sup>31</sup>

Como se ve, los retratos de los emperadores y gobernantes ayudaban a mantener la presencia viva del personaje. La «función de sustitución» estaba estrechamente unida a la «función de representación»; los individuos a través de sus retratos eran objeto de homenaje y de respeto, e inclusive de veneración.

En Guatemala durante el período hispánico, el retrato del rey también cumplió una función similar; la de presidir los actos públicos de una manera simbólica. Es así como el retrato del soberano estaba presente en todas las regiones del reino y era lucido en los actos oficiales de mayor trascendencia.

Durante el período de dominación hispánica, el retrato del rey tuvo un propósito político. Al independizarse Guatemala políticamente de la Península, el sistema de gobierno cambió, los retratos del monarca español fueron retirados de los lugares que ocuparon en los edificios administrativos y adquirieron un sentido diferente y propio.

---

<sup>29</sup> Hopkins, op. cit., p. 255, 258.

<sup>30</sup> Loc. cit.

<sup>31</sup> Loc. cit.

En la actualidad los cuadros de este tipo que se conservan forman parte de los documentos que integran y conforman nuestra historia y son testimonio de tiempos pasados. Su valor en el presente es de carácter histórico y artístico.

En la vida privada de los guatemaltecos de antaño, los retratos cumplían una función menos ceremoniosa; estaban destinados a conservar, sencillamente, el recuerdo de las facciones de sus antepasados, aunque también se puede afirmar que despertaban en los poseedores un sentimiento de distinción, señalando de cierta forma su posición social y su linaje.

Otras funciones implícitas en el retrato así como las razones que motivaron su elaboración, se irán describiendo en el desarrollo del presente trabajo.

## CAPÍTULO II

### LA UTILIDAD DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE

Toda creación humana realizada con sentido estético, es útil para la historia del arte, sirve para comprender el desenvolvimiento que esta disciplina de la historia ha tenido a través de los tiempos, y a la vez, el resultado del estudio de dichas obras, ayuda a conformar un cuerpo de conocimientos.

Gombrich dice acertadamente que "La Historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias".<sup>1</sup> En el constante transcurrir del tiempo, el hombre, inmerso en sus actividades produce para vivir, y para trascender.

La actividad artística tiene y ha tenido diferentes propósitos, uno de ellos es la satisfacción personal de quien produce la obra, y el deleite de quienes la admiran. Los artistas pueden morir en un período relativamente corto, pero sus obras quedan para ser apreciadas por las generaciones futuras. La utilidad que originalmente tuvieron, al ser creadas para un fin determinado, en algunos casos se modifica, sin embargo, adquieren nuevos valores, y nuevos usos. Su utilidad, no perece. Se dice que el arte tiene un sentido social, y que persigue siempre un fin práctico. Al respecto, Arnold Hauser opina que el arte cumple una función en la lucha por la existencia de la sociedad.

El arte -señala- es, en un principio, un instrumento de la magia, un medio para asegurar la subsistencia de las primitivas hordas de cazadores. Más adelante se convierte en un instrumento del culto animista, destinado a influir en los buenos y los malos espíritus en interés e la comunidad. Lentamente se transforma en un medio de glorificación de los dioses omnipotentes y de sus representantes en la tierra: en imágenes de los dioses y de los reyes, en himnos y panegíricos. Finalmente, y como propaganda más o menos descubierta, se pone al servicio de los intereses de las ligas, de una camarilla, de un partido político o de una determinada clase social.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> E. H. Gombrich, **Historia del Arte** (España: Ediciones Garriga, S. A., 1995), I : 36.

<sup>2</sup> Arnold Hauser, **Introducción a la Historia del Arte** (3a. Edición; Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973), p. 17.



Hauser, en un principio, ubica al arte como instrumento al servicio de la magia, "en el arte rupestre multitud de casos llevan a pensar en una intención del artista, que tal vez era, además, un mago o un hechicero que hechizaba con el dibujo: Un animal dibujado débil, desgarrado o atravesado con flechas, podía tener un efecto inmediato en la caza de sus congéneres".<sup>3</sup> A continuación indica que el arte se convierte en un instrumento del culto animista; los seres vivos y los fenómenos de la naturaleza, poseen un alma susceptible de ser representada. Seguidamente dice que se transforma en un medio de glorificación de los dioses y de sus representantes en la tierra. Este recurso fue llevado por el Imperio Romano a su máxima expresión.

Julio César fue el primer romano a quien se reconoció como dios en un culto público de Estado... Ya en vida, cuando era dictador, se le rindieron honores similares a los que rendían a los dioses. Por ejemplo se colocó en el templo del Quirinal una estatua de César con la inscripción «Al Dios Inconquistado». En los juegos del circo se llevaba una estatua de marfil de César, en procesión solemne, junto con la de los dioses<sup>4</sup>

El arte, al servicio de los dioses, emperadores y reyes se manifestó a través de la construcción de templos, arcos, columnas conmemorativas, estatuas y pinturas, que pretendían immortalizar la gloria pasajera de aquellos, en cuyo honor se erigieron. Finalmente dice, se pone al servicio de grupos sociales con intereses particulares.

Como se puede ver, el arte nace con una función de culto que lentamente se va transformando, hasta llegar a convertirse en un instrumento de exaltación de la personalidad, que encuentra su mejor medio de expresión, en el retrato.

Este culto a la personalidad, puesto de manifiesto en el retrato, es perceptible claramente a partir del siglo XVI. Una definición del Renacimiento italiano, es expresada de la siguiente manera:

Nobles y plebeyos aman las ricas vestiduras suntuosas y gallardas actitudes, resucitan el culto a la forma, y la figura humana surge en todo su esplendor. Los artistas componen sus cuadros ante el espectáculo de una multitud embriagada de líneas y colores.<sup>5</sup>

Esta forma de definir el Renacimiento tiene un tono poético del que se puede disentir, pero las obras que marcan dicho período, y mientras exista el sentimiento vivo y el gusto por la belleza, perdurarán como obras inmortales del ingenio humano.

---

<sup>3</sup> **Historia de las Religiones** Equipo de redacción PAL (España: Ediciones Mensajero, 1980), p. 15.

<sup>4</sup> Keith Hopkins, **Conquistadores y Esclavos** (España: Ediciones Península, 1981), p. 236.

<sup>5</sup> **Titanes de la Pintura** (México: Editorial Diana, S. A., 1954), I : 202.

De la misma manera y haciendo uso de la metáfora, Alejandro Marure define la historia como "una pintura fiel de las costumbres y de las pasiones, el más vivo retrato del corazón humano"<sup>6</sup> El historiador en esta frase ha recurrido a los términos pintura y retrato para expresar con filigrana de palabras su pensamiento. Años después, para definir la obra de Marure, Ernesto Chinchilla Aguilar, recurre a similar terminología al decir que Marure:

Nos permite contemplar el panorama de la independencia y vislumbrar los matices anímicos. Con gran visión de conjunto y aguda perspicacia para los detalles, las síntesis logradas por su pluma maestra tiene bien señaladas perspectivas, líneas acentuadas que señalan hábilmente los relieves, y pinceladas rápidas que dejan advertir hasta las más suaves tonalidades.<sup>7</sup>

En el párrafo anterior, se ha recurrido al campo artístico para describir en prosa el trabajo de Marure. Las palabras usadas de esta manera permiten crear imágenes de lo intangible. Sin embargo, cuando nos referimos a formas materiales, particulares y concretas, vemos que son más precisas las imágenes visuales. En tal sentido, este recurso de formas y colores se ha utilizado desde tiempos lejanos para registrar hechos, convirtiéndose en la actualidad en un elemento valioso para las investigaciones que realizan arqueólogos, antropólogos e historiadores.

A partir de aquí, podemos ver la utilidad que tiene la impresión figurativa. Es el punto de partida para escribir la historia del arte, en aquellos casos en que no se cuenta con otro tipo de documentos. La imagen es, por lo tanto, el recurso más fiel.

Con relación al tema, el arqueólogo Karl Gutbrod, dice:

En tumbas saqueadas solamente se han podido intuir algunos aspectos. Por lo que la investigación se dificulta. En otros lugares, sin embargo, hemos podido obtener múltiples detalles de la vida y cultura de pueblos desaparecidos a los que pertenecieron los enterramientos ¿Qué conoceríamos de los antiguos egipcios si no tuviéramos las imágenes de cómo navegaban con sus canoas ligeras sobre el Nilo o en los estanques de villas de lujo? ¿De cómo celebraban sus fiestas al son de los instrumentos musicales, tocados por los músicos ciegos? ¿Dónde cómo observaban los movimientos de las bailarinas morenas? ¿Dónde cómo casaban los hipopótamos entre los juncos de los pantanos? Podemos ver monos domesticados jugando bajo una silla, gatos atados a una pata de una silla o comiendo un pez, cocineros frente al hogar. Vivimos la vida diaria en el campo con la siembra y recolección, el bullicio a orillas del río, cuando los

<sup>6</sup> Ernesto Chinchilla Aguilar, prólogo al **Bosquejo Histórico de las Revoluciones en Centroamérica desde 1811 hasta 1834** (Guatemala: Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular, "15 de Septiembre" Editorial "José de Pineda Ibarra", 1960), Vol. 36 I: 7.

<sup>7</sup> Loc. cit.

pescadores sacan redes llenas de peces; Vemos a los marineros que mueven sus largos remos mientras cantan, o el taller de un escultor...<sup>8</sup>

En la actividad del historiador del arte, las evidencias figurativas, son una condición *sine qua non*, que se complementan con los documentos escritos. Un ejemplo de lo anterior para Guatemala, lo tenemos en las ceremonias que con motivo de las exequias reales, se realizaron entre los siglos XVIII y XIX. Berlin y Jorge Luján describen:

Falta mencionar un tercero y no menos importante elemento en esta feria de vanidades: el deseo de perpetuarla, lo que se lograba imprimiendo los discursos y describiendo las piras, tanto su aspecto físico como la variedad de letreros que llevaran en cada caso concreto. En los casos más afortunados para nosotros los textos van acompañados con una estampa del túmulo, preciosa información para el historiador del arte, porque permite apreciar visualmente una reproducción de la pira, nos demuestra los avances en el arte del grabado y nos proporciona los nombres de quienes intervinieron en su preparación.<sup>9</sup>

Del retrato se puede decir lo mismo, muestra los avances<sup>10</sup> en el arte, pero a la vez proporciona imágenes que revelan la forma física de los personajes las costumbres de otras épocas, pero además provee información gráfica de acontecimientos históricos.

La pintura de retratos por sí misma constituye un género particular, hay en él, según su contenido y los fines a que se destina, así como su uso posterior, categorías o modalidades diferentes. El retrato histórico es uno de ellos; su objetivo es presentar acontecimientos, registrando las figuras con las características fisonómicas auténticas de los personajes para que puedan ser identificadas. En los casos en los que el pintor no estuvo presente, la realización de la obra conlleva una investigación previa.

Durante el último cuarto del siglo XVIII la Revolución Francesa dio un impulso enorme al interés por la pintura de asuntos históricos. Con ello la utilidad del retrato se amplió para favorecer a la historia en general. El proceso revolucionario y los hechos que en ella se dieron, los plasmaron en el lienzo, artistas que fueron testigos presenciales de los acontecimientos, o por aquellos que interpretaron, a partir de las crónicas, el sentimiento de otra época; recordando de esta manera, hechos, lugares y fechas trascendentales para la historia de Francia y para la humanidad en general, dignas por tal razón de ser tratadas por sus pinceles.

<sup>8</sup> Karl Gutbrod, *Historia de las Antiguas Culturas del Mundo - Arqueología* (España: Ediciones Castellana; Ediciones del Serval, 1987), p. 10.

<sup>9</sup> Heinrich Berlin y Jorge Luján, *Los Túmulos Funerarios en Guatemala* (Guatemala: AGHG, publicaciones especiales No. 25, Serviprensa Centroamericana, 1983), p. 21.

<sup>10</sup> Avance, debe entenderse aquí como desenvolvimiento, y no como mejora.

El retrato histórico registra hechos verídicos y trata en lo posible de apegarse a la realidad. Este tipo de retrato se puede gestar de dos maneras: sobre la base del contacto directo del autor con los hechos y por medio de una investigación de campo, y de archivo, que se refuerza con testimonios orales, en el caso de que la época no esté muy lejana.

El pintor John Sigleton Copley pintó en el año 1785 el cuadro «Carlos I solicitando la entrega de cinco ministros del Parlamento», que hace referencia a un episodio de la historia política de Inglaterra, en el cual el presidente de la Cámara desafió la autoridad regia negándose a entregar a dichos miembros. El propósito de Copley fue el de reconstruir la escena lo más fielmente posible, esto es, tal y como se desarrollaría ante los ojos de quienes fueron testigos de ella. No escatimó esfuerzos y molestias para reconstruir los hechos históricos; consultó a historiadores y anticuarios acerca de la forma auténtica de la Cámara en el siglo XVII y de los trajes usados entonces; viajó por el país (Inglaterra) para recoger tantos retratos como le fuera posible, de hombres que se sabía habían sido ministros del Parlamento en aquel crítico instante.<sup>11</sup>

Hay que distinguir dos tipos básicos dentro de la modalidad del retrato histórico: el Histórico propiamente dicho y el Conmemorativo. El primero persigue recrear la realidad captada en el momento mismo, en tanto que el segundo es una creación posterior. En ambos casos el objetivo es el mismo; la remembranza del hecho.

La utilidad del retrato en la historia del arte, es diversa. El retrato como representación fiel de los individuos ha respondido a múltiples propósitos a lo largo de la historia. Un ejemplo más de su valor se encuentra en las pinturas que contienen representaciones duplicadas o triplicadas de personajes, que eran utilizadas en los talleres de los escultores como referencias o modelo para la ejecución de bustos.

En Guatemala no se han localizado obras de este tipo, pero sí se han usado retratos antiguos como modelos en la estatuaria. Un ejemplo de ello, lo constituye la escultura contemporánea de Fray Pedro Mártir Salazar que se encuentra en una hornacina del frontispicio de la Basílica Menor de Nuestra Señora del Rosario (Iglesia de Santo Domingo), que toma el modelo de una pintura que se encuentra resguardada en dicho templo.<sup>12</sup>

En los casos anteriores, el retrato ha sido la fuente generadora de otra obra. Puede decirse entonces que su carácter ilustrativo incrementa la producción de obras de arte, a la vez que las diversifica.

Los retratos que son pintados con un propósito particular, de tipo político por ejemplo, con el paso de los años adquieren un sentido diferente, se modifica

---

<sup>11</sup> *Op. cit.*, III : 398, 399

<sup>12</sup> José Luis Barrios Quiñones, *El Frontispicio de la Basílica de Nuestra Señora del Rosario - Templo de Santo Domingo de Guatemala* (Guatemala: 1995), p. 13.

su utilidad y adquieren para el arte un valor pedagógico-ilustrativo de tipo histórico, a la vez que se incrementa su aprecio como obra de arte.

En el campo educativo los retratos ilustran los libros de texto, y trasladan a los estudiantes a otras épocas de su propia historia.

Cuando se visitan los museos, es posible comprender mejor el arte de tiempos pasados si se conocen los fines para los que sirvieron las obras de arte que allí se conservan.

Otros aspectos importantes encontrados en el retrato conciernen a: los aspectos físicos de la obra (materiales usados, técnicas, escuelas o influencias, etcétera). Por otra parte están los elementos que conforman el contenido de la composición (las características particulares de tipo regional, la arquitectura, etc.)

El retrato inmortaliza la semblanza de los personajes, los usos y las costumbres de las diversas épocas, constituye un testimonio en el que se distinguen los gustos y las modas. Proporciona elementos valiosos para analizar aspectos de la vida cotidiana y de los grupos sociales, pero, principalmente, el desarrollo del género. Los retratos constituyen documentos valiosos no sólo para la historia del arte, sino que para la historia en general.

## CAPÍTULO III

### CLASIFICACIÓN DE LOS RETRATOS POR SU CONTENIDO

Las necesidades y gustos han diversificado el género del retrato, por lo que para su análisis las obras se clasifican por temática o formas de representación con características similares, integrando de esta manera, clases más o menos homogéneas.

En el análisis de algunas modalidades se debe partir de suposiciones y consideraciones hipotéticas, pues como se ha dicho con anterioridad, la cantidad de retratos con que se cuenta en Guatemala es reducida.<sup>1</sup> En algunos casos no queda, más que suponer que determinados personajes se hicieron retratar por su condición social, o por la posición que ocuparon en puestos importantes de la administración pública.<sup>2</sup>

#### A. Retratos de la Realeza

Los reyes de todos los tiempos se hicieron retratar en el desempeño de sus funciones o acompañados de los miembros de su familia. El pintor "Sánchez Coello (1531-1588), discípulo en Flandes del holandés Antonio Moro, inaugura en España el arte del retrato como pintura de corte".<sup>3</sup> El continuador de Sánchez Coello en el arte cortesano del retrato fue Juan Pantoja de la Cruz quien pintó a Felipe II y a Felipe III, así como a otros miembros de la familia real.<sup>4</sup>

En el siglo XVII, la Corte española contaba con un pintor oficial permanente. Diego Rodríguez de Silva Velázquez (1599-1660) fue llevado a la Corte por el conde-

---

<sup>1</sup> Esta clases de retratos se da principalmente durante los siglos XVII y XVIII, ya que como pude darme cuenta durante el proceso de redacción de este trabajo, en el siglo XIX la producción es abundante. Localicé varios de ellos, correspondientes a personajes destacados de la historia de Guatemala a lo largo de dicho siglo, pero los mismos no se tomaron en cuenta por razones de tiempo y accesibilidad. Felizmente, la cantidad es mucho mayor de lo que suponía al iniciar la investigación.

<sup>2</sup> En este mismo capítulo, casi al final, se incluye un sub-capítulo titulado "Otras modalidades" en el que se hace referencia a los tipos de pintura de los que no se cuenta con muestras abundantes, o son inexistentes en Guatemala.

<sup>3</sup> Julian Gállego "El Renacimiento en España" **Historia del Arte**. (7): 124. 1976.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 128.

duque de Olivares para ponerlo al servicio del rey, donde fue nombrado pintor de Cámara y "aposentador" del Palacio de Felipe IV. Su tarea principal era la de pintar retratos del rey y de los miembros de la familia real, así como realizar o dirigir todo cuanto se refería a la decoración y moblaje del regio alcázar y de todas las posesiones de la Corona. Cumplió, además, encargos importantes, como adquirir obras de arte para su señor, en Italia.<sup>5</sup>

En 1789 el rey Carlos IV nombró pintor de la Corte a Francisco Goya y Lucientes, quien anteriormente había retratado a Carlos III, y pintó también a Fernando VII, así como a otros miembros de la familia real.

En un principio los retratos de cuerpo entero estaban reservados a los soberanos y a los miembros de la nobleza, eran seguidos en jerarquía por los de «semigrandeza» en los que se representaba a los nobles y eclesiásticos; en ellos las figuras aparecían de medio cuerpo o sentadas. En Guatemala esta «regla» no se tuvo en cuenta, pudiéndose encontrar retratos del rey representado de medio cuerpo y de religiosos, conquistadores o funcionarios retratados de cuerpo entero. En Europa tampoco se conservó tal distinción por mucho tiempo.

En Guatemala se pintaron abundantes retratos de monarcas españoles, infortunadamente la mayoría de ellos no se conservaron. Es de suponerse que la declaración de la independencia política haya sido la causa de la destrucción de algunos de ellos; guardar pinturas de los reyes que mantuvieron bajo su dominio las tierras declaradas independientes, seguramente no tenía sentido para algunas personas. El historiador Manuel Rubio proporciona algunos datos que corroboran lo anteriormente afirmado, de la siguiente manera:

El día de la Independencia se suscitaron hechos poco conocidos en la historia. Uno de ellos merece relatarse por haberse destruido obras de arte. El retrato de don Pedro de Alvarado desapareció del edificio del Ayuntamiento donde estaba expuesto; en el **Boletín del Archivo General del Gobierno**, de octubre de 1938, página 324, aparece la siguiente crónica: "El día 15 de septiembre que se juró o proclamó la Independencia se cometieron por los democráticos los mayores desacatos y atentados. En las glorias populares entraron 6 sujetos a la Sala de Vistas del Cavildo y habiendo cogido un Quadro Hermoso (qe. yo no conocí muy bien) en que se manifestaba el retrato de Su Magestad el señor Fernando VII lo acuchillaron con la mayor inominia, y habiendo escupido y escarnecido aquel bello rostro, hisieron con los fracmentos del retrato cosas indecentes."<sup>6</sup>

Por otra parte, se trató de disolver las vinculaciones de tipo político discordantes con el nuevo estatus. El distanciamiento con la Península se reflejó en el arte,

<sup>5</sup> **Titanes de la Pintura** (México: Editorial Diana, S. A., 1954), Tomo I : p. 272, 278.

<sup>6</sup> Manuel Rubio Sánchez "El Pintor Julián Falla" **Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala**, LXVI : p. 62. 1992.

siendo éste, uno de los motivos por los que se adoptó el nuevo estilo artístico, conocido con el nombre de Neoclásico.

En la actualidad se cuenta con pocos ejemplos de este tipo, dos de ellos son los retratos de Carlos III y Carlos VI que se incluyen en los anexos; otros más se pueden apreciar en el "Museo de Santiago" en la Antigua Guatemala.

De otros retratos únicamente se tienen noticias por referencias documentales:

"El 27 de junio de 1766 (Joseph de Valladares) firmó un contrato para realizar un retrato del rey Carlos III destinado a la sala del tribunal de la real Aduana".<sup>7</sup>

Juan José Rosales, según consta en un documento fechado en 1790, hizo un retrato del rey Carlos IV para el castillo de Omoa.<sup>8</sup>

En 1820 Julián Falla cobró diez pesos por la «compostura» del retrato del rey Carlos IV, que estaba en la Sala del Real Acuerdo, en la Audiencia de Guatemala.<sup>9</sup> Otro recibo firmado por Falla el 29 de julio del mismo año dice que recibió ochenta y un pesos, importe de los retratos del rey y de la reina, destinados para la sala del tribunal.<sup>10</sup>

Se tiene conocimiento de algunos de los propósitos para los que se usaron los retratos, gracias a descripciones y grabados conmemorativos que se hicieron para dejar testimonio de algunos acontecimientos revestidos de pompa y solemnidad. En un grabado de Pedro Garci-Aguirre burilado en 1792, se aprecia el tablado que se hizo en la iglesia del Calvario, para la llegada del sello real de Carlos IV. En la parte central del pórtico hay un dosel y en éste el retrato del rey representado de medio cuerpo, en el que se nota un cortinaje angular y la corona real.<sup>11</sup> Para este mismo evento en el Real Palacio bajo un dosel se puso un retrato del monarca y en la entrada principal se colocó otro retrato del rey "montado sobre un hermoso caballo".<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Juan Haroldo Rodas E. **Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala** (Guatemala: Dirección General de Investigaciones y Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala. 1992). p. 60.

<sup>8</sup> Carlos Lara Roche, "pintura", **Historia General de Guatemala**. Edición de Biblioteca, Tomo III : p. 512. 1995.

<sup>9</sup> Rubio Sánchez, *op. cit.*, p. 61.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

<sup>11</sup> Jorge Luján Muñoz, "Retablos y Arquitectura Efímera", **Historia General de Guatemala**. Edición de Biblioteca Tomo III : p. 501, 1995.

<sup>12</sup> *Loc. Cit.*



En una exposición promovida por la Escuela de Dibujo, en 1801, Francisco Cabrera presentó un retrato de Carlos IV y una miniatura de la esposa de dicho rey, María Luisa de Parma.<sup>13</sup>

Se conservan, además, algunos grabados como el de Fernando VII burilado por Pedro Garcí-Aguirre (Guatemala por Fernando VII). Y una miniatura del mismo rey realizada por Francisco Cabrera, que pertenece a una colección particular. En el "Museo de Santiago" (Sacatepéquez) hay un retrato al óleo, del rey Fernando VII y dos más, en los que se representó al rey Carlos IV (uno de ellos firmado por Araus). En los tres retratos referidos se representa a los personajes en medio cuerpo.

## B. Retratos de la Nobleza

Los personajes que recibieron títulos nobiliarios, en razón de la distinción de la que estaban investidos, debieron ordenar la ejecución de retratos de su persona, haciendo ostentación de su dignidad. En Guatemala son conocidos los retratos de los tres marqueses de Aycinena; el del primer marqués que pertenece a una colección particular<sup>14</sup> lo pintó Juan José Rosales en óleos sobre tela y está fechado en 1796, año de la muerte del marqués.<sup>15</sup> El de don Vicente de Aycinena y Carrillo quien le sucedió,<sup>16</sup> y el del doctor don Juan José de Aycinena; Obispo de Trajanópolis y último marqués de Aycinena, retratado por Julián Falla en 1858.

Por otra parte, existen varios retratos del Marqués de Talamanca, uno de ellos se encuentra en Costa Rica, y los demás de este mismo personaje, tan estrechamente relacionado con la vida religiosa guatemalteca se conservan en colecciones privadas,<sup>17</sup> y uno más que forma parte de las obras del Museo de Arte Colonial en La Antigua Guatemala.<sup>18</sup> De otros personajes relacionados con la vida social y política guatemalteca, investidos con títulos de nobleza, únicamente se han conservado grabados, pudiéndose conocer a través de ellos sus rostros.

<sup>13</sup> Jorge Luján Muños. "Francisco Cabrera (1781-1845)" *Francisco Cabrera* (Guatemala: Serviprensa Centroamérica, 1984) Fundación educativa Guatemala. Programa permanente de Cultura Paiz.

<sup>14</sup> Se reproduce en la *Historia General de Guatemala*, Edición de Biblioteca, Tomo III : p. 315.

<sup>15</sup> Luis Luján Muñoz, "El miniaturista Francisco Cabrera en su obra y su época" en (*Francisco Cabrera* Fundación Educativa Guatemala. Programa Permanente de Cultura Paiz, 1984), p. 23

<sup>16</sup> Del segundo Marqués de Aycinena se incluyen dos miniaturas en las páginas 31 y 43 de la obra citada anteriormente.

<sup>17</sup> En el capítulo "La Orden Hospitalaria de Belén" de Ernesto Chinchilla Aguilar, publicado en la *Historia General de Guatemala II* : 183-186, 1994. En la página 185 se reproduce un retrato de Fray Rodrigo de la Cruz en cuerpo completo. En los otros retratos que de este personaje conozco, se le representa en busto y siempre con la característica representación del misterio de la natividad aplicado al hábito.

<sup>18</sup> Ver anexo.

Con relación a la nobleza en Guatemala, Chinchilla Aguilar dice que: "Sólo algunos presidentes de la Audiencia tenían o alcanzaron después títulos de nobleza, como el conde de la Gomera, el conde de Santiago Calimaya, el marqués de Lorenzana, el marqués de Torrecampo. Y otras personas recibieron título, como el famoso marqués de Talamanca. A fines de la época colonial, uno de los miembros de la familia Aycinena adquirió el marquesado de este nombre".<sup>19</sup>

#### Títulos y nombres completos de las personas referidas.

<b>Conde de la Gomera</b>	Antonio de Peraza Ayala y Rojas. Gobernó desde 1611 hasta 1627.
<b>Conde de Santiago Calimaya</b>	Fernando de Altamirano y Velasco. Gobernó desde 1654 hasta 1657.
<b>Marqués de Lorenzana</b> <sup>20</sup>	Alvaro de Quiñones y Osorio. Gobernó desde 1634 hasta 1642.
<b>Marqués de Torre Campo</b>	Toribio Cosío y Campa. Gobernó desde 1703.
<b>Marqués de Aycinena</b>	Juan Fermín de Aycinena e Irigoyen <sup>21</sup> (primer marqués) Alcalde del Ayuntamiento en dos oportunidades.
<b>Marqués de Talamanca</b>	Rodrigo Arias Maldonado (Fray Rodrigo de la Cruz).

### C. Retratos de gobernantes

Este tipo de retratos corresponde a representaciones de personajes que ejercieron el gobierno administrativo durante La Colonia,<sup>22</sup> y Presidentes o Jefes de Estado después de la emancipación política. El primer gobernante de Guatemala fue el conquistador Pedro de Alvarado, de quien se conservan algunos retratos que fueron pintados en épocas posteriores, el más conocido de ellos fue realizado a principios del siglo XIX, del mismo se han hecho varias reproducciones, algunas resguardadas en colecciones particulares. De doña Beatriz de la Cueva, "La sin Ventura", Primera Gobernadora en América, infortunadamente no se conoce ninguno.

<sup>19</sup> Ernesto Chinchilla Aguilar, **Blasones y Heredades** (2a. edición; Guatemala: Seminario de Integración Social, Tipografía Nacional, 1984), p. 340.

<sup>20</sup> Se sabe que hubo en el convento de los dominicos un retrato de su persona, fue pintado por Alfonso Alvarez cerca de 1642. José Joaquín Pardo, *et. al. Guía de Antigua Guatemala* (2ª. Edición; Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra", 1968), p. 165. Es conveniente indicar que podría haber algún error en el año referido, pues la obra productiva del pintor Alfonso Alvarez de Urrutia data de finales del siglo XVII y principios del XVIII, lo cual lo aleja demasiado de la fecha referida.

<sup>21</sup> *Ibid.*, *Passim*.

<sup>22</sup> Desempeñaron al mismo tiempo los cargos de Presidente de la Audiencia, Gobernador y Capitán General.

De varios de los gobernantes que se han sucedido a lo largo de la historia, se tiene el registro de sus facciones por medio de grabados, lo cual los aleja del interés de este trabajo por la técnica empleada<sup>23</sup>

Como se sabe, los presidentes de la Audiencia de Guatemala, eran al mismo tiempo gobernadores y capitanes generales. Desde la presidencia de Alonso de Maldonado en 1542 se sucedieron varios presidentes y gobernadores hasta el año de 1773 en que la ciudad fue destruida por los terremotos de Santa Marta, y trasladada al nuevo asiento por el presidente don Martín de Mayorga.

La mayoría de los retratos de este tipo que aún se conservan corresponden a gobernantes que fungieron en sus cargos durante las dos últimas décadas del siglo XVIII, pero, principalmente, a lo largo del siglo XIX, que es cuando se pueden encontrar abundantes muestras de pintura de caballete y miniaturas pintadas sobre soportes diversos.

En el transcurso del período colonial también se puede hablar de autoridades de menor rango que contribuyeron en las actividades del gobierno, como: los corregidores, alcaldes mayores, intendentes<sup>24</sup> y otros más, que en algún momento pudieron haber sido retratados haciendo gala de su posición.

## **D. Retratos de eclesiásticos**

### **1. Retratos de pontífices:**

Los retratos de los Papas, seguramente no fueron muy abundantes. De los mismos son pocos los que se conservan entre las posesiones de la Iglesia, en tanto que en colecciones particulares es poco probable que haya algunos cuadros de este tipo.

Dos de las representaciones papales que pude localizar, son las siguientes:

La del Papa San Sixto II (Pontífice No. 24 de la Iglesia Católica 257-258). Localización: Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de la Nueva Guatemala, en un retablo colateral dedicado a San Lorenzo en la nave del lado de la epístola. La pintura del remate sobre la calle central, data del siglo XVIII y en ella se representa al Papa de pie, en su corte, recibiendo a San Lorenzo. En este cuadro, el pontífice aparece prácticamente de espaldas al espectador y sus facciones no se pueden precisar. En este caso, San Sixto no es el personaje principal. Resalta a la vista en dicho cuadro el

<sup>23</sup> Juan José Rosales recurrió a la técnica del óleo y del grabado para representar a un mismo personaje (el Dr. Cirilo Flores), igualmente lo hizo Francisco Cabrera con el retrato del capitán José de Bustamante y Guerra, al que representó en grabado y posteriormente en ténpera sobre marfil. Ver anexo.

<sup>24</sup> En una de sus miniaturas de Francisco Cabrera representó a don José María Aycinena; Intendente de San Salvador entre 1811 y 1813 (colección particular).

desorden en que el pintor ubicó los elementos de la composición (el punto de vista es incómodo, las personas en el cuadro aparecen de espaldas, el espacio está mal distribuido, etcétera).

El otro retrato corresponde al del Papa Pío IX *Mastai Ferreti* (Pontífice No. 253 entre 1846 y 1878). Fue colocado en el remate del órgano barroco (siglo XVIII) de la misma iglesia, frente a la ventana del coro alto, que sirve de marco y pedestal a la imagen de la Santísima Virgen María (*Tota Pulchra*). Se interpreta la ubicación referida como un homenaje al Papa que en un memorable 8 de diciembre de 1854, definió la *Concepción Inmaculada de María*, dogma de fe católica.

## 2. Retratos de Obispos y Arzobispos:

Este tipo de retratos es más abundante, la mayoría de ellos se resguarda en las iglesias y corresponden principalmente a la segunda mitad del siglo XVIII y buena parte del siglo XIX. Durante la labor de investigación para este trabajo, tuve la oportunidad de ver algunos de ellos; a otros, lamentablemente no me fue posible acceder.

En la Catedral Metropolitana (Sala Capítular), se encuentra la serie de los retratos de todos los obispos que han ocupado la mitra episcopal desde el obispo Marroquín, hasta el del cardenal Mario Casariego Acevedo; son representaciones de busto en formato pequeño trabajados en óleo sobre lienzo. En esta misma iglesia, se resguarda una parte importante de la obra retratística del pintor Juan José Rosales.

A continuación se incluyen algunos datos relacionados con retratos de obispos y arzobispos de Guatemala. Todas ellas, a excepción de la del Ilmo. Dr. Juan Gómez de Parada, contienen integrado a la pintura, una explicación escrita del motivo de su realización.

### **Fr. Juan Bautista Alvarez de Toledo O. F. M (1655-1725)**

Gobernó desde el 3 de mayo de 1655 hasta el 14 de julio de 1724.

En la Iglesia de la Merced, se encuentra un retrato de su persona, realizado, para conmemorar la Consagración de la venerable imagen de Jesús Nazareno de la Merced el día 5 de agosto de 1717. Pintura de: José Valladares.<sup>25</sup>

### **Juan Gómez de Parada (1678-1751)**

Gobernó en el período comprendido entre 1728 y 1726.

En el archivo del Ayuntamiento de la Antigua Guatemala, «arrinconado y hecho pedazos estuvo hasta 1912 el retrato pintado al óleo del Ilmo. doctor Juan

---

<sup>25</sup> La pintura se reproduce en: Ana María Urruela de Quezada, *El Tesoro de la Merced* (1a. Edición; Miami Fl.: Trade Litho, 1997), p. 137.

Gómez de Parada, prelado que mucho se interesó por establecer en la capital la casa de la moneda».<sup>26</sup>

**Fr. Pedro Pardo de Figueroa (1699-1751)**

Gobernó del 18 de noviembre de 1736 hasta su muerte.

En la Basílica de Esquipulas se encuentra un retrato de este arzobispo, que tiene como fondo la nave central y el altar mayor de dicho templo. «En 1801, la jefatura de la iglesia, dispuso perpetuar la memoria de tan ilustre prelado, haciendo colocar un retrato suyo...sobre la puerta del costado izquierdo en cuyo reverso contiene importante leyenda conmemorativa de incalculable valor histórico». Autor: Blas Rodríguez de Zea.<sup>27</sup>

**Fr. Ramón Casaus y Torres O. P. (1765-1845)**

Gobernó del 30 de julio de 1811 hasta su muerte.

En la iglesia de la Merced de la Nueva Guatemala, se encuentra un retrato conmemorativo que recuerda la consagración de dicho templo por el Arzobispo Casaus y Torres, el 30 de enero de 1813. Pintura de: Juan José Rosales.<sup>28</sup>

**Francisco de Paula García Peláez (1785-1867)**

Arzobispo de Guatemala en el período comprendido entre 1846 y 1867.

En el museo fray Francisco Vázquez se conserva un retrato del Arzobispo García Peláez que conmemora la consagración del templo de San Francisco en 1851. Este retrato es obra de Julián Falla.<sup>29</sup>

**E. Retratos de donantes**

Se denominan donantes a las personas que mandaban a hacer cuadros con representaciones tomadas de los evangelios o algún pasaje de la vida de un Santo o advocación, con el fin de colocarlos en algún altar o retablo determinado; con la particularidad que en los mismos se incluía el retrato de la persona que proporcionaba los

---

<sup>26</sup> Victor Miguel Díaz. **La Romántica Ciudad Colonial** (Tipografía Sánchez & de Guise, 1927), p. 37.

<sup>27</sup> La fotografía y el texto se reproducen en: Revista del **Cuarto Centenario del Cristo Negro de Esquipulas**, Esquipulas No. 2., año 2. p. 27. 1994

<sup>28</sup> Urruela de Quezada, *op. cit.*, p. 19.

<sup>29</sup> La fotografía se reproduce en: Haroldo Rodas Estrada. **Arte e Historia del Templo y Convento de San Francisco de Guatemala**. (Guatemala: Maxi Impresos, 1981), p. 38.

medios económicos para su ejecución. El objeto de este tipo de pintura, era el de dejar un testimonio de gratitud y devoción. El mensaje incluido en el cuadro debía tener unidad temática, armonía y relación con el conjunto o retablo.

Pero no todas las obras de este tipo fueron destinadas para los altares, pues existen cuadros de dimensiones regulares y de gran formato que eran colocados en los muros laterales de las iglesias, o destinados a otras estancias de los edificios religiosos.<sup>30</sup>

En la pintura europea se ven muchos casos en los que se recurrió a la modalidad de incluir al donante en las obras. En Guatemala se conservan algunas pinturas con estas características, sin embargo, es un tema que no se ha estudiado aún de forma particular.

## **F. Retratos de religiosos**

En la clasificación de retratos, para su descripción, se han identificado con este título, los cuadros en que se representan a personas que integraban ordenes religiosas.

De este tipo, existen retratos de religiosos y religiosas, los cuales rememoran las virtudes y obras desarrolladas en el transcurso de sus vidas. Algunos no corresponden a religiosos guatemaltecos, pero se encuentran aquí por pertenecer a ordenes establecidas en Guatemala; en estas pinturas, son usuales inscripciones en las que se alude a su beatificación, figurando en las mismas figuran con los hábitos de las ordenes a las que como se ha dicho, pertenecían. Este tipo de retratos por su forma y contenido están cargados de misticismo y devoción, elemento este que los separa de los retratos comunes.

Un retrato del que se hizo alusión en el capítulo II, pero que es digno, una vez más, de referencia, es el de fray Pedro Mártir Salazar, que se usó como modelo para la ejecución de la escultura contemporánea colocada en el frontispicio del Templo de Santo Domingo de la Nueva Guatemala.<sup>31</sup> Su importancia radica en que se tiene la certeza de que los rasgos fisonómicos de la escultura corresponden a un retrato fiel.

Otras dos pinturas de retratos (ver anexos), representan a fray Rodrigo de la Cruz y al beato Pedro de San José de Bethancourt, religiosos distinguidos que realizaron una labor humanitaria trascendente en la Orden Hospitalaria de Belem, por ellos

---

<sup>30</sup> Una variante con un sentido más o menos similar, pero con fines distintos, son los ex-votos que manifiestan un agradecimiento ofrendado por personas de escasos recursos económicos, los mismos son de manufactura popular y sin la intención de constituirse en retratos fieles de los donantes (recuerdan hechos prodigiosos o milagros). Una diferencia entre unos y otros, es que los primeros tienen una función perezcedera más prolongada y están destinados en la mayoría de los casos a la veneración pública de los fieles, en tanto que los segundos cumplen exclusivamente la función de ser testimonio de agradecimiento.

<sup>31</sup> Esta obra es reciente, fue esculpida por el maestro Rodrigo Valladares en 1997.

fundada, en la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, durante la segunda mitad del siglo XVII.

Las pinturas de este tipo, es de suponerse que en ninguno de los casos las mandaron a hacer los propios personajes retratados. Como se sabe, sus vidas fueron ejemplos de humildad y la ejecución de este tipo de obras por su precio y por la connotación que poseía, se consideraba como un objeto suntuoso alejado de las pretensiones piadosas de los religiosos. La mayoría de ellas, sino la totalidad, se pintaron años después de fallecidos los personajes que representan.

### **G. Retratos de profesionales**

Este tipo de retratos tiene como fin dar a conocer la profesión de los personajes representados. En ellos aparecen con elementos propios de la actividad que desempeñaron durante su vida productiva, *v. g.*, los militares ostentan su indumentaria bélica (corazas, espadas, etcétera), de la misma manera, los maestros y escritores aparecen acompañados de libros, tinteros y otros implementos de carácter pedagógico o intelectual. En Guatemala, los personajes dedicados a la investigación científica, contrariamente a como sucedía en Europa, fueron representados sin los instrumentos propios de su campo. El caso que sí es común pero que en este trabajo se trata como una clase aparte, es el de los obispos y arzobispos que casi siempre aparecen investidos y rodeados de las distinciones propias de su dignidad.

### **H. Retratos de personajes desconocidos**

La representación de personajes a los que se les puede clasificar de esta manera es bastante frecuente. En algunos casos, los retratos son únicos, por lo que no se les puede asociar a rostros conocidos para identificarlos; en otros, las personas que conocían la identidad de los individuos han fallecido y no se tuvo el cuidado de anotar en el reverso o en alguna otra parte los datos que los identificasen, los mismos se han borrado, o las inscripciones han sido tergiversadas en el proceso de restauración.

En la tarea de recopilación de datos y revisión de pinturas, pude encontrar algunos de estos cuadros a los que se les cataloga por el momento como desconocidos. Dos de estos ejemplos se incluyen los anexos.<sup>32</sup>

En algunos de los cuadros de los que no se logró obtener el nombre del personaje retratado por carecer de datos de identificación, es posible que los historiadores del arte con muchos años de experiencia e investigación, las conozcan e

---

<sup>32</sup> Uno de ellos corresponde al retrato de un obispo que se encuentra en el museo mercedario de la ciudad de Guatemala, aunque como lo señalo en el análisis respectivo, creo identificarlo con el retrato de San Carlos Borromeo (Siglo XVIII). El otro, es propiedad de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala (Siglo XIX).

identifiquen plenamente. En tal sentido, a dichos retratos no les correspondería la clasificación de "desconocidos".

En el campo de la pintura universal y muy frecuentemente en la de tipo religioso, se acostumbró incluir en las escenas a personas contemporáneas del pintor, principalmente en las de tipo religioso. En uno de los frescos de Botticelli en la Capilla Sixtina (la "Cura del leproso") casi todos los individuos que aparecen son personajes de la época, retratos admirables, identificados en su mayor parte por Steinman.<sup>33</sup>

La identificación de personas representadas en retratos, es una tarea delicada que debe ser motivo de profundas investigaciones, que proporcionen respuestas razonadas, que tengan como base fundamentos concretos y comprobables. La tarea es tan delicada, que hasta los expertos pueden tener diferencias de criterio en cuanto a la identificación de un mismo personaje. Un ejemplo de ello, es el siguiente:

El historiador Ernst Gombrich en una ilustración de su obra de "Historia del Arte" que corresponde a "La Fe" dice que Giotto la representó como una matrona con una cruz en la mano y un pergamino en la otra.<sup>34</sup> En tanto que Vasari (pintor manierista del siglo XVI y autor de la célebre obra "Vidas...") ve en este fresco el retrato del Papa Clemente IV.<sup>35</sup> Confrontando el fresco de Giotto con el retrato del Pontífice<sup>36</sup> puede darse mayor crédito a lo afirmado por el segundo.

## I. Retratos ecuestres

La representación de retratos clasificados como de tipo ecuestre fue muy común entre la realeza europea. Tiziano, Goya y otros pintores de Corte, representaron a los soberanos sobre briosos corceles. Pueden inclusive verse ejemplos de reyes (v.g. Carlos II «el hechizado») en el que al observarlo, da la impresión de que el monarca nunca estuvo sobre una cabalgadura.

En Guatemala la ejecución de este tipo de pinturas no fue usual; ello puede estar vinculado de alguna manera a la connotación simbólica adquirida por los caballos, los cuales eran símbolo de nobleza. La única referencia que se tiene de un retrato ecuestre, es el que se mencionó con anterioridad. El mismo fue colocado en la entrada principal del Real Palacio para la llegada del real sello de Carlos IV, en 1792.

<sup>33</sup> **Titanes de la Pintura** (Mexico: Editorial Diana S. A., 1954), tomo I : p. 13.

<sup>34</sup> Ernst H. Gombrich, **Historia del Arte** (España: Ediciones Garriga, S. A., 1995), tomo I : p. 164.

<sup>35</sup> Giorgio Vasari, **Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos**. Los Clásicos (11a. Edición; México: Editorial Cumbre, S. A., 1978), p. 6.

<sup>36</sup> José Antonio Guevara S. D. B., **Defiende tu Fe** ( 3a. Edición; San Salvador: Editorial Salesiana Ricaldone, 1982), pp. 105-128.



Se dice que el rey figuraba "montado sobre un hermoso caballo". En la Historia Popular de Guatemala se reproduce una pintura al óleo del General Francisco Morazán, en la que el personaje figura de perfil, montado sobre un caballo azabache; más que retrato puede considerarse como una idealización figurativa, en la que predomina la línea del dibujo y los marcados contrastes de color, que por sus características se ubica en la época del romanticismo, en el siglo XIX.<sup>37</sup>

En Guatemala llegó a regularse el uso de los caballos, prohibiéndose que los indígenas los montaran. El Oidor de la Audiencia de Guatemala Joan Maldonado de Paz, Visitador General de las provincias de Soconusco y Verapaz en una de sus ordenanzas expresa que:

Sin la autorización del presidente de la Real Audiencia, gobernadores distritales o visitadores de provincias ningún indio podía andar vestido de paño, tener espada, daga larga, arcabuz, escopeta, **ni andar a caballo** con silla y freno (año de 1625).<sup>38</sup>

Esta prohibición, como se puede ver, lleva implícito el temor de una sublevación; se veía en las cabalgaduras el posible uso bélico que de los mismos podían hacer. Los únicos caballos de los que se tiene conocimiento forman parte de composiciones alegóricas, tal es el caso de "El triunfo de la fe" que se encuentra en la Catedral Metropolitana y una apoteosis que se encuentra en el Museo Fray Francisco Vásquez, en el templo de San Francisco de la Nueva Guatemala. Las anteriores son pinturas de tipo religioso. En lo que corresponde a retratos ecuestres pintados al óleo, no pude localizar ninguno. Es posible que se hayan pintado algunos usando técnicas más sencillas como la ténpera o la acuarela, sin la formalidad y la calidad que el óleo da a las obras.

Por la delimitación temática y cronológica, quedan fuera de consideración las diversas representaciones de la Conquista en dibujos antiguos y pinturas murales contemporáneas. Al respecto, es curioso notar que al capitán español Pedro de Alvarado no se le haya representado individualmente con un caballo, pues como se sabe, el caballo estuvo presente en sus conquistas y lo acompañó hasta la muerte.

## **J. Autorretratos de Pintores**

Un autorretrato es un retrato que un artista hace de sí mismo, ya sea pintado, modelado, o esculpido. En los países europeos se conservan autorretratos de muchos de los pintores consagrados del Renacimiento y de los siglos posteriores. Algunos de

---

<sup>37</sup> **Historia Popular de Guatemala.** (Guatemala: Asociación de Amigos del País. Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1998), III (2) : p. 439.

<sup>38</sup> Pedro Carrasco **Sobre los Indios de Guatemala** (Guatemala: Seminario de Integración Social de Guatemala, publicación No. 42, Editorial "José de Pineda Ibarra", 1982), p. 179.

ellos son los de Miguel Angel y Rafael, Champaigne y Goya, Rembrandt y Rubens, de este último existe una colección considerable de autorretratos dibujados, en los que el pintor figura en una diversidad de posturas, haciendo toda serie de gestos, ejercicio que le sirvió sin duda para el análisis de las diversas actitudes mímicas del rostro.

No han llegado hasta nosotros autorretratos de artistas guatemaltecos destacados que desarrollaron su labor artística entre los siglos XVI y XVIII que puedan ser identificados plenamente y con certeza. Sin embargo, sería una proposición precipitada el considerar que nunca se hicieron retratos de esta índole.

Los primeros autorretratos de artistas guatemaltecos de los que se puede dar fe, corresponden al siglo XIX. Uno de ellos es el que corresponde a Francisco Cabrera que se representó a sí mismo en una de sus elaboradas miniaturas hacia 1840.<sup>39</sup> Este mismo artista nos da a conocer las facciones de la pintora Delfina Luna Soto de Herrera,<sup>40</sup> de quien se guarda su mejor recuerdo por la restauración que hizo del retrato de don Pedro de Alvarado en el año 1854 y que se conserva en la Municipalidad de Guatemala.

Es probable que algunos pintores se hayan incluido como figuras de la composición. En el cuadro de "La Apoteosis Mercedaria" que se encuentra en la iglesia de La Merced de la Nueva Guatemala, llama mucho la atención un personaje que es partícipe del celestial momento; podría tratarse, según mi criterio, del retrato del Maestro Valladares, autor de la obra.<sup>41</sup> El personaje en referencia está ubicado en el costado derecho de la Virgen María, que protege con su manto a dos de los religiosos de la Orden; entre ellos, encuentra acomodo el sujeto mencionado, que dirige su vista hacia el espectador. Es evidente, además, que la actitud de su rostro desentona con el resto del conjunto.<sup>42</sup> Su colocación es forzada y desde el punto de vista de la composición incorrecta.<sup>43</sup> Más adelante posiblemente se pueda comprobar o desechar esta hipótesis.

---

<sup>39</sup> Reproducida en: Ricardo Toledo Palomo "Pintura" **Historia General de Guatemala**, Edición de Biblioteca, Tomo IV : p. 657. 1995.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 660.

<sup>41</sup> En 1759 el Maestro Valladares tenía aproximadamente 49 años de edad; la misma que aparenta tener el personaje referido.

<sup>42</sup> En una pintura de Rafael («La Escuela de Atenas») se representó el pintor renacentista a sí mismo. La actitud de su expresión guarda cierta relación con la del personaje en referencia, lo cual nos lleva a sopesar la posibilidad de que pueda tratarse del retrato del pintor o de alguna persona contemporánea del artista. Lo que sí es perceptible, es que no se trata de un religioso y que su ubicación es forzada.

<sup>43</sup> El perfil de la rúbrica de Valladares. Tiene mucha similitud con el del personaje referido, principalmente el detalle de los labios y la barbilla. Ver anexo.

## K. Otras modalidades

En este apartado se hace referencia a algunas modalidades de las que no hay muchos ejemplos en Guatemala o que son inexistentes, pero que por la importancia que dentro del género del retrato poseen, vale la pena mencionarlas; una de ellas es la pintura de grupos que en Guatemala no se dio, pero que fue muy popular principalmente en los Países Bajos.

Muchos comerciantes enriquecidos desearon transmitir su semblante a la prosperidad; muchos burgueses de calidad, que habían sido elegidos regidores o burgomaestres, quisieron verse retratados con las insignias de su cargo... Además, existieron muchas asociaciones locales y muchas juntas administrativas, de gran importancia en la vida de las ciudades holandesas, que siguieron la loable costumbre de poseer sus retratos de grupo, pintados para las salas de juntas y lugares de reunión de sus venerables asambleas.<sup>44</sup>

En las siguientes líneas, se presentan algunas modalidades de retratos, de las que como se mencionó anteriormente, existen muy pocos ejemplos, o los mismos han desaparecido.

### 1. Fisonomías presuntas

Se clasifican como retratos de fisonomía presunta, a aquellos en los que la forma física es supuesta. Diversos factores, como la lejanía en el tiempo, en muchos casos ha impedido que se puedan tener referencias físicas auténticas que testimonien el parecido de muchos personajes.

"El pintor novohispano Juan Correa pintó en 1710 un retrato del príncipe Don Luis Felipe de Asturias. Para tal año, el príncipe debía tener tres años pero Correa lo retrató como de diez. Esta falta de concordancia con la realidad, podría explicarse por el afán del artista de darle más solemnidad a la composición, o por el desconocimiento del modelo."<sup>45</sup>

En otros casos la ubicación geográfica pintor-modelo pudo haber sido la causa que generara este tipo de retratos.

Al ver por primera vez a un personaje en un retrato, su autenticidad inconscientemente se presupone. Los retratos prototipo, fijan imágenes que son adoptadas y repetidas por tradición. Sin embargo, cuando no es así, versiones de un

<sup>44</sup> E. H. Gombrich *op. cit.*, tomo III : p. 338.

<sup>45</sup> Eliza Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria **Juan Correa Su Vida y su Obra** (1a. Edición; México: UNAM Imprenta Universitaria, 1985), tomo II : p. 373.

mismo personaje se tornan tan distintas unas de otras, que se termina por dudar de todas. Un ejemplo de esto, lo encontré en la recopilación que hice de retratos del Capitán Pedro de Alvarado; en ellas se puede ver que no guardan ninguna relación de parecido entre sí; lo único que las caracteriza es la indumentaria militar. Francis Polo, en su libro "Historia de Guatemala" incluye una lámina con un detalle del retrato del Adelantado que se resguarda en la Municipalidad de Guatemala; la explicación al pie de la ilustración dice que la pintura se hizo, "según el retrato escrito de Bernal Díaz del Castillo".<sup>46</sup> Otros ejemplos de fisonomías presuntas citables, son los de Tecún Umán y el de Atanasio Tzul o Manuel Tot, cuyos rostros han tomado las facciones propias de su raza, pero de una manera idealizada nacida en la mayoría de los casos de la inspiración de artistas contemporáneos.

## 2. Retratos históricos

La pintura histórica constituye un género aparte, sin embargo, es dable hacer una subdivisión dentro del género del retrato, para incluir en éste los retratos históricos, que se caracterizan por contener representados a personajes verdaderos, cuyas imágenes fueron plasmadas en el lienzo y pueden ser identificadas con certeza. En estas escenas, aparecen participando en actos de trascendencia para la historia de su país. La Revolución Francesa dio un impulso enorme a esta índole de interés por la historia y la pintura de asuntos históricos<sup>47</sup> y nacionales, que fue el tema principal de la pintura romántica francesa que se desarrolló en la primera mitad del siglo XIX, con representantes como Eugenio Delacroix (1798-1863) que es el más importante romántico francés.<sup>48</sup>

En Guatemala se pueden encontrar grabados en los que se representan acontecimientos sociales y estampas de la vida cotidiana, procesiones, días de plaza y otras actividades captadas en la Plaza Mayor durante los años de la Colonia; estos grabados servían principalmente para la ilustración de libros e impresos. En el campo de la pintura de cuadros trabajados con la técnica del óleo, sí es que los hubo, lamentablemente, no llegaron hasta nosotros.

El pintor negro, Antonio Ramírez Montufar, en uno de sus cuadros, dejó para el recuerdo, un testimonio de los trabajos de construcción de la Catedral de Santiago c.1678, y de las actividades en el mercado de la plaza mayor.<sup>49</sup> Sin embargo, aunque

---

<sup>46</sup> Francis Polo Sifontes, **Historia de Guatemala** (2da. Edición; España: Editorial Evergráficas, S. A., 1991), s. n. p.

<sup>47</sup> E. H. Gombrich *Op. cit.*, III : 399.

<sup>48</sup> José Manuel Lozano Fuentes, **Historia del Arte** (5ta. Impresión; México: Cia. Editorial Continental, S. A. de C. V., 1984), p. 503.

<sup>49</sup> Esta pintura fue "llevada a México por el Obispo Juan de Ortega y Montañes (1627-1708), quién más tarde llegó ser Arzobispo y Virrey de la Nueva España." **Historia Popular de Guatemala. op. cit.**, II (11) : p. 375. Se reproduce en una lámina en color en

se trate de una pintura históricamente importante, no se le puede clasificar entre los retratos históricos;<sup>50</sup> aunque sí como un retrato de homenaje al esfuerzo, a la creatividad y al ahínco de los constructores de la Ciudad de Santiago y del barroco antigüño.

Existen, por otra parte, algunos «retratos del paisaje», principalmente de la Nueva Guatemala que fueron realizados casi a finales del siglo XIX y principios del XX. La observación comparativa de estas obras, permite determinar las transformaciones que en el entorno urbano se han dado, a lo largo de los años.

Uno de estos «Retratistas del Paisaje» y sin duda alguna el más conocido es Augusto de Succa, pintor y fotógrafo de origen Belga que en 1870 realizó dos óleos sobre tela en los que registró el panorama de la ciudad captado desde el Cerrito del Carmen y las alturas de Buena Vista respectivamente. Estos cuadros sirvieron para decorar el Teatro Colón y estuvieron allí por más de cuatro décadas, hasta principios del presente siglo en que los terremotos de 1917-18 arruinaron el edificio. Actualmente estas pinturas se encuentran en una colección particular en los Estados Unidos.<sup>51</sup> Según refiere Toledo Palomo, existe otra versión, propiedad de la señora Clara Murga de Rivas Montes, captada desde el Cerro del Carmen.<sup>52</sup>

El gusto por la representación de asuntos históricos, se puede decir que es cultivado y desarrollado por los pintores del siglo XX.

### 3. Retratos de familias y matrimonios

Dentro de los retratos de tipo familiar y matrimoniales se puede apreciar al igual que como sucede con los de tipo histórico, un vacío, sin embargo, en este caso la carencia que se percibe tiene una explicación; estos retratos son, en todos los casos, posesiones de carácter privado, elaborados para ser contemplados y resguardados en la intimidad de los hogares, por los miembros de las familias a que pertenecen. La carencia supuesta de ellos, se debe al hecho de que por su particularidad, encierran en sí mismos un carácter sentimental limitado, que los aleja del interés general.

En este tipo de retratos, tan común en países europeos, se representaban a familias completas, en las que se incluían en algunos casos a abuelos, padres e hijos, siendo bastante usuales en las familias reales españolas. En los de tipo matrimonial se hacían retratar parejas integrantes de la nobleza y de la burguesía. Otro tipo de

---

la **Historia General de Guatemala**, Edición de Biblioteca Tomo II: p. 297. y en **teoxché Madera de Dios**. (1a. Edición; México: Offset Rebosán S. A. de C. V., 1997), p. 61.

<sup>50</sup> No confundir con interés histórico.

<sup>51</sup> Francis Polo, *La ciudad de Guatemala en 1870 a través de dos pinturas de Augusto de Succa* (Guatemala: Maxi Impresos, 1981), *passim*.

<sup>52</sup> Toledo Palomo, *op. cit.*, p. 661.

retratos de esta clase, son los de parejas que habían formalizado un compromiso matrimonial.

En Guatemala no se sabe de la existencia de cuadros con estas características, sin embargo, son abundantes las colecciones de retratos fotográficos que se hicieron a partir del último cuarto del siglo XIX y con mayor profusión en las primeras décadas del presente siglo.

#### **4. Retratos femeninos, de niños y de jóvenes.**

Los retratos de este tipo fueron poco comunes durante los años de la Colonia. Los retratos femeninos que se pueden encontrar, a partir del siglo XVIII, corresponden principalmente a religiosas (Madres Superiores de algunas Ordenes, Santas o Beatas). De mujeres y niños existen algunas representaciones, en las que figuran casualmente como personajes secundarios, probablemente idealizados.

A partir de los primeros años del siglo XIX las representaciones de personajes femeninos se popularizan. El pintor Francisco Cabrera realizó una cantidad apreciable de retratos femeninos en miniatura, en ellos se representan con preferencia a damas de la clase media y alta. De niños, este mismo pintor hizo algunas miniaturas; una de ellas es la que corresponde a la niña María Dolores Micheo y Arzú.<sup>53</sup> Es curioso -dice Luis Luján- que entre las miniaturas conservadas de Cabrera casi no hay retratos de niños o niñas, ya que fueron relativamente comunes en la pintura latinoamericana de esa época.<sup>54</sup>

Como ejemplo ilustrativo de este tema, en el capítulo VI se incluye un retrato de una señora acompañada de un niño. El cuadro es de formato mediano y fue pintado en el siglo XIX. Se puede pensar en torno a lo antes expuesto, que hubo tanto por parte de los pintores como de las personas que solicitaban retratos, poco interés por las representaciones de niños, aunque no debe olvidarse que por las condiciones adversas del ambiente muchos de estos ejemplos se perdieron. Finalmente se hace la observación que el retrato de algunos de los personajes por las actividades que realizaron, o por su condición social se pueden ubicar en más de una de las modalidades anteriormente descritas.

---

<sup>53</sup> Ver anexo.

<sup>54</sup> Luis Luján Muñoz. "El miniaturista Francisco Cabrera en su obra y su época" en (Francisco Cabrera. Fundación Educativa Guatemala. Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz, Editorial Serviprensa Centroamericana, 1984), Nota No. 17. p. 29.

## CAPÍTULO IV

### LA GESTACIÓN MATERIAL DE LA OBRA

En la investigación del tema de la pintura de retratos, Toledo Palomo señala algunos inconvenientes como lo son la dispersión y el desconocimiento de su localización.<sup>1</sup> A lo anterior, se suman otros factores, como el anonimato y la escasez de medios para realizar una investigación documental exhaustiva; sin embargo, con lo que se cuenta y con aportes de investigaciones anteriormente realizadas por los expertos en el tema, se pueden hacer algunas consideraciones sobre la gestación material de las pinturas de retratos en general.

Todos los retratos tienen su origen a partir de una necesidad. Las condiciones en que la idea se materializó, se pueden conocer por medio de los datos que se obtienen de los documentos que se conservan en los archivos históricos, fuentes de apreciable valor que proveen al investigador de los datos que le permiten establecer las condiciones pactadas y otras interioridades inherentes a las obras así como otros aspectos de su realización. Para la elaboración de pinturas, por lo general se celebraban contratos o se extendían recibos y otros documentos que en la actualidad permiten recabar importante información para determinar quiénes fueron los promotores de las obras, los autores de las mismas, las fechas en que se pintaron, el uso que se les dio y el lugar de destino.

#### A. Qué motiva la ejecución de un retrato

La ejecución de un retrato encierra diversos motivos. La razón que llevó a la elaboración de un retrato en la Edad Antigua, era diferente a las razones que impulsaron en la Edad Media a ordenar un retrato y lo mismo sucedió durante el Renacimiento. Las intenciones generadoras se modificaron a través de los tiempos. En Egipto, por ejemplo, la forma física del faraón tenía el propósito de conservar su «apariencia vital»; allí el monarca era considerado un ser divino que gobernaba sobre su pueblo; se pensaba que al abandonar esta tierra, subiría de nuevo a la mansión de los dioses de donde había descendido. Es por ello que se esmeraban en preservar el cadáver mediante un laborioso método de embalsamamiento, para lo cual lo cubrían

---

<sup>1</sup> Ricardo Toledo Palomo, "Pintura" *Historia General de Guatemala*, Edición de Biblioteca, Tomo IV: p. 657-670. 1995.

con vendas. Pero si también se perpetuaba la apariencia del rey, con toda seguridad éste continuaría existiendo para siempre. Por tal motivo, ordenaron a los escultores que labraran el retrato del monarca en duro e impecadero granito y lo colocaran en la tumba donde nadie podría verlo, donde operara su hechizo y ayudase a su alma a revivir a través de la imagen.<sup>2</sup> El objetivo que lleva a realizar un retrato y las motivaciones que impulsaron a su realización, ha evolucionado, de igual manera que los lugares para los que se destinaban las obras.

Durante el Renacimiento la idea de los príncipes era la de exaltación de la persona humana, que culmina en la idea de la tumba. Consideraban que cuando ellos ya no existieran, quedaría el monumento que debía guardar el recuerdo de su magnificencia. Un ejemplo de ello, lo constituye el proyecto del sepulcro que el Papa Julio II encargó a Miguel Ángel Buonarroti, el cual no se pudo realizar como se había planificado en un principio, reduciéndose a algo más modesto y de menores dimensiones. En este caso, la intención de trascender no se enmarca en un retrato, sino en un monumento, lo cual no indica que el Papa desdeñase la idea de dejar el recuerdo de su imagen, pues ya Rafael había pintado el retrato que actualmente se identifica como, oficial de su pontificado. Por otra parte, algunos historiadores del arte ven en los rostros de Dios Padre que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina un parecido con el Pontífice romano. Estas obras pretendían resaltar la grandeza y el poder.

A partir del siglo XV, junto a los príncipes y a los miembros del alto clero y de la nobleza, se hacen retratar también los mercaderes ricos,<sup>3</sup> comerciantes, banqueros, artesanos, y artistas, contribuyendo así a realzar su «reputación».<sup>4</sup>

Durante esa misma época, la intención que habría de mantenerse por mucho tiempo se manifiesta ya en las representaciones de los personajes retratados:

La exhibición de poder y privilegios sociales se encuentra también en los retratos de humanistas, si bien de manera sutil y discreta. Compitiendo con la nobleza y con los mercaderes ricos, -que- muestran con un orgullo moderado la superioridad de su cultura, de la profundidad de sus sentimientos y de su autonomía ética.<sup>5</sup>

Para entonces, estampar de manera perdurable la semblanza y enfatizar el rango social de las personas retratadas, era el objetivo principal. Para tal propósito,

---

<sup>2</sup> Ernst H. Gombrich **Historia del Arte** (España: Ediciones Garriga, S. A., 1995), Tomo I: p. 43,44.

<sup>3</sup> El surgimiento de la nueva conciencia ciudadana: la de la burguesía, fue fundamental para que se desarrollara el género de retrato como una modalidad autónoma. Anteriormente, la representación de la figura humana iba ligada estrechamente al tema religioso.

<sup>4</sup> Norbert Schneider, **El Arte del Retrato. Las Principales Obras del Retrato Europeo 1420-1670** (Alemania: Venedikt Taschen Verlag GmbH, 1995), p. 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28.



los pintores se auxiliaron de las formas y de complicadas simbologías, que serán tratadas detenidamente en el siguiente capítulo.

Al analizar las razones por las que se pintaban los retratos se encuentra una diversidad de motivos, sin embargo, todos ellos tenían un uso determinado, y por lo tanto una utilidad que impulsaba a su ejecución. Norbert Schneider va mas allá de la utilidad inmediata al afirmar que:

Las colectividades como gremios, corporaciones y otras agrupaciones profesionales y asociaciones se sirvieron de éste para afirmar su *status* frente a la opinión pública, definiendo al mismo tiempo posiciones y cargos internos.<sup>6</sup>

En Guatemala no se pintó el tipo de retratos de grupo al que se hace referencia en el párrafo anterior, sin embargo, las conclusiones de Schneider son aplicables al género del retrato en su totalidad: "Generalizando se puede decir que, en realidad, todos los retratos tienen como objetivo impresionar, reclamar el reconocimiento de un afán de notoriedad."<sup>7</sup> Por lo tanto, se puede afirmar que el motivo principal para la ejecución de un retrato fue el deseo de impresionar y exaltar a la persona humana, acompañado por un afán de notoriedad. En las colecciones eclesiásticas se pueden encontrar muchos ejemplos en los que la razón principal para la ejecución de un retrato fue la exaltación de la persona y el reconocimiento de méritos. La consagración de algunas iglesias y de las imágenes más veneradas en la ciudad de Guatemala, fueron algunos de los acontecimientos que se quiso recordar por lo que para tal propósito se mandaron a hacer retratos de los Arzobispos Metropolitanos que realizaron estos actos de bendición y dedicación.

Otros cuadros tienen el mismo sentido dedicatorio, que los mencionados anteriormente, pero la razón que los motivó se sustenta en actos altruistas o en la defensa de intereses de grupos. En 1927, Víctor Miguel Díaz, refería que en el salón principal del edificio del Ayuntamiento de la Antigua Guatemala, en el segundo piso decoraban los muros, entre otros cuadros:

El retrato del Pbro. Don Mariano Navarrete, magnánimo sacerdote que donó nueve casas de su propiedad para escuelas. Por tal razón, la municipalidad dispuso colocar su retrato en el salón de sesiones como una muestra de gratitud a su memoria. En otro lugar se halla el retrato del insigne arzobispo de Guatemala, doctor don Pedro Cortés y Larraz, que alcanzó notoriedad por sus valientes disputas con las autoridades civiles después de los terremotos de 1773. Al pié del retrato, obra esmerada de pintura aparece esta significativa inscripción: «Se hizo digno de ocupar este puesto por sus virtudes y nobles esfuerzos para conservar como metrópoli esta ciudad después de su ruina A.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 28.

S. D. M. Este retrato ha sido colocado para perpetuar su nombre, la gratitud del pueblo antigüeño y que se conserve en este salón de sesiones».<sup>8</sup>

Más adelante, el mismo autor transcribe una inscripción que se encuentra al pie de otro retrato ubicado en el lugar referido, y dice así:

«El ayuntamiento del presente año en memoria del benemérito señor corregidor José María Palomo y Montúfar, acordó que su retrato sea colocado en el salón de sesiones como un testimonio de gratitud a su benéfica influencia, hoy, 25 de julio de 1858. Sus obras: La reedificación del templo de Nuestra Señora de las Mercedes, el Palacio del Ayuntamiento, el Arco de Santa Catalina, el estanque de Santa Clara, la Alameda del Calvario y otras en caminos, calles y plazas públicas.»<sup>9</sup>

Muchos de los retratos pintados a finales del siglo XVIII, pero principalmente los que se hicieron a lo largo del siguiente siglo, poseen inscripciones que dejan ver las motivaciones que impulsaron a su realización, principalmente los de tipo conmemorativo y de gratitud. Los demás como se dijo anteriormente parten de inquietudes distintas, como el deseo de exaltación de la persona y el afán de notoriedad.

## **B. Quiénes solicitaban los retratos**

En el Reino de Guatemala, la producción de retratos no tuvo mayor demanda, como tampoco la tuvo en otras partes del Nuevo Mundo, así tenemos que, por ejemplo, en la Nueva España (centro importante en la producción de arte), ocupó un lugar secundario, respecto a la pintura de tipo religioso.<sup>10</sup> La solicitud de retratos varió según la época y de igual manera sucedió con las personas que los requerían. En los siglos XVII y XVIII los contratantes eran principalmente instituciones reales y religiosas; a partir de la traslación de la ciudad a su nuevo asiento en el Valle de la Ermita (efectuado oficialmente el 2 de enero de 1776) la demanda de retratos por parte de personas particulares superó con creces las solicitudes de la Iglesia y de las instituciones de la Corona que, anteriormente, para este tipo de obras, fueron los principales clientes de los pintores.

---

<sup>8</sup> Victor Miguel Díaz *La Romántica Ciudad Colonial* (Guatemala: Tipografía Sánchez & de Guse, 1927), p. 36.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>10</sup> Eliza Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa Su Vida y su Obra*. Catálogo tomo II (1a. Edición; México: Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1985), p. 371.

## 1. Contratantes

Los solicitantes de retratos eran básicamente dos: instituciones y personas particulares.

### a. Instituciones

Como se indica *ut supra*, los principales contratantes de retratos antes del traslado de la ciudad al nuevo asiento en el Valle de la Ermita, por causa de la destrucción de la Ciudad de Santiago en 1773, fueron las instituciones reales y la Iglesia.

La Real Audiencia fue la institución que solicitó mayor número de retratos a los pintores; los cuadros eran colocados en las salas del gobierno local y correspondían al monarca reinante.<sup>11</sup> En otros casos se mandaban a hacer para ser expuestos en acontecimientos especiales, como el retrato del príncipe Don Luis Felipe, pintado por Juan Correa, que se localizó detrás del retablo de los reyes en la Catedral de México y se hizo, seguramente, para la publicación del juramento del príncipe, en 1710 en dicha catedral.<sup>12</sup>

Al morir el rey,

"La celebración de exequias reales corría a cargo de la Real Audiencia, misión esta, que era delegada a uno de los Oidores. La celebración de honras para otros personajes dependía de la iniciativa y financiamiento de alguna persona o corporación que se sintiera vinculada o deudora de gratitud hacia el difunto. Por ejemplo, para obispos y arzobispos era el cabildo eclesiástico el que las asumía."<sup>13</sup>

Se ha transcrito el párrafo anterior, porque demuestra la función desempeñada por la Real Audiencia en la organización de eventos inherentes a la Corona, de la misma manera que lo hizo con otras festividades del mismo tipo que se realizaron durante la época colonial.<sup>14</sup> Por otra parte, se menciona el nombre de la segunda institución dependiente de la Iglesia a cuyo cargo estaba la administración de los asuntos eclesiásticos y que seguía en importancia (junto con el Ayuntamiento) a la Real Audiencia, el Cabildo Eclesiástico. Es de suponer que a esta institución

<sup>11</sup> En el capítulo III se mencionaron dos retratos de este tipo; uno de ellos destinado al Tribunal de la Real Aduana ( Carlos III, encargado a José Balladares en 1766) y el otro para el castillo de Omoa (en el que se representó al rey Carlos IV y fue encomendado al pintor Juan José Rosales en 1790).

<sup>12</sup> Vargas Lugo y J. Victoria, *op. cit.* p. 372.

<sup>13</sup> Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz, *Los Túmulos Funerarios en Guatemala* (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1983), p. 18.

<sup>14</sup> La publicación del juramento y las exequias reales en el Reino de Guatemala fueron acontecimientos extraordinarios, preparados con bastante anticipación y cargados de la mayor solemnidad. Cfr. Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz, *op. cit.*, *passim*.

correspondió la decisión de ordenar la ejecución de retratos de los preladados y demás miembros del clero que ameritaron, según su criterio, ser retratados. Esto no significa que fueran los únicos encargados de esta misión, pues en muchas iglesias de la región surgieron inquietudes particulares y de grupos (cofradías, hermandades, etcétera) para tener en sus recintos cuadros de determinados personajes por quienes sentían estimación o bien, les eran deudores de gratitud.

En 1836 la Junta de Gobierno ordenó la ejecución de un retrato del señor José Urruela. Este dato se encuentra en un párrafo que, por su importancia para la presente tesis, se transcribe íntegro:

Existen en Guatemala cinco retratos al óleo de don José de Urruela, apareciendo en uno de ellos abrazando y consolando a un enfermo del hospital, debido al pincel de don Julián Falla, que posee en esta ciudad doña Luz Morales Monteros de Andrade, y que tiene la siguiente leyenda: «D. José de Urruela, y Valle/ uno de los fundadores de la Hermandad y el mas/ distinguido por su caritativo celo, y libertad/ con los pobres enfermos./ La Junta de Gobierno el año de 1836 acordó dedicarle este testimonio/ de reconocimiento a sus importantes servicios. Murió el 5 de octubre de 1824»; otro existente en la ciudad de México en poder de la familia Zirión Madero, y dos más en la familia Urruela de los Monteros.<sup>15</sup>

El Ayuntamiento de la ciudad, fue otra de las instituciones que con cierta frecuencia ordeno la ejecución de retratos de personajes distinguidos, era Uno de ellos, el más conocido, representa a don Pedro de Alvarado de cuerpo entero. Este cuadro fue pintado por el Maestro Juan José Rosales en 1808, y restaurado casi medio siglo después por la pintora Delfina Luna, como lo testifica una inscripción en la parte inferior derecha del lienzo.<sup>16</sup>

Por estos años, las autoridades municipales mostraron gran interés por proteger el patrimonio nacional y cultural, como se puede colegir por las siguientes líneas:

En todas las naciones civilizadas se observa el interés de conservar los monumentos de la antigüedad, y es justo que esta municipalidad conserve

---

<sup>15</sup> Historia Genealógica de la familia Urruela, citado por Manuel Rubio Sánchez, "El Pintor Julián Falla" en *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, LXVI, p. 70. 1992.

En el libro de Juan Echeverría Ilisarralde, *Historia Genealógica de la Familia Urruela* (Guatemala: Medardo Ortiz, 1965), impresos en papel couche, entre las páginas 24 y 25, se encuentran dos retratos correspondientes a: Don Gregorio Ignacio de Urruela y Angulo; y otro de la Señora María Josefa Casares y Olaverrieta, atribuidos a Rosales.

<sup>16</sup> De esta pintura se han realizado algunas copias; una de ellas se quemó en el incendio que a mediados de los años ochenta consumió parte de las instalaciones del Teatro Abril. Otra copia de la pintura en referencia fue realizada por Humberto Garavito en 1950 y se encuentra en una de las salas del "Museo de Santiago" en la Antigua Guatemala.

también en su Sala de Sesiones los retratos de los hombres, que han honrado el país, ya para su valor, ya por sus virtudes y beneficencia<sup>17</sup>

La anterior, era una justificación que daban (en 1853) para que se les autorizaran fondos para restaurar los retratos de la colección que dicha comuna poseía. Algunos años después (el 6 de noviembre de 1866), esa misma comuna erogó 118 pesos y medio para pagarle a un discípulo de Falla, el señor Andrés López, por el retrato que había hecho del General Rafael Carrera.<sup>18</sup>

## b. Privados

Como contratantes privados se definen aquí a las personas desvinculadas de la acción pública-administrativa, es decir, gente particular que se desempeñaba en actividades personales de diversa índole tales como: comerciantes, terratenientes, profesionales, y otros más, que recurrían a un pintor para que les hiciera un retrato de su persona, o de algún familiar.

En Europa y en los Países Bajos, entre los siglos XVI y XVIII, comerciantes, humanistas y científicos, se hicieron retratar por iniciativa propia; en Guatemala no se tienen evidencias de que estas inquietudes se haya emulado, al menos en igual magnitud. Aunque si bien es cierto que el desenvolvimiento cultural en estas regiones no es comparable con los patrones extranjeros, los modelos de conducta importados de dichos países se solían imitar. Por otra parte, se debe recordar que la elite ilustrada en la sociedad colonial era reducida, estaba integrada por una minoría de intelectuales que se desempeñaban principalmente en el campo educativo, religioso, jurídico y político. De este grupo, son muy pocos los retratos que se conservan y se puede entrever que no fueron realizados por iniciativa propia, sino por solicitud e interés de otras personas o instituciones.

Los contratantes particulares fueron individuos que pertenecían a las clases media y alta. Las solicitudes de retratos de esta índole, se incrementaron a partir del siglo XIX con la consolidación del género, que se vio fortalecido por el interés que despertaba en los nuevos clientes el verse retratados de la misma manera que antes únicamente lo habían hecho personajes de la más alta alcurnia.

Como se puede ver, las motivaciones y las personas que solicitaban las obras, son diversas. La iniciativa surgía de los individuos que deseaban ser retratados, de instituciones, y en algunos casos por el interés de los propios pintores.

---

<sup>17</sup> Rubio Sánchez, *op. cit.*, p. 83.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 87.

### C. Los pintores

El propósito de este sub-capítulo no es el de enumerar nombres de pintores,<sup>19</sup> sino el de integrar algunos datos sobre la situación de los artistas en el ámbito social a través de los tiempos.<sup>20</sup>

La situación de los artistas no ha sido la misma en todos los tiempos y lugares a lo largo del devenir histórico de las artes. En algún momento, los artistas debieron organizarse y hacerse valer y respetar como gremio y como individuos poseedores de talento y aptitudes particulares.

"Aristóteles había codificado el snobismo de la antigüedad clásica haciendo distinciones entre determinadas artes que eran compatibles con una «educación liberal» (la de las llamadas «artes liberales», tales como la retórica, la gramática, la filosofía y la dialéctica) y ocupaciones que entrañaban trabajar con las manos, que eran «manuales» y, por consiguiente «serviles», esto es, por debajo de la dignidad de un caballero."<sup>21</sup>

Los artistas debieron luchar contra el *snobismo* social que,

Inducía a menospreciar a los pintores y a los escultores porque trabajaban con sus manos. Sabemos como tuvieron que insistir los artistas en que la verdadera tarea no consistía en el manejo del pincel, sino en la labor de la inteligencia, y que ellos no eran menos inadecuados que los poetas o los eruditos para ser recibidos entre las personas de calidad.<sup>22</sup>

Durante el siglo XVI hasta en los países del norte de Europa -que por lo general tardaban más en adoptar los estilos internacionales o algunos aspectos de los mismos en el campo artístico- los grandes artistas habían derribado el esnobismo que hacía que se despreciara a los hombres que trabajaban con sus manos.<sup>23</sup>

Los chinos fueron los primeros que no consideraron el arte de pintar como una tarea servil, sino que colocaron al pintor al mismo nivel que al inspirado poeta.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Historiadores del arte como Heinrich Berlin, Haroldo Rodas Estrada, Josefina Alonso de Rodríguez, y otros más, han iniciado ya la elaboración de nóminas de los artistas guatemaltecos del período hispánico y republicano con datos y fechas en las que desarrollaron su labor artística, así como aspectos de tipo familiar y patrimonial.

<sup>20</sup> Al final de este mismo capítulo se incluyen algunos datos de los retratistas más conocidos de las épocas hispánica y republicana.

<sup>21</sup> Gombrich, *op. cit.*, Tomo II : p. 240.

<sup>22</sup> *Ibid.*, Tomo III : p. 383.

<sup>23</sup> *Ibid.*, Tomo II : p. 283.

<sup>24</sup> *Ibid.*, Tomo I : p. 118.

En Europa, durante la época del Renacimiento el trabajo del pintor dejó de ser una ocupación como cualquier otra para convertirse en una profesión aparte. Tan pronto como las ciudades crecieron en importancia, los artistas, como los artesanos y todos los trabajadores, se organizaron en gremios que, en muchos aspectos, eran semejantes a nuestros sindicatos... Para ser admitido dentro de un gremio, el artista tenía que probar que era capaz de un cierto grado de competencia, es decir, que era, en realidad, un maestro en su arte. Entonces se le permitía abrir un taller, emplear aprendices y aceptar encargos de retablos, retratos, cofres pintados, banderas, estandartes o cualquier otra obra de esta clase.<sup>25</sup>

La estimación y el reconocimiento hacia los pintores por parte de los reyes, hizo que se les tuviera en cuenta hasta en misiones de carácter oficial, tal es el caso de los pintores Giorgio Vasari, Juan van Eyck y Pedro Pablo Rubens, que en diferentes épocas y para distintos señores desempeñaron misiones diplomáticas a la vez que ejercían su artística profesión.

Al momento que en el Viejo Mundo los grandes artistas producían sus obras maestras, en tierras americanas recién descubiertas, aún se preparaba el campo para sembrar la semilla del arte colonial. Aquí el principio fue difícil, durante la primera mitad del siglo XVI la escasez de artistas fue notoria. En el siglo XVII se principian a producir obras salidas de los talleres de pintores nacidos en el Reino de Guatemala. Anteriormente, lo necesario para las actividades religiosas, que es el campo en donde se empleó principalmente el talento de los artistas, era importado o trabajado por parte de artistas venidos de la Península, e incluso por los mismos frailes, que se ponían manos a la obra para proyectar y levantar sus propias iglesias, para después ornarlas en su interior.

En Guatemala la situación de los pintores en los primeros siglos del período hispánico, no fue fácil, debían emplearse casi con exclusividad en la tarea de crear obras de carácter religioso. Su posición en la pirámide social no fue muy alta y el trato preferente estuvo reservado para unos pocos.

Para la elaboración de los túmulos funerarios:

En muchas ocasiones ni siquiera se identificaban sus nombres. No ocurre así con los autores de los jeroglíficos y emblemas, que usualmente se identificaban; de los sermones y oraciones lúgubres, cuyos nombres casi siempre se mencionan. Esto es indicio claro que recibía mayor reconocimiento y que se le otorgaba mayor importancia al aspecto 'literario' de las honras, realizado por doctos y famosos maestros universitarios, que a la labor de erigir los túmulos, llevada a cabo por artesanos o artistas que ocupaban una escala inferior en la sociedad de la época.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, Tomo I : p. 199.

<sup>26</sup> Berlin y J. Luján *op. cit.*, p. 19.

Para el siglo XIX se cuenta ya con información más concreta y documentada sobre la situación económica y social de los artistas. De Francisco Cabrera se sabe, por ejemplo, que debió emplearse en distintos trabajos a la vez y que falleció en el pináculo de su fama, pero en la pobreza, al extremo que sus restos fueron conducidos únicamente por cuatro indígenas. La viuda del artista tuvo que reclamar los sueldos atrasados que el Ministerio de Hacienda le adeudaba, para poder pagar y dar sepultura al cadáver de su esposo.<sup>27</sup> De Julián Falla -como refiere Rubio- se sabe que "tenía una posición bastante desahogada" y que al morir el pintor, su familia recibió el apoyo económico por parte de la Sociedad Económica de Amigos del País, de cuya Escuela de Dibujo y Pintura fue director<sup>28</sup>

La evidencia que se tiene en relación con la manera en que trabajaban los pintores, es que lo hacían por encargo. No pintaban primero sus obras para tratar de venderlas después. En el caso de los retratos, este hecho es más obvio, pues se parte, en la mayoría de los casos de una solicitud o contrato, que además, implica la participación del modelo o al menos una referencia previa como sucedió con las pinturas copiadas de grabados.

Algunos de los pintores de los que se tienen evidencias documentales que trabajaron el género del retrato, son los siguientes:

**Francisco de Montúfar.** Intercaló en alguna oportunidad retratos auténticos en obras de tipo religioso, lo cual le trajo algunos problemas; en 1615, "realizó una pintura en la que se representaban a personajes vivos retratados como santos, por lo que fue denunciado ante el tribunal del Santo Oficio."<sup>29</sup>

**Pedro de Liendo (1586-1657)**

"Su primer trabajo artístico a que se hace referencia en las crónicas y documentos de la época es la pintura mortuoria de Fray Andrés del Valle, religioso dominico fallecido alrededor de 1620".<sup>30</sup> Rodas Estrada afirma que la primera obra concertada con el pintor, de la cual se tienen noticias, corresponde al año 1615<sup>31</sup>

Otros retratistas destacados en la historia de Guatemala, son los siguientes:

---

<sup>27</sup> Jorge Luján. "Francisco Cabrera 1781-1845" en **Francisco Cabrera**, Guatemala: Fundación Educativa Guatemala. Programa permanente de Cultura de la Organización Paiz. Serviprensa. p. 13, 1984.

<sup>28</sup> Manuel Rubio Sánchez. "El pintor Julián Falla". **Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala**, LXVI, pp. 71, 79, 1993.

<sup>29</sup> Ernesto Chinchilla Aguilar citado por: Ricardo Toledo Palomo, "Pintura" **Historia General de Guatemala**, FUCUDE, Edición de Biblioteca. II:729. 1994.

<sup>30</sup> Fray Francisco Ximénez citado por Ricardo Toledo Palomo "Pintura" **Historia General de Guatemala**, FUCUDE, Edición de biblioteca, II : 728. 1994.

<sup>31</sup> Juan Haroldo Rodas Estrada, **Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala** (Guatemala: Ediciones América, 1992), pp. 28-29.



**José Balladares** (s. XVIII)

Autor de retratos de personas relacionadas principalmente con las actividades religiosas, como obispos y frailes.

**Araus o Arauz** (apellido)

Realizó retratos y pinturas de tipo religioso. Su obra la produjo en el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX. En el "Museo de Santiago" (La Antigua Guatemala) se puede apreciar un retrato del rey Carlos IV en el que lo representó de la misma manera que antes se hizo con los retratos del rey Carlos III y posteriormente los del soberano Fernando VII (de medio cuerpo). En las nóminas de pintores que se han realizado hasta la presente fecha, no se hace mención de su nombre ni apellido.

**Juan José Rosales** (1751-1816)

Su actividad retratística fue variada. Entre las personas que retrató se pueden encontrar: reyes, nobles, religiosos y miembros de familias acomodadas. También retrató a funcionarios administrativos y a profesionales.<sup>32</sup>

**Francisco Cabrera** (Francisco Mariano Cabrera y Escobar, 1781-1845).

Fue grabador y pintor, definido seguidor del neoclasicismo con influencias del romanticismo artístico y con un cierto tono de pintor popular.<sup>33</sup>

A decir de Luis Luján Muñoz, es:

El artista de la plástica más característico del siglo XIX en Guatemala, digno de parangonarse con cualquier otro en Europa y posiblemente mejor que ningún otro en Hispanoamérica, habiendo sido el primero que se haya desligado del barroco, estilo de fuerte arraigo y el primero, también, que se aparta del mecenazgo de la Iglesia y de la temática religiosa.<sup>34</sup>

Otros pintores retratistas, discípulos de Cabrera son: Justo, Manuel y José Letona, Viviano Salvatierra, José Segura, Delfina Luna de Herrera, Leocadia Santa-Cruz y Julián Falla.<sup>35</sup>

**Julián José Falla** (1787 - 1867)

Realizó retratos en pintura de caballete, miniaturas y junto con Juan José Constancia fue pionero de la litografía en Guatemala.

---

<sup>32</sup> Ver anexos

<sup>33</sup> Luis Luján Muñoz, "Francisco Cabrera en su obra y su época" en (Francisco Cabrera. Fundación Educativa Guatemala. Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz; Serviprensa, 1984) p. 18.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>35</sup> Para mayor referencia sobre estos pintores, ver Luis Luján Muñoz, *op. cit.*, *passim*.

Julián Falla junto con Francisco Cabrera, fueron los pintores que registraron para la posteridad los rostros de muchos de los políticos y militares que se distinguieron en la sociedad guatemalteca post-independentista durante la primera mitad del siglo XIX. A él se deben, por ejemplo, algunos de los retratos que en esa época se hicieron de don José Cecilio del Valle, del General Francisco Morazán y del General Rafael Carrera.

Otros de sus retratos, son los correspondientes al del Arzobispo don Francisco de Paula García Peláez, el del canónigo José María de Castilla y Texada (firmado y fechado en 1845), el de don Mariano Rivera Paz (fechado en 1853), el del doctor Juan José de Aycinena, Obispo de Trajanópolis, y último marqués de Aycinena, cinco retratos de don José Urruela y varios más que se conservan en el Museo Nacional de Historia y en colecciones particulares.

#### **D. Las obras anónimas**

Una obra es anónima, cuando no está firmada, y se desconoce el nombre de su autor.

No es el propósito de este trabajo tratar las causas del anonimato en los retratos, sin embargo, se incluyen algunas consideraciones generales al respecto.

En tiempos antiguos dice Gombrich:

Nadie pensaba que fuera necesario conservar los nombres de esos maestros para la posteridad. Eran para la gente de entonces lo que para nosotros el ebanista o el sastre. Incluso los mismos artistas no se hallaban muy interesados en adquirir fama o notoriedad. Por lo general, ni siquiera firmaban sus obras.<sup>36</sup>

Giorgio Vasari, pintor del siglo XVI, autor de una serie de interesantes biografías de pintores, escultores y arquitectos destacados de la época del Renacimiento, por la falta de textos que lo informasen:

La mayor parte de las referencias con que armó el enorme cuerpo de sus *vidas* tuvo que cosecharla él mismo, en años de paciente esfuerzo interrogando a centenares de príncipes, prelados, monjes, burgueses, caballeros y doctores acerca de la procedencia y la paternidad de las obras de arte conservadas en sus palacios, sus conventos, sus iglesias o sus casas, a la vez que escuchaba cuanto quisieran relatarle sobre el nacimiento, educación y carrera de los pintores, escultores y arquitectos.<sup>37</sup>

En Guatemala antes de finales del siglo XVIII, son muy pocos los pintores que firmaban sus obras; uno de ellos es Juan José Rosales y posteriormente, ya en el

<sup>36</sup> Gombrich, *op. cit.*, Tomo I : p. 166.

<sup>37</sup> **Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos.** Los Clásicos (11a. Edición; México: Editorial Cumbre, S. A., 1978), p. xxxvii.

siglo XIX, Francisco Cabrera, Julián Falla y otros más. Las razones por las que no firmaban sus obras son diversas; en un principio trabajaban de preferencia obras de tipo religioso y su labor estaba dedicada al servicio de la fe, por lo que los reconocimientos personales no debieron haber sido su principal prioridad. Por otra parte, no veían en sus realizaciones mayor trascendencia; pintaban para el cliente inmediato y no para la posteridad. A lo antes indicado se suma la posición desfavorable que el gremio de pintores ocupó en la sociedad colonial, en relación con otros grupos, por ejemplo, el de los intelectuales, lo cual pudo haber provocado en ellos la sensación de que sus pinturas no eran apreciadas en su justo valor, y por lo tanto, reclamar el reconocimiento de fama y notoriedad carecía de sentido. Sin embargo, lo que se evidencia es que no veían ninguna utilidad o beneficio en la firma de sus obras. Por otra parte, se daba el hecho de que simplemente no se acostumbrara registrar en las obras el nombre del autor, ya que no se sabe de algún impedimento de tipo legal o social que les prohibiera hacerlo, a no ser, por el desconocimiento de la escritura por parte de algunos pintores.

Un dato que resulta sorprendente y curioso, es que algunos de los pintores eran analfabetos. Pedro Escobar, por ejemplo, en 1672, al dictar su testamento declaró "ser de oficio pintor y dorador" pero no pudo firmarlo porque no sabía escribir.<sup>38</sup> Podría suponerse que se trata de un oficial o pintor de corte popular cuyas relaciones sociales no le exigían mayor formación académica, sin embargo, la tarea del dorador requería una especialización y se aplicaba a trabajos de alta calidad y finos acabados.<sup>39</sup>

En 1786, ciento catorce años después del hecho mencionado, -según refiere el mismo autor- el pintor Antonio Gonzaga recibió 18 pesos de los oficiales reales para realizar un lienzo con la imagen del Apóstol San Felipe destinado para la Real Capilla de San Felipe del Golfo Dulce. En el recibo se hizo constar que no sabía firmar y que por ello su nombre era refrendado por Vicente Carrillo.<sup>40</sup>

Los ejemplos citados no constituyen razones para argumentar que los pintores dejaban sus obras sin firmar porque carecieran de los conocimientos para hacerlo, pues los anteriores son casos aislados (de hecho algunos de ellos fueron excelentes calígrafos), pero sí, dan pautas para determinar porqué algunas pinturas no se firmaron.

Algunas autorías, principalmente de pinturas de tipo religioso, se han determinado, a partir de documentos localizados en los archivos, en recibos y libros de cuentas de las iglesias o cofradías, en contratos y testamentos, en los protocolos de

---

<sup>38</sup> Rodas Estrada, *op. cit.*, p. 31.

<sup>39</sup> Aunque también es posible que se hiciera llamar dorador por el hecho de aplicar laminillas de oro a los marcos de las pinturas que realizaba.

<sup>40</sup> Rodas Estrada, *op. cit.*, p. 53.

los escribanos, así como en inscripciones ocultas descubiertas accidentalmente en las obras mismas.

En la tarea de atribuir obras a determinados artistas, se han cometido errores, involuntarios tal vez, pero que al tergiversar la información provocan confusiones que estropean el estudio sistemático del arte.

En algunas obras no signadas, de las cuales se tienen indicios precisos ratificados por documentos y, en el mejor de los casos, cuando se cuenta con la opinión calificada de expertos que, luego de minuciosos estudios técnicos certifican de manera inequívoca que, el estilo y las características propias del cuadro corresponden a determinada época y autor, la obra deja de ser anónima y se le cita en lo sucesivo como "atribuida a... (n)".

Sobre la forma en que se acreditan las obras, esta breve explicación servirá para que se comprenda mejor la sutil clasificación utilizada en la catalogación de museos.

<b>Pintado por</b>	cuando la certeza del autor está basada en la documentación original, en el análisis científico o en el parecer de la mayoría de los especialistas competentes
<b>Atribuido a</b>	si no hay esta certeza
<b>Réplica</b>	cuando hay otros ejemplares idénticos o más perfectos
<b>Del taller de</b>	si ha sido realizado por discípulos o ayudantes en presencia del autor
<b>De la escuela de</b>	si tiene el estilo del maestro, tal como era corrientemente admirado e imitado por sus contemporáneos
<b>A la manera de</b>	si el cuadro no tiene fecha determinada o pertenece a una época posterior a la del maestro. <sup>41</sup>

### **E. La demanda de retratos**

La evolución en la demanda durante la época colonial se puede precisar con mayor facilidad en el período comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX, cubriendo buena parte del período republicano. La situación que se dio en Guatemala, fue prácticamente la misma que en la Nueva España (México) donde este

<sup>41</sup> Roberto Rojas "El laboratorio de los museos. Identificación y falsificaciones", *Los Museos en el Mundo*, Salvat Editores, S. A. Volumen 26 : p. 53. 1973.

género pictórico fue escaso durante el siglo XVII y se incrementó a partir del siglo XVIII<sup>42</sup>

Durante los primeros siglos del período hispánico, los pintores que alcanzaron fama, no son muchos, y las obras que se conservan son relativamente pocas, en relación con las de tipo religioso. Mientras en Europa el retrato tomaba auge y alimentaba vanidades, en Guatemala se pintaba para cubrir necesidades más que todo de tipo espiritual y divino. Los temas tratados por los pintores durante los tres primeros cuartos del siglo XVIII, fueron en su mayoría de tipo religioso.

Una de las razones por las que a partir del siglo XIX la demanda se incrementa reside en el hecho de que, -como lo señala Toledo Palomo- "La sustitución del mecenazgo de la Iglesia por nuevos patrocinadores indujo a trabajar preferentemente el retrato, es decir, una forma de arte sin proyección popular",<sup>43</sup> pero que encontró un campo basto para desarrollarse y la disposición del público para solicitar los servicios de pintores retratistas.

Aquí, al igual que en el continente europeo, un cambio en la mentalidad ideológica de la sociedad (las ideas de la Ilustración), influyó en la afirmación del retrato como género; de la misma manera que la Reforma Protestante lo hizo en Europa. "La obra de arte perdió su función social... y se convirtió en patrimonio individual de algunas familias",<sup>44</sup> pero su demanda se hizo notoriamente mayor a lo largo del siglo XIX.

---

<sup>42</sup> Vargas Lugo y Victoria, *op. cit.*, p. 371.

<sup>43</sup> Toledo Palomo, *op. cit.*, p. 657-670.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

## CAPÍTULO V

### EL SIMBOLISMO EN EL RETRATO

En los símbolos toman cuerpo las ideas, sin embargo, comprender el significado simbólico que encierra una pintura puede tornarse tarea complicada, porque en algunas de ellas hay elementos que aunque se han tratado de descifrar, guardarán para sí el sentido que se les quiso dar. En algunos casos no se logra determinar la intención o se interpreta de manera diferente a como el pintor quiso que se entendiera. En otros casos lo que sucede es que el significado de los símbolos se modifica y cambia. Una manzana, un reloj de arena o una flor expresan una idea distinta en diferentes lugares y épocas, o en diferentes circunstancias. Un cráneo humano en la mano de una imagen religiosa, no presenta el mismo mensaje que en la etiqueta de un recipiente, aunque en ambos casos es un recordatorio y una advertencia. Por otra parte, un mismo objeto puede tener significados distintos en una misma época. Una tijera en la mano de un sastre, por ejemplo, no tiene ningún significado simbólico que deba interpretarse; para nosotros su uso es obvio, pero si la tijera está entre los instrumentos de un astrónomo, entonces sí, se tiene en qué pensar.<sup>1</sup> En el siguiente capítulo se analizará la diferencia que hay entre el símbolo y el signo.

En todos los tiempos el hombre ha usado signos para explicar de manera simbólica sus ideas, recurriendo para ello a elementos que a su criterio son fácilmente comprensibles, de la misma manera que un niño en sus dibujos diseña formas que para él tienen un sentido claro pero que, sin embargo, para los adultos pueden tener un significado diferente.

Al revisar el catálogo de pinturas de un museo, o una compilación de las obras más importantes o conocidas de un artista determinado, se puede ver la cantidad tan grande de elementos simbólicos a los que se puede recurrir para expresar una idea. Algunos de los objetos representados han sido usados regularmente por la mayoría de los pintores para un mismo fin y se les reconoce universalmente, en tanto que otros son de invención particular.

---

<sup>1</sup> Hans Holbein el joven en un retrato del astrónomo Nikolaus Kratzer 1528 (Museo del Louvre), coloca entre los instrumentos del científico, una tijera. Giovanni Battista Moroni en su obra "El Sastre" (The National Gallery) pintada hacia 1563/66 representa al personaje sujetando una tijera con la que se dispone a cortar un lienzo, que sostiene con la mano izquierda.

Ciertos símbolos usados universalmente en la pintura de retratos son, por ejemplo, el perro, que en retratos de señoras casadas simboliza fidelidad; igualmente en el retrato femenino la cabeza cubierta con un velo y una perla en el cabello indican que se trata de un retrato nupcial; las flores son atributos marianos tomados de la letanía lauretana, que por lo general simbolizan castidad. Un símbolo profano pero que tenía el mismo significado de castidad y pureza, lo constituía el armiño, sin embargo, esta representación es menos común; las armas, aluden a la carrera militar del retratado, reforzándose en algunos casos la escena para mejor comprensión, con el escudo de armas personal o de familia, que da fe de su linaje; los instrumentos propios de la profesión, y muchos elementos más (que en algunos casos se requiere de conocimientos más profundos para poder descifrarlos), son abundantes en obras de este tipo.

Una pintura que ha sido motivo de estudios detenidos y que vale la pena conocer, por su rica composición simbólica es la que corresponde al retrato de "El matrimonio Arnolfini" de Jan van Eyck. La misma ha sido objeto de análisis por parte de los expertos y ha generado entre ellos, principalmente en algunos detalles, discordancias en la interpretación de la simbología.

En los retratos que se pintaron en Guatemala el recurso de los símbolos fue usado con menor profusión, aunque en algunos casos no se escatimó espacio para acomodarlos en la composición.<sup>2</sup> En las pinturas de tipo religioso es donde se puede ver con mayor abundancia la aplicación de elementos alegóricos; una muestra de ello, lo constituyen los cuadros de la Virgen de Concepción en los que *La Purísima* figura rodeada de elementos marianos que le fueron atribuidos por San Bernardo de Claraval inspirado en las alabanzas entonadas en el «Cantar de los Cantares».

Durante la época colonial la mayoría de los pintores eran conocedores del significado iconográfico de los objetos. Infortunadamente, en algunas obras, la idea que originalmente encerraban se ha perdido, hasta el punto de pensarse que los elementos representados no tienen ningún sentido, más que el del propio objeto, sin embargo, en la mayoría de los cuadros, sí encierran un simbolismo que en muchos casos aún se desconoce.

La interpretación adecuada de los retratos, conlleva un conocimiento, por lo menos básico, de la historia regional del lugar en el que se realizó la obra, así como de historia universal, historia del arte, de técnicas artísticas (perspectiva, dibujo, color, anatomía, proporciones, composición, estilos, etcétera.) Paleografía, Genealogía, Heráldica, Lengua latina, Iconografía, Teología, y de otras especialidades más.

---

<sup>2</sup> Un ejemplo de ello son los retratos del arzobispo don Juan de Palafox y Mendoza y el de Fr. Miguel Martínez y Arpires que se incluyen en el capítulo VI.

## A. La obra como un todo

Los retratos con las características que aquí se tratan conforman una unidad en la que se integran personajes, objetos que sugieren ideas así como un mensaje principal que puede ser el objetivo final del conjunto. El punto de partida para pintar un cuadro, es un dibujo preliminar o boceto, en el que se acomodan los elementos de la composición de forma conveniente y ordenada, para que la obra tenga armonía y equilibrio. Este bosquejo le proporciona al pintor una idea general de la disposición de los espacios y de los aspectos a resaltar, es decir, los elementos primarios, los secundarios y los de tipo accesorio. Además, le proporciona una noción de conjunto, que le permite de esa manera, apreciar la forma en que quedará la obra terminada. Lamentablemente, en Guatemala no se han encontrado cuadernos de apunte u hojas sueltas de los bocetos que indudablemente se hicieron para la ejecución de pinturas del período hispánico y republicano. Más adelante en el punto referente a la composición se retomará el tema de los bocetos preliminares.

Una obra de arte, en su conformación, está prevista de forma y se inscribe dentro de un espacio determinado. La forma está definida por el contenido propiamente dicho, y el espacio disponible para pintar, lo delimita el bastidor o marco que la encuadra, el cual puede tener diversas formas en su contorno.

En la ejecución del retrato, el pintor recurre al color, logrando de acuerdo a sus preferencias, matices diferentes, espacios de luz y de sombra, ambientes penumbrosos o iluminados. Algunos pintores han usado este recurso con resultados sorprendentes, logrando efectos contrastantes, de tinieblas y de luz que pueden provocar una ilusión casi segadora. La escala puede ir del tenebrismo puro hasta el brillante impresionismo.

En una imagen bien lograda, se percibe el movimiento, las texturas, la altura y la profundidad, así como el ambiente y las condiciones que en él imperan. Se captan las emociones, y se perciben acciones latentes, de la misma manera, se logra reflejar el perfil psicológico de los individuos, por las actitudes que asume y las particularidades propias de su expresión.

Al contemplar una obra, uno de los aspectos que resaltan ante la primera impresión, es la habilidad del pintor que la realizó. Se hace patente el carácter popular de la obra o la mano maestra del artífice, aunque en este sentido es importante tener presente que la apreciación del arte es subjetiva, de la misma manera que nuestra capacidad para entender sus diversas expresiones.

La pintura constituida en obra de arte se torna en un todo, provista de cualidades, características y valores propios que la distinguen de las representaciones figurativas comunes. El éxito de una obra parte de la planificación, a partir de los bocetos que permiten, como se dijo con anterioridad, definir las formas, la disposición del espacio, de la luz y del color, con el apoyo de la técnica y de los materiales que se usan.



En los puntos subsiguientes de este capítulo, se incluyen algunas consideraciones generales acerca del género del retrato y sus características más comunes.

### 1. Los personajes

Entre los retratos de los que tengo conocimiento y a los que de una u otra manera pude acceder, hay obras de excelente calidad artística, otras de mediana calidad y aquellas que fueron realizadas por pintores con habilidades limitadas. Cuando Vasari en sus *Vidas* describía a los personajes por él vistos en obras de los grandes maestros de la pintura universal, con frecuencia se refería a ellos como "retratos muy vivientes" o "vivos, vivos"<sup>3</sup> y no es para considerar tales palabras como una exageración emotiva, en algunas obras los artistas lograban imprimir en sus obras con verismo extraordinario las facciones y actitudes de sus modelos.

El Renacimiento dejó establecidas las categorías de lo bello y lo feo, que anteriormente no existían. A partir de allí, a los personajes retratados no les era indiferente que se detallaran en el lienzo sus irregularidades físicas. Se pretendió desde entonces, resaltar a la persona y ponerla en un plano preferente haciendo que figurara impecable y distinguida.

Los retratos hechos por pintores guatemaltecos no son comparables con los producidos por las escuelas europeas. Cada región y época tienen sus particularidades que impulsan e inspiran a los artistas de manera diferente. En Guatemala, entre las pinturas de personajes, correspondientes al período hispánico y en mayor cantidad las que se realizaron durante el siglo XIX poseen la calidad técnica suficiente para ser merecedoras de atención y estudio.

A los modelos se les particularizó por medio del ambiente y de las cosas que los rodeaban. Como un distintivo, en los retratos se incluyeron atributos emblemáticos o simbólicos que caracterizaban, y definían el campo de acción de las personas representadas.

Una de las características observadas en el estudio preliminar de las obras guatemaltecas, es que los personajes no fueron representados en actitudes forzadas o pomposas. En los retratos del siglo XVIII se puede ver con mayor profusión el uso de elementos accesorios que con la adopción de las tendencias neoclásicas fue disminuyendo hasta desaparecer. En los retratos hechos a partir del primer cuarto del siglo XIX los personajes fueron pintados sin mayores atributos. Se prescindió de los objetos simbólicos, tan característicos en los años anteriores, de tal forma que las figuras se fueron limitando a la representación del individuo. El miniaturista Francisco Cabrera en su serie de elaborados marfiles se concentra en la persona, los fondos se tornan neutros<sup>4</sup> y el vestuario es el único distintivo visual que delata la

<sup>3</sup> *Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos*. Los Clásicos (11a. Edición; México: Editorial Cumbre, S. A., 1978), *passim*.

<sup>4</sup> Se denomina neutros a los fondos oscuros, grises o llanos. Al recurrir a estos, se prescinde de elementos y detalles que definen el espacio y se eliminan posibles distractores visuales.

condición social los modelos, que en muchos casos, como se ha podido comprobar, son idealizaciones de tendencia europea.

Más adelante se hace referencia a la composición y contenido de los cuadros, y se tratan con mayor atención los elementos simbólicos referidos.

## **2. El mensaje y lo que comunican las imágenes (el aspecto psicológico)**

Los retratos son imágenes que tienden a comunicar algo, en ellos hay implícito un mensaje que manifiesta la condición social del sujeto, su profesión, su carácter, sus ideales y aspiraciones, así como demostraciones de poder, dignidad, o riqueza, que se revelan por los atuendos que viste y por las actitudes que adopta. Originalmente no se ponía mayor cuidado en el aspecto psicológico del retrato, sin embargo, "con la evolución del retrato, se llegó a la conclusión de que las características fisonómicas del retratado no eran suficientes, sino que el retrato debía reproducir la personalidad total, que hace única e irrepetible a cada persona".<sup>5</sup>

Una de las formas más comunes de las que se valió el pintor para sugerir una idea, emanada de la contemplación de las figuras, es el uso de recursos efectistas, distractores visuales, empleo elaborado de la perspectiva, y otros más.

El lenguaje corporal, se pone de manifiesto tanto en los gestos como en las actitudes que se asumen y que por lo general tienden a verse reflejadas en el rostro. Esta actitud psicológica, se capta en las expresiones, en los ojos, en la boca, en la posición de las manos y en cada una de las facciones que por estar dotadas de músculos, transmiten emociones ocultas. Los grandes pintores del Renacimiento, Leonardo da Vinci y Miguel Angel Buonarroti, hicieron disecciones en cadáveres para estudiar la estructura ósea y la conformación del sistema muscular. Estudiaron las gesticulaciones y dieron un énfasis especial a las manos, que con sus movimientos y posturas complementan y exteriorizan el carácter del individuo y se tornan elocuentes o inexpresivas, según se hayan pintado.

En Guatemala, en los retratos de cuerpo entero, se puede ver la atención y la importancia que los pintores dieron al tratamiento de las manos, que no se pintaron simplemente como apéndices de la figura, pues, tienen movimiento, gesticulan y señalan, o se abren con gracia en ademanes sugerentes. En retratos de medio cuerpo por lo general se suelen incluir, aunque en algunos casos se ocultaron, y en los bustos, como es natural, no aparecen. Luis Luján al analizar la posición y cualidades de las manos (y brazos) de personajes retratados por Francisco Cabrera dice:

---

<sup>5</sup> Rüdiger van der Heiden, "Durer" **Historia del Arte** (7) : pp. 241. 1976.

La posición de los brazos también es bastante constante, pues es muy frecuente que no aparezcan, escondidos bajo el traje, pero cuando no es así, particularmente en los retratos femeninos, los brazos o uno de ellos aparece en actitud rígida, en ángulo hacia arriba, que nos vuelve a recordar soluciones de retratistas levemente anteriores a Cabrera, como Rosales aquí y Estrada en México. Alguna vez las damas llevan un objeto en la mano... Frecuentemente se ven en los retratos de los caballeros una mano metida en la chaqueta o chaleco...<sup>6</sup>

Por otra parte, es evidente la dificultad que para algunos pintores guatemaltecos ofreció el dibujo de las manos, las cuales se perciben desproporcionadas o deformes, por lo que podría pensarse que fueron pintadas por aprendices. En algunos cuadros se pueden ver defectos de forma y confunde el hecho que, como retratos atribuidos o firmados por pintores académicos, presenten distorsiones o defectos que desmerecen, en alguna medida, la calidad de los retratos si se le observa en forma crítica. Un ejemplo de lo anteriormente indicado, se puede ver en un retrato del Doctor Antonio Norberto Serrano y Polo pintado por Juan José Rosales.<sup>7</sup>

Algunos detalles importantes que se debe tener en cuenta en la expresión de los rostros, surge de los procedimientos técnicos aplicados por los pintores; uno de ellos es el del esfumado que consiste en dar a los contornos una apariencia borrosa, que se logra suavizando los colores de tal manera que permiten fundir una sombra con otra. Leonardo da Vinci fue el primero en aplicar este procedimiento con tal éxito, que en su célebre obra, "La Gioconda", se han visto, o se han querido ver toda clase de efectos y rasgos dignos de análisis (proyecciones psicodiagnósticas), que surgen por su magistral aplicación de la técnica mencionada.<sup>8</sup>

La facultad de poder comunicar un mensaje, o provocar una sensación deseada en el espectador, no es una cualidad común en todos los pintores de retratos. George Chistopher Lichtenberg previene contra las interpretaciones espontáneas y arbitrarias de caracteres, basándose en características fisonómicas que reivindicán las evidencias.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Luis Luján Muñoz, "El miniaturista Francisco Cabrera en su obra y su época" **Francisco Cabrera**. Fundación Educativa Guatemala. Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz, 1984), p. 22.

<sup>7</sup> Es notorio el descuido puesto en el dibujo de las manos y la extraña posición en la que sostiene un pequeño libro. Véase el retrato incluido en el anexo.

<sup>8</sup> Norbert Schneider al respecto dice: "El ejemplo más conocido de proyecciones psicodiagnósticas en la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci en cuya sonrisa se ha querido ver todo lo imaginable. Cuando se trata de interpretar las expresiones hay que obrar, pues, con prudencia." Norbert Schneider, **El Arte del Retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670** (Alemania: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995), p. 20.

<sup>9</sup> El interés por interpretar lo que comunica la imagen fue estudiado por Giovanni Battista della Porta, Michael Savonarola y el humanista Pomponio Gaurico en sus

En algunas pinturas en las que se han retratado a personas con títulos nobiliarios o a miembros de familias de clase social alta, se remarca su posición por medio de los trajes que ostentan, algunos de ellos con elaborados brocados trabajados con hilos de oro y plata. El mensaje se complementa con atributos heráldicos o emblemáticos que designan la condición nobiliaria de los personajes retratados.

En algunos retratos se representaron escenas completas en las que se incluyeron otros sujetos o elementos relacionados estrechamente con la vida o actividad del personaje principal. Puede haber, además, en ellas, la intención de ofrecer un mensaje moral, humanitario o de cualquier otro tipo.<sup>10</sup>

## B. Composición y contenido

La pintura guatemalteca del período hispánico no es muy ambiciosa en cuanto a la composición y el contenido, si la comparamos con la que se producía en Europa. Aquí la forma se torna básica; de los modelos se pretende captar la fisonomía, más que el aspecto psicológico, lo cual no implica que dicho detalle se haya descuidado.

Al efectuar el análisis de la forma en que los pintores guatemaltecos resolvían la composición de sus cuadros, se tiene que recurrir principalmente a las obras realizadas a partir de los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX que corresponden a trabajos de pintores que adoptaron el estilo neoclásico. En esta época se produjo la mayor cantidad de retratos trabajados con la técnica del óleo, que hasta la fecha se conservan.

En el capítulo VI se analiza un cuadro con rasgos barrocos, en el que se han acomodado convenientemente una cantidad considerable de elementos de tipo utilitario y simbólico que no menguan de manera alguna la importancia del personaje como sujeto principal de la composición. Se trata del retrato de don Juan de Palafox y Mendoza, que se conserva en el museo mercedario de la ciudad de Guatemala; en él se le representa en su calidad de prelado, rodeado, como se puede ver, de distinciones personales. Este cuadro constituye un ejemplo muy ilustrativo de composición y contenido. En dicha pintura se aprecia la profusión de elementos agregados, la mayoría de ellos simbólicos, que no rompen con el objetivo básico de exaltar al individuo sino que más bien ayudan a lograr este propósito, a la vez que relatan una historia resumida de su vida.

---

tratados de fisonomía, dedicados a la interpretación de las formas corporales de expresión. Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 19, 20.

<sup>10</sup> En el capítulo VI se incluye un retrato del primer Marqués de Aycinena, en el que se aprecia la suntuosidad moderada de su vestuario y la intencionalidad de manifestar sus cualidades humanitarias.

## 1. La composición

En un retrato la composición puede tornarse complicada o sencilla según sean las características del tema o la condición de la persona representada, aunque también influye lo que se desea expresar. Al hablar de composición en un cuadro, se hace referencia a las soluciones más convenientes que el pintor encontró para ubicar al sujeto, así como la relación armoniosa de los grupos y de los elementos inertes, grandes masas o animales que, reunidos en un cuadro, conforman su contenido.

Cuando los pintores por medio de la realización de bocetos estudian la forma en que han de colocar a los personajes y los objetos, procuran tener en cuenta algunos principios básicos de perspectiva, equilibrio de masas, e iluminación, así como de normas generales para definir el centro de interés, el horizonte, el punto de vista y otras más.

En el retrato, la composición es muy importante, principalmente en aquellos en los que se recurre a la caracterización del personaje por medio del ambiente y de los instrumentos entre los que discurrió su vida. Al componer, se busca colocar los elementos accesorios de tal manera que llamen la atención del observador pero en un segundo término, es decir, que el centro de interés que corresponde casi siempre a la persona retratada, no se vea disminuido por un objeto secundario.

La colocación de elementos simbólicos, emblemáticos o de uso concreto es más común en las representaciones de medio, o cuerpo entero. En tanto que en los retratos en los que el personaje es representado únicamente desde el busto, el artista se limita a disponer la posición de la cabeza, el lugar hacia el que dirige la vista el modelo y el punto de vista desde el que el observador ha de apreciar la figura. Por lo general, en este segundo tipo de retratos el fondo es neutro y cualquier elemento distintivo o simbólico lo lleva el personaje en sus vestimentas (bandas, condecoraciones, medallas, cruces, flores, etcétera).

## 2. Objetos simbólicos

En los símbolos se materializan las ideas y se representan las prácticas sociales. "Algunos Símbolos caracterizan actitudes ético-morales, ilustrando la concordancia del retrato con determinadas concepciones de la virtud."<sup>11</sup> Los símbolos representan básicamente dignidades, virtudes, vicios, sentencias, y muchas ideas más. También pueden tener una relación de pertenencia a grupos, Ordenes o gremios, por ejemplo, Cruz de Malta, Orden de los Caballeros de Santiago, Orden del Santo Sepulcro, etcétera., o como en el caso de los plateros en el Reino de Guatemala que tenían sellos distintivos de las regiones en las que trabajaban.

---

<sup>11</sup> Schneider, *op. cit.* p. 25.

En la representación simbólica de dignidades se solía incluir entre las de tipo Real: coronas, cetros, escudos, medallas y bandas, o emblemas que identificaban a la Casa Real a la que se pertenecía (flores de lis, águilas bicéfalas, leones, etcétera). Entre las de tipo nobiliario: escudos de armas y coronas.

Las virtudes se representan con elementos que aluden a: la santidad, la castidad, el amor (terreno y divino), la obediencia, la fidelidad, la humildad, el trabajo, el martirio, la penitencia, etcétera.

Una misma virtud se solía representar de diferentes formas en una misma época o lugar, e inclusive podía llegar a tener significados o interpretaciones opuestas, de la misma manera que un símbolo podía tener significados distintos, dependiendo de la ubicación o la persona a la que se le adjudicaba; un ejemplo de ello lo constituyen los libros que dependiendo la situación pueden significar erudición, actividad literaria, y también pueden tener carácter religioso, legal o de otro tipo.

En los retratos pintados en Guatemala se ha recurrido al uso de elementos variados. Algunos de estos símbolos tuvieron su origen en las pinturas de la Edad Media en tanto que otros fueron integrados en el transcurso de los siglos posteriores.

En dos de los retratos incluidos en el capítulo VI se puede ver la aplicación simbólica de una columna. Uno de ellos corresponde al del Conquistador Pedro de Alvarado (la columna adoptó la forma de los pilares de cantería que integran los arcos del Ayuntamiento en la Antigua Guatemala). El otro retrato corresponde al del primer Marqués de Aycinena, en el que se ha integrado un elemento con la misma simbología, pero con la particularidad que se ha sustituido la columna por una pilastra de tipo neoclásico. Este elemento simbólico generalmente sobre un pedestal, aparece ya en los cuadros del Renacimiento y representa un signo de poder y fórmula de constancia, así como atributo de los nobles.<sup>12</sup>

### 3. Las posturas

La preocupación por la forma de representar la figura humana en una superficie surgió desde el momento en que los hombres primitivos delinearon burdamente representaciones de este tipo en los muros de sus viviendas. Las soluciones que a través de los tiempos se han encontrado para representar la forma humana, son diversas y se acomodan a las necesidades, superficies y costumbres del momento en que se hicieron.

La representación del entorno y del hombre mismo en el arte egipcio no estaba basada en lo que el artista podía ver en un momento dado, sino en lo que él sabía que

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 132.

pertenecía a una persona o a una escena,<sup>13</sup> de ahí que sus representaciones tengan ese aspecto tan característico.

La cabeza se veía mucho más fácilmente en su perfil; así pues, la dibujaron de lado. Pero si pensamos en los ojos, nos los imaginamos como si estuvieran vistos de frente. De acuerdo con ello, ojos enteramente frontales fueron puestos en rostros vistos de lado. La mitad superior del cuerpo, los hombros y el tórax, son observados mucho mejor de frente, puesto que así podemos ver cómo cuelgan los brazos del tronco pero los brazos y los pies en movimiento son observados con mucha mayor claridad lateralmente. A esta razón obedece el que los Egipcios, en esas representaciones, aparezcan extrañamente planos y contorcionados.<sup>14</sup>

No debe suponerse que los artistas egipcios creyeran que las personas eran o parecían así, sino que, simplemente, se limitaban a seguir una regla que les permitía insertar en la forma humana todo aquello que consideraban importante.

Con el desenvolvimiento del arte vemos cómo, con el paso de los años, nacen, se desarrollan y desaparecen culturas completas, que dejan el recuerdo de su grandeza patentizado en monumentales construcciones que sobreviven al tiempo y que son la evidencia palpable de lo que anteriormente fueron. En el arte que produjeron se aprecia el estilo de vida que llevaron, así como sus costumbres y la forma en que resolvieron algunos problemas.

Las distintas culturas van creando estilos y formas particulares de hacer las cosas según sus necesidades. En el campo pictórico varían las modalidades y gustos para representar la figura, se crean normas que son seguidas por los artistas, como en el caso de las estatuas cedentes del antiguo Egipto, en donde las esculturas debían tener las manos apoyadas sobre sus rodillas, los hombres tenían que ser pintados más morenos que las mujeres, y toda una serie de indicaciones que se hacían para que el arte no se «desviara», unido al gusto de la gente que prefería lo que le era conocido.

De la Edad Media al Renacimiento, hay transformaciones significativas en la manera en que se representan las figuras. La nueva conciencia del valor de la personalidad crece en el Renacimiento y crea formas propias de expresión. El tipo de retrato individual preferido es generalmente de medio cuerpo, con las manos visibles, casi de perfil y con un fondo neutro.<sup>15</sup>

En la Italia renacentista la atención por la forma humana es lo más importante para el arte. Los sorprendentes escorzos logrados por los pintores del Renacimiento

---

<sup>13</sup> Ernst H. Gombrich, **Historia del Arte** (España: Ediciones Garriga, S.A., 1995), Tomo I : p. 47.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> Rudiger van der Heiden, *op. cit.*, p. 241.

dan un nuevo significado a la pintura. De allí en adelante las posturas en sí dejan de ser la preocupación del pintor, su atención se centra en lo que estas posturas comunican.

Las posiciones adoptadas por los modelos en la mayoría de los casos correspondían al gusto del pintor. En algunos cuadros se notan naturales, relajadas, o con actitudes exageradas o forzadas, según fuera el caso.

En cuanto al encuadre, las representaciones más usuales son las de cuerpo completo, de medio cuerpo y de busto, que en ambos casos pueden estar de pie o sentados, de frente, tres cuartos de perfil o en semiperfil y perfil completo.

En el arte religioso de la América hispánica, se hacían copias casi exactas de grabados europeos. Es posible que en el género del retrato también se haya tenido la influencia del grabado y que algunas de las pinturas emulen las posturas de las figuras impresas en países extranjeros.

Las posturas adoptadas por los personajes eran estudiadas detenidamente por los pintores; como resultado de ello se pueden apreciar en las pinturas los gustos y los convencionalismos de la época a la que corresponden las obras; en algunos casos se pretendía poner de manifiesto la rectitud o los modales refinados y cultos de las personas retratadas. Como indica Luis Luján al hacer un análisis de los retratos en miniatura pintados por Francisco Cabrera, "Frecuentemente se ven en los retratos de caballeros una mano metida entre la chaqueta o chaleco, en pose que ahora identificamos como napoleónica, pero que simplemente era característica de la época"<sup>16</sup>

En los retratos por encargo, las posturas pudieron ser sugeridas por los pintores, pero contando desde luego con la anuencia de los contratantes con quienes debió acordarse el contenido y la forma del retrato.

#### 4. El vestuario

El verismo en la reproducción de la naturaleza de las cosas y de los pormenores lo desarrolló con especial cuidado la Escuela Flamenca que ponía especial cuidado en los detalles, tanto en los vestuarios, como en el resto de la obra. "Entonces, como ahora, las obras de arte eran juzgadas a menudo por la gente culta en razón de su naturalismo".<sup>17</sup>

En Guatemala los retratos que se conservan, no tienen en el tratamiento de los paños una elaboración tan ampulosa ni detallista como la de los maestros flamencos,

---

<sup>16</sup> Luis Luján, *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Gombrich *op. cit.*, Tomo II: p. 241.



sino que se limitan en la mayoría de los casos, a delinear pliegues y contornos simplificados.

La pintura guatemalteca seguramente gozaría de mayor prestigio si se hubiera puesto en la presentación de los tejidos el mismo empeño y tratamiento que tuvieron los extraordinarios estofes de la estatuaria religiosa. El cuidado y la atención que se tuvo en la pintura de los paños y ropajes en Europa, pero principalmente en los Países Bajos no influyó de manera alguna en estas tierras. Sin embargo, es importante recordar que no se puede hacer una comparación con los modelos europeos, pues las personas retratadas no tenían la misma posición social de aquéllos y el ambiente social tampoco era el mismo. Esto no significa que no se pintaran personajes con trajes vistosos y elaborados, pues sí los hay. Más adelante, se verán algunos ejemplos de la forma en que se resolvía la pintura del vestuario que los personajes portaban, acorde con su condición social y la época en que vivieron.

Ricardo Toledo Palomo, desarrolló un trabajo sobre la indumentaria en la época de la Independencia, teniendo como documentos de referencia una cantidad representativa de retratos pintados por el miniaturista guatemalteco Francisco Cabrera. En una parte de su análisis señala:

Además de la lograda fisonomía y la acertada caracterización de los personajes, dichas miniaturas son, con algunas pocas pinturas y grabados de él y de otros artistas, los únicos documentos gráficos de primera mano, para poder fijar además, las predilecciones de las modas puestas en boga en tales épocas, y aunque por aparte deberá señalarse, que en número menor, algunas de las actitudes de dichos modelos y aun de sus mismos trajes, copian fielmente a retratos que representan a otros personajes de otro continente, el europeo...<sup>18</sup>

En otra parte del texto indica que en estos retratos se representó a la clase social dominante y que el estilo en el vestuario de dichas miniaturas está más directamente relacionado con la órbita de la moda europea francesa e inglesa que con la que correspondía a la usanza española.<sup>19</sup> La advertencia de Toledo Palomo es importante; debe tenerse en cuenta que algunos de los vestuarios mencionados son de hecho una idealización copiada por el pintor, de modelos extranjeros. Por otra parte, las características de varios de los vestidos, de amplios escotes no corresponden con los usos y las costumbres mesuradas de las damas guatemaltecas en el siglo XIX.

---

<sup>18</sup> Ricardo Toledo Palomo, "Francisco Cabrera (1781-1845) Una introducción al estudio de la indumentaria en la época de la Independencia". (Francisco Cabrera, Fundación Educativa Guatemala. Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz.), s.n.f. 1984

<sup>19</sup> *Ibid.*

En el caso de Rosales, a criterio del historiador Rodas Estrada, el artista dejó los colores característicos de su paleta en los vestuarios de sus modelos, detalle este que lo distinguen inconfundiblemente de los demás pintores.<sup>20</sup>

## 5. El entorno

Una pintura es una construcción estética planificada, en la que el contenido es motivo de acondicionamiento. En los retratos se representan ambientes tanto ficticios como verdaderos. En los primeros, el artista se vale de su libre albedrío para crear y ordenar; en el segundo, se requiere un encuadre y se ciñe a la realidad. El ambiente es ficticio, cuando ha sido creado por el pintor. En exteriores puede tomar formas que van de lo idílico hasta la simplificación. Y es real o verdadero, cuando se ha copiado fielmente de la naturaleza, y por lo tanto se puede identificar o asociar con lugares determinados.

El entorno corresponde al medio en el que se representa al modelo, que puede ser un exterior (un paisaje, el patio de una casa, un atrio, el pórtico de un edificio, etcétera) o un interior cerrado o abierto (interiores con ventanas). Estos fondos, - paisajes o interiores- contienen elementos accesorios que, en ocasiones, se unen para formar una unidad ambiental. En torno a ellos se crea la obra y se genera la temática.

### a. Exteriores

Aunque en Guatemala no fue común pintar retratos al aire libre, debieron de pintarse algunos en los que figuraron paisajes como fondos decorativos, pero su uso fue muy limitado. Lo indicado anteriormente, se refiere a su aplicación en los retratos, pues en el género religioso sí son frecuentes. Responden en la mayoría de los casos a la inventiva, gusto y capacidad del pintor. En muchos cuadros no son descripciones objetivas de la naturaleza; en otros, se toman un tanto idílicos o místicos, según el caso.

Al pintor suizo Conrad Witz atribuye E. H Gombrich<sup>21</sup> la representación del primer paisaje auténtico que se haya intentado, y corresponde al lago Genesaret.<sup>22</sup> En retratos, principalmente del siglo XV y posteriores, los estudiosos del arte han tratado, con éxito en muchos casos, de identificar los lugares en los que se representó a los personajes.

---

<sup>20</sup> Observación realizada verbalmente por el Lic. Haroldo Rodas Estrada, en una conversación personal.

<sup>21</sup> Gombrich *op. cit.*, Tomo I: p. 196.

<sup>22</sup> (Lago Lemán). La pintura se titula «La pesca milagrosa», en: *Historia del Arte*, Salvat 1976, No. 7: 209, se consigna como alemana la nacionalidad de Wits.

En cuanto al gusto adquirido por el retrato como género autónomo, se sabe que antecede al paisaje. Con anterioridad a la definición de los géneros se daba el caso que se sobreponían los temas, o uno de ellos relegaba al otro a un término secundario, sin embargo, los flamencos lograron aunar la figura humana con el paisaje, especializándose principalmente en el tratamiento de las texturas con tal empeño y minuciosidad, que se llegó a tomar este detalle como una de las características particulares de su pintura.

Cuando en el Reino de Guatemala se comenzaron a realizar obras pictóricas, en Europa (incluyendo a España, aunque con menor prestigio) esta actividad artística producía sus mejores obras. Por aquel entonces, la pintura de paisajes no era una actividad individual o autónoma, sino que se integraba a las historias y a los personajes de los temas representados. A Nicolás Poussin (1594-1665), pintor de temas principalmente mitológicos, se le considera el creador del llamado paisaje histórico, en los que interpreta muchos de los aspectos del pasado clásico romano. Aunque es de hacer notar que en pinturas de épocas anteriores se pueden encontrar fondos en los que se aprecian como complemento de la composición, edificios antiguos, en ruinas.

Los únicos tres ejemplos localizados en Guatemala para este trabajo, en los que se representan paisajes de fondo, corresponden el primero de ellos al retrato del rey Carlos III ante un fondo dramático con un grupo confuso; en este caso, aunque se trata de un exterior, no se tiene la certeza de que pueda ser un paisaje auténtico.<sup>23</sup> El segundo retrato es el de un personaje desconocido, el cual no está directamente integrado al paisaje, pues, la escena se aprecia desde una ventana (interior abierto). La construcción representada se ha identificado como el Fuerte de Omoa, se distingue una bandera ondeante, izada sobre sus muros, el mar y la vegetación. El tercero corresponde a una miniatura pintada por Francisco Cabrera; en ella, se representa al Capitán General del Reino de Guatemala, don José de Bustamante y Guerra que fuera presidente de la Audiencia entre 1811 y 1818; está representado en busto y tras él se aprecia un paisaje marítimo.<sup>24</sup>

## b. Interiores

En algunas pinturas, el mobiliario de las estancias o habitaciones, puede indicar un lugar o un momento determinado, por esto es importante tener presente los detalles del entorno. Un mueble que forma parte de la decoración o los detalles de estructuras arquitectónicas pueden dar pautas para el fechamiento de las obras, o indicar el lugar en el que se pintaron, en el caso de que se pueda comprobar que los elementos representados son auténticos.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Ver retrato en el anexo.

<sup>24</sup> Cfr. Jorge y Luis Luján Muñoz, **Francisco Cabrera**, *op. cit.*, p. 31.

<sup>25</sup> En el retrato de Fray Miguel Martínez y Arpiles 1813, (Museo de la Iglesia de La Merced de la Nueva Guatemala), obra del Maestro Juan José Rosales se ve en el fondo la fachada de la iglesia, aunque con algunas modificaciones en la forma. Cfr. Capítulo VI.

Los objetos que conforman el mobiliario, como librerías, escritorios, sillas, mesas y cortinajes delimitan el espacio, demarcan la perspectiva y dan equilibrio a la composición.

En la pintura guatemalteca del período hispánico entre los retratos de formato mediano en los cuales se retrató a personajes de cuerpo entero, no hay alguno en el que se haya incluido parte del techo o del artesonado del lugar en el que se ubicó al personaje.<sup>26</sup>

En la representación de muebles, se trató de simplificarlos. En muchos de los casos, las mesas aparecen cubiertas por largos manteles que las ocultan en su totalidad, recurso este, que les evitaba a los pintores tener que pintar los soportes o patas. De las sillas y sillones, son visibles los respaldos y parte de los brazos o apoyos. Con algunas excepciones, se puede decir que se trató de simplificar el mobiliario, y no es sino hasta principios del siglo XIX cuando los pintores identificados con el estilo neoclásico prestaron mayor atención a los detalles ornamentales de los muebles, aunque no de manera minuciosa o recargada, pues se tenía en cuenta la elegancia mesurada del estilo.

En los bordes de las cartelas con hojas de acanto contornadas y dispuestas de manera simétrica, se ve un tratamiento más elaborado de los motivos decorativos, los cuales, sin embargo, son idealizados. Las molduras de los cuadros con los que se enmarcaban las pinturas eran austeras, predominaron las molduras clásicas sin mayor ornamentación de talla o aplicada.

Los cortinajes que aparecen en algunos de los retratos, no cumplen un propósito particular. Tenían diferentes utilidades, como la de enmarcar el cuadro,<sup>27</sup> o darle a la estancia un carácter acogedor y cálido. Era útil, además, para equilibrar los elementos de la composición y romper la simetría. En los fondos, que en algunos casos eran neutros, anulaba la frialdad de los muros. En los cuadros de reyes y nobles en los que aparecen retratados en sus castillos es usual ver cortinajes de fondo. En este caso sí, tienen un sentido simbólico de dignidad y nobleza, sin embargo, este detalle llamó la atención de otras personas que no contaban con tal distinción pero que se quisieron ver retratadas en un ambiente similar.

Estos ornamentos que aparecen en los vértices superiores de los retratos, figuran ya, a partir las últimas décadas del siglo XV y se incrementan a lo largo del

---

<sup>26</sup> En la basílica de Esquipulas hay un retrato de Fray Pedro Pardo de Figueroa, pintado a principios del siglo XIX por Blas Rodríguez de Zea, en el que se ve al Arzobispo acompañado de otras personas, pero lo interesante de este retrato, es que se puede apreciar parte de la arquitectura interior del templo y principalmente el presbiterio, las pechinas del fondo, el arco toral, las cornisas molduradas y el intrados de uno de los arcos del lado de la epístola.

<sup>27</sup> Un ejemplo de ello se puede apreciar en el retrato de San Carlos Borromeo que se incluye en el anexo.

siglo XVI tanto en Europa como en los Países Bajos. En la mayoría de los casos eran ideales su forma, color y textura obedecían al gusto y pericia del pintor.

En Guatemala la cortina se utilizó sin distinción alguna en retratos de reyes, religiosos, políticos y personajes comunes. un ejemplo en que el cortinaje está presente como telón de fondo, corresponde al retrato de don Juan de Palafox, en donde a este ornamento se le ha sobrepuesto el escudo de armas del arzobispo.<sup>28</sup>

### c. La iluminación.

El ilustre pintor francés del siglo XIX Juan Leon Gerome (1824-1904) Profesor de la Escuela de Bellas Artes (de París) "probó que la potencia de las coloraciones está en razón inversa de la intensidad de la luz."<sup>29</sup> Esto significa que cuando la incidencia de la luz sobre los objetos es mayor, la coloración tiende a disiparse y viceversa. En el arte de la pintura se han ido modificando los procedimientos y las técnicas utilizadas por los artistas para resolver la distribución de la luz en sus cuadros. En las pinturas de Rembrandt, por ejemplo:

La primera impresión que producen muchos de sus cuadros es la de una coloración pardo oscura; pero esas tonalidades profundas comunican más vigor todavía a los contrastes de unos pocos matices claros y brillantes. El resultado es que la luz, en algunos de sus cuadros, parece casi cegadora; pero Rembrandt nunca empleó esos mágicos efectos de luz y sombra por sí mismos, sino para aumentar la intensidad de una escena.<sup>30</sup>

Al tratar de comprender el desenvolvimiento de las artes en el Reino de Guatemala y demás posesiones de la Corona española en América, es usual recurrir a las fuentes de donde emanó. Las primeras pinturas llegadas a Hispanoamérica vinieron de España y son de carácter tenebrista, y aunque no fueron muchas, de alguna manera influyeron en las que posteriormente se pintaron en estas tierras.

La pintura barroca española en su primera etapa es «tenebrista», "La mayoría de los pintores barrocos, como Murillo, Valdés Leal, el propio Velázquez, pintaron sus primeros cuadros en estilo «tenebrista». Otros, como el valenciano Ribalta y su discípulo Rivera, serán los grandes maestros de este estilo en España."<sup>31</sup>

<sup>28</sup> La obra citada pertenece a la colección de arte de la Iglesia de La Merced de la Nueva Guatemala. Cfr. Capítulo VI.

<sup>29</sup> **Titanes de la Pintura** (México: Editorial Diana, S. A., 1954), Tomo I: p. 53.

<sup>30</sup> Gombrich, *op. cit.*, Tomo III: p. 345.

<sup>31</sup> Manuel Jesús Ruiz Carmona *et. al.* "La pintura española" **Bóveda Andalucía, C. Sociales.** (7) p. 186, 1986.

El contraste en el retrato, es uno de los recursos más importantes. Por medio de él se logra la sensación de volumen. Este efecto se produce cuando se encuentran o se cortan las zonas de luz y de sombra. En las zonas con contornos redondeados el efecto es gradual, la claridad y la sombra se mezclan de manera progresiva generando una tonalidad esfumada que se disipa hasta absorberse la claridad en la sombra o viceversa. Se define entonces, la denominación técnica de claroscuro como el contraste de luz y sombra y el esfumado como el paso gradual y suave de una a la otra.

En los retratos correspondientes al siglo XVIII se puede apreciar con mayor frecuencia una iluminación moderada y tenue con zonas de luz definidas que dan realce al punto de vista principal. Para entonces el uso del recurso tenebrista ya había quedado en desuso. En las pinturas propias del período neoclásico, y posteriores, la iluminación de los ambientes es general, las zonas de penumbra dejan de aplicarse, quedando únicamente en algunos casos los fondos neutros de coloración grisácea para dar realce al contorno del modelo, pero la iluminación se torna abundante y bien distribuida.

## **6. Inscripciones (en español y latinas)**

En algunos retratos se incluyen inscripciones en las que se identifica al personaje representado, así como el motivo por el que se pintó, y otros aspectos relacionados con sus actividades. Algunos cuadros proporcionan datos históricos importantes.

Las formas en que se aplicaron las inscripciones al lienzo, son diversas, cartelas rocallosas o perfiladas con hojas de acanto, fueron usuales durante el siglo XVIII. Ya en el siglo XIX, los medallones moldurados, con hojas que se acomodaban a la forma del borde y describían roleos moderados, fueron los preferidos. Los pintores utilizaron este tipo de carteles como un valioso recurso para equilibrar las composiciones de sus cuadros.

Inscripciones en pergaminos, muros o estilóbatos, en recuadros, marcados únicamente por la tonalidad distinta del fondo y colocados, casi siempre, en la parte inferior, son otros de los medios que se usaron para presentar las leyendas. Por último, se pueden encontrar inscripciones agregadas llanamente al lienzo, que fueron realizadas en la misma temporalidad del retrato, o posteriormente, sin la intención evidente de integrarlas, como parte del todo, a la representación.

En muchas pinturas, principalmente las de tipo religioso, las explicaciones suele estar en lengua latina, esto se debe, entre otras razones, al hecho de que se le consideraba como la lengua culta, en torno a la cual se desarrollo gran parte de la vida intelectual guatemalteca del período hispánico. Los textos latinos, tanto de contenido religioso como las obras clásicas, formaron parte del gusto refinado de la época.

Es importante mencionar algunos datos sobre los antecedentes de la “lengua madre”. El orador romano Cicerón (Marco Tulio) fue quien llevó la elocuencia latina a su apogeo en sus discursos de defensa y en sus arengas políticas. La sólida composición de sus discursos sirvió de modelo a toda retórica latina.<sup>32</sup> La evolución de la lengua del Lacio se ha dividido de la siguiente manera:

Latín clásico	El empleado por los escritores del Siglo de Oro de la literatura latina.
Latín rústico o vulgar	El hablado por el vulgo de los pueblos latinos
Bajo latín	El escrito después de la caída del Imperio Romano. <sup>33</sup>

El latín fue adoptado por la Iglesia Católica como su idioma oficial. En la actualidad se le considera como una «lengua muerta», ha caído en desuso y su aplicación se limita a algunos rituales de tipo religioso, aunque con menos frecuencia a partir del Concilio Vaticano Segundo.

Todos los hombres cultos de la Edad Media hablaban y escribían el latín. Durante el Renacimiento su uso se mantuvo invariable y en documentos oficiales de la Iglesia, así como en los ritos religiosos su uso fue general. En las pinturas de tipo sacro se puede ver aún la abundancia de inscripciones latinas. Las explicaciones y demandas en los cuadros o concesiones de indulgencias que eran divulgadas por medio de las propias pinturas de las imágenes religiosas para promover su devoción.

Los pintores debieron estar familiarizados con el uso del latín tan frecuente en sus cuadros, al grado que algunos de ellos latinizaban sus nombres al momento de firmar,<sup>34</sup> o anteponian palabras latinas a sus firmas o rúbricas como: *Fecit* o *Facit*, *Facibat*, *Fat.*, etcétera (lo hizo...).

En el retrato de don Juan de Palafox y Mendoza al que se ha hecho referencia en varias ocasiones, se puede leer una inscripción en latín, en la que se mencionan los cargos desempeñados y virtudes del distinguido personaje, agregándose una pequeña hoja en castellano en la que se traduce de manera resumida el contenido de la cartela latina.

<sup>32</sup> **Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado** (11a. Edición; México: Ediciones Larousse, 1997), p. 1202.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 617.

<sup>34</sup> En Guatemala no se han encontrado nombres de pintores latinizados, a pesar de que en el Viejo Continente esta práctica fue común.

## 7. Los formatos

En pintura se denomina formato a la forma que toma el contorno del cuadro, dada por los bastidores o la estructura del soporte que puede ser de madera, metal o cualquier otro material llano y sólido sobre el que se aplica la capa de imprimación que recibe los colores.

Las formas son variadas, pero por lo general se ciñen a patrones geométricos. En la representación de retratos predominan los formatos de forma rectangular vertical en los que la altura es mayor que el ancho, y en raras ocasiones son de forma totalmente cuadrada. Entre las obras barrocas del siglo XVIII, se encuentran pinturas de tipo religioso con representaciones de santos que fueron realizadas en lienzo sobre madera, cuyo soporte en muchos casos toma forma oval. Sin embargo, en el proceso de la investigación y búsqueda de retratos para la elaboración de la presente tesis, no se localizó ningún cuadro en el que se haya retratado a alguna persona laica, inscrita en un formato con las características antes mencionadas o sobre soportes de madera.<sup>35</sup> pero podrían haberlos en colecciones privadas.

En los formatos ultrabarrocos el marco toma formas irregulares con formas mixtilíneas y de arcos conopiales truncados, formas caprichosas que describen follajes y molduras rocallosas que dan el contorno irregular del cuadro; son utilizadas principalmente en pinturas de retablo. Con el neoclásico se incrementa y toma impulso el marco de borde ovalado, con molduras formales sobredorados o pintadas con colores combinados y en algunos casos son decorados con hojas delineadas con trazos de contorno sencillo realizadas con pincel.

Los cuadros de formato rectangular-vertical son utilizados con preferencia para representaciones de tipo familiar, y en retratos históricos o de grupos. De esta clase no se ha localizado ninguno.

## 8. Las dimensiones

Para su clasificación por medidas, las pinturas de retratos se pueden agrupar de la siguiente manera: miniaturas (que raramente superan los 10 cms.), de formato pequeño, mediano y grande. Sin embargo, para elaborar una escala de medidas, se necesitaría tener referencias de una cantidad representativa de obras de distintos tamaños, para, en base a ello, proponer parámetros promedio. Cómo lo anterior no se ha intentado, quien clasifica debe recurrir a su experiencia y criterio personal para tratar de ubicarlas en alguno de los grupos mencionados.

Para este trabajo las dimensiones de los retratos se tomaron considerando su posición en el muro, de la siguiente manera, alto: se tiene como referencia la vertical,

---

<sup>35</sup> Se ha recurrido a este procedimiento en tratamientos de restauración y consolidación posteriores, no obstante, aquí se hace referencia a técnicas originales.



y el ancho en su posición horizontal. Las medidas corresponden al alto, al ancho o diámetro mayor, tomadas en su forma lógica y adoptando como medida de referencia el sistema métrico decimal, para consignar en centímetros las dimensiones, siguiendo para ello, los lineamientos sugeridos por el Instituto de Antropología e Historia para la catalogación de Bienes Culturales del Patrimonio Cultural. Otra modalidad (la más usual en libros de texto y Guías de Museos), consiste en indicar el alto, seguido del signo «X» y el ancho, con la indicación abreviada de centímetros.

## 9. El estilo

A decir de Hans Weigert, etimológicamente estilo significa lo mismo que mango (*stil-stiel*), es decir, pizarrín o cincel. Entiéndase: la manera de manejarlo, o sea, la forma de expresión de un autor, lo que hay de común en sus obras... El concepto se hace también extensivo a lo común que hay en las manifestaciones de personas distintas, hasta que finalmente se habla del estilo de una época o de un pueblo.<sup>36</sup>

Por sus características, el estilo puede ser:

*a. Temporal*: manifestación que se extiende a través del tiempo, con pocos cambios, por ejemplo, el estilo egipcio,<sup>37</sup> que conservó sus características particulares porque por aquel entonces:

Nadie pedía una cosa distinta, nadie le requería [al escultor] que fuera «original». Por el contrario, probablemente fue considerado mucho mejor artista el que supiera labrar sus estatuas con mayor semejanza a los admirados monumentos del pasado. Por ello en el transcurso de tres mil años o más, el arte egipcio varió muy poco.<sup>38</sup>

*b. Nacional*: manifestación artística dentro de núcleos diferentes. Por ejemplo: el Renacimiento, italiano, francés, inglés, etc.

*c. Individual*: manifestación personal.

*d. Constante*: manifestación permanente, inalterable.<sup>39</sup>

Antiguamente no se hablaba de estilos, ni se consideraba que los hubiera con distintas características. Tratado quizá en un sentido etnocéntrico, se puede considerar que creían que todo aquello que se salía de lo común, era más bien una deformación de los patrones correctos. Al respecto, dice Gombrich:

<sup>36</sup> Hans Weigert, citado por: Manolo Hernández. **Prolegómenos a la historia del arte plástico en Guatemala** (Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1976), p. 34.

<sup>37</sup> Alfonso Aris de Castilla. **Diccionario de Arte** (Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1983), p. 287.

<sup>38</sup> Gombrich, *op. cit.*, Tomo I: p. 52.

<sup>39</sup> Aris de Castilla, *op. cit.*, p. 287.

En los primeros tiempos, el estilo del período fue simplemente el modo en que se hacían las cosas, adoptado porque la gente creía que era el mejor y el más correcto para conseguir unos efectos determinados.<sup>40</sup>

La diversidad de estilos es producto de la cultura propia de cada sociedad. Es por ello que la historia del arte estudia las consecuencias en el cambio de ideas, y analiza los motivos que fueron factores de cambio en el estilo de las distintas épocas o sociedades objeto de su análisis. Entre los estilos más recientes que se han sucedido, se pueden citar el románico o normando, el gótico a partir del siglo XIII, el Renacimiento, siglo XV y XVI (principalmente en Italia y otros países europeos), el manierismo, siglo XVI y el barroco manifiesto especialmente en la arquitectura, pero también en pintura, escultura y otras artes. En España se implementaron principalmente los estilos mudéjar, el Renacimiento con sus variantes: plateresco, isabelino, herreriano y cisneros, etcétera.

En Guatemala los estilos adoptados recibieron la influencia principalmente de aquellos que imperaban en España, de las pinturas traídas del virreinato de la Nueva España así como de grabados de origen europeo, aunque llegaron tardíamente y en su aplicación sufrieron alteraciones y modificaciones provocadas por la fusión con elementos propios de la región. En el transcurso de los siglos, los gustos de las épocas, se puso de manifiesto en las obras de arquitectura, pintura, escultura y platería, así como en otras ramas del arte.

Las obras de estilo renacentista que se conservan corresponden a los inicios del siglo XVI y su factura es básicamente de origen español. En cuanto a las de estilo manierista y barrocos, la mayoría es elaborada ya en el Reino de Guatemala. En relación con los retratos, se pueden encontrar los primeros con elementos de estilo barroco en pinturas que corresponden al siglo XVIII y en número mayor los que corresponden al estilo neoclásico, pintados con mayor profusión a partir de la primera mitad del siglo XIX.

La razón por la que se encuentran en mayor cantidad retratos trabajados en el estilo neoclásico, se debe al hecho de que fue a partir del siglo XIX cuando surgió en nuestro medio el gusto por el género. El retrato se popularizó y las solicitudes se incrementaron. Esta actitud, respondía a una necesidad de exaltación de la personalidad, surgida de los requerimientos sociales de ese momento histórico.

Una característica del estilo neoclásico en la pintura de retratos, es que las obras ya no son anónimas. Los artistas conscientes de la importancia, distinción y prestigio social que su actividad les prodigaba, firmaron sus obras, las fecharon e inclusive, por lo menos uno de ellos, llegó a numerarlas. Por otra parte, su formación se sustentó en principios académicos.

---

<sup>40</sup> Gombrich, *op. cit.*, Tomo III: p. 392.

## CAPÍTULO VI

### EVOLUCIÓN SIMBÓLICA DEL BARROCO AL NEOCLÁSICO

Los estilos barroco y neoclásico responden a inquietudes de dos épocas distintas, cuya separación se marca en el caso de Guatemala, con el traslado de la capital de Guatemala hacia el Valle de la Ermita. De igual manera, la independencia política influyó en las actitudes y nuevos gustos de la sociedad, por lo que se puede considerar como otro de los acontecimientos que coadyuvó en la consolidación de la presencia de la nueva corriente.

El barroco surgió en Europa durante los últimos años del siglo XVI, se desarrolló a lo largo del siguiente siglo y se prolongó hasta mediados del siglo XVIII. En Guatemala la época del barroco da sus primeros visos en los últimos años del siglo XVII y alcanza su mayor plenitud en el transcurso del siguiente siglo. La Ciudad de Santiago de los Caballeros (hoy La Antigua Guatemala), es el área geográfica en la que se manifiestan con mayor abundancia las formas del estilo. Las características más destacadas del barroco son: el dinamismo de las formas, pero, sobre todo, la expresión de los estados de ánimo.

El neoclásico, en cambio, es producto de las ideas de la Ilustración. Este estilo es conocido en Europa con el nombre referido (a excepción de Francia, en donde se le denominó Imperio). En España sus manifestaciones comienzan a presentarse durante el floreciente reinado de Carlos III; en el reinado de Carlos IV se consolida y sustituye al barroco en su totalidad.<sup>1</sup> En Guatemala su aplicación más o menos continua, corresponde al último cuarto del siglo XVIII, hasta convertirse en el estilo característico del siguiente siglo. La representación de las figuras adquiere un carácter formal, la iluminación se torna más uniforme y los personajes aparecen revestidos de la mayor seriedad y compostura.

Tanto el barroco como el neoclásico, reflejan los sentimientos y la manera de ser de la sociedad en que se desarrollaron. El barroco encontró su mejor forma de expresión en un ambiente de religiosidad impulsado por la Iglesia, en tanto que el estilo posterior, tuvo como principal promotor a las autoridades del poder público y encontró acomodo y protección en los gustos de la nueva clase social.

---

<sup>1</sup> Alfonso Aris de Castilla, *Diccionario de Arte* (Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1983), p. 290.

Ambos estilos, como se puede ver, son la expresión de momentos y gustos distintos promovidos por las circunstancias imperantes en el ámbito social. Las diferencias entre uno y otro son notables. Se modifican los formatos, el colorido, las actitudes adoptadas por los personajes, el mensaje, e inclusive los motivos por los que se pintó, pero sobre todo las formas de expresión y la manera de transmitir el mensaje.

El símbolo transmisor de ideas, tan presente en el retrato barroco, va disminuyendo gradualmente conforme se establece el nuevo estilo, hasta desaparecer. El neoclásico recurre al personaje mismo para patentizar el mensaje, y los elementos que se conservan cumplen únicamente una función utilitaria.

Juan José Rosales, ubicado en el punto de transición de un estilo al otro, fue en Guatemala el último pintor de retratos que recurrió al simbolismo de las formas. Esta conjunción de estilos es perceptible en los primeros 15 años del siglo XIX. Posteriormente, el retrato se desvincula de todo elemento ajeno al personaje representado. A partir de ahí, figura en las representaciones como un ser desligado de cualquier elemento simbólico.

### A. Símbolos y signos

Al observar un retrato, inmediatamente se trata de encontrar la relación entre el personaje y su entorno. Las representaciones, principalmente barrocas, son abundantes en elementos cuyas características y formas son conocidas para la generalidad de las personas, sin embargo, en la mayoría de los casos estos objetos tienen significados que no les son familiares. En tal sentido, puede suceder que una persona mire, aprecie y se identifique emotivamente con el contenido de una pintura, pero no podrá comprenderla plenamente si no logra captar el sentido que su simbolismo implica.

En el retrato barroco, la cantidad de elementos cuyo significado puede resultar confuso es abundante, en tanto que en los retratos neoclásicos la cantidad de objetos presentes es menor y su asociación con el personaje en la mayoría de los casos, resulta obvia y su comprensión presupone menos dificultades. Lo anterior se debe a que entre uno y otro estilo hubo un cambio en el sentido de los objetos. En el primero de los casos se trata de símbolos, en tanto que en el segundo son signos, aunque eventualmente los objetos pueden ser los mismos.

El Diccionario describe al **símbolo** como una figura u objeto que tiene significación convencional y **simbolismo** como el sistema de símbolos con que se representan creencias, conceptos o sucesos.<sup>2</sup> En tanto que en su definición de **signo** se aparta completamente de los propósitos con los que aquí se usará el término.

---

<sup>2</sup> Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado (11a. Edición; México, 1997), p. 945.

La distinción que Jacob Amstutz hace de tales conceptos, indica que "el signo por sí mismo señala ya algo (da a conocer alguna cosa), es inequívoco y puede expresarse mediante un concepto. Los símbolos, en cambio, representan algo, son equívocos y sólo son necesarios cuando los conceptos ya no bastan."<sup>3</sup> Con relación a lo anterior, Manfred Lurker dice que: El símbolo es un signo visible de una realidad invisible (no perceptible). Cabe aclarar que todos los símbolos son signos, más no todos los signos son símbolos.

Otras características de los símbolos son que no solamente tienen función comunicativa, sino que también tienen una función significativa. Significan algo, por cuanto no sólo se refiere al significado de otra cosa, sino que representan su significado y, en cierto sentido, participa del mismo. Tienen sus raíces en el fondo de la experiencia humana. Otra particularidad de los símbolos auténticos es su doble valor, pudiendo pasar de un polo de significado a otro.<sup>4</sup>

En la actualidad, las imágenes ya no son portadoras de significado como en tiempos pasados, sino que sólo tienen una función utilitaria, por cuanto sirven a la información, el entretenimiento o la publicidad.<sup>5</sup>

## B. Dos retratos para el análisis

Una vez analizadas las diferencias entre símbolos y signos, se pueden ver ya cada uno de los retratos que para el objeto de este trabajo se seleccionaron. Primeramente se trata cada uno de ellos por separado, para luego hacer las comparaciones correspondientes y presentar algunas conclusiones.

---

<sup>3</sup> Jacob Amstutz, citado por Manfred Lurker en: **El mensaje de los símbolos, mitos, culturas y religiones** (Barcelona: Editorial Herdes, 1992), p. 20.

<sup>4</sup> Manfred Lurker. *op. cit.*, pp. 20, 21, 23.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.



Foto: Carlos Morán A.

**Ilustración 1.** Don Juan de Palafox y Mendoza  
Arzobispo y Virrey de la Nueva España



## 1. JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA

### Descripción y características del retrato.

Título: Juan de Palafox y Mendoza.

Autor: Atribuido a José Balladares.

Época: hispánica, siglo XVIII.

Estilo: barroco.

Técnica: óleo sobre tela.

Dimensiones: 189 x 108 cms.

Estado de conservación: bueno

Depositaria: iglesia de La Merced, Guatemala de la Asunción.

Don JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA (1600-1659) nació en Fitero, Navarra, fue obispo, juez de residencia, visitador y virrey en la Nueva España. Estudió jurisprudencia en Salamanca y fue fiscal del Consejo de Guerra y del Supremo Gobierno de Indias. Se ordenó de sacerdote y desempeñó los cargos de limosnero y capellán de la emperatriz María. En 1640 fue nombrado juez de residencia, procedió con rigor en la de los virreyes Cerralvo y Cadereita. Visitador al mismo tiempo, destituyó al virrey Marqués de Villena el 9 de junio de 1642, y fue virrey de junio a noviembre del mismo año.

En el campo intelectual, arregló los estudios de la universidad y escribió sus Constituciones, formó ordenanzas para la Audiencia, abogados y procuradores. En lo militar organizó 12 compañías de milicias para la defensa del Reino. Fue obispo de Puebla de 1640 a 1655 y dio un vigoroso impulso a las obras de la Catedral. Agregó el Seminario de San Juan y el de San Pedro para gramática, retórica y canto llano, y el de San Pablo para grados académicos. Fundó el convento de Santa Inés. Secularizó muchas doctrinas de religiosos y provocó la aclaración auténtica de puntos de jurisdicción eclesiástica mediante ruidosa controversia con los jesuitas. En 1649 salió para España y fue trasladado al obispado de Osma, en Soria, donde falleció 10 años después.<sup>6</sup>

En el retrato que aquí se presenta, Don Juan de Palafox, está de pie, vuelto tres cuartos hacia la derecha. De aspecto joven, viste su atuendo eclesiástico con capa pluvial, pectoral y solideo. Sostiene con la mano derecha una insignia de su autoridad de Virrey y un libro cerrado en la mano izquierda con el dedo índice separando las hojas. En el lado izquierdo, detrás del personaje, se alza una mesa sobre la que se encuentra de pie un niño con vestimentas reales (corona imperial, capa roja con cuello y forro de armiño y en sus manos un cetro y un orbe surmontado por una cruz). Hay, además, una campanilla, un birrete negro con borla verde, dos libros cerrados y

---

<sup>6</sup> Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México. 2a. Edición. México D.F., 1965.

sobre éstos un reloj de arena. Sobre la mesa se encuentra también, extendida, una hoja de papel en la cual se lee:

"Exmo. Yllmo y Ve. Sor./Dn Juan de Palafox y/ Mendoza del consejo de/ S. M, Obpo de Puebla/Arzo. y Virrey d Mexico/ y después Obispo de/Osma" con una invocación monogramática en la parte superior central. Al pie de la mesa, parcialmente cubierto por un paño ensangrentado, hay un cañón, cuatro lanzas y un morrión. En el otro extremo, atrás del prelado, se distingue una bandera con el escudo de León y Castilla, una corneta, la empuñadura de una espada y el cañón de un arcabuz. El fondo es oscuro. Rematan el conjunto un capelo arzobispal que en este caso, es de nueve borlas,<sup>7</sup> y un crucifijo inscrito en un corazón llameante enmarcado por la inscripción latina: "AMOUR MEUS CRUCIFIXIUS EST". En el extremo superior derecho hay una cortina recogida que sirve de fondo al escudo de armas del religioso.

**Armas:** Escudo cuartelado 1o. en campo de plata con cruces de sable dos fajas de gules; 2o. En campo de plata tres cotizas de azur puestas en barra; 3o. en campo de gules doce besantes de plata; y 4o. en campo de oro tres lebreles pasantes y contornados. Por timbre un ángel con una filacteria en la diestra con la inscripción latina "Hoc (*sic*) signo vinces" (con este signo vencerás) acolado de una cruz patriarcal de oro y un báculo pastoral de lo mismo, puestos en sotuer, una corona ducal y tres mitras.

El contenido de los campos tres y cuatro no se distingue plenamente, quedando insinuado en el proceso de restauración.

Se complementa la información con una cartela de borde sencillo pintada en el ángulo inferior izquierdo, el cual contiene una descripción de las funciones por él desempeñadas en la Nueva España, así como de los méritos para su beatificación. La inscripción está en latín, y dice:

Vera Effigies V. Servi D./ Hlmi ac Rmi D. D Joannis/de Palafox et Mendoza./ Hispaniarum Regis à consi/ [...]ijs; Angelopolitani et Oxome-/ [...]nsis Episcopi necnon Mexi-/ cani Archîpi. designati,/ [...]otius Regni Novae Hispaniae./ Visitoris, ac Pro-Regis; et/ in super eruditione, doctri/ na, omni que Virtutum/ gener2e preclari. De/ Cujus Beatificatione/ agitur en Curia./ Romana, Obijt Keledis/ Octobris anno Domini 1650.

### Análisis de la obra

<sup>7</sup> Los obispos primados que no son cardenales, timbran su escudo con el capelo forrado de sinople, guarnecido de dos cordones de lo mismo, entrelazados y pendientes a ambos lados, formando cada uno 10 borlas a cada lado. Detrás del escudo una cruz de oro, de dos travesas treboladas. **Manual para inventarios.** Instituto Colombiano de Cultura (Colombia: Editorial Escala, 1991), p. 86.



Este retrato de cuerpo entero presenta los rasgos fisonómicos verdaderos de don Juan de Palafox que está rodeado de los elementos simbólicos que lo caracterizan y definen su campo de acción y sus actividades. Resalta a la vista su condición de dignatario eclesiástico.

Elementos presentes en el retrato:

**Libros cerrados:** representan su actividad literaria. Versos, obras religiosas e históricas que fueron escritas en 15 tomos.

**El birrete:** recuerda la ordenación sacerdotal y su desempeño como capellán de la emperatriz María.

**El reloj de arena:** es una representación alegórica *-momento mori-* que le recuerda al hombre su condición de mortal.

**El Niño Dios:** tiene un significado simbólico dual. Está vestido con atributos reales y vestimenta de arcángel. Alude al mensaje evangélico del arzobispo y a su investidura real. Por otra parte, en esta imagen toman cuerpo las ideas de realeza y cristianismo. Se hace patente en el niño la representación de la corona española y su participación en la cristianización del Nuevo Mundo. Las vestiduras de arcángel que tiene bajo la capa, como se indicó, lo asocia con los mensajeros de Dios.

**Las armas e instrumentos de uso militar:** manifiestan su interés por la defensa del reino español.

**Las tres mitras y la corona:** indican su designación como obispo de Puebla, arzobispo y virrey de México y obispo de Osma.

**El ángel:** sostiene una cruz con estandarte y presenta la divisa del emperador Constantino «Con este signo vencerás».

**El capelo:** denota la jerarquía religiosa.

**El corazón llameante:** alude a su devoción particular.

La explicación contenida en la cartela está escrita en latín, sin embargo, y siguiendo un modelo renacentista, se tuvo el cuidado de anotar en castellano sobre la hoja de papel que está en la mesa, el nombre y la dignidad de la persona representada.

Tras el niño, parcialmente cubierta por la capa y el marco, hay una inscripción que está casi perdida, resulta ilegible y por el momento se mantiene indescifrada. Es posible que un análisis más detenido pueda aportar información importante para determinar con certeza la identidad del autor o la fecha exacta en que se pintó el cuadro.

La precisión en el dibujo es de buena calidad. Algunos elementos presentan deformaciones que posiblemente corresponden a intervenciones efectuadas (campanilla, escudo de armas en los campos tres y cuatro, etcétera). El lienzo ha perdido por lo menos 15 centímetros de las dimensiones que originalmente tuvo. Lo anterior se deduce por el corte evidente que presentan las figuras próximas al contorno.

En lo que respecta a su proceso de beatificación, hay discordancia en la fecha consignada en la cartela, pues, resulta que en dicho año don Juan de Palafox no había fallecido aún y, por lo tanto, no era factible que se considerara honrarlo con tal distinción. Su causa de beatificación fue introducida en 1726, (67 años después de su muerte). Fue objetada por los jesuitas, convirtiéndose en asunto político. Cayó por sus propios méritos luego de la expulsión de los jesuitas por el Rey Carlos III en 1767, y fue suspendida definitivamente por su Santidad, el Papa Pío VI en 1790.<sup>8</sup>

Se supone que este cuadro de don Juan de Palafox fue pintado en la segunda mitad del siglo XVIII para promover entre la población la inquietud por conocer algunos aspectos de su vida y de sus obras. Pero, además, es de considerar que tanto su labor religiosa como su actividad intelectual es meritoria, por lo que los retratos que de él se hicieron tienen como fin, dejar un recuerdo de su persona.

En la Catedral de Guatemala hay una pintura de dimensiones similares a la que aquí se describe, fue pintada en el siglo XVIII y presenta una rúbrica en la parte inferior. Es posible que en México, en donde fue Virrey y arzobispo, se encuentren más retratos del mismo personaje, resguardados en museos y centros religiosos.

Es interesante, por otra parte, hacer notar que de don Juan Ortega y Montañes (1627-1708), que también fue arzobispo y virrey de la Nueva España, no se conservan en Guatemala retratos con las características de los de don Juan, a pesar de que gracias a su dinamismo y entusiasta impulso se concluyó en año de 1680 la catedral de la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala,.

---

<sup>8</sup> *Loc. cit.*



Foto: Carlos Merín A.

**Ilustración 2. Fray Miguel Martínez y Arpires**



## 2. FRAY MIGUEL MARTÍNEZ Y ARPIRES

### Descripción y características del retrato.

Título: Fray Miguel Martínez y Arpires.  
 Autor: Juan José Rosales  
 Época: hispánica, siglo XIX (1813)  
 Estilo: Neoclásico  
 Técnica: óleo sobre tela.  
 Dimensiones: 212.5 X 150 cms.  
 Estado de conservación: Regular  
 Depositaria: iglesia de La Merced, Guatemala de la Asunción.

Algunos de los datos destacados de la vida de Fray Miguel Martínez y Arpires están contenidos en la descripción de las cartelas, por lo que no se enumeran en esta parte para evitar repeticiones en la información.

### Descripción:

El Provincial mercedario Fray Miguel Martínez y Arpires, fue retratado de pie en cuerpo entero, vuelto tres cuartos hacia la izquierda. Tiene el cabello negro y la cabeza tonsurada, la mirada dirigida hacia el frente, y viste el hábito de la Orden Mercedaria. Posa suavemente la mano derecha sobre una mesa cubierta con un paño azul, sobre la que se encuentra un libro cerrado y un birrete sacerdotal de cuatro picos. En la pared del fondo, sobre el vértice superior izquierdo del cuadro, se aprecia un medallón de formato oval con marco moldurado, en el cual hay una pintura del Patriarca San José, de pie sobre un orbe, con el niño en brazos y un rompimiento de gloria. En el extremo opuesto hay un cortinaje azul recogido, con el revés de color verde, ornado con una delgada orilla dorada que cubre parcialmente un plano de elevación de la Iglesia de la Merced (la primera calle y torre campanario del frontispicio, lado norte), adherido al muro. El piso de la estancia es de baldosas de barro cocido, y sobre éste, al frente, en planos diferentes se encuentran dos cartelas en las cuales se lee, del lado izquierdo:

El R.P.P.<sup>do</sup> Fr. Miguel/ Martínez y Arpires, nació en/ la Antigua Guatemala a 19 de/ Julio de 1764, tomó el Sto. habito/ a 24 de Abril de 1778, y profesó/ a 27 de Julio de 1780. Ha obtenido/ en la Religion varios empleos honro-/ sos; habiendo sido Difinidor de Pro-/ vincia Comendador de esta casa gra-/ de (sic) de la N. Guat.<sup>a</sup> y actualmente/ Provincial de esta Prov.<sup>a</sup> de la Merced./ A su eficacia, y arbitrios se debe el/ magnifico templo, q se consagró, y de-/ dicó a ñtra Sma. Madre el dia 3o. de En.<sup>o</sup> de este presente año 1813 pues careciendo este conv.<sup>to</sup> de fond.<sup>s</sup>/ se hizo tan amado del Pueblo q a una leve insinuacion/ suia traia quant.<sup>s</sup> limosnas/aun en los tmpos. mas/ calamit.<sup>s</sup>

La segunda cartela que es más pequeña (aunque con caracteres más grandes) está colocada en el lado derecho del cuadro y dice:

Este R.<sup>do</sup>P. murió/ en el Señor en 19, de/ Julio de 1815. Cinco dias/ antes predixo, con señas,/ no equivocables, q moriría/ en dho. dia. Fué devotisi-/ mo del Sr.S.José. El Pue-/ blo honró su piadosa/ memoria cubriendo/ con flores su Cadaver/ Su lugar seá en/ paz.

La pintura está firmada en la parte inferior izquierda, justo abajo del cardo. "Juan José Rosales lo pintó y lo acabó a 1º de Mayo de 1813."

### **Análisis de la obra**

Este retrato de Fray Miguel Martínez y Arpires, fue mandado a hacer por quienes le admiraban y reconocían tanto sus méritos religiosos, como humanos. La ejecución del mismo se encomendó al artista Juan José Rosales que era por esa época el pintor de mayor reconocimiento. El cuadro está firmado y fechado el 1o. de mayo de 1813, cuatro meses después de la consagración del templo mercedario.

Considerando lo anterior, este cuadro constituye un homenaje para quien, como lo dice una de las cartelas "A su eficacia y arbitrios [se debe]... el magnifico templo que se consagró, y dedicó a Ntra Sma. Madre el dia 30 de En.º de este presente año 1813".

El religioso, al momento de ser retratado tenía 49 años y se desempeñaba como Superior general de todos los conventos en la Provincia de Guatemala. Su actitud es natural, la vista está dirigida hacia el frente, pero no directamente al espectador; da mas bien la impresión de que su mirada estuviera dirigida hacia el corazón de las personas. La expresión de sus ojos es cálida y serena. El significado de los elementos que lo acompañan está explicado en las inscripciones incluidas. El medallón hace alusión a su devoción por San José, el dibujo a sus espaldas, parcialmente oculto por el cortinaje, corresponde al proyecto y construcción de la iglesia, obra en la que fray Miguel ocupó parte de su tiempo. Los atributos sobre la mesa, forman parte de su actividad religiosa.

La iluminación en la estancia es moderada, la composición equilibrada y sencilla. Es seguro que debió preverse el espacio para la cartela de la derecha (en la que se consigna la fecha de su fallecimiento) pues, de no ser así, los elementos hubieran resultado muy recargados en el extremo izquierdo.

El lienzo está integrado por tres fragmentos unidos por dos costuras horizontales, una de ellas a la altura de la cruz del escudo mercedario y la otra en la parte inferior, bajo la base de la primera cartela. La obra es de estilo neoclásico y la concluyó Rosales, en 1815. Un año más tarde el artista moriría.

Fray Miguel Martínez y Arpires nació en la Ciudad de Santiago, en pleno esplendor del barroco y murió en la Nueva Guatemala, cuando el arte neoclásico producía sus mejores obras. Por coincidencia el 19 de julio marca su llegada y partida de este mundo.

### **ESTUDIO DE VOLÚMENES, PROPORCIONES, PERSPECTIVA Y ENCUADRE DEL RETRATO DE FRAY MIGUEL<sup>9</sup>**

El estudio de la morfología humana tiene sus más tempranas manifestaciones en culturas antiguas. Los egipcios, los griegos y los romanos fijaron los primeros cánones de proporciones de la figura humana. El ejemplo más evidente se encuentra en las representaciones griegas que presentan en su altura siete y media cabezas; los romanos en cambio dividieron el cuerpo humano en ocho partes iguales. Por su parte, los pintores del Renacimiento buscaron con afán las proporciones de la belleza. En la Edad Moderna y hasta la Época Contemporánea, se han expuesto nuevos puntos de vista y se han realizado estudios científicos en torno al tema, sin embargo, los cánones propuestos en el pasado, en algunos aspectos se mantienen vigentes y son estudiados con interés, por los artistas del presente. Los retratos de Rosales, apegados a las proporciones elegantes del neoclásico, son el resultado de una construcción estética planificada; el contenido de la obra es producto de un acondicionamiento matemático, en el que como lo demuestra el estudio detenido del retrato, el dibujo no es resultado de la improvisación. Este cuadro, al igual que el resto de su obra evidencia el dominio que tenía de la técnica del óleo, del grabado, de las proporciones y del color, elemento este último que usó de acuerdo con las circunstancias.

#### **Explicación de la Ilustración No. 3 (Página siguiente)**

Las líneas de proyección marcan:

- El centro del cuadro (e intersección de las diagonales)
- Punto de fuga de la perspectiva (y nivel de la línea áurea)
- Cuadros de referencia que permiten apreciar el ritmo constante de las proporciones y distancias.
- Líneas de coincidencia entre los elementos ubicados en puntos contrapuestos de la composición.

Debe tenerse en cuenta que las líneas trazadas en este dibujo en algunos casos varían con relación a la posición original; ello se debe a que las dimensiones en el lienzo han variado. Como se nota en el corte de los medallones los bordes se han reducido.

---

<sup>9</sup> Del retrato del obispo Juan de Palafox no se incluye aquí un estudio esquematizado de los procedimientos seguidos por el pintor, sin embargo, se puede indicar que las líneas, como en toda pintura barroca, se apartan de la vertical, y los elementos se enlazan por medio de curvas y helicoidales que siguen un orden, pero que no coinciden si se trata de proyectar líneas rectas; esto se debe al dinamismo propio del estilo.

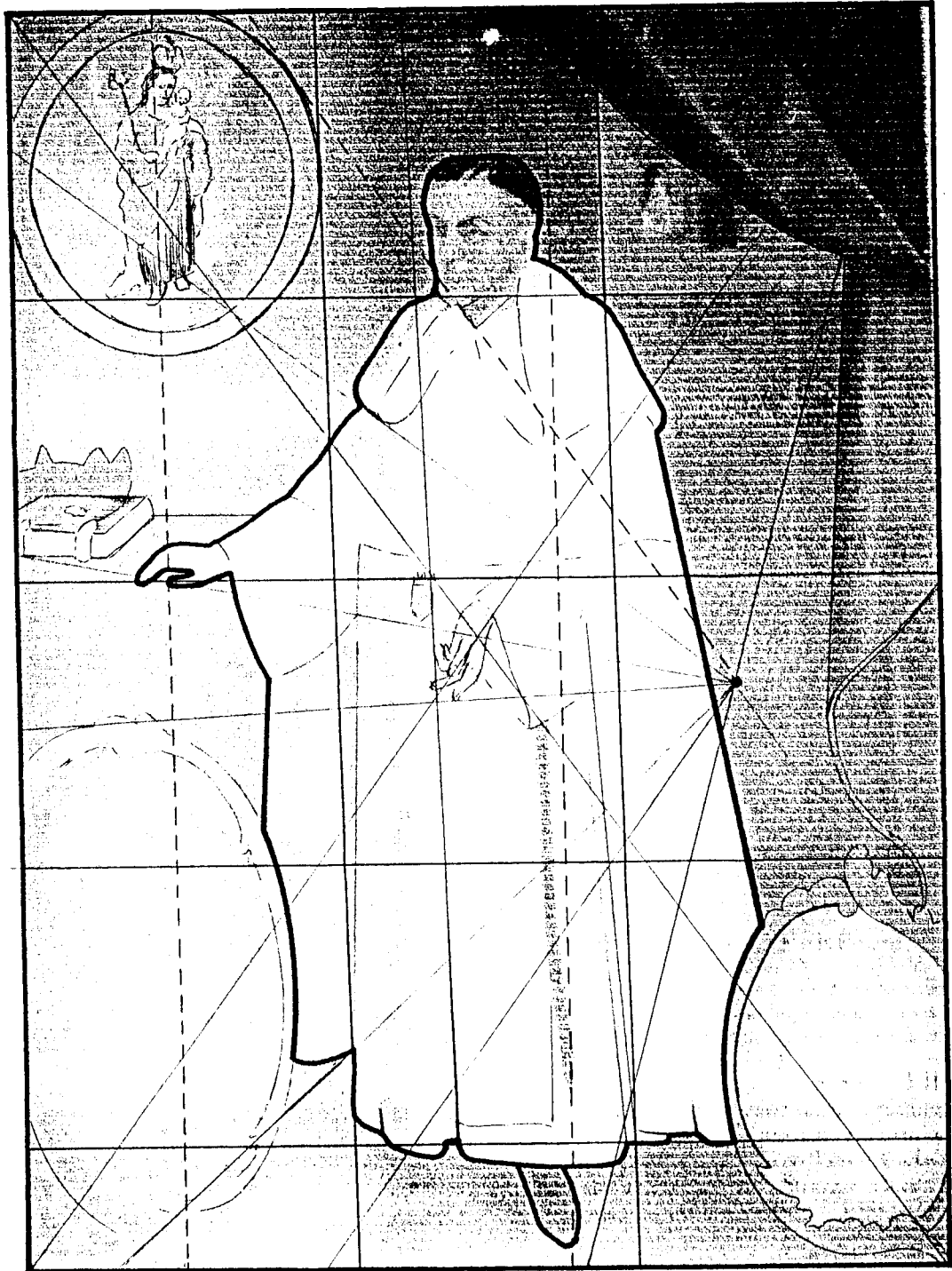


Ilustración 3  
Líneas de proyección, punto de fuga y nivel de la línea áurea.

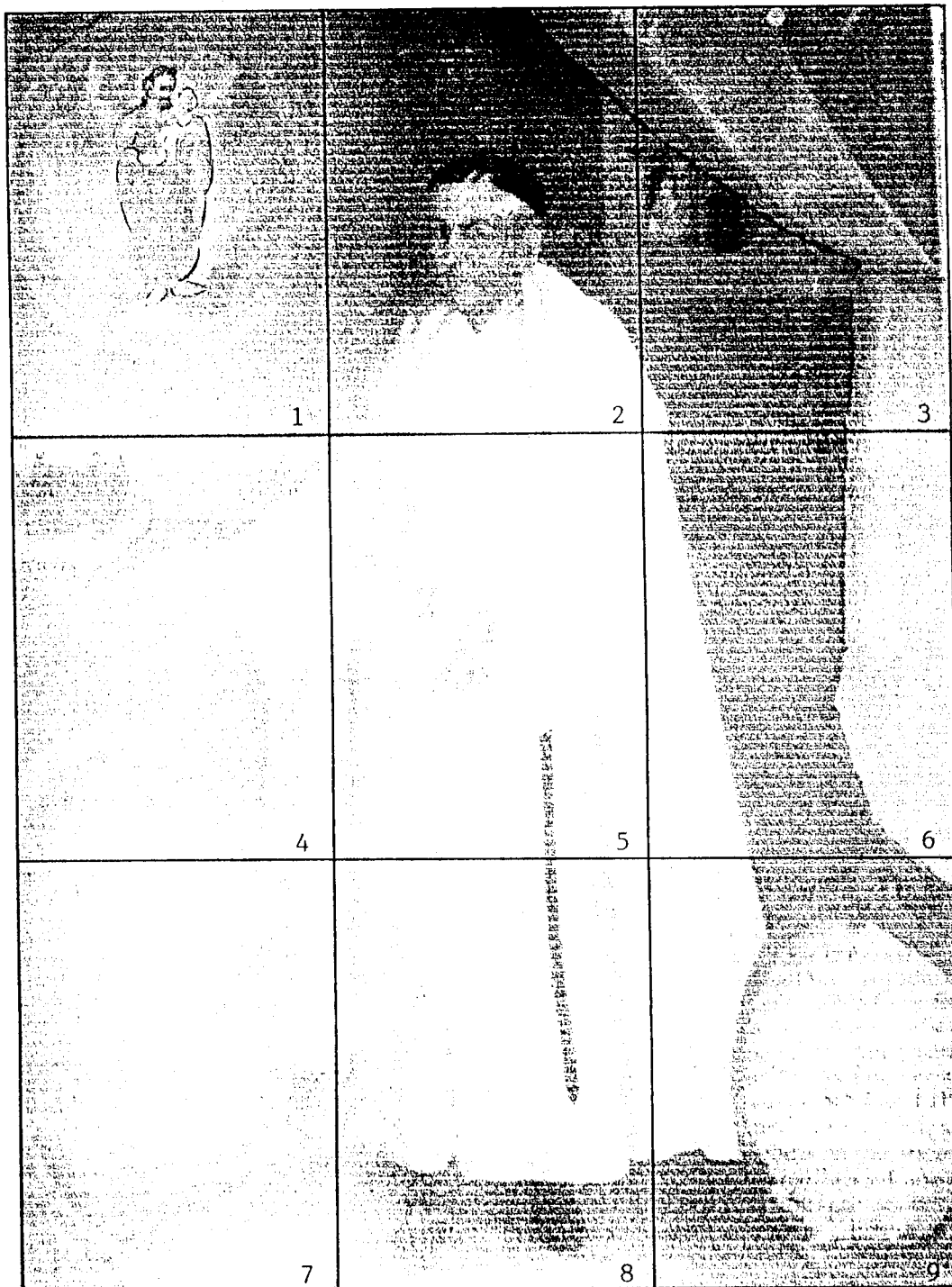


Ilustración 4



## **Cuadros de distribución. Ilustración No. 4.**

Los puntos más fuertes los ubicó el pintor en el primer tercio (superior).  
Cuadros del primer tercio:

1. Alusión devosional
2. Fisonomía de fray Miguel
3. Obra física

Tercio central:

4. Actividad religiosa.
5. Identificación de la Orden religiosa (predominio del color blanco del hábito, escudo mercedario y cinturón). La mano extendida del religioso marca el centro exacto del cuadro
6. Vacío

Tercio inferior:

7. Cuadro Informativo
8. Punto de sustentación del personaje
9. Cuadro informativo.

## **ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS OBRAS PICTÓRICAS EL RETRATO DE DON JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA Y EL DE FRAY MIGUEL MARTÍNEZ Y ARPIRES**

El objetivo de confrontar ambas obras es el de poder apreciar las diferencias entre los estilos en que cada una de ellas fue elaborada.

### **(1). Retrato de don Juan de Palafox**

Fue pintado en la época del barroco. Los lambrequines y el ángel que timbra el escudo estilísticamente corresponden al período ultrabarroco, por lo que su ejecución se puede situar en la segunda mitad del siglo XVIII.

Acorde con el gusto barroco, el colorido es intenso y cálido. Predomina sobre el conjunto el rojo intenso de las capas con variaciones que van del bermellón al carmín en las zonas menos iluminadas. El área del fondo se torna tenebre, sin embargo, el contraste permite resaltar la figura del prelado. Un niño en el lado izquierdo del cuadro y el escudo de armas en el extremo opuesto, forman parte de los elementos simbólicos que se encuentran perfectamente iluminados, no así el resto de los objetos, que presentan toques de luz (pinceladas de blanco puro) que los hacen moderadamente notorios.

El simbolismo, como se puede apreciar, es abundante, ocupa los dos tercios superiores del cuadro y llena todos los espacios disponibles sin crear desorden. Como es característico en el estilo, los cuerpos de don Juan y del niño, se desplazan un poco hacia delante de su eje vertical. Los vestuarios, por su parte, describen un ligero movimiento en los pliegues.

La pintura no está firmada, pero su estilo y las características en el dibujo y colorido corresponden a José de Valladares, como se puede notar por las observaciones comparativas entre ésta y otras obras que se resguardan en la misma iglesia, las cuales sí conservan la firma del autor o se le atribuyen con alto grado de confiabilidad. Algunos de los detalles más notorios se aprecian en la fineza que presenta el dibujo de las manos y el tratamiento en los vestuarios de los ángeles y en los rostros de los querubines. El marco tiene cierta similitud con los que poseen varias pinturas de la Basílica Menor de Nuestra Señora del Rosario (templo de Santo Domingo) que fueron intervenidas por Juan José Rosales.

### **(2). Retrato de Fray Miguel Martínez y Arpires**

Corresponde a la época neoclásica, y lo pintó Juan José Rosales en 1813. Las tonalidades de color (según el triángulo cromático) van de tibias a frías. Predominan los colores verde y azul conjugados con áreas de grises y ocre. Resalta al centro de la composición, el blanco hábito del religioso mercedario. El fondo en este cuadro se aprecia un tanto penumbroso. La iluminación es moderada y uniforme, proviene de una fuente de luz ubicada en el lado derecho del observador que apenas si permite

insinuar las sombras suavizadas. Los elementos de la composición son pocos, están colocados de tal forma que permiten deleitarse en la contemplación, sobriedad y elegancia del estilo. Los objetos incluidos en el retrato resultan familiares y fáciles de comprender para el observador común.

El retrato está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, justo abajo de un cardo que se encuentra al pie de la primera cartela.

Un detalle interesante que merece la pena mencionar al ver el retrato de fray Miguel, es que el maestro Rosales en varios de sus cuadros resolvió de manera similar, la posición de las manos. Frecuentemente, el modelo aparece apoyando la mano derecha sobre una mesa.

#### **(a). Conclusiones del capítulo.**

De las comparaciones entre ambos retratos y para facilitar su lectura, las conclusiones en torno al análisis de las obras se incluyen en este lugar por lo que no se repetirán entre las conclusiones generales del siguiente capítulo.

El barroco y el neoclásico son dos estilos, vecinos en el tiempo, pero discordantes en sus concepciones de forma y expresión.

El retrato barroco puede considerarse anónimo y casi extinto, en tanto que el neoclásico es prolífico y sus autores no se inhiben al momento de reclamar el reconocimiento social.

En la presentación de las formas y el colorido las diferencias son extremas. Los promotores del neoclásico juzgaban el barroco como "deforme y de mal gusto", a su vez, los defensores del barroco percibían el nuevo estilo como frío e inexpresivo.

El barroco concibe el color en toda su intensidad, provee a las formas de movimiento exuberante y exterioriza las expresiones anímicas de una forma exagerada. En la pintura de retratos este último aspecto lo aplicaron con cautela. Por otra parte, las escenas aparecen recargadas de simbología. En el retrato del Arzobispo Palafox y Mendoza se encuentra una mezcla de símbolos y signos que se intercalan entre sí.

El neoclásico, por su parte, es sobrio en la aplicación del color. Los personajes aparecen haciendo gala de la mayor compostura y la expresión se transforma en elegancia. Los símbolos del barroco (como los conceptualiza Manfred Lurker *op. cit.*, 1992) en el neoclásico se convierten en signos inequívocos, como resultado, el mensaje adquiere mayor receptividad.

Una de las principales diferencias que se pueden distinguir fácilmente entre ambos estilos, es la sustitución de los símbolos (presentes en el barroco) por los signos (incluidos en los retratos neoclásicos); por lo tanto, más que de una evolución en el contenido (forma) se debe considerar como un cambio; la sustitución de la simbología de las cosas, por el significado de los mismos.

El estudio detenido del retrato de fray Miguel Martínez y Arpires, demuestra que Juan José Rosales conocía y componía sus obras en proporciones áureas. Esto es importante, porque permitirá en el futuro, contar con nuevos elementos para el análisis de sus obras.

## CONCLUSIONES

Un retrato es una imagen que representa, en su acepción más general, la figura de una persona, pintada, grabada o dibujada sobre soportes de diversa naturaleza. El retrato como género alcanza su autonomía a finales de la Baja Edad Media y se consolida definitivamente en el siglo XVI. En Guatemala tiene sus más tempranas manifestaciones en el arte maya, pero se considera establecido plenamente a partir del arribo de los conquistadores españoles, para alcanzar su mayor desarrollo en el siglo XIX, aunque, se cuenta con ejemplos notables producidos durante la segunda mitad del siglo XVIII, en pleno apogeo del estilo barroco.

La función del retrato en un principio es de carácter mágico-religioso. Con el transcurso de los siglos, evoluciona hasta pasar por un período en que se convierte en medio de sustitución del individuo y, finalmente, en un instrumento de exaltación de la personalidad.

El retrato constituido en la representación fiel de personajes y de hechos memorables o como medio de expresión artística, es de mucha utilidad para la historia del arte, porque registra imágenes que permiten conocer en el presente, la fisonomía de personalidades ilustres, gobernantes, científicos, comerciantes, artistas, y personas comunes que fueron captadas en su momento por el hábil pincel de los pintores.

Las investigaciones documentales en los archivos históricos han esclarecido varios aspectos de la actividad de los pintores. De los contratos y otra clase de documentos se han obtenido datos precisos para determinar autorías, fechas, destino y costo de algunas obras.

Las motivaciones para la realización de un retrato, desde el punto de vista de la persona retratada, parten del deseo por dejar el recuerdo de sus facciones. Pero de manera más inmediata está la intención por exaltar la persona humana, enfatizando su rango social, acompañado por un afán de notoriedad, o bien la exaltación de la persona y finalmente el reconocimiento de méritos.

En la ciudad de Santiago, hasta finales del siglo XVIII, los principales contratantes fueron las instituciones reales y la Iglesia, en tanto que a partir de los últimos años del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX (y una década después, inclusive), la demanda fue superada por personas particulares que se hacía retratar.

Las razones del anonimato de las obras, son entre otras, que no se acostumbraba firmar las obras. Los pintores creaban para cumplir compromisos y no veían la trascendencia de sus obras, además, reclamar reconocimientos de una sociedad que no apreciaba el trabajo de los pintores en su justo valor, no tenía sentido. Poner en las obras el distintivo que da la firma, fue una práctica que se implementó en los últimos años del siglo XVIII, en la naciente Guatemala de la Asunción.

Un cambio en la mentalidad de la sociedad, y el surgimiento de la nueva clase social, fueron los principales motivos que impulsaron el incremento en la demanda de retratos en Guatemala, a partir del último cuarto del siglo XVIII.

## RECOMENDACIONES

Con base en las experiencias obtenidas en la realización de la presente tesis se incluyen algunas recomendaciones, que sí de alguna manera son tomadas en cuenta pueden contribuir a la conservación de los bienes culturales, y al incremento de nuestros conocimientos en torno a la historia del arte.

Es necesario incrementar las investigaciones en el área de historia del arte, y de manera específica, en la temática del retrato.

Es conveniente, además, que la Escuela de Historia impulse la formación de nuevos profesionales, implementando para ello nuevos cursos y especializaciones en el campo del Arte.

La escasez de recursos humanos dificulta actualizar e incrementar los registros de las obras de arte que conforman el patrimonio cultural, por lo que sería conveniente que dentro de la programación del curso de historia del arte se contemplara la participación de estudiantes en las actividades de registro de dichos bienes.

Se recomienda de manera especial, proteger y restaurar los retratos pintados en el siglo XVIII, ya que los mismos son escasos y el estado de conservación en que se encuentran, en la mayoría de los casos es malo y acelera el deterioro de los mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias de Castilla, Alfonso. *Diccionario de Arte*. Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra" Ministerio de Educación, 1983.
- Avalos Austria, Gustavo. *El retablo guatemalteco, forma y expresión*. México: Talleres Tedrez, 1988.
- "Retablos" en *El Tesoro de la Merced*. pp. 43-73. 1a. Ed., Miami, Fl.: Trade Litho, 1997
- Barrios Quiñones, J Luis. *Frailes Dominicos en el Frontispicio de la Basilica de Nuestra Señora del Rosario - Templo de Santo Domingo de Guatemala*. Guatemala, 1995
- Berlin, Heinrich. *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala IDAEH, Editorial del Ministerio de Educación pública, 1952.
- Berlin, Heinrich y Luján Muñoz, Jorge. *Los túmulos funerarios en Guatemala*. Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Publicación Especial No. 25, Serviprensa Centroamericana, 1983.
- Bienes Culturales Muebles - *Manual Para Inventarios*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Escala, 1991.
- Bortolon, Liana. *Rafael Serie Los Grandes de Todos los Tiempos, Vol. XI*. México: Editorial Cultural y Educativa, S. A de C. V., 1967. (textos de L. B.)
- Bóveda Andalucía C. Sociales*, Equipo Aula 3. Madrid, Grupo Anaya, S. A., 1986.
- Calder, Julián y Garrett, John. *Manual del Fotógrafo* 1a. Ed. 1a. reimpresión; España: Editorial Everest S. A, 1995.
- Carrasco, Pedro. *Sobre los Indios de Guatemala*. Guatemala: Seminario de Integración Social de Guatemala. Publicación No. 42, Editorial "José de Pineda Ibarra", 1982.
- Chinchilla Aguilar, Ernesto. *Blasones y Heredades*. 2a. edición Guatemala: Seminario de Integración Social, Tipografía Nacional, 1984.
- Díaz, Víctor Miguel. *La Romántica Ciudad Colonial*. Guatemala: Tipografía Sánchez & de Guise, 1927.
- Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Primera Edición. Madrid: Edit. Espasa Calpe, S.A. 1992.
- Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México. 2a. Edición. México, D.F., 1965.



- Diccionario *Pequeño Larousse Ilustrado*. México: Ediciones Larousse, Undécima edición, 1997.
- Echeverría Ilisarralde, Juan. *Historia Genealógica de la Familia Urruela*. Guatemala: Medardo Ortiz, 1965.
- Gallego, Julián. "El Renacimiento en España" en *Historia del Arte*, Salvat Editores, S. A. 1976.
- Guevara, José Antonio. S.D.B. *Defiende Tu Fe*. 3a. Edición. San Salvador: Editorial Salesiana Ricaldone, 1982.
- Gombrich, Ernst. H. *Historia del Arte*. Tomos I, II y III, España: Ediciones Garriga, S. A., 1995.
- Gutbrod, Karl. *Historia de las Antiguas Culturas del Mundo.-Arqueología-* España: Ediciones Castellana, Ediciones del Serbal, 1987.
- Hausser, Arnold. *Introducción a la Historia del Arte*. 3a. Edición; Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.
- Hernández, Manolo. *Prolegómenos a la historia del arte plástico en Guatemala*, Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1976.
- Historia del Arte*. España: Salvat Editores, S. A., 1976.
- Historia Popular de Guatemala*. Tomos 1, 2, 3 y 4. Guatemala: Asociación de Amigos del País. Fundación para la Cultura y el Desarrollo. 1998.
- Historia de las Religiones*, Equipo de redacción PAL, España: Ediciones Mensajero, 1980.
- Hopkings, Keith. *Conquistadores y esclavos*, 1a. Edición. España: Ediciones Península. 1981.
- Lara Roche, Carlos. "Pintura" en *Historia General de Guatemala*. Edición de Biblioteca, Tomo III: pp. 509-518. Guatemala: Fundación Para la Cultura y el Desarrollo FUCUDE, 1995.
- Lepore, Mario. *Goya*. Serie, Los Grandes de Todos los Tiempos, Vol. VII, 1a. Ed. en español, México: Editorial Cultural y Educativa, S. A. Vol. VII, 1967. (textos de M. L.)
- Lozano Fuentes, José Manuel. *Historia del Arte* Quinta impresión, México: Cia. Editorial Continental, S. A. de C. V., 1984.
- Luján Muñoz, Jorge. "Francisco Cabrera (1781-1845)" en *Fundación Educativa Guatemala, Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz. "Francisco Cabrera"*. Guatemala: Editorial Serviprensa Centroamericana, 1984.

- "Retablos y Arquitectura Efímera" en *Historia General de Guatemala*. Tomo III, pp. 492-503. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo FUCUDE, 1995.
- "Arquitectura" en *Historia General de Guatemala*. Tomo II: pp.699-708. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo FUCUDE, 1994.
- Luján Muñoz, Luis. "El miniaturista Francisco Cabrera en su obra y su época" en *El miniaturista Francisco Cabrera (1781-1845), su arte y su época*. Fundación Educativa Guatemala; Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz. Editorial Serviprensa, 1984.
- Lurker, Manfred. *El mensaje de los símbolos, mitos, culturas y religiones*. Barcelona: Editorial Erdes, 1992.
- Martínez Peláez, Severo. *La patria del Criollo*. 10a. Ed. San José Costa Rica: EDUCA, 1985.
- Marure, Alejandro. *Bosquejo Histórico de las Revoluciones de Centroamérica desde 1811 hasta 1834*. Guatemala: tomos I y II Editorial "José de Pineda Ibarra" Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular Vol. 36. 1960.
- Movil, José A. *Historia del Arte Guatemalteco*. 9a. Edición. Guatemala: Serviprensa Centroamérica, 1988.
- Olivar, Marcial. *Cien obras maestras de la Pintura*, España: Salvat Editores, S.A., 1971.
- Ordoñez Jonama, Ramiro. "La Heráldica Eclesiástica de Guatemala. Obispos y Arzobispos de Santiago de Guatemala" en *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, Tomo LXV. pp. 219-265, 1991.
- Paiz de Serra, Isabel, (Coordinadora General) *Teoxché Madera de Dios*. 1a. Edición; México: Offset Reboán S. A. de C. V., 1997.
- Pardo, José Joaquín, Pedro Zamora Castellanos y Luis Luján Muñoz. *Guía de la Antigua Guatemala*. 2da. Edición; Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1968.
- Polo Sifontes, Francis. *La Ciudad de Guatemala en 1870 a través -de dos pinturas de Augusto de Sacca*. Guatemala, Maxi Impresos, 1981.
- Historia de Guatemala. Visión de Conjunto de su Desarrollo Político-Cultural* 2da. Edición. España: Editorial Evergráficas, S. A., 1991
- Raya Gómez, José y de la Vega Barrios, José. *Proceso CUIMBRE de Educación Artística*. Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencias, Curso 1990-91

- Rizzatti, María Luisa. *Miguel Angel*. Serie Los Grandes de Todos los Tiempos. España: Editorial Prensa Española, S. A., 1968. (textos de M. L. R)
- Rodas Estrada, Juan Haroldo, (coordinación general). *Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala*. Guatemala: Ediciones América, 1992
- Arte e Historia del Templo de San Francisco de Guatemala*. Guatemala: Maxi Impresos, 1981.
- Rojas, Roberto. "Pasado y presente de los museos" *Los Museos en el Mundo*, España: Salvat Editores, S. A. Vol. 26, 1973.
- Rubio Sánchez, Manuel. "El pintor Julián Falla" en *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, LXVI, 1992.
- Schneider, Norbert. *El Arte del Retrato (Las principales obras del retrato europeo 1420-1670)* Alemania: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995.
- Serullaz, Maurice y Cristian Pouillon. *Museo del Louvre*. España: Océano Grupo Editorial, S. A. 1995.
- Titanes de la Pintura*. dos tomos. México: Editorial Diana, S. A, 1954.
- Toledo Palomo, Ricardo "Una introducción al estudio de la indumentaria en la época de la independencia" en *Fundación Educativa Guatemala, Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz. "Francisco Cabrera"*. Guatemala: Editorial Serviprensa Centroamericana, 1984.
- "pintura" en *Historia General de Guatemala*. Tomo II pp. 725-732. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, FUCUDE, 1994.
- "pintura" en *Historia General de Guatemala*. Tomo IV pp. 657-664. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, FUCUDE, 1995.
- "Pintura" en *El Tesoro de la Merced*. pp. 151-187. 1a. Ed., Miami, Fl.: Trade Litho, 1997.
- van der Heiden, Rüdiger. "Durero" en *Historia del Arte*, Salvat Editores (7) pp. 221-155, 1976.
- Vargas Lugo, Eliza y José Guadalupe Victoria. "*Juan Correa Su Vida y su Obra*" Catálogo Tomo II, Segunda Parte. 1a. Edición México: Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1985.
- Vasari, Giorgio. *Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos*. Los Clásicos. Undécima edición; México: Editorial Cumbre, S. A., 1978.
- Vela, David. *Plástica Maya - Guía para una interpretación*. Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, Tipografía Nacional, 1983

# ANEXO



Señora con un niño (Instrucción Religiosa)  
Óleo sobre tela, anónimo; siglo XIX.

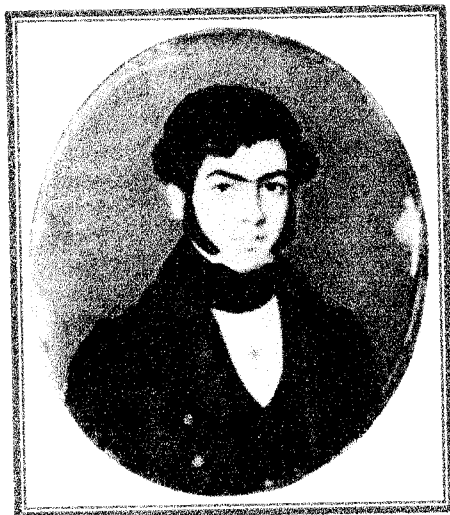
**MINIATURAS DE FRANCISCO CABRERA**  
**Tempera sobre marfil, siglo XIX**



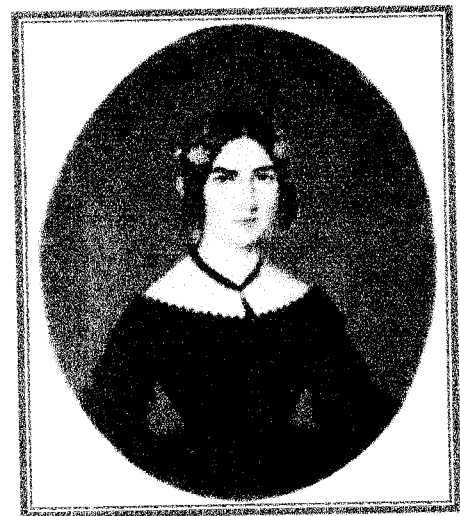
**Ilustración 6.** Nifia María Dolores  
Micheo y Arzú, a la edad de 5 años  
Colección particular



**Ilustracion 7.** Vicente de Aycinena y  
Carrillo, II marqués de Aycinena.  
Colección particular



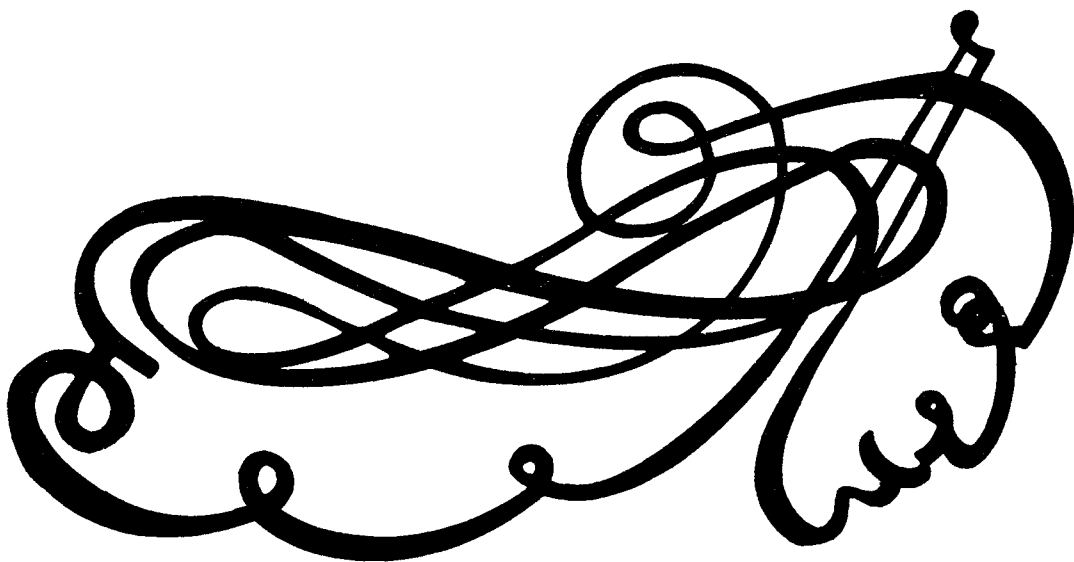
**Ilustración 8.** D. Andrés Martínez  
Colección: Dr. Luis Luján Muñoz.



**Ilustracion 9.** Da. Ana Josefa Durán  
Colección particular



10. San Carlos Borromeo (1538-1584)  
Óleo sobre tela Por: Juan José Rosales,  
siglo XIX (Foto: C. Morán).



11. Rúbrica (autoretrato) de José Valladares, siglo XVIII  
(Dibujo: C. Morán).



12. Rey de España,  
Carlos III.  
(Foto: C. Morán)



13. D. Juan Fermín de Aycinena  
e Irigoyen, primer marqués  
de Aycinena (1729-1796)  
Óleo sobre tela, S. XVIII-XIX  
por: Juan José Rosales  
(Foto: C. Morán )

14. Personaje desconocido  
Óleo sobre tela, siglo XIX  
(Foto: C. Morán)



15. Don Pedro de Alvarado  
Óleo sobre tela  
(Foto: C. Morán)



16. Derecha: Fr. Ramón Casaus y Torres (1765-1845)  
Óleo sobre tela, siglo XIX  
por: Juan José Rosales.  
Abajo: 17. Fray Juan Bautista Álvarez de Toledo (1655-1725)  
Óleo sobre tela siglo XVIII  
por: José Valladares.  
(fotografía: C. Morán)





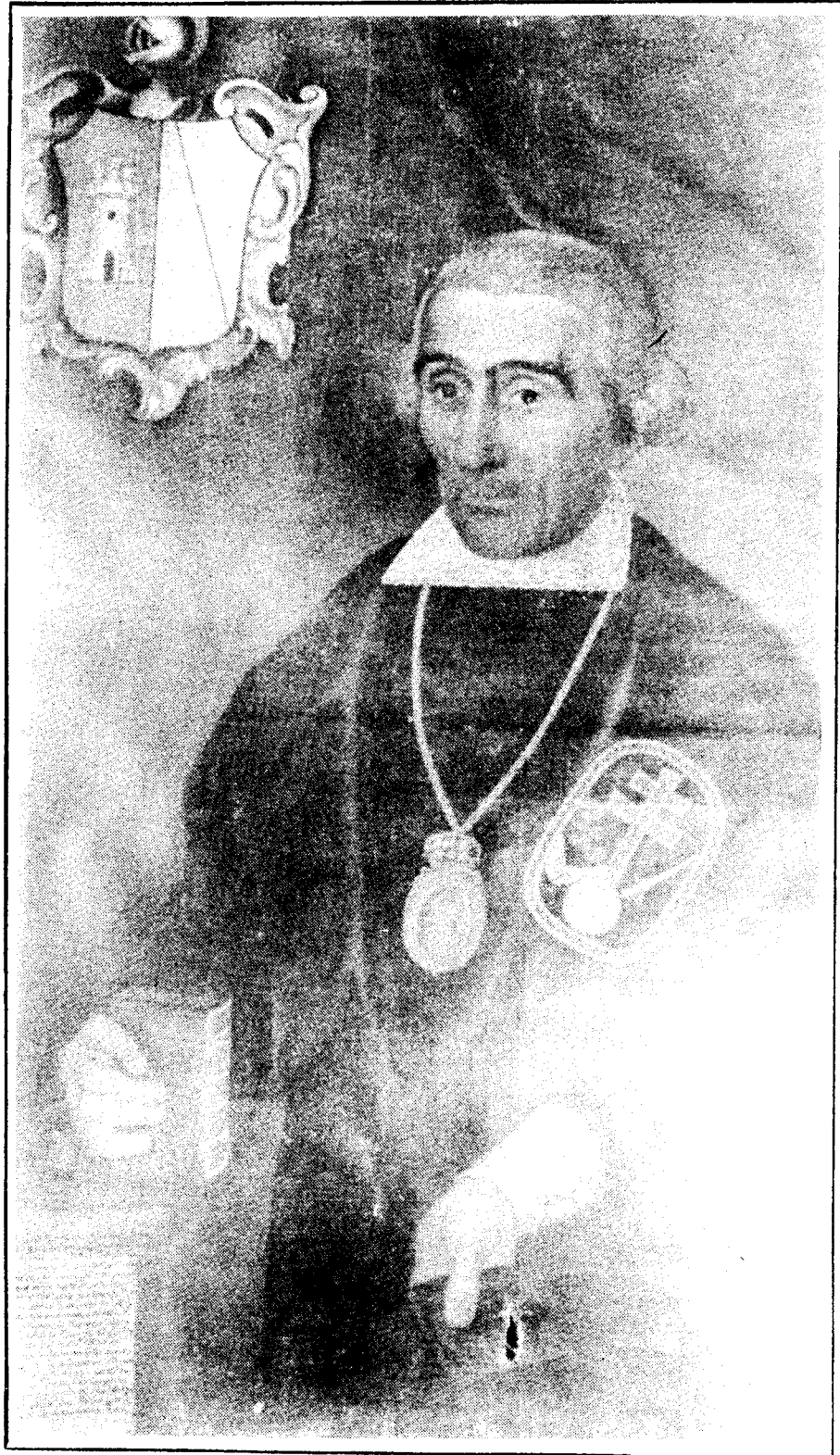
18. Dr. José Felipe Flores  
Óleo sobre tela y grabado  
por: Juan José Rosales, S. XIX  
(Fotografía: Giovanny Dávila)



19 Hermano Pedro de Bethancourt (1629-1667)  
Óleo sobre tela, siglo XVIII  
(Fotografía: Carlos Mendoza)



20. Fray Rodrigo de la Cruz (1637-1716)  
 Óleo sobre tela: Siglo XVIII  
 (Fotografía: Carlos Mendoza)



21. Don Antonio Norberto Serrano Polo  
Oidor de la Real Audiencia de Guatemala  
Óleo sobre tela por: Juan José Rosales en 1812  
(Fotografía: Carlos Mendoza)

## CRÉDITO DE ILUSTRACIONES

Ilustraciones: Señora con un niño, s. n, 1, 2, 3, 4, 10, 16, y 17, Iglesia de la Merced; 12, y 14, Academia de Geografía e Historia de Guatemala; 19, 20, y 21 Museo de Arte Colonial; 18, Centro de Restauración de Bienes Muebles, IDAEH; 8, Dr. Luis Luján Muñoz; 6, 7, 9, y 15 Colección Particular; 11, Colección del autor.