

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA DE HISTORIA  
PROGRAMA DE POSGRADO



**EL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE LA COFRADÍA DE LOS SIETE DOLORES  
DE LA SANTÍSIMA VIRGEN DEL TEMPLO DE SANTO DOMINGO  
EN LA CIUDAD DE GUATEMALA.**

**REIVINDICACIÓN DENTRO DE LA HISTORIA DEL ARTE  
A PARTIR DE SU CONSERVACIÓN.**

TESIS

Presentada por:

**LUIS MANUEL MUÑOZ LEMUS**

De conformidad con los requisitos establecidos para optar al grado académico de

**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

Nueva Guatemala de la Asunción, junio de 2021.



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA DE HISTORIA  
PROGRAMA DE POSGRADO

TESIS APROBADA POR EL COMITÉ DE TESIS

Presidente:	Dr. Luis Fernando Urquizú Gómez
Vocal:	Dr. Miguel Flores Castellanos
Vocal:	Mtra. Luz Midilia Marroquín Franco



## UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Rector en funciones: M.A. Pablo Ernesto Oliva Soto  
Secretaria general: Ing. Marcia Ivonne Véliz Vargas

## AUTORIDADES DE LA ESCUELA DE HISTORIA

Directora en funciones: Dra. Tania Sagastume Paiz  
Secretario académico: Lic. Walter Enrique Gutiérrez Molina

## CONSEJO DIRECTIVO

Directora en funciones: Dra. Tania Sagastume Paiz  
Secretario académico: Lic. Walter Enrique Gutiérrez Molina  
Representante de docentes: Licda. María Laura Jiménez Chacón  
Representante de graduados: Licda. Sonia Elizabeth Medrano Busto  
Representante estudiantil: Est. Jacobo Castañeda Midence  
Representante estudiantil: Est. Henry Bladimir Juárez

## CONSEJO ACADÉMICO DE POSGRADO

Directora en funciones: Dra. Tania Sagastume Paiz  
Director Departamento de Posgrado: Dr. Ángel Romeo Valdez Estrada





Universidad de San Carlos de Guatemala  
Escuela de Historia  
Departamento de Postgrado  
Maestría en Historia del Arte



Nueva Guatemala de la Asunción,  
28 de mayo de 2020.

Doctor  
Ángel Valdez Estrada  
Director del Departamento de Postgrado  
Escuela de Historia  
Universidad de San Carlos de Guatemala

Estimado Dr. Valdez:

Atentamente me dirijo a usted para informarle que cumpliendo con lo establecido en el Normativo para la Elaboración de Tesis del Departamento de Postgrado de la Escuela de Historia, emito dictamen favorable sobre el discurso historiográfico final de tesis titulado:

**El conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la Ciudad de Guatemala. Reivindicación dentro de la historia del arte a partir de su conservación**, previo a obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, que presenta el estudiante, licenciado Luis Manuel Muñoz Lemus, carné 8415355.

El trabajo desarrollado ofrece aportes significativos en el campo de la Historia del Arte respecto de las esculturas que analiza, así como del proceso de conformación de dicho conjunto, sus alteraciones, conservación y restauración.

Sin otro particular se suscribe de usted deferentemente,

Luis Fernando Urquizú  
Doctor en Historia del Arte  
Colegiado 3988

Dr. Fernando Urquizú  
Investigador Titular, IIHAA, Escuela de Historia



Guatemala, 26 de abril de 2021

Señores miembros  
Consejo Académico de Postgrado  
Escuela de Historia, USAC

Distinguidos señores:

Es un gusto dirigimos a ustedes, en relación a lo especificado en el PUNTO SEGUNDO del Acta 3 de la sesión del Consejo Académico del Departamento de Postgrado de la Escuela de Historia, de fecha 16 de julio de 2020 y dando cumplimiento a lo establecido en el Artículo 8, Incisos a,b,c y d del Normativo para la elaboración de Tesis del Departamento de Postgrado de la Escuela de Historia. Por este medio nos complace informar que, hemos realizado la revisión de dos versiones del trabajo del Licenciado Luis Manuel Muñoz Lemus intitulado ***EL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE LA COFRADÍA DE LOS SIETE DOLORES DE LA SANTÍSIMA VIRGEN DEL TEMPLO DE SANTO DOMINGO EN LA CIUDAD DE GUATEMALA. REIVINDICACIÓN DENTRO DE LA HISTORIA DEL ARTE A PARTIR DE SU CONSERVACIÓN.***

De dicha revisión surgieron varias modificaciones que fueron atendidas en su totalidad por el Lic. Muñoz Lemus, entre las modificaciones se dio un cambio al título previamente aprobado que correspondía a: "Alteraciones e intervenciones en el conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo de la Ciudad de Guatemala", por el indicado en el párrafo anterior, por lo que se solicita aprobar el nuevo título.

Por lo tanto, nos complace rendir dictamen favorable al texto final de la tesis de Luis Manuel Muñoz Lemus, estudiante del Programa de Maestría en Historia del Arte con carné Número 8415355 y solicitamos proceder con lo que establece el Normativo de Tesis correspondiente. Sin otro particular, de ustedes muy atentamente,

*ID Y ENSEÑAD A TODOS*



Dr. Miguel Flores Castellanos  
Comité de Tesls



Mtra. Luz Midilia Marroquín  
Comité de Tesis

c.c. Lic. Luis Manuel Muñoz Lemus  
c.c. Dr. Fernando Urquizú



## AGRADECIMIENTOS

Al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles del Instituto de Antropología e Historia, por brindarme la oportunidad de desarrollarme como profesional, enseñarme a amar nuestro patrimonio cultural y donde me siento como en mi segunda casa.

A Michele Pinsker, amiga de muchos años y tenaz investigadora autodidacta y a Haroldo Rodas, gran maestro y amigo que siempre recordaré con admiración y cariño, quienes pensaron en mí cuando se embarcaron en el gran proyecto del rescate histórico y cultural de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, punto de partida para la realización del trabajo aquí presentado.

Al comité de tesis por su interés en el tema de mi investigación, por su paciencia, sus aportes y, sobre todo, su cariño, el cual es recíproco, y por lo que me permito llamarlos amigos y colegas. Al Dr. Miguel Flores Castellanos, por el afecto y amistad de tantos años, los buenos consejos y el apoyo incondicional, a la Mtra. Luz Midilia Marroquín, compañera de esta maestría y también una buena amiga, y al Dr. Fernando Urquizú, con quien comparto una amistad de varias décadas, muchas buenas vivencias y ahora también, el rescate histórico de Nuestra Señora de la Soledad y su cofradía. Su asesoría en este trabajo fue invaluable.

A todo el cuerpo de catedráticos de la Maestría en Historia del Arte, por su esfuerzo para transmitir sus conocimientos, valiosa información y buenas herramientas de investigación que personalmente valoro, atesoro y sigo poniendo en práctica.

A mis compañeros de maestría, quienes la hicieron mucho más amena: Rodrigo Carrillo, Elisa Mencos, Aura Rosa González, Marco Antonio Valladares y particularmente a Walter Gutiérrez, quien además de su amistad y sus conocimientos, me apoyó en todo momento, tanto en la investigación como en los trámites para culminar este proceso.

A los compañeros de faena, restauradores y escultores, quienes estuvieron y están conmigo en esta tarea titánica de salvaguardar nuestro patrimonio cultural, principalmente a mis amigos del CEREBIEM.

Al Rvdo. P. fray Luis Roberto Aguilar OP, párroco del templo de Santo Domingo, por darme su venia y total libertad para realizar esta investigación, además de confiar y creer en mi trabajo como restaurador. Junto a él, mi sincero agradecimiento a la dirección del Patronato de Santo Domingo y al personal de la Basílica de Nuestra Señora del Rosario por todo su apoyo.

A las distintas directivas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, quienes en el transcurrir de varias décadas, invariablemente me han demostrado su estima y reconocimiento al trabajo que hago.

A mis queridos amigos, pocos, pero los necesarios. Los que han estado por mucho tiempo y también a los que han llegado recientemente a mi vida y que le han dado luz, sabor y alegría.



## DEDICATORIA ESPECIAL

Al Ser Supremo en quien creo de forma muy personal.

A Nuestra Señora de la Soledad del templo de Santo Domingo, a quien desde que la vida me plantó frente a ella, dándome luego la oportunidad de estar aún más cerca y tener el honor y privilegio de restaurarla, de colaborar también en sus atavíos y hasta en sus andas procesionales, hizo crecer en mí, un cariño especial que guardo íntimamente.

A mi mamá y mi papá, María de los Ángeles y Juan Luis, quienes me formaron desde sus distintas perspectivas de vida, mostrándome perennemente su amor incondicional, el cual estará siempre conmigo. Mi mamá en el fondo muy profundo de su corazón sé que está muy orgullosa de mis logros, y mi papá, desde el cielo, vuelve a decirme que el último esfuerzito hizo la diferencia.

A mi cuñada Virginia, a mis hermanos Juan Jacobo y Ángela Rebeca, a mis sobrinos, sobrinas políticas y a mis lindos sobrinos nietos, quienes siempre me han hecho sentir su apoyo y cariño. Sus vidas junto a la mía, hacen que compruebe el deseo de ver trascender con amor el legado de mis papás.

A la Universidad de San Carlos, que con sus más de trecientos años, ha sido parte fundamental en el conocimiento de la historia y el arte de este país, pionera en los estudios de conservación y restauración del patrimonio cultural y lugar de todos mis estudios superiores, desde la Facultad de Humanidades que me formó como Restaurador de Bienes Muebles y como Licenciado en Arte, hasta la Escuela de Historia, que me brindó la oportunidad de realizar esta maestría y donde siempre me he sentido muy a gusto.

A don Ramiro Irungaray, el gran maestro de la imaginería tradicional, con quien aprendí mucho de lo que hoy sigo poniendo en práctica, sobre todo, el arte de los encarnados. Mi cariño, mi respeto y admiración por su legado, y por haber contribuido a que esta singular técnica, no se perdiera y siga vigente a nivel nacional.

A la Licda. Edna Núñez de Rodas, mi especial reconocimiento por su gran visión, su incansable lucha por la protección del patrimonio cultural guatemalteco y por impulsar la fundación del hoy Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles del Instituto de Antropología e Historia y de la carrera técnica en Restauración de Bienes Muebles de la Universidad de San Carlos, pilares fundamentales en el trabajo de salvaguarda y preservación del patrimonio cultural que hasta la fecha se realiza en este país. La recuerdo como una de mis mejores catedráticas y le agradezco que haya visto en mí, desde mi juventud, el potencial suficiente para darme la oportunidad de trabajar en el IDAEH, donde todavía ejerzo esta hermosa profesión.



Los criterios vertidos en la presente tesis  
son responsabilidad exclusiva del autor.  
Se autoriza la reproducción parcial o total  
del contenido para fines académicos,  
citando la fuente correspondiente.



## ÍNDICE

<b>Introducción.</b>	23
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Marco metodológico, contextual y teórico para el estudio del conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo, desde la historiografía del arte: Análisis a partir de su conservación y restauración.</b>	33
1.1 Marco metodológico para abordar el tema de un conjunto escultórico religioso dentro de un nuevo concepto de funcionalidad.	34
1.1.1 Unidades de análisis para la realización del presente estudio.	35
1.1.2 Planteamiento del problema para la identificación artística de un conjunto escultórico y su revalorización como elemento histórico cultural.	36
1.1.2.1 Objetivos trazados para la presente investigación.	38
1.1.3 Límites para abordar el estudio de la historia del arte del conjunto escultórico a partir de un proceso de conservación.	39
1.1.3.1 Interpretación del trabajo desde la visión como restaurador, para la definición y planteamiento del presente estudio.	40
1.2 Marco contextual del conjunto escultórico dentro de los distintos cambios sociales.	41
1.2.1 La imagen devocional vs. la escultura patrimonial.	42
1.3 Marco teórico para generar un solo discurso a partir de dos vertientes de investigación y análisis.	43
1.3.1 Aproximación a la historia del arte como fundamento para establecer la base de investigación sobre el grupo escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen.	44
1.3.2 Acercamiento a las fuentes locales de la historia del arte.	46
1.3.3 Principios sobre conservación y restauración del patrimonio cultural: Una propuesta teórica para el estudio del conjunto escultórico de Nuestra Señora de la Soledad y sus acompañantes.	47

1.3.3.1 La posición internacional sobre la teoría de la conservación.	48
1.3.3.2 La teoría de la conservación del patrimonio cultural en el país.	50
1.3.3.2.1 El paulatino establecimiento de una teoría de la conservación a partir de la postura estatal en Guatemala.	52
1.3.4 Conceptos y términos de referencia relacionados con el trabajo desarrollado.	54

## **Capítulo 2**

### **Antecedentes devocionales, históricos y artísticos del conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen.**

57

2.1 El origen de la advocación de la Virgen María en su Soledad.	57
2.2 Las imágenes cristianas en el Nuevo Mundo.	63
2.3 Datos sobre las devociones de Pasión del templo de Santo Domingo.	69
2.4 La conformación de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala. El papel protagónico de la mujer en la sociedad guatemalteca.	86

## **Capítulo 3**

### **Identificación del patrimonio religioso para su conservación.**

91

3.1 La evolución del objeto religioso hacia su reconocimiento como obra de arte y patrimonio cultural.	92
3.2 El panorama nacional para la tipificación del objeto artístico religioso como patrimonio cultural. El arte de conservar la obra religiosa.	93
3.3 El Señor Sepultado del templo de Santo Domingo. Análisis de una intervención mayor y su asimilación dentro de la Hermandad fundada en 1852.	97
3.4 Los intentos de conservación del conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo.	102

## Capítulo 4

<b>Nuestra Señora de la Soledad.</b>	105
4.1 La estética de Nuestra Señora de la Soledad del templo de Santo Domingo dentro del arte guatemalteco, bajo la influencia europea. Su presencia social entre modificaciones e intervenciones.	106
4.2 La primera intervención con registro formal. Recuento de daños y alteraciones.	119
4.2.1 Tratamiento efectuado. El hilo de una historia.	123
4.3 Razones para una nueva intervención. Otro paso en la historia de la conservación.	129
4.3.1 Un nuevo proceso. El camino de la historia del arte guatemalteco con un caso concreto.	130
4.3.2 Preparativos para la Consagración. Reconocimiento de su papel protagónico.	135
4.4 Un primer acercamiento al lenguaje iconográfico e iconológico de Nuestra Señora de la Soledad a través de los símbolos de su orfebrería. Pérdidas y cambios.	138

## Capítulo 5

<b>Los acompañantes de Nuestra Señora de la Soledad del templo de Santo Domingo.</b>	151
5.1 Su incorporación al grupo escultórico de Pasión.	151
5.2 San Juan.	156
5.2.1 Antecedentes y comparaciones.	156
5.2.2 Intervenciones pasadas y sus fallos.	165
5.2.3 El tratamiento de conservación reciente.	169
5.3 Santa María Magdalena.	179
5.3.1 Características propias y similitudes.	179

5.3.2 Alteraciones e intervenciones inadecuadas.	185
5.3.3 Un proceso de conservación en deuda.	190
5.4 Santa María Salomé y santa María de Cleofás.	197
5.4.1 Esculturas mellizas en el templo de Santo Domingo. La relación con otras tallas y su posible autoría.	197
5.4.2 Santa María Salomé. Los daños encontrados.	205
5.4.3 Rescate de una de las dos mellizas y su adecuada conservación.	208
5.4.4 Su reingreso circunstancial al Departamento de Conservación y Restauración.	212
5.4.5 Santa María de Cleofás. Descuido, vandalismo y usurpación.	217
5.4.6 El histórico rescate de la otra melliza. La recuperación de su cabeza.	221
5.4.7 Un proceso de conservación sin precedentes.	224
5.5 José de Arimatea y Nicodemo.	235
5.5.1 Los amigos de Jesús.	235
5.5.2 Los santos varones con identidades confusas.	236
5.5.3 El proceso de conservación reciente.	245

## **Capítulo 6**

### **La conservación preventiva, el cuidado de su entorno.**

6.1 Reseña de su capilla, hornacinas y retablos.	251
--	-----

## **Capítulo 7**

7.1. Conclusiones	263
7.2 Recomendaciones.	271
7.3 Referencias.	273
7.4 Anexos.	284

7.4.1 Trabajo en equipo y colaboraciones en tareas de conservación.	284
7.4.2 Créditos de ilustraciones.	285
7.4.3 Tablas.	287
Tabla 1: Datación estimada	287
Tabla 2: Tipo de escultura	288
7.4.4 Fichas.	290
Ficha 1 Nuestra Señora de la Soledad	290
Ficha 2 San Juan	292
Ficha 3 Santa María Magdalena	294
Ficha 4 Santa María Salomé	296
Ficha 5 Santa María de Cleofás	298
Ficha 6 José de Arimatea	300
Ficha 7 Nicodemo.	302



## **Introducción.**

La Historia del Arte, como la narración de la evolución de las manifestaciones del ser humano expresadas a través de la conciencia de la estética y la creación de un producto significativo para la sociedad, refleja un medio o una necesidad de comunicación indispensable. Estas manifestaciones se despliegan por muchos campos, que, como referencia básica para esta investigación, se contempla las artes visuales o las bellas artes, reconocidas así desde la edad moderna, las cuales han calificado como superiores a la arquitectura, pintura y particularmente, por lo que aquí interesa, a la escultura.

La historiografía del arte es una ciencia multidisciplinaria que se ha desarrollado de acuerdo al pensamiento de cada momento histórico, escribiendo y registrando su desenvolvimiento a partir de sus propias exigencias, porque finalmente una obra no se vale a sí misma ni es independiente para asegurar su permanencia dentro de un imaginario colectivo ni para generar una identidad, si no cuenta con su entorno y sus referencias propias, como autoría, temporalidad, estilo, función y sus particulares circunstancias que le sirven de soporte y validación para generar un lenguaje de comunicación social.

Esta historia del arte que se desarrolla y se actualiza constantemente, ha incluido el concepto de patrimonio cultural, acuñación relativamente reciente y necesaria al reconocer que muchas de estas manifestaciones artísticas no son ni deben ser efímeras, que su presencia influye, tiene repercusiones y que al subsistir trasciende y se convierte en evidencia fundamental para una correcta concatenación histórica y cultural.

Conjuntamente con este concepto de patrimonio cultural surge la necesidad de su preservación, que si bien la tendencia por el cuidado de los bienes heredados de los antepasados ha existido desde que surgió el pensamiento individual y colectivo que permitió la producción de excedentes, no había sido tratado científicamente, requiriendo un actuar adecuado bajo parámetros específicos de respeto y rescate de la obra original, indispensable para que esta historia material no se tergiverse o se pierda, urgiendo su sistematización y llevándolo a la ciencia de la conservación y a la disciplina de la restauración, herramientas útiles para perpetuar este legado y por ende, el conocimiento en las futuras generaciones.

Tales tareas también han evolucionado a través del tiempo, reaccionando a sus propios resultados, subordinadas al pensamiento, intereses y prioridades de cada época.

La jerarquización historicista de las artes plásticas inicia desde la arquitectura como obra tangible capaz de mantener en su seno o de albergar en ella a las otras artes mayores, siendo de alguna manera las obras inmuebles indisolubles con las obras muebles<sup>1</sup> o viceversa. Para este estudio importa la escultura, considerada un bien mueble, que aun cuando puede estar adosada a la arquitectura como parte de su estructura y decoración, también puede encontrarse dentro, en forma independiente y capaz de moverse exenta de ella, como el caso de las que dan pie a esta investigación.

El capítulo uno constituye la estructura para conformar el presente trabajo, desde la metodología utilizada para recolectar toda la información necesaria que permitió establecer un universo determinado a partir de los objetivos trazados y la delimitación del campo de acción según el estudio propuesto, construyendo un contexto apoyado por la conformación de un marco teórico referido a la historia del arte, desde una visión internacional que desemboca en el desarrollo local, diversificándose luego hacia una propuesta teórica sobre la conservación y restauración del patrimonio cultural y la postura nacional.

El capítulo dos establece los antecedentes que dan sustento artístico e histórico para el análisis de siete esculturas reunidas bajo un mismo fervor pasionario, agrupadas dentro de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo, sus referencias estéticas de acuerdo a la temporalidad de su factura, así como su relación con otras dentro y fuera de su templo. El interés de esta investigación, a partir de la historia del arte, es ahondar

---

<sup>1</sup> En la clasificación de patrimonio cultural tangible o que puede tocarse, se hace la división entre bienes inmuebles, referido a lo inamovible como lo son las construcciones mayores como edificios, sitios arqueológicos o centros históricos, mientras que los bienes muebles, hacen referencia a su movilidad o a todo lo que es susceptible de ser trasladado de un lugar a otro sin importar sus dimensiones o su ubicación, como lo pueden ser las pinturas de caballete, esculturas, objetos de valor histórico, cultural y hasta devocional. Como extensión de los bienes muebles, también entra en esta categoría la mayoría de los retablos adosados al muro, monumentos o esculturas al aire libre, que, aunque su movilidad está limitada, tiene la posibilidad, de acuerdo a las circunstancias, de ser desplazado.

en la conformación de este conjunto escultórico a través de los siglos, su pervivencia y su posicionamiento en la vida social, devocional y cultural guatemalteca.

Originalmente se planteó un corpus de investigación con un universo mucho más heterogéneo y disperso, pero al avanzar en la investigación inicial y tomar como referencia inicial a Nuestra Señora de la Soledad, una de las esculturas guatemaltecas más antiguas que ha llegado hasta la actualidad y hasta donde puede reconocerse, una de las primeras con advocación mariana de Pasión, se encontró la justificación plena para convertir este trabajo más homogéneo y enriquecedor, punto de partida para incluir en el análisis las esculturas de san Juan, santa María Magdalena, santa María Salomé, santa María de Cleofás, José de Arimatea y Nicodemo, acompañantes en su capilla de veneración y en los cortejos procesionales de cada Viernes y Sábado Santo.

Las primeras esculturas fueron adhiriéndose con el paso de los años, o siglos, conformando el inicio del conjunto que ahora se conoce y perteneciendo originalmente a la cofradía dedicada a la Virgen de la Soledad y al Santo Entierro de Cristo, fundada en el siglo XVI. La inclusión de nuevas esculturas continuó con los años, pero distintas circunstancias de índole social, religioso y hasta político, hicieron que esta cofradía se transformara y tiempo después se convirtiera en dos agrupaciones, compartiendo funciones pero separando las devociones de Jesús y de la Virgen, fundándose la Hermandad de Señor Sepultado en 1852 y posteriormente la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen en 1908, dirigida a partir de ese momento por mujeres, instante en que este particular grupo escultórico queda bajo la responsabilidad de dicha agrupación femenina.

Es aquí donde entra el ejercicio de la historia del arte, indispensable para hilar el sentido de pertenencia y continuidad de estas esculturas en los distintos imaginarios cristianos católicos en Guatemala, su repercusión en la evolución del campo artístico nacional, la ejemplificación de los distintos estilos desarrollados en cada una de estas figuras, para finalmente acceder a la recopilación de los pocos registros existentes de las antiguas intervenciones de remozamiento realizadas y las alteraciones sufridas a través del tiempo. De igual forma, se pretende

presentar cómo esta agrupación femenina tomó mayor conciencia de la responsabilidad de este legado artístico, tanto como un elemento didáctico devocional, como de valor patrimonial.

Cabe mencionar que la escultura en el lenguaje coloquial es tradicionalmente llamada simplemente: imagen, término muy usado pero que podría generar alguna confusión, al advertir que imagen en el campo de la plástica, es una representación de algo o alguien realizada sobre cualquier soporte y no solamente la pieza religiosa trabajada tridimensionalmente en madera. Es evidente que, para circunscribir el tema dentro de una temporalidad señalada, es necesario conocer sus antecedentes históricos, la conformación paulatina del grupo escultórico, así como sus cuidados, de acuerdo a sus propios conceptos en cada momento de su historia. Este trabajo pretende ejemplificar de forma significativa dicha manera de atender la escultura religiosa, con amplitud de apreciaciones en cuanto a las técnicas y procedimientos que se han proyectado incluso hasta la actualidad, dejando un proceso ceñido por la historia y, sobre todo, por la historia del arte.

El capítulo tres aborda la identificación de un patrimonio religioso visto bajo la necesidad de su protección para conservar su lenguaje comunicador y su importancia para la continuidad histórica de una sociedad, es por eso que el propósito de este estudio también es profundizar en una rama menos explorada de la historia del arte, la conservación del patrimonio cultural, para lo cual se pretende mostrar las características y variaciones técnicas de cada uno sus integrantes, sus modificaciones como una forma particular de preservación, hasta llegar a la presencia que actualmente tienen, analizadas a partir de sus distintas intervenciones y finalizando con la descripción presentada a manera de informe de trabajo, de los distintos procesos de conservación y restauración técnico científico, con registro formal, iniciado con la figura titular en el año de 1984, hecho por primera vez de forma oficial y en una dependencia estatal, dando pie a un programa unificador de rescate, pocas veces visto en Guatemala, que finalizó hasta el año 2017, convirtiéndose en un proyecto de reivindicación y puesta en valor de este grupo escultórico, tanto a nivel devocional, como artístico, social y cultural.

La continuidad de estas piezas en forma individual y principalmente como un conjunto, con un origen didáctico religioso destinada a la enseñanza y recapitulación de la Vida, Pasión y

Muerte de Cristo, así como modelos de comportamiento para lograr la cohesión social, les ha concedido algo que podría llamarse una vida propia, desde su papel como imágenes reproductoras de ideas, portadoras de historia, preservadoras de la memoria colectiva y hasta árbitra e identificadora entre los distintos grupos sociales. Dentro de todo ese engranaje, la belleza estética tuvo una preeminencia destacada, pero no vista como la hermosura terrenal, que se convertiría así en un concepto demasiado subjetivo, sino como un valor de bondad, honestidad, justicia y un ejemplo de vida, siendo una de sus principales funciones, por lo cual este análisis se considera importante al reconocer que la belleza externa se ha manifestado de acuerdo a su tiempo, la cual debe ser apreciados desde esa perspectiva.

Todo lo anterior ha florecido bajo distintas cosmovisiones individuales y colectivas que se han desarrollado en el antiguo reino de Guatemala, posteriormente en el periodo Republicano, con sucesos significativos para el tema que ahora se ocupa, como el terremoto de san Gilberto de febrero de 1976, donde el estado de Guatemala se enfrentó a su propia realidad, que fuera de algunos intentos e instituciones aisladas, no tenía una postura oficial para encargarse del rescate y preservación de todo su legado patrimonial, creándose una entidad rectora dentro de las dependencias del Instituto de Antropología e Historia, que debió reglamentar la tarea de salvamento y recuperación.

Posteriormente se llegó a un periodo de tardo modernidad que se percibe más allá del conflicto armado y la posterior firma de los Acuerdos de Paz en Guatemala de 1996, que incidieron en un cambio en cuanto a la perspectiva de lo que debía hacerse con un legado religioso que no había sido debidamente protegido desde una visión más integral, donde las imágenes han debido alternar su sentido religioso, acentuándose el carácter artístico y convirtiéndose en obras de arte, término que también ya tiende a dejarse en desuso por las implicaciones discriminatorias que éste conlleva debido a la subjetividad misma del arte, para ser concebido mejor como un bien cultural, un término que engloba mejor su calidad dentro del pensamiento actual y que no le hace perder sus calidades de origen. Así también debe tomarse en cuenta la percepción y desarrollo de los conceptos totalmente fuera del cristianismo, en la medida que cambia diametralmente y que crece conforme avanza el siglo XXI.

En el contexto del desarrollo de las mentalidades se ha requerido que el conjunto se adapte a los cambios de vida material. Todo esto ha demandado en muchas ocasiones cambios externos palpables y adaptaciones al gusto y función requerida. El tema se considera importante porque involucra, historia e historia del arte, y aún con las alteraciones sufridas, estas esculturas representan la evolución del quehacer plástico nacional, desarrollado a partir de un entrono influenciado por factores sociales, económicos, políticos y culturales.

La forma más eficiente de lograr la salvaguardia de este patrimonio, es entender todo su proceso, desde las razones religiosas por las cuales se fabricó, su técnica de manufactura, sus funciones dentro de una sociedad y la evolución a través del tiempo, entendiendo que la conservación inicia desde que se obtiene el producto terminado, pero enfatizando que muchas veces esta conservación parte a partir de la veneración que trasciende sobre la imagen representada, convirtiéndose la escultura misma en el objeto de atención, como un fetiche al cual se le trata y atiende con cuidados que exceden a su propia materia, con la consecuente manipulación excesiva, alteraciones, remozamientos antojadizos, e inclusive la eventual pérdida del material original o destrucción casi total del objeto.

La historia de la mayoría de las esculturas religiosas raramente ha llevado un registro, menos aún las intervenciones sufridas. De aquí se desprende el capítulo cuatro, que trata sobre la figura principal de la Cofradía, Nuestra Señora de la Soledad, abordada desde su estética resultante de las influencias extranjeras y eurocéntricas para su factura original, las postulaciones sobre sus alteraciones y modificaciones hasta el detalle de todo el proceso integral de conservación y restauración que sirvió de base para establecer un proyecto de cuidado a largo plazo donde se incluyeron a sus acompañantes, lo cual da paso al capítulo cinco de esta exposición.

Cabe mencionar que, si es difícil establecer autorías de obras originales, más lo es cuando han sido sometidas a retoques, como se conocía tradicionalmente a los trabajos posteriores de remozamiento. Durante mucho tiempo la escultura religiosa no consideró prioritario su valor histórico, sino un objeto utilitario para actualizar la conciencia colectiva, tal cual hoy se consideran otros bienes o artículos que probablemente tendrán esta designación en un futuro.

En este contexto y por lo anteriormente citado, no se estimaba indispensable el informar de los cambios, más allá de un control de gastos. Lo importante era el resultado obtenido y el efecto que esto pudiera causar sobre su grupo objetivo, sin importar particularmente el resguardo de la obra original. Además de que muchas veces, estos cambios eran hechos de forma discreta para generar un impacto mayor en las conciencias o para que tales revitalizaciones pasaran desapercibidas, solo dejando sentir su repercusión sobre el público al que estaba dirigido. Igualmente, en tiempos más recientes, la exacerbación del sentimiento hacia una escultura particular no permitía conocer o reconocer el procedimiento realizado, considerándose una falta de respeto hacia la imagen que representaba. Por estas razones se hace difícil en la mayoría de los casos registrar la originalidad en la obra, así como en las distintas alteraciones a las que pudo ser objeto.

Esta investigación es uno de los primeros aportes para ejemplificar este tipo de actuaciones y sus posibles causas, para así poder beneficiar a los estudiosos del arte y la cultura tradicional popular, al igual que a los involucrados en la protección del patrimonio cultural. De igual forma podrá servir de referencia a historiadores, cofrades y custodios de estas piezas, al público en general y particularmente a los restauradores al momento de construir discursos y definir los criterios de intervención, tomando como base los datos conocidos y la relación de lo actuado en otras esculturas, así como los resultados obtenidos.

El impacto social está directamente relacionado con la valoración de este patrimonio inserto dentro de una cosmovisión colectiva determinada, básico para la formación de una tradición cultural que lo sigue utilizando como bien utilitario, manteniendo las razones primigenias por las cuales fue concebido: catequesis y devoción. También podrá contribuir a reforzar el valor tangible e intangible, como integrador en la formación de la identidad nacional.

Lo anterior lleva a crear un discurso nuevo, que, con las particularidades de este grupo escultórico, generan un conocimiento de cómo se ha tratado el tema de la conservación de bienes culturales muebles desde sus primeros intentos, cuando su finalidad era muy distinta a la que hoy en día se concibe, hasta las postulaciones más recientes, ya asentadas, discutidas y complementadas con ciencias y disciplinas afines.

Adicionalmente al estudio de las siete esculturas, como parte de su conservación integral, se reseña en el capítulo seis el lugar donde se resguardan, dando un panorama general del tema y como a partir de la concientización de su cuidado, se ha mejorado su espacio según las capacidades técnicas y apreciaciones estéticas. Completado todo el abordaje del tema se llegó al capítulo siete, con las conclusiones que esta investigación y análisis arrojó, las recomendaciones que como responsable de este escrito se aportan para un mejor entendimiento y sobre todo, para hacer visible un tema importante que se aborda, se trata y hasta se actúa, pero que muchas veces se hace sin los elementos de juicio y herramientas necesarias para su mejor comprensión y principalmente, desempeño.

Finalmente se incluyen los anexos que complementan la información, con tablas y fichas trazadas como primera referencia a este trabajo, así como el reconocimiento a manera de agradecimiento, en primer lugar al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles del IDAEH, ente rector a nivel nacional en este campo, por permitir a este suscriptor ser parte del equipo técnico y proporcionarle toda la información solicitada para este trabajo, igualmente a todas las personas que colaboraron en las tareas de conservación y restauración de este proyecto de rescate y conservación llevado a cabo desde 1984 a 2017. Así mismo se incluye el listado de la propiedad o autoría de las ilustraciones que aquí se presentan, desde imágenes tomadas de los distintos sitios de internet, dibujos e ilustraciones recopiladas de otros libros y sobre todo las fotografías que muestran los procesos de conservación y restauración de las esculturas analizadas, las cuales se presentan con el respeto y profesionalismo debido, ya que exponen elementos o secciones pocas veces vistos y que podrían ser sensibles por la calidad devocional que estas figuras representan, siempre reconocidas con sus correspondientes vestimentas, pero que en este caso se consideró indispensable mostrar fotografías técnicas para educar correctamente acerca del tema tratado. Precisamente porque este trabajo es sobre arte e historia, además de ser sumamente gráfico, se consideró conveniente citar con las normas Chicago y que las ilustraciones fueran incluidas dentro del texto y no al final, para hacer su comprensión mucho más accesible.

La redacción de este trabajo se culminó durante un momento de crisis a nivel mundial, la pandemia por el Coronavirus COVID-19 que cambió el rumbo y el ritmo del año 2020 y de

los próximos años, lo cual trajo a colación los efectos de la globalización y sus consecuencias, que para este tema en particular no le fue ajeno, si se considera que este patrimonio religioso mantiene su función espiritualmente protectora y auxiliadora, lo cual si es bien encausado, repercutirá en el consecuente cuidado de la obra artística que forma parte de la historia del arte local.

Sin embargo, a nivel cultural también fue un golpe devastador, pues cuando la sociedad pierde sus tradiciones, también pierde parte de su esencia, como en este caso, donde las actividades relacionadas al culto y veneración por la conmemoración anual de la Cuaresma y Semana Santa quedaron suspendidas o minimizadas, rompiendo una secuencia de manifestaciones de devoción popular externa, aderezadas con expresiones plásticas y artísticas muy propias, que dan valor de pertenencia y que en Guatemala se habían presentado ininterrumpidas por lo menos durante más de cien años, dejando una marca importante en la historia.

En el campo de la conservación, hay que reconocer que este impase representó un pequeño respiro adicional en su resguardo y cuidado material, pero aun cuando esto pudiera significar un alivio en cuanto a las tareas de preservación, el alejamiento forzado de sus devotos y la ausencia de estas esculturas en sus distintos altares y sobre todo transitando en las calles sobre sus andas procesionales, lastimó esta carga patrimonial intangible, quizás mucho más valiosa, que se sostiene y se mantiene viva a través de sus tradiciones.

El estudio aquí presentado, personalmente significó el desarrollo de una investigación especializada en historia del arte, interés suscitado a partir del trabajo realizado como restaurador de la mayoría de estas esculturas, ejecutado en un período de varias décadas. Este acercamiento ha provisto de una experiencia de primera mano, contemplado desde la óptica profesional y también apreciado desde la perspectiva devocional que despierta en las personas directamente relacionadas con ellas. El panorama ha sido enriquecedor, pero al mismo tiempo inquietante, al reconocer que en la actualidad se siguen efectuando prácticas que contradicen los conceptos actuales sobre el adecuado cuidado de un bien cultural, en respuesta más a intereses ideológicos que de respeto a la herencia patrimonial. La intención de este trabajo es encontrar un punto intermedio donde pueda continuar este proceso de cultura y folklore

tradicional, pero sin desatender la investigación especializada en historia del arte y su consecuente mantenimiento como patrimonio, que pueda generar más medidas preventivas para su adecuada salvaguardia. Este trabajo servirá de base para otros profesionales, no solamente para recuperar los bienes tangibles, sino para contribuir a la reivindicación de un conjunto devocional que abarca una historia de cuatro siglos y que lamentablemente había sido desmembrado y desatendido décadas atrás.

La intensión primordial es que la recopilación de toda la información presentada en este trabajo, permitirá tener una visión ejemplificadora de la evolución escultórica religiosa desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, mostrando las diferentes formas de acceder y presentar la belleza a través de la figura tridimensional hecha en madera, de acuerdo a los diferentes momentos dentro de la historia del arte. Así mismo, la presentación de los trabajos de conservación y restauración realizados entre 1984 y 2017 plantean la nueva ruta de preservar un legado patrimonial que afianza su valor material e inmaterial dentro de las mentalidades actuales.

Sea este trabajo una tributo simbólico a la reivindicación del patrimonio cultural mueble, producto del desarrollo cronológico artístico guatemalteco, ilustrada en este conjunto de siete esculturas que pese a muchas vicisitudes han llegado hasta la actualidad como testigos históricos, culturales y hasta heroicos, silenciosos para algunos, pero que ciertamente dicen mucho de sus artífices y la extraordinaria calidad de su trabajo, de su valor emocional a través de las querencias, súplicas y agradecimientos que han despertado a través de los siglos, sintetizado todo en el pensamiento del pasado, la admiración del presente y la responsabilidad de transmitirlo al futuro.

## Capítulo 1

### **Marco metodológico, contextual y teórico para el estudio del conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo desde la historiografía del arte: Análisis a partir de su conservación y restauración.**

La Historia del Arte pretende registrar todos los aspectos relacionados con las manifestaciones simbólicas del ser humano que se relacionan con sus emociones y la estética que estas producen, reuniendo el reflejo de esa sensibilidad por medio de representaciones plásticas tangibles, expresiones sensoriales intangibles o la mezcla de ambas. Dicho estudio de la historia del arte ha intentado abordar estas expresiones a través de los estilos desarrollados de forma cronológica, que si bien actualmente no se pretende establecer límites y características tan rigidizadas y exclusivas de tiempo en tiempo, si intenta aproximar temporalidades y sobre todo, pensamientos de época, sus razones y la forma de interpretar la belleza o el sentimiento que quiere representarse, que cuando es a partir de la materia, por medio de la forma, la técnica y el color, como resulta ser el caso de este conjunto de siete esculturas de Pasión.

La consecuencia lógica de todo este estudio y apreciación del arte ha llevado al planteamiento indispensable de su cuidado para ser heredado a las futuras generaciones, sin embargo su sistematización así como su correcta implementación, que respete los valores originales de dichas obras, no es tan lejano como se hubiese deseado, siendo apenas hace unos pocos siglos, dos cuando mucho, que se inicia una carrera contra el tiempo para detener su deterioro desde una perspectiva más científica, es por eso que dentro de esta vasta historiografía del arte, la conservación del patrimonio cultural mueble, es un tema menos tratado, siendo esto lo que ha impulsado el presente trabajo, al intentar establecer otra vía de análisis desde el enfoque de las intervenciones realizadas para su cuidado y preservación.

Fue necesario crear una metodología propia debido a lo inédito del tema a nivel nacional, que tomó como base la poquísima fundamentación teórica existente, pero que sirvió de punto de partida para la conformación de un nuevo planteamiento conceptual dentro de un contexto

específico, referido a los trabajos de conservación y restauración más recientes que sirvieron de rescate y reivindicación de este conjunto escultórico, que si bien el fin primordial de estas actuaciones fue el de su salvaguarda material, como parte de un patrimonio cultural tangible, también ha actuado sobre su funcionalidad a nivel espiritual; fundamental dentro de un patrimonio religioso impalpable.

### **1.1 Marco metodológico para abordar el tema de un conjunto escultórico religioso dentro de un nuevo concepto de funcionalidad.**

La primera instancia fue crear un discurso historiográfico, a partir de un método deductivo, que planteara las diferencias de la función social a la que primigeniamente estaban destinadas estas esculturas, que a través del tiempo y del cambio de mentalidades ha variado, pues a pesar de continuar con un discurso didáctico evangelizador, ya no refleja el ritualismo que imita el modelo de vida español colonial para lo cual fue destinado, convirtiéndose actualmente en un escenario que podría calificarse hasta de museístico, que inclusive puede relacionarse con una actividad turística y por supuesto también económica, al comerciar a través de las manifestaciones de devoción popular, particularmente las procesiones, las cuales han variado su posición dentro de las formas protocolares y simbólicas dentro de un entramado social determinado y para funciones específicas, donde se daba exclusividad a autoridades y clases sociales altas, permitiendo en la actualidad que sean actividades populares que se convirtieron en una fuente económica importante y de poder social dentro de un conglomerado específico.

En este discurso debió establecerse su relevancia dentro de la historia del arte guatemalteco, presentando sus cualidades que los convierten en un escenario adecuado para reconocer el desarrollo de los distintos momentos artísticos, reflejados no solo a través de estilo, sino de su conformación técnica. En este proceso de investigación también destaca la identificación plena de las esculturas que acompañan a la figura titular, su relación con ella y su incorporación paulatina dentro del proceso de establecimiento ideológico.

También se efectuó una investigación sobre las distintas intervenciones que se han realizado sobre estas siete esculturas, que, aunque los registros son escasos, sirvió para establecer como se ha contemplado la preservación física de estas figuras, indispensable para entender las condiciones, razones y procedimientos utilizados, para concatenarlo con lo que ahora es visto como una especialidad dentro de la Historia del Arte.

Finalmente se hizo la descripción de todo el desarrollo de la recuperación del conjunto escultórico por medio de un gran proyecto de rescate, conservación y restauración, realizado desde el año 1984 hasta el 2017, recopilando la información como un registro formal, el cual debió tomar como antecedente las intervenciones y modificaciones de momentos anteriores para establecer un diagnóstico individualizado y una propuesta de tratamiento de acuerdo a la problemática de cada escultura, definiendo criterios de intervención ajustados a las necesidades propias de las esculturas tratadas y con un resultado acorde a su momento histórico. La descripción de estos procesos en cada una de las esculturas se plantea para generar una metodología útil y aplicable en similares bienes culturales muebles. La reivindicación y rescate de este patrimonio religioso y cultural se hace indispensable para el mantenimiento de su función social actual y para la continuidad de la historiografía del arte guatemalteco.

### **1.1.1 Unidades de análisis para la realización del presente estudio.**

El presente discurso se construyó sobre el estudio del actual conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, parroquia de Santo Domingo, Basílica de Nuestra Señora del Rosario de la Nueva Guatemala de la Asunción.

Se hace énfasis que la disertación se realiza sobre el grupo de esculturas que actualmente está en veneración, puesto que no hay evidencia suficiente para asegurar que solamente existieron estas siete esculturas, además que precisamente por las intervenciones sufridas, solo puede hacerse una aproximación a la realización técnica inicial de cada pieza, razón por la cual este

registro es indispensable para recopilar la información obtenida hasta este momento y evitar que continúe disgregándose.

El grupo de siete esculturas está destinado para ser vestido con indumentarias de tela negra, bajo la idea de la representación de pésame durante las celebraciones de la muerte y enterramiento de Jesucristo, variando a trajes de colores iconográficos durante el resto del año. La figura titular y que da base a este estudio es Nuestra Señora de la Soledad, fechada hacia finales del siglo XVI y considerada una de las primeras o posiblemente la primera escultura de Pasión con devoción mariana realizada en el reino de Guatemala. Se incorporaron luego las esculturas de san Juan y santa María Magdalena durante el esplendor barroco del siglo XVIII, para luego adherir al grupo dos esculturas más, santa María Salomé y santa María de Cleofás, dignos ejemplos de la escuela escultórica guatemalteca de gusto neoclásico-romántico de la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente se anexaron las esculturas de José de Arimatea y Nicodemo, piezas historicistas de finales del siglo XIX.

### **1.1.2 Planteamiento del problema e hipótesis para la identificación artística de un conjunto escultórico y su revalorización como elemento histórico cultural.**

El problema inicial se establece sobre la falta de identificación de los distintos momentos artísticos en el desarrollo escultórico guatemalteco, referidos desde sus características de estilo hasta sus particularidades técnicas, y de acuerdo a la vertiente que se intenta en este trabajo, es igualmente desconocido el historial completo de intervenciones sucedidas a través de su historia.

Una imagen religiosa suele determinar su pervivencia por su uso y aprovechamiento, apreciada si genera rentabilidad espiritual o material, la que, si se extiende por más de una generación, puede decirse que desemboca en una devoción. En el caso de las esculturas, algunas han forjado esta devoción de forma muy arraigada dentro de una comunidad, ya sea por el vínculo emocional que se genera con las personas, por el fortalecimiento de doctrinas o por la cohesión grupal. Sin embargo, al ser un bien material, tiende a desgastarse en sentido

tangible y su función catequética también puede verse afectada en el sentido intangible, teniendo que recurrir a acciones que garanticen dicha permanencia.

En este orden de ideas se debe tomar en cuenta que, para el arte religioso en general, dichas gestiones estaban relacionadas con una evolución ideológica y social, traducido en el pensamiento de cada espacio temporal y social, muy enlazado a sus necesidades y capacidades económicas, respondiendo así a las carencias que se presentaban. En el caso de muchas esculturas, esto se resolvió con el desecho de lo viejo por la incorporación de figuras nuevas, o en otros casos en el reciclaje de devociones por medio del cambio o intercambio de piezas o elementos, o como en el tema de este conjunto escultórico, con modificaciones extremas y parciales, que finalmente fue la mejor forma de subsistir hasta la actualidad.

El estudio que ahora ocupa, destaca por el valor patrimonial y cultural que hoy por hoy ostenta como conjunto escultórico, relevante para la historia del arte guatemalteco por sus particulares estéticas, además de su vigencia en el imaginario católico actual de la capital de Guatemala. Una vez comprendida su preeminencia, conduce a los siguientes planteamientos dentro de esta investigación: ¿Qué determinó la conformación de un conjunto escultórico de Pasión pocas veces reunido, completado a lo largo de más de tres siglos y conformado alrededor de una devoción que ha perdurado más de cuatrocientos años? ¿Qué circunstancias favorecieron su continuidad a través del tiempo y cómo puede identificarse la secuencia de acciones de conservación de este conjunto escultórico?, así como ¿cuáles fueron los factores que intervinieron para su revalorización actual dentro de un nuevo contexto de patrimonio religioso, artístico y cultural de Guatemala?

Es difícil dar una respuesta condensada a estas interrogantes pues las preguntas llevan por diferentes caminos que van desde el particular estrato social donde se desarrolló, la estrecha relación de la vida cotidiana con la religión imperante y la necesidad de conservar un legado ya fijo en la mente de su comunidad, que, pese a las catástrofes naturales o las actualizaciones de su concepto estético o ideológico, han seguido vigentes. Todo lo anterior lleva al planteamiento de cómo ha sido su valorización emocional, su percepción como obra de arte y finalmente su reivindicación para llegar a un reconocimiento de bien cultural.

Todo lo anterior lleva al planteamiento de una hipótesis general, la cual se traza de la siguiente manera:

Este conjunto escultórico, como producto religioso, se valió de la estética de la representación plástica para ser asimilado por la colectividad y así fortalecer su funcionalidad. Su arraigo en las mentalidades le brindó una pervivencia que le aportó una validez artística y un alcance histórico que lo convirtió en un valor cultural que ha generado identidad social, lo cual derivó en la necesidad de un proceso de conservación y restauración sistematizado y formal, para reivindicarlo en un contexto modernizado de ideas, consumo y funciones.

La idea primordial de este estudio es aproximarse al tema desde la historia del arte guatemalteco, pero analizado a través de sus intervenciones materiales, ya sea de forma improvisada o de manera más profesional, tomando en cuenta las motivaciones por las cuales se ha recurrido a estos procesos, desde el uso original, utilitario, funcional, práctico y sin apegos de devoción, pasando por el de la vinculación devocional, hasta llegar al fervor desmedido. Esto lleva a la encrucijada sobre si lo que ha importado al realizar estas intervenciones, ha sido la conservación de una materia o la conservación de la idea que simboliza.

#### **1.1.2.1 Objetivos trazados para la presente investigación.**

La anterior argumentación conllevó a que se trazaran objetivos particulares para esta investigación, que en su parte medular contendrían el aporte al estudio de la Historia del Arte guatemalteco, desde su perspectiva social y cultural, mientras que, en sus específicos, se debía referir a su presencia dentro de la historia devocional a partir de sus intervenciones y como estas han cambiado el discurso artístico de dicho conjunto.

#### Objetivo general:

- Determinar, a partir de un discurso historiográfico, el escenario artístico del conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala.

#### Objetivos específicos:

- Establecer los antecedentes históricos y la evolución de sus planteamientos estéticos, para reconocer su valor cultural.
- Identificar y diferenciar los criterios de intervención en la conservación del patrimonio cultural mueble a partir de este conjunto escultórico.
- Proponer una metodología sistematizada y formal para los procesos de conservación y restauración, con base en esta experiencia.
- Dejar registro de un proceso de conservación integral que reivindicó un conjunto escultórico útil para una mejor interpretación de la historia del arte guatemalteco.

### **1.1.3 Límites para abordar el estudio de la historia del arte del conjunto escultórico a partir de un proceso de conservación.**

La aproximación a un discurso historiográfico referido al valor artístico de un conjunto escultórico a partir de sus intervenciones, resulta complejo porque su estimación no solo puede establecerse por estos procesos, ya que no debe descartarse sus características propias como elementos independientes surgidos cada uno en un momento específico. Sin embargo, las intervenciones sí pueden evidenciar el interés por la preservación de estas piezas y las distintas razones de estas acciones, lo cual sirve de parámetro para entender la importancia de dichas esculturas dentro de un contexto determinado. Debido a que muchas de estas acciones se realizan sin control o registro, tanto de quien realizó el trabajo como de los custodios de estas piezas, los límites de esta investigación son complejos, además de que las actuaciones son de temporalidades con rangos muy amplios.

Cabe mencionar que, si bien pareciera que el fin último sería el de conservar un patrimonio, ya sea formal o conceptualmente, no necesariamente fue una constante en este caso, con ejemplos lamentables donde se intentó separar o suprimir parte del conjunto escultórico por razones a veces confusas o no declaradas abiertamente.

Por lo anterior se toma como temporalidad específica para el análisis histórico artístico de estas esculturas, el año 1984, momento en que se realiza el primer proceso de conservación y restauración con registro oficial, ejecutado por una institución estatal y una dependencia dedicada específicamente a esta tarea de rescate y salvaguarda de patrimonio cultural mueble. A partir de esa fecha, tácitamente se da marcha a un plan de puesta en valor de la misma cofradía, que posteriormente se convierte en un ambicioso proyecto de rescate material de estas esculturas, finalizado en el año 2017, el cual fue indispensable para proyectarse de forma renovada y actualizada, para cumplir así con su función devocional de acuerdo a los tiempos actuales.

### **1.1.3.1 Interpretación del trabajo desde la visión como restaurador, para la definición y planteamiento del presente estudio.**

Fundamental para este estudio fue el trabajo que personalmente se realizó como restaurador de bienes culturales muebles. Por un lado, como miembro del equipo técnico del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, del Instituto de Antropología e Historia, desde hace más de tres décadas, donde como coordinador y supervisor de proyectos se pudo tener contacto directo con tres de las siete esculturas, Nuestra Señora de la Soledad, santa María Salomé y santa María de Cleofás, las cuales ingresaron como parte del apoyo estatal para el rescate del patrimonio mueble de la nación. En este sentido, fue indispensable el compartir experiencias, así como conocimientos científicos y técnicos con otros profesionales, actuar como restaurador y dirigir los distintos procesos para establecer criterios de intervención para recuperar en lo posible, la originalidad de estas piezas y brindarles su estabilidad material.

Paralelamente, como restaurador independiente, se tuvo a cargo la conservación y restauración de san Juan y santa María Magdalena, complemento ideal no solo por marcar las diferencias de procedimientos administrativos estatales versus los privados, así como para establecer un contexto más amplio de la conformación técnica de todo el conjunto de esculturas y poder abordar de forma directa las intervenciones que pudieron identificarse en cada una de ellas, para comprender las razones que llevaron a estas acciones, indispensable para la conformación del discurso aquí presentado. Las últimas dos esculturas, José de Arimatea y Nicodemo, también fueron trabajadas de forma privada en otro estudio de restauración, pudiendo obtenerse la información de lo actuado y así en calidad de restaurador analizarse y describir los procedimientos realizados.

Este trabajo de primera mano y con el conocimiento profesional en el campo de la restauración, sirvió para establecer la sistematización y síntesis de las alteraciones, cambios e intervenciones a la que estas esculturas, ya sea de forma individual o como parte de un conjunto, fueron objeto. Así mismo, presentar y dejar por escrito una metodología del trabajo técnico.

## **1.2 Marco contextual e histórico del conjunto escultórico dentro de los distintos cambios sociales.**

El marco contextual se ha abordado desde la creación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, surgida a partir de la Cofradía de la Virgen del Rosario, ambas conformadas a finales del siglo XVI y su desarrollo durante los siglos siguientes, para promulgar un sistema de vida regido mayoritariamente por las normas religiosas, las cuales marcaban la conducta y formas de comportamiento de la población en general. Bajo esa premisa, las esculturas simbolizaban no solamente un medio evangelizador sino un modelo y ejemplo a seguir en cuanto a su sumisión y disposición. La cofradía fue nombrada con el nombre de la Virgen María, por ser a ella a la que se le dedicaba el duelo del hijo muerto, pero debido a la conformación social de la época, su administración fue manejada por hombres y bajo los conceptos de su tiempo. Adicionalmente se establece el contexto de la nueva cofradía de los Siete Dolores de la

Santísima Virgen, instituida a partir de 1908, marcada por la conducción de esta asociación a partir de ese momento, exclusivamente por mujeres y bajo un contexto distinto, donde se manifiesta incipientemente el empoderamiento femenino y su capacidad de liderazgo, cambiando la percepción de la Virgen María, no solamente como ejemplo de una mujer sumisa, sino de una mujer con presencia más fortalecida, que aunque siempre supeditada a la figura de Jesucristo, tiene un lugar propio y privilegiado.

Finalmente se establece como marco histórico el entorno específico del nuevo concepto de cuidado y salvaguarda de un patrimonio que además de considerarse como un elemento evangelizador, ya se visualiza con un alcance auténtico y cultural, lo cual fue indispensable para la conformación del proyecto de rescate y revalorización a partir de un proceso de conservación, que entre muchos hallazgos, revela que dichas prácticas de cuidado ya se habían dado, aunque sin registros formales ni sistematizados, además de poder actuar para reforzar su funcionalidad y aportar un valor dentro del nuevo contexto de la iglesia en pleno siglo XXI.

### **1.2.1 La imagen devocional vs. la escultura patrimonial.**

Es cierto que en Guatemala la escultura religiosa ha sido favorecida por su utilidad como imagen transmisora de ideas, podría decirse que inclusive más que la pintura o cualquier otro tipo de manifestación plástica dentro de la iglesia, sobre todo la local, también es evidente que ha estado en situación de riesgo como bien cultural y testigo histórico ante la necesidad de una constante revitalización de su función comunicadora y cohesionadora, particularmente en los tiempos modernos, donde otras religiones amenazan con desplazar su lugar dentro del conglomerado social.

La escultura como imagen devocional tiene relación con el medio circundante y su impacto social. Así mismo, sus intervenciones o modificaciones, han estado ligadas a los cambios de pensamiento que la iglesia gestó por necesidad dogmática o de hegemonía ideológica, quien se sirvió de ellas para reforzar sus necesidades espirituales, compensadas a través de la actualización de la imagen. Cabe mencionar que estas necesidades no solo son del pasado ni

quedan circunscritas al ámbito religioso, llegando a desarrollarse en otros espacios vinculados al manejo ideológico, donde la imagen toma un lugar preponderante, fruto de una devoción enseñada y enraizada donde es fácil sucumbir a este lenguaje visual.

Por otra parte, puede entenderse como escultura patrimonial cuando a partir de ella se comprende el pasado, como una referencia para la correcta proyección al futuro, identificado a partir de sus singularidades plásticas, convirtiéndose en testigos valiosos de la historia, los cuales se ven afectados con las modificaciones sufridas, alterando la lectura natural de dicho proceso evolutivo, que analizado adecuadamente también puede enriquecer este recuento histórico. Es aquí cuando se privilegia su reconocimiento como un legado único, irrepetible y trascendente, que además de su función al servicio de la iglesia, debe servir para la comprensión del desarrollo de la sociedad y su cultura.

Este conocimiento impone la necesidad de un equilibrio entre la figura devocional que trasciende de lo físico a lo espiritual cuando toma una posición en el imaginario individual o colectivo, y que la adecuada conservación de su materia y el entorno donde se desarrolla, ahora respetando sus características propias y sin concesiones antojadizas, contribuye a dar forma a la identidad nacional y se convierte en una fuente importante de información y conocimiento de la historia y la historia del arte.

### **1.3 Marco teórico para generar un solo discurso a partir de dos vertientes de investigación y análisis.**

El estudio aquí presentado se nutre dos campos de investigación, el primero y esencial es el análisis de la historia del arte que cimienta la relación de este conjunto escultórico con el desarrollo artístico nacional, que desde una teoría social del arte, se revelan las circunstancias que influyeron en su creación, así como las influencias recibidas de las tendencias artísticas internacionales en el momento de la fabricación de cada una de las esculturas tratadas, llegando a teorizar el arte para resaltar la estética de dicho conjunto dentro del ámbito religioso y cultural guatemalteco. Y el segundo es el que sirve de base para analizar las

intervenciones de las que dicho conjunto ha sido objeto, que bajo la misma teoría social se percibe las razones dentro de sus temporalidades y la argumentación para la realización de un proyecto de rescate integral a partir de la concientización del valor cultural como elemento patrimonial.

Debe anotarse que Guatemala no cuenta con suficiente documentación para respaldar ambas vertientes, por lo cual fue importante ahondar primero en textos más universales que permitieran una visión primariamente general, para luego ahondar en lo que se cuenta localmente y así extraer lo fundamental bajo una visión más amplia que permitiera abarcar y englobar el tema. Igualmente, escaso es la documentación sobre la conservación del patrimonio cultural y como se ha realizado en Guatemala, así que igualmente debió buscarse las posturas extranjeras para luego tratar de hurgar entre lo poco que ha sido publicado aquí respecto a este tema en particular.

### **1.3.1 Aproximación a la historia del arte como fundamento para establecer la base de investigación sobre el grupo escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen.**

La historia del arte vista como descripción deductiva cronológica de estilos que tienden a expandirse en el mundo como producto del avance de las ideas universalistas, y que da lugar a la historia social del arte, así como la iconografía e iconología, se ven reflejadas en esta investigación. De dicha cuenta *La Historia del Arte* de Gombrich (2011), permite un análisis interesante donde destaca el esfuerzo constante de creación del hombre, dándole una relevancia mayor al artista, que en este discurso son mayoritariamente anónimos, con la sentencia misma que el autor propone que el arte no existe, solo los artistas, aunque en el momento de la creación de la mayoría de estas esculturas, solamente eran considerados como artesanos. También es un punto de vista útil para este estudio, si se considera que las esculturas aquí tratadas no fueron consideradas originalmente como arte, sino como elementos funcionales dentro de un propósito específico, evidenciado a través de las alteraciones

sufridas, que de alguna manera solo servían para fortalecer el discurso establecido, con cierto *menosprecio* de la obra original como creación artística como se concibe hoy en día.

Detrás de cada obra, hay muchos más elementos que tomar en cuenta, tales como los formales que están relacionados a su momento histórico, el estilo y también el contexto social donde se desarrolla una creación propia, como mente creadora individual que se sobrepone a cualquier mandato, lo cual se hace evidente en los distintos estilos y estéticas que el conjunto presenta (Hauser, 1998), aunque no debe olvidarse que la producción religiosa estaba regularizada para que a pesar de las modas imperantes, siempre mantuvieran una línea marcada por la misma iglesia y su ideología, puesto que sus temporalidades y sus creadores vivieron sus propios escenarios, las cuales se reflejaban en sus obras. Debido a que aquí hay un discurso doble, entre la creación artística y las intervenciones y modificaciones posteriores, también debe tomarse en cuenta que están las peticiones específicas hechas a maestros escultores o encarnadores para remozar estas piezas, sin ser de su creación, daba como resultado una nueva obra, producto de su momento y de quien la intervenía, convirtiéndose como en un nuevo autor. En este sentido, muchas obras que hoy se contemplan, no se aprecian como fueron creadas, por lo cual sus intervenciones son indicios históricos de los cambios sociales, todo para continuar con su función y el tipo de ideas que representa.

Estas ideas se ven identificadas por medio de la iconografía e iconología, indispensables para descifrar a cada uno de los personajes aquí estudiados, reconociendo a través de las artes visuales, sus símbolos y su lectura fenomenológica, como la significación intrínseca del contenido de una obra, explicada desde los patrones establecidos, enriquecidos con el inconsciente del autor y de su bagaje personal. (Panofsky, 2004), que de acuerdo a Brandi (1977), la dimensión estética está relacionada con su representación, figuración y significado. Toda esta información resulta necesaria no solamente para calificarla de bella, sino de valorarla a partir de vivirla, porque la subjetividad de la belleza y particularmente de una obra religiosa se remite al sentimiento de idealidad al asociarse con la verdad, con la armonía, con Dios, que conlleva a la felicidad emocional.

### **1.3.2 Acercamiento a las fuentes locales de la historia del arte.**

También en este contexto de aproximación al tema se revisó la literatura especializada de Historia del Arte en Guatemala, para poder indagar sobre su especificidad en el tema tratado, iniciando desde lo que se considera el primer intento de sistematizar este tipo de información sobre la historia del arte nacional, *Las Bellas Artes en Guatemala* (Díaz, 1934), que desarrollado más con criterios periodísticos y a pesar de sus desatinos históricos y biográficos, tiene como mérito mayor el ser un primer compendio, reivindicado más por su tesón que por su legitimidad histórica, siendo que no pudo obtenerse mucha información, más que la visión que se tenía de estas manifestaciones plásticas en las primeras décadas del siglo XX.

Mejores fundamentos tuvieron las obras de Chinchilla, *Historia del arte en Guatemala. Arquitectura, pintura y escultura* (2002), así como la de Mobil, *Historia del arte guatemalteco* (2002), quienes crearon compendios sobre el quehacer plástico en Guatemala, pero como panoramas descriptivos generales, como la apreciación que se tenía del templo de Santo Domingo y lo que se consideraba el tesoro que albergaba, pero sin profundizar en sus esculturas, más que la Virgen del Rosario y como escultura de pasión, al Señor Sepultado, lo que podría demostrar que mucho de lo que se presentaba en aquel momento era lo que por tradición se consideraba más relevante, sin profundizar en la historia de otras esculturas como Nuestra Señora de la Solead, quien solo se consideraba en su papel de acompañante del Señor Sepultado y no como la figura relevante que es para la historia del arte nacional y la instauración de las devociones de Pasión en estas tierras desde el siglo XVI. Igualmente fue importante ver que, a pesar de la calidad de sus escritos, aún se conservan algunos errores de autoría o temporalidad de ciertas piezas, lo que de nuevo remite a que mucho de lo que se escribía, se dejaba llevar por lo que decía la tradición.

De igual manera, los documentos anteriores pudieron brindar una plataforma útil para la conformación de una argumentación más actualizado en forma y contenido, *El arte guatemalteco, expresiones a través del tiempo* (Montufar, Torres y Urquizú, 2001), que amplió la temporalidad y la visión, que pasó del plano historicista de las obras a la identificación de su función social.

Finalmente, el tema base de este trabajo es la escultura guatemalteca y para lo cual fue obligatoria la búsqueda de aportes proporcionados por Heinrich Berlin en su *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala* (1952), que presenta claramente la conformación de la escuela escultórica guatemalteca y sus artífices, de los cuales se pudo extraer información e inclusive nombres, cuando se intentó buscar autorías de las esculturas aquí presentadas, algo que desafortunadamente es un tema pendiente para completar la historia del arte guatemalteco. La conformación de un gremio de imagineros en el antiguo reino de Guatemala no queda del todo documentada y este libro hace una reseña importante sobre esto, lo cual también ofrece un panorama del contexto en el que se produjeron las esculturas aquí estudiadas, o al menos las más antiguas, lo cual se desarrollará en este estudio dentro del espacio correspondiente.

Otra forma distinta de abordar la historia del arte, que si bien sigue siendo descriptiva, fue a través de la tecnología de su fabricación, como lo hace Haroldo Rodas en *Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala* (1992), lo cual fue muy útil para el desarrollo de este discurso, porque sirvió como referencia para poder reseñar los sistemas constructivos, las técnicas de manufactura y además la relación social que se establece con este producto artístico, que debido a su particular uso dentro de una ideología, marca relaciones particulares, más evidentes cuando se hace alguna intervención en pro de su conservación, ya sea con o sin conocimiento académico.

### **1.3.3 Principios sobre conservación y restauración del patrimonio cultural: Una propuesta teórica para el estudio del conjunto escultórico de Nuestra Señora de la Soledad y sus acompañantes.**

El establecer un marco teórico que parte desde las generalidades de la realización una escultura, como es el caso de Nuestra Señora de la Soledad y de sus acompañantes, seguido del registro de su uso y mantenimiento durante el antiguo reino y posterior República de Guatemala, liberal, capitalista y posmoderna, así como de sus distintas alteraciones para su remozamiento, es reseñar un tema con muchas aristas, por lo cual, luego de ahondar sobre la historia del arte, obligó a referirse a estudios sobre conservación de patrimonio cultural,

entendiendo que el tema tratado de forma científica y con fundamentos relativamente recientes, que si bien se ha escrito sobre esto, su bibliografía algunas veces no es tan específica como se requiere.

### **1.3.3.1 La posición internacional sobre la teoría de la conservación.**

Un primer punto de conexión entre el arte, su filosofía y la conservación como patrimonio, se pudo encontrar en Wolffin (1988), donde en sus *Reflexiones sobre la historia del Arte* tiene conceptos contrapuestos como la línea y el color o lo profundo y lo superficial, con lo cual estructura una metodología de la historia del arte que influenció definitivamente a Cesare Brandi, teórico fundamental sobre la restauración, otorgando elementos para analizar las alteraciones e intervenciones sobre las esculturas aquí estudiadas, las cuales según el texto de Wolffin, deben ser percibidas en principio desde su formalidad y luego sobre su momento histórico, trazando así una interesante teoría social de la conservación. Este argumento pretende rescatar el valor de la forma actual de cada una de ellas, tan válido como el de la que pudo ser su forma original, haciendo énfasis en Nuestra Señora de la Soledad, a quien la historia misma le confirió el aspecto que ahora se reconoce, pero que también exalta la pervivencia a través de los siglos, a pesar de que pudo simplemente ser desechada y cambiada por algo más moderno, resaltando como el paso de la historia hizo que tuviera que ceder su forma material original sobre su imagen simbólica.

A propósito de Brandi, su *Teoría del Restauo* (1977), hace postulaciones básicas que aún en este momento siguen vigentes y que son referencias indispensables si se quiere abordar el tema de la conservación, más cuando se entiende que una intervención sobre un bien patrimonial, dependiendo de la actuación y su resultado, puede influir positiva o negativamente en la apreciación y el recuento de la historia del arte. En ese sentido, Brandi define que las intervenciones están supeditadas al bien cultural y no al contrario. La comprensión sobre lo que se restaura no es únicamente sobre la materia, además de que esta tarea solo es válida si contribuye a restablecer la unidad potencial de la obra, respetando la historia y el paso del tiempo sobre ella, lo cual resultará indispensable para una buena

actuación. Estas primicias básicas fueron tomadas en cuenta al momento de intervenir el conjunto escultórico de Nuestra Señora de la Soledad y sus acompañantes.

Para tener un fundamento histórico, se recurrió a *Historia de la Conservación y la Restauración* (Macarrón, 1995), para entender de forma cronológica las prácticas relacionadas con el campo, sistematizadas por culturas, períodos históricos y divisiones estilísticas, aun cuando estas ya empiezan a ser obsoletas, intentando periodizar la producción cultural más de acuerdo a características de época, entorno y cultura, que solamente basado en el estilo. El recorrido historiográfico del tema sirvió para entender el desarrollo y evolución de las prácticas de cuidado e intervención sobre un bien cultural, y analizarlo de acuerdo a sus propias condiciones.

De igual forma, Clara Barguellini (2000), recopila una serie de ponencias en el 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, entre las cuales cabe destacar la dictada por Pedro Ángeles (2000), *Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte*, resaltando la importancia de la relación entre las dos disciplinas y como se desarrollaron e interrelacionaron a lo largo del siglo XX. Dentro de estas mismas ponencias, *La Restauración como Herramienta de Legitimación de una obra de Arte* (Gutiérrez, 2000), aborda la manera fidedigna de acercarse a la realidad de un objeto artístico específico, el cual permitió construir un ejemplo de aplicación para otros bienes culturales, como el conjunto escultórico de Santo Domingo, que con las intervenciones sufridas, algunas menos instruidas que otras, quedaron expuestas las herramientas conceptuales de un trabajador profesional en su trabajo pero empírico en sus conocimientos sobre criterios de conservación y restauración, como lo establece Zepeda (2000), en su ponencia *Encuentros y Desencuentros: Los restauradores del interior sin acceso a los estudios del arte*, que testifica como estas prácticas han sido comunes en toda la región más allá de nuestras fronteras. Parte importante de este estudio es precisamente el resultado de tales actuaciones, con trabajos de profesionales, pero sin acceso a los lineamientos más internacionalizados y consensuados, así como trabajadores no especializados y motivados únicamente por el apego devocional y la necesidad de un producto simbólico material, revitalizado y actualizado.

La tesis *Iconografía y Religión* (Rocha y Vega, 1997), es un trabajo mexicano que también hace una recopilación sobre las teorías de restauración aplicadas al arte sacro y como éstas deben tener en cuenta, además de las especificaciones técnicas y académicas, el simbolismo religioso, así como el conocimiento del contexto cultural en el que se presenta la obra, lo que sirvió para establecer parámetros comparativos con lo que se sucede en Guatemala y definir que lo que aquí acontece no es un hecho aislado, más bien recurrente en otras partes del continente.

Una compilación más reciente que reúne lo discutido a través del mundo con tópicos como los conceptos de patrimonio, su evolución y valores, se encuentra en *La Conservación y la Restauración en el siglo XX* (Macarrón y González, 2011), aportó teorías y criterios utilizados a través del tiempo, los postulados marcados por sus propias circunstancias, y como se ha regulado legalmente estas prácticas, que sirvió para establecer los criterios de intervención sobre el trabajo actuado y presentado aquí. También se hace una importante aportación sobre el papel del restaurador como trabajador, definiendo sus alcances, limitaciones y responsabilidades ante un bien cultural, útiles para establecer el perfil de un profesional que responda a la teoría aquí reseñada y acorde al momento actual y también pudo ayudar a identificar las razones de las actuaciones de las distintas personas que estuvieron cerca de las esculturas estudiadas, así como su visión de compromiso en cada momento específico para el cuidado y conservación de dicho patrimonio.

### **1.3.3.2 La teoría de la conservación del patrimonio cultural en el país.**

En Guatemala la investigación social sobre la conservación en esculturas cuya vinculación a ideologías o devociones son factor determinante, no ha sido muy desarrollada, menos aún lo concerniente a las intervenciones a las que han sido objeto y las alteraciones o modificaciones que han podido sufrir, careciéndose de documentación para definir los criterios de tratamiento que respondan a este particular contexto. Sin embargo, se han hecho algunos aportes para establecer una teoría, aunque más acorde a las posibilidades que a las necesidades. Podría iniciarse con establecer un marco histórico con *El Despojo Cultural, la otra máscara de la*

*conquista* (Rodas, 1998), con un tinte más materialista sobre el nuevo uso comercial que son objeto los ahora llamados bienes culturales, hace una buena referencia al tema del patrimonio, su función dentro de la sociedad, la identidad como factor determinante en la salvaguarda del mismo. También se hace mención de las relaciones Estado-Iglesia en la definición de nuevas posturas para la conservación, el impacto psicológico de la comunidad ante la pérdida o destrucción de su patrimonio, que se hace más intenso si esto afecta la relación imagen-devoción. Las posturas legales mencionadas en este documento son una aproximación general pero que dieron un marco referencial para el desarrollo del tema y sus resultados finales.

El trabajo *La conservación y restauración del Niño Jesús Nazareno de la Demanda* (Muñoz, 2010), hace una síntesis descriptiva sobre los criterios de intervención de un bien cultural, quizás uno de los primeros aportes académicos referidos a una escultura de gran devoción, lo cual también sirvió como guía teórica de las actuaciones actuales en este campo, información que fue analizada y actualizada más a profundidad en el trabajo aquí presentado. En este contexto, este es el primer trabajo que teniendo como referente la conservación de este grupo escultórico, se permitirá el examen de evidencias paralelas y compararlas al proceso de desarrollo del boato del culto, a través de su historia.

La referencia más directa sobre la escultura de Nuestra Señora de la Soledad y sus seis acompañantes, tuvo un primer aporte en el año 1996, cuando se planteó una investigación formal acerca de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen de Santo Domingo, con la iniciativa inicial de Michele Pinsker y liderado junto al historiador Haroldo Rodas, comenzando con un proceso de recopilación de información, donde se llamó a varios investigadores, incluyendo a este suscriptor como estudioso del arte, para aportar sobre temas iconográficos y de descripción formal del conjunto, así como el rescate y recuperación de las esculturas, en calidad de restaurador.

Dicho trabajo detenido temporalmente, fructificó parcialmente en la publicación *Crónicas y Recuerdos de la Virgen de Dolores del antiguo templo de Santo Domingo de la Nueva Guatemala de la Asunción* (Urquizú y Pinsker, 2014), el cual es de los pocos escritos que

aborda específicamente el tema de la escultura de Nuestra Señora de la Soledad, y que sirvió de base teórica para la localización de nuevas evidencias que ampliaron la comprensión de las mentalidades y de cómo se dio la expansión de las ideas procedentes de metrópolis peninsulares que llegaron al antiguo reino, vía el Arzobispado de México, hasta la fundación del arzobispado de Santiago de Guatemala, el 16 de diciembre de 1743, como producto del avance de la cultura hispánica en la región. Fue significativo el aporte a este estudio el tema sobre la reorganización de las procesiones en el siglo XX, la presencia femenina dentro de estas estructuras y el uso actual de las esculturas.

#### **1.3.3.2.1 El paulatino establecimiento de una teoría de la conservación a partir de la postura estatal en Guatemala.**

El tema de la conservación del patrimonio cultural a nivel nacional, no había sido desarrollado en toda la amplitud necesaria, pues su respuesta había sido más a nivel de solución a los problemas que se van presentando que a una posición unificada. Sin embargo, luego del terremoto de 1976, el estado a través del Ministerio de Educación, crea el Programa de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, para iniciar un rescate del patrimonio cultural, estableciendo una sección de bienes inmuebles y otra de bienes muebles, de donde surgen los principios básicos sistematizados de conservación.

En la década de los años ochenta, por iniciativa del Instituto de Antropología e Historia y el entonces Taller de Restauración de Bienes Muebles de esa institución, se elaboraron varios cuadernillos ilustrativos con técnicas precisas para aplicarlas a distintos tipos de patrimonio: cerámica, pintura sobre madera y documentos gráficos (Carías, Alarcón, Delfín, 1980). Esto marcó un primer intento, el cual no ha podido ser mejorado significativamente, solamente con documentos aislados de cursillos y simposios realizados por la misma institución en años posteriores, pero con legajos inéditos que no lograron tener una difusión adecuada para que pudieran establecer una teoría consecuente con la realidad nacional. En esa línea de trabajo, en 1998, ya con el nombre de Centro de Restauración, por sus siglas CEREBIEM, y como parte del recién creado Ministerio de Cultura y Deportes, se edita un pequeño folleto titulado

*Restauración en Esquipulas* (González y Carías), donde se presenta de forma resumida la intervención efectuada sobre el Cristo de Esquipulas y las tres esculturas que lo acompañan, siendo una forma incipiente de establecer lineamientos de intervención.

Cabe mencionar que el ahora retitulado Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, que aunque varió su nombre, sigue siendo reconocido como CEREBIEM, del IDAEH, establecido en 1978 y actualmente bajo la organización de la Dirección General del Patrimonio Cultural, perteneciente al Ministerio de Cultura y Deportes, ha sido el ente que tácitamente ha establecido los mayores y mejores lineamientos para establecer una teoría de la conservación y restauración a nivel nacional, pues debido a la profesionalización, su relación con otros centros internacionales y la experiencia de sus integrantes, ha marcado la pauta de cómo intervenir el patrimonio cultural mueble, estableciendo algunas diferencias entre el trabajo realizado sobre pintura de caballeta que sobre escultura en madera. La primera responde más a las ideas traídas de México, desde la fundación del CEREBIEM, con conceptos más cosmopolitas, los cuales con el paso de los años se han modernizado, dejando de lado técnicas y procedimientos que hoy se consideran obsoletas e invasivas, por otras más acorde a los lineamientos internacionales.

Con relación a la escultura, que para este trabajo es lo concerniente, el tema se ha hecho más complejo, derivando en una teoría que desarrolla un trabajo híbrido entre las corrientes más internacionales al momento de la conservación o detención de los daños y cuando se pasa a la etapa de la restauración, es decir, cuando se recupera la integridad visual de la obra, los procedimientos se apegan un poco más a las técnicas de los imagineros y su tradición heredada de siglos atrás para la hechura de una obra, con las obvias adaptaciones del respeto al original y la mínima intervención posible, además de los materiales y técnicas de acuerdo al mundo actual. Esto viene a colación porque el tema de las integraciones para mejorar la lectura de un bien cultural, sobre todo cuando se trata de un bien religioso y parte del patrimonio vivo, debe responder a esa vida dinámica que aún posee, manteniendo un aspecto íntegro y completo, el cual puede alejarse a un trabajo sobre un bien utilizado para estudio o de exhibición museística, donde puede permitirse ciertas lagunas y faltantes como parte de la misma historia de la pieza para evidenciar de los agentes de deterioro a través del tiempo.

Esta diferenciación de actuación, favoreciendo la recuperación de todos los faltantes con una integración conocida cero-cero (0-0), es decir, poco perceptibles a simple vista y más identificadas a través de los registros de los procedimientos realizados, lo cual ha sido determinante para cohesionar la parte técnica del rescate del patrimonio cultural y la parte simbólica del patrimonio devocional. Esta forma de intervención particular sobre esculturas religiosas, con un enfoque local y de acuerdo a las particulares necesidades de este tipo de imágenes, ha creado una escuela que responde a las mentalidades y a su desarrollo social, que, sin haberse publicado por escrito, ha sido tácitamente el mayor aporte a la teoría de la conservación surgida en Guatemala, con repercusiones internacionales, ya que ha sido imitado por países cercanos, sobre todo en Centroamérica.

Adicional al trabajo que el CEREBIEM ha realizado, a partir del año 2010 se han hecho presentaciones públicas de las intervenciones hechas a ciertas esculturas religiosas, mostrando de forma detallada todo el trabajo realizado, lo que ha servido también para difundir la forma de proceder y los criterios empleados en este tipo de actuaciones, lo cual se ha convertido en una fuente importante de información que ha corroborado la postura local e influenciado positivamente en la línea de trabajo de conservación a nivel nacional.

Legalmente, debe considerarse la *Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación* (1999), que en sus 72 artículos hace una pequeña recopilación de normativas para el cuidado del patrimonio cultural, basado en el trabajo realizado en las dependencias del Instituto de Antropología e Historia, que han sido útiles para el establecimiento de una postura oficial al momento de una mala intervención, lo cual fue útil para entender cómo ha cambiado la percepción de los trabajos al momento de querer hacer un procedimiento de rescate o de simple remozamiento.

#### **1.3.4 Conceptos y términos de referencia relacionados con el trabajo desarrollado.**

El tema que aquí se desarrolla, responde a una rama particular de la historia del arte que tiene como componente adicional que se desenvuelve dentro de un espacio religioso, con lo cual se

ha debido tener presente como este entorno ha influido desde la concepción del conjunto escultórico, como en el momento que se hicieron los distintos remozamientos y arreglos sobre su materia para repercutir sobre su parte emocional. *La Influencia de las Religiones Cristianas* (Blancarte, Casillas y González, 1993), fue un texto importante para este tema, pues la religión como promotora de ideologías, y en este caso particular, el catolicismo con un mensaje culto y otro más popular, generador de cultura a través de rituales, ha derivado en manejo de masas y de sobre manera, al tema que aquí se trató por sus implicaciones sociales, las cuales son fortalecidas a través de la imagen. El texto hace referencia a toda el área circunscrita a la iglesia católica colonial, la cual incluía a México y a la actual república de Guatemala hasta mediados del siglo XVIII, que fue una buena base para conformar un panorama de esa realidad en la Guatemala posterior a esa época, lo cual se desarrollará oportunamente dentro de este estudio, reforzando lo previamente analizado, donde sin duda la iglesia local definió la fisonomía de sus imágenes de acuerdo al desarrollo artístico de cada época de fabricación de las siete esculturas, dándole un aspecto propio a cada una, estableciendo así un conteo actual de estilo dentro de la historia del arte nacional, respondiendo no solo a la moda imperante, sino a la facilidad de acceder por medio de la reproducción artística a la conciencia del espectador. Igualmente, su postura ideológica ha influido al momento de los remozamientos o reparaciones de su forma material para su uso comunicador.

En este estudio, no puede dejar de mencionarse que dentro de la historia del arte también se ubica el manejo del patrimonio cultural como respuesta a la concatenación histórica de estas manifestaciones, la forma de clasificarlas y protegerlas como resultado del mundo moderno, de la necesidad de regular la herencia legada por los antepasados, que en su conjunto conforma la identidad de un pueblo. *Patrimonio Cultural. Integración y desarrollo en América Latina* (Castellanos, 2010), proporcionó una interesante mirada a los derechos, valores y cuidados del patrimonio cultural tangible e intangible dentro de la región, así como la forma de definición de las políticas de actuación contemporáneas para su manejo, salvaguarda e intervención, un tema útil en cuanto a la evolución de los criterios y las razones de este proceso.

Dentro de las acciones que se realizan sobre este producto artístico, existen varias clasificaciones de acuerdo al nivel de intervención, para esto fue muy importante establecer las diferencias incluidas dentro del concepto de conservación. En el texto de Macarrón y González (2011), queda muy claro que conservación abarca todas las acciones que tengan que ver con la protección de este legado artístico tangible, siendo dividida en tres ramales, la conservación preventiva que se relaciona a todo lo que puede proveer un ambiente óptimo para mantener un buen estado de la obra, pero sin intervenirla; seguidamente la conservación curativa, la que ya interviene la obra para detener su deterioro y fortalecerla en su estructura para enfrentar adecuadamente todos los posibles agentes de deterioro. Finalmente está la restauración que termina siendo la parte estética que facilite su uso, la cual actúa cuando un bien ha perdido su significado o función por los deterioros sufridos, necesitando una recuperación para una lectura visual integrada.

## Capítulo 2

### **Antecedentes devocionales, históricos y artísticos del conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen.**

La aproximación al conjunto escultórico de la Cofradía de Pasión dedicada a la veneración y acompañamiento en el sufrimiento de la Virgen María en su piadosa soledad, instituida en el templo de Santo Domingo, debe hacer un relación con la formulación y creación de esta devoción desde sus orígenes en el continente europeo, su función espiritual y su desarrollo artístico como medio divulgador, así como la llegada y regulación de hechura y presencia de las imágenes cristianas luego del arribo de los españoles a este continente, superponiéndose sobre las deidades aborígenes y estableciendo un nuevo pregón evangelizador. Establecido esto, debe ahondarse sobre la conformación de la primera cofradía de Pasión dentro del templo de Santo Domingo, dispuesta con las escultura de la Virgen de la Soledad y la figura del Señor Sepultado, quienes siglos más tarde sufrieron una separación administrativa, dando paso a la creación de la Hermandad del Señor Sepultado y el culto a esta imagen y a la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, cuyo conjunto escultórico ya no incluía a la imagen de Jesús y dejaba a Nuestra Señora de la Soledad como figura titular.

#### **2.1 El origen de la advocación de la Virgen María en su Soledad.**

La representación de las figuras santas que hoy se veneran por medio de las imágenes católicas, tuvieron un proceso evolutivo, teniendo que ser defendidas y explicadas en su interpretación desde los primeros siglos del cristianismo, al ser atacadas por los iconoclastas, como lo demuestra los planteamientos del concilio II de Nicea en el año 787: “hay que exhibir las venerables y santas imágenes, [...], en las santas iglesias de Dios. [...], ya que el honor tributado a la imagen se refiere al representado en ella, y quien venera una imagen venera a la persona en ella representada (Ortiz de Urbina, 2014, s/n).

Así mismo, las representaciones de la Virgen María se remontan a los primeros años del cristianismo, durante el desarrollo del arte paleocristiano, primariamente junto al Niño Jesús, como se encuentra en las catacumbas de Priscila en Roma, datadas hacia el siglo II (Arte Paleocristiano, 2017). Estas primeras imágenes mostraban a la madre del Salvador pero más como el trono donde este se sienta que para exaltar la figura dentro de la cristiandad, aunque el sincretismo con las diosas madres mediterráneas y la mitología pudo ayudar a su pronta difusión, la cual tuvo más auge a partir del siglo XII con una evolución hacia la *mariolatría*, exaltada particularmente por san Bernardo, san Francisco de Asís y san Antonio de Padua, pretendiendo reflejar el amor de Cristo por la humanidad, administrado por la Madre Iglesia, representada iconográficamente por la Virgen María (Arte Paleocristiano. El Arte del Cristianismo, 2017), que posteriormente se rigieron a los cánones dispuestos en el Concilio de Trento, a mediados del siglo XVI.

El papel de corredentora o mediadora se expresó en multitud de advocaciones, adjudicándole el título inicial de *Panhagia* que en griego quiere decir *la toda santa, Santísima Virgen o Nuestra Señora* (Arte Mariano, s/f), siendo la primera representación de la Virgen María con Jesús y los símbolos de Pasión es en el siglo XIII en la antigua Constantinopla (hoy Estambul), con la advocación de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, reconocida como la Madre de Dios de la Pasión (Muñoz 2010, p.41).

La presencia de la Virgen en la vida adulta de Jesús y con relación a su tránsito de dolor y posterior advocación de María en su piadosa soledad, puede asumirse desde la tercera de las *siete palabras* de Cristo en la cruz: "Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: *Mujer, ahí tienes a tu hijo*. Luego dice al discípulo: *Ahí tienes a tu madre*. Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa". (Juan 19, 26-27). Todo este relato bíblico derivó en la plegaria *Stabat Mater*, cuyas primeras palabras de este himno ubicado hacia el siglo XIII y atribuido cuestionablemente al franciscano Jacopone da Todi, dice *Stabat Mater dolorosa* (estaba la Madre dolorosa), hacen alusión al sufrimiento de María durante su crucifixión y posterior muerte (Enciclopedia Católica online, s/f).

Las representaciones plásticas de la Virgen en esta advocación de dolor no surgieron sino hasta la Edad Media, lo cual queda patentizado en el descendimiento de Cristo, representado en Italia en el siglo XII, con un relieve románico en mármol de Benedetto Antelami (Domus Pucelae, 2013).



Ilustraciones 1 y 2

El Descendimiento, Benedetto Antelami, mármol, h. 1178, Catedral de Parma, Roma, Italia. Obra completa y detalle que muestra a la Virgen María en un momento de dolor y soledad.

(El Descendimiento <http://domuspucelae.blogspot.com/2013/05/visita-virtual-el-descendimiento.html> [captura 26 febrero 2021]).

Debido al tema que aquí se trata y su relación de estilo con la escultura de estudio, es importante hacer alusión a la pintura flamenca y particularmente a un lejano referente, la pintura elaborada por Roger Van der Weyden, alrededor del año 1435 (Urquizú, 2016, pp. 4-5), realizada para la iglesia de Nuestra Señora Extramuros de Lovaina, en la región de Flandes, hoy Bélgica, siendo adquirida en el siglo XVI por María de Hungría, hermana del rey Carlos V de España, quien la cedió a su sobrino Felipe II de donde pasó a la colección real, encontrándose actualmente en el museo del Prado en Madrid.



Ilustraciones 3 y 4

El Descendimiento de la cruz, Rogier van der Weyden, pintura al óleo sobre paneles de madera, h. 1435, 220 x 262 cm., Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Obra completa y detalle que muestra el desarrollo estético flamenco de la Soledad.

(El cuadro del Día <https://images.app.goo.gl/GnvACvSZG7pZPAYo9> [captura marzo 2020] y Pinterest <https://images.app.goo.gl/tQXR4oXe3BhynaPt6> [captura marzo 2020]).

La obra de van der Weyden fue replicada por el artista Michel Coxcie, de donde se desprendió un grabado con la imagen invertida, realizado por Cornelius Court hacia 1565. (Urquizú, 2016, pp. 4-5), y así fue como esta escena pudo haber tenido mayor difusión hasta llegar al nuevo continente, como se planteará más adelante.



Ilustración 5

Descendimiento de Cristo, Cornelius Court, grabado sobre papel, h. 1565. Los grabados fueron medios muy utilizados para ilustrar con imágenes un nuevo sistema de ideas, y con ellos establecer nuevas ideologías. (Wiley Online Library <https://images.app.goo.gl/t5rytyCDFszwAjaw8> [captura marzo 2020]).

Y si bien es cierto que obras como estas pudieron generar influencias significativas en la reproducción de la figura de la Virgen María en la escena del descendimiento, su presencia desmayada poco a poco cayó en desuso debido a la connotación de debilidad que no debía mostrar. Lo anterior fue el desarrollo iconográfico y artístico que derivó en la representación de la Virgen María en el misterio de su soledad, cuando Cristo yace sobre el regazo de la Virgen María o cuando ya está en el sepulcro. Cabe mencionar que, aunque existían representaciones de la Virgen vestida de negro por la muerte de Cristo en el arte paleocristiano, es la orden de los servitas la que mayormente promovió su culto desde el siglo XIII, lo cual tuvo mayor florecimiento en Flandes cuando el cura Juan de Coudenberghé funda la cofradía de la Virgen de los Siete Dolores en el siglo XV y el arte flamenco se apresuró a representar esta particular advocación. Esta influencia llegó entre pinturas y grabados a los reinos españoles como puede verse en la pintura de Hans Memling, “La Virgen Mostrando al Varón de Dolores” ubicada en la Capilla Real de Granada, estableciéndose en España y posteriormente en sus colonias, una iconografía cada vez más común para la representación de la Virgen con ropas de luto (Prieto, 2013, pp. 4-5).



Ilustraciones 6 y 7

Los siete dolores de María, Adrián Isenbrandt, pintura al óleo sobre panel de madera, h. 1518-35, iglesia de Nuestra Señora de Brujas, Flandes (hoy Bélgica). La Virgen mostrando el varón de Dolores, Hans Memling, pintura al óleo sobre panel de madera, h. 1475, Capilla Real, Catedral Granada, España. Influencia flamenca en el desarrollo de la advocación de la Virgen María en su dolor y soledad.

(Wikipedia <https://images.app.goo.gl/tNVBNgSFDeHwDBQ99> [captura marzo 2020] y Wikipetã-Wikipedia <https://images.app.goo.gl/L1y74hQqnw8p2f5A> [captura marzo 2020]).

En relación a este tema, también se ha mencionado la relación de esta advocación y la Casa Real de Francia, al momento que la princesa Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia, se convierte en la tercera esposa de Felipe II y reina de España, quien al llegar a su nueva casa en 1559 llevó consigo una pintura que representaba la soledad y angustias de la Virgen María (González y Roda, 1992, p. 37). Esta imagen suscitó mucha devoción entre los frailes de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, quienes mandaron a hacer una réplica, con la novedad que sería en bulto y que además no tendría ropaje tallado, sino de candelero o para vestir, la cual fue encargada al pintor y escultor Gaspar Becerra y Padilla quien la culminó en 1565 con una marcada influencia renacentista italiana. Se dice que la camarera mayor de la Reina, María de la Cueva y Toledo, condesa viuda de Ureña, cedió uno de sus trajes para vestirla, haciendo tácitamente la sugerencia de que las mujeres al quedar viudas o solas, debían tomar los hábitos o vestir como monjas en menosprecio del mundo. (González y Roda, 1992, p. 37).

Es difícil saber cuál sería la ropa original, pero la anterior referencia da una idea del gusto por el luto para la advocación de la Virgen de la Soledad. Esta escultura estaba de rodillas con las manos entrelazadas y compungida en su dolor, en una típica alusión a las mujeres nobles castellanas. Si bien es cierto que ya existía la influencia flamenca a través de pinturas con esta representación, quizás la escultura tuvo una difusión distinta, la cual se enraizó en la hechura de otras figuras de María, dedicadas a su compasiva soledad y angustia.

La escultura fue conocida y venerada en la capilla de los Mínimos de la Victoria en Madrid, a cargo de los Servitas, teniendo gran devoción y difusión en toda la península (González y Roda, 1992, p. 37). Posteriormente fue trasladada a la Colegiata de San Isidro El Real en Madrid, donde se destruyó por un incendio durante la guerra civil española en 1936. (Santana, 2017, s/n).



Ilustraciones 8 y 9

María de la Cueva y Toledo, viuda y IV condesa de Ureña, anónimo, pintura sobre lienzo, s. XVI, Universidad de Osuna. Nuestra Señora de la Soledad de la Victoria, Gaspar Becerra y Padilla, escultura para vestir en madera policromada, h. 1565, última ubicación Colegiata San Isidro El Real, Madrid. La Virgen fue vestida con un traje blanco y negro, donado por la condesa viuda de Ureña, que recordaba a los hábitos monjiles y el luto de las nobles mujeres viudas. La escultura se destruyó en un incendio en 1936.

(Dialnet <https://images.app.goo.gl/reWSYo32ByTtucGP9> [captura abril 2020] y Fray Martín de Porres <https://fraymartindeporres.wordpress.com/2017/10/15/nuestra-senora-de-la-soledad-de-la-victoria-la-virgen-enlutada/> [captura abril 2020]).

## 2.2 Las imágenes cristianas en el Nuevo Mundo.

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo, determinó la reproducción de su sistema de ideas, que para explicar su organización social delegó el sistema educativo en la Iglesia católica, que fue ordenada de manera jerárquica desde Roma, fundándose el obispado de Santiago de Guatemala en 1534, dependiente del arzobispado de Sevilla y posteriormente, desde 1547, al de México (Urquizú, 2008, pp. 21-4), hasta 1743 cuando fue elevada al rango de arquidiócesis metropolitana.

La diversidad cultural existente en las nuevas tierras del imperio español determinó el uso de la religión para unificar las ideas entre los distintos grupos sociales para que fueran comprendidas, como equivalentes figurativos por encima de las diferencias étnicas y

económicas dentro de todo el imperio, cuyos habitantes trabajaron en sus propios poblados imbuidos de un espíritu de cohesión social basado en sus principios y dogmas.

En la comprensión del arte que llegó al Nuevo Mundo y que en su mayoría provino de la península ibérica, cabe resaltar que para el siglo XV se nutría de influencia germánica y flamenca, producto de la inclusión y el trabajo de grabadores de esas tierras, que a partir de esas imágenes pudieron influir sobre la escultura, pintura y el libro ilustrado. Esto se vio fortalecido por los nexos entre Castilla y Aragón a los Países Bajos por el reinado de Carlos V. Ejemplo de esto fue la llegada a Nueva España en 1523 del misionero franciscano Pedro de Gante, de origen flamenco, quien para evangelizar aprovechó el uso de la imagen y las referencias que este tenía de pintores nórdicos como Memling, David, Van der Goes (Gruzinski, 1994, pp. 78-80), lo cual fue fundamental para la difusión de un ideario específico con una estética particular en las nuevas colonias.

Sin embargo, la Iglesia católica en Europa enfrentaba conflictos dogmáticos que para subsanar, convoca un nuevo concilio, Trento (1545-1563), siendo su duración de dieciocho años la respuesta al cisma de las reformas protestantes, entre las que hacía alusión al uso de las imágenes, por lo cual formulan en la sesión veinticinco, el decreto *sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*, que como se identifica en el mismo texto (Decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento, 2019), se refiere a la función de las imágenes y su instrucción por medio de ellas:

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres [...]

[...] se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración [...]

[...] todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes.

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos [...].

El concilio de Trento encontró fuerte eco en España, apoyado por los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola y la labor desarrollada por la Compañía de Jesús, todo lo cual tuvo gran repercusión en América, donde paralelamente el reino español se establecía administrativamente en el Nuevo Mundo, primero en Virreinos, el de Nueva España y el de Perú, y luego la jurisdicción militar de Capitanía General en el territorio que hoy abarca desde Chiapas hasta Costa Rica, contando con el apoyo de la Iglesia, que se organizaba y asentaba de forma distinta y bajo sus propias normas y jurisdicciones (Muñoz 2017, p. 47). De tal cuenta, en 1554 se convocó a la celebración del primer Concilio provincial mexicano, que consolidaría la jerarquía episcopal de las Indias y su autonomía de las regulaciones emitidas desde España. Esta provincia eclesiástica abarcaría entre otras regiones la de Guatemala, que debía acatar sus disposiciones. En dicho concilio provincial se redactaron ciento trece constituciones, de las cuales el número treinta y cuatro contempla el tema que aquí tratado y que se expresa textualmente en su capítulo treinta y cuatro:

XXXIV. Que no se pinten imágenes sin que sea primero examinado el pintor y las pinturas que pintare.

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes que a las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pinturas e indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene más que en otras proveer en esto, por causa que los indios sin saber bien pintar ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra santa fe. Por ende, *santo approbante concilio*, estatuímos y mandamos que ningún español ni indio pinte imágenes ni retablos en ninguna iglesia de nuestro arzobispado y provincia, ni venda imagen sin que primero el tal pintor sea examinado y se le dé licencia por nos o por nuestros provisores para que pueda pintar; y las imágenes que así pintaren, sean primero examinadas y tasadas por nuestros jueces el precio y valor de ellas, so pena que el pintor que lo contrario hiciere, pierda la pintura e imagen que hiciere. Y mandamos a los nuestros visitadores que en las iglesias y lugares píos que visitaren,

vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares y poner en su lugar otras, como convenga a la devoción de los fieles. Y asimismo, las imágenes que hallaren que no están honesta o decentemente ataviadas, especialmente en los altares u otras que se sacan en procesiones, las hagan poner decentemente. (Concilios provinciales mexicanos 2014, pp. 41-2).

A lo anterior habría que agregar que las religiones mesoamericanas eran más tolerantes a la ampliación de su panteón de dioses, por lo cual, la llegada de una nueva religión y sus personajes debió ser más fácilmente asimilable, además de la reverencia a la sangre y el sacrificio, que estaban incluido dentro de su pensamiento (Muñoz 2017, p. 47). En 1565 se realizaría el segundo concilio provincial mexicano, que reconocía la autoridad de la Iglesia de Roma, así como el de recibir y jurar las disposiciones del concilio de Trento, aunque vale decir que esto debió ser revalidado y solo fue mayormente acatado con la celebración de un tercer concilio provincial en 1584 (Muñoz 2017, p. 49). Un dato importante en este Tercer concilio, en su título XVIII, apartado IX, resalta textualmente:

Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, o sean pintadas, o si se hacen de escultura, sea de tal manera que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos, y las que ya existieren actualmente tengan designadas sus vestiduras propias. Y si alguna persona secular prestare algunas ropas para el adorno de la imagen, y fuere el mismo hecho se apliquen a su culto. Y cuando fuere necesario vestir o adornar de cualquier modo a las imágenes, no se lleven para este efecto fuera de las iglesias. (Concilios provinciales mexicanos 2014, pp. 210-11).

Este poder ideológico religioso se veía reflejado en las autoridades civiles que se les consideraba que lideraban el mundo material por voluntad divina. Todo este poder era enseñado y recapitulado por medio de actos religiosos como misas, procesiones y representación de autos sacramentales, lo que determinaba el papel de las catedrales, parroquias, iglesias y complejos arquitectónicos religiosos como principales sitios de aprendizaje del comportamiento humano cristiano que era lo equivalente a lo civilizado. Para todo este proceso, la imagen se hizo indispensable y fue transformarse de acuerdo al desarrollo de las mentalidades que generó cambios de pensamiento y de ideologías.

Esta nueva posición y avance católico en Europa y el Nuevo Mundo para llevar a cabo un proceso de estandarización del conocimiento, que a la sazón se decía que era movido por la

Santísima Trinidad que gobierna un mundo inmaterial al que se puede llegar después de la muerte en la tierra, designaba a los sucesores de Cristo en la tierra para su legislación, razón por la cual, el Papa Pío V (1566-1572), procedió a tomar medidas para oficializar el uso de las imágenes, el rezo del rosario, establecer el latín en el desarrollo del culto y poner sus figuras en el epicentro del cristianismo al alcance de todos, a manera de que fueran también fuente de cohesión social. (Urquizú, 2016, pp. 4 -5).

Esto llevó a que algunas imágenes fueran tomando un carácter divinizado en la medida que implicaban la pertenencia de valores, deseos, estados de ánimo, cánones de belleza física; lo que envuelve una relación privada y pública con la sociedad que las hizo tomar vida en la memoria de los pueblos, que conforme pasa el tiempo se transforma en histórica.

Urquizú comenta que los concilios de Trento y Mexicanos en el siglo XVI fueron afinando estas relaciones entre las imágenes y el pueblo, transformando los “autos sacramentales” como géneros teatrales de temporada, denominados en documentos antiguos y reconocidos como: “los divinos simulacros”, que podían ser desde el nacimiento de Cristo, su Pasión, los misterios del Rosario, el santo Entierro de Cristo o la Resurrección del Señor; utilizando esculturas para representar los personajes principales, eso con el fin de evitar innecesarias interpretaciones sexuales de los personajes y así enfatizar un reflejo del conocimiento a través de la expresión sensorial (2006, pp. 4-5).

Con relación a las imágenes, esta situación debe ser entendida claramente, porque en los papeles principales, es decir Jesús y la Virgen María, sus representaciones humanizadas requerían aproximarse a la perfección que incluía la belleza física, situación que se explica fácilmente en la esencia de la escultura hispánica local, a la que se añade teatralidad en la expresión, para fijar en mejor forma el conocimiento de los momentos que se quiere representar.

La arquitectura, mobiliario, escultura, pintura y otras expresiones artísticas fueron el medio ideal para tales fines. Ejemplo de esto en el antiguo templo de Santo Domingo, es la hechura de varios retablos para los primeros años del siglo XVII, encargados a Quirio Cataño y Pedro de Liendo, aunque no así a las esculturas que se incluirían en el retablo (Berlin, 1952, p. 106).

Por su parte a Pedro de Liendo se le encargó el primer Vía Crucis, hacia 1619, y para mediados del siglo XVII, le encargan otro retablo, ahora si con sus esculturas y pinturas, que tuvo retrasos, inaugurándose hacia 1657 (Berlin, 1952, p. 123).

Heinrich Berlin señala la peculiar situación en el reino de Guatemala, donde a pesar de que desde los primeros años de fundado se instalaron talleres, tiendas u obradores destinados a la fabricación de esculturas y que rápidamente ganaron reconocimiento por su calidad, no se han encontrado las ordenanzas relacionadas con escultores, talladores, estofadores, doradores y pintores (1952, pp. 31-6). Tradicionalmente las categorías iban desde aprendices, oficiales y finalmente maestros. Los aprendices, hombres muy jóvenes en su mayoría, aprendían y hasta vivían con los maestros para ser instruidos en el oficio en cuestión, sin salario, pero con comida y vestido, por un tiempo aproximado de seis años. Terminado el tiempo establecido y con los conocimientos adquiridos, pasaban a ser oficiales quienes podían seguir trabajando con los maestros, pero ahora con paga, o buscar sus propios trabajos. El título de maestro se obtenía mediante examen frente a veedores y alcaldes del gremio, (Berlin, 1952, pp. 33-6).

A pesar de que en el Virreinato de la Nueva España si se establecieron ordenanzas desde mediados del siglo XVI, en la Capitanía General de Guatemala al parecer no hubo un gremio establecido de imagineros ni ordenanzas que los regularan o corporación legal hasta julio de 1687, cuando el Cabildo convocó a examen a algunos ensambladores y arquitectos, que, si bien no estaba directamente relacionado con imagineros, si guardaban relación de trabajo. Este examen se realizó quizás por presiones desde México o por trabajos mal ejecutados o por intrigas entre imagineros, sin saberse a ciencia cierta si luego de este momento, hubo continuidad con dichos procesos (Berlin, 1952, p. 37). La formación de artesanos y el desarrollo del arte con regulaciones académicas, tuvo nuevamente una seria preocupación por parte de la Sociedad Económica de Amantes de la Patria de Guatemala, a finales del siglo XVIII y principio del siglo XIX (Berlin, 1952, p.42).

A pesar de estos esfuerzos, pareciera que el título de maestro o el reconocimiento como tal, estaba más supeditado al hecho que al derecho, siendo la calidad de las obras, sus técnicas de manufactura y los materiales utilizados los que daban el reconocimiento al autor, aunque sin

duda las regulaciones civiles pesaban y sobre todo las eclesiásticas, particularmente si se tiene en mente que el resultado debía reflejar adecuadamente la proclama ideológica establecido. De esa cuenta se puede inferir en la importancia que tuvieron las promulgaciones del Concilio de Trento y sobre todo para este lado del mundo, bastante alejado de lo que sucedía en tierras europeas, de las disposiciones emitidas en los Concilios Mexicanos, particularmente el Primero y el Tercero, todos los cuales redactados en la segunda mitad del siglo XVI. Igualmente tiene que tomarse en cuenta que en la práctica sería muy difícil cumplir con tan rígidas normativas.

Por ejemplo, para esta investigación cabe resaltar lo dicho en este último concilio, donde se recalca que se hagan esculturas que no necesiten vestidos de tela sino de la propia materia de la escultura, pues la figura titular aquí estudiada, Nuestra Señora de la Soledad, realizada bajo dicha normativa, se presenta actualmente con ropa de tela, lo cual abre posibilidades de la originalidad de su cuerpo o si fuera el caso, del incumplimiento de tales regulaciones. El resto de esculturas aquí presentadas, son el resultado de este desarrollo y evolución del arte a través del tiempo y de las concepciones, adaptándose a su entorno, sus necesidades y sus propias respuestas.

### **2.3 Datos sobre las devociones de Pasión del templo de Santo Domingo.**

En la comprensión de este proceso de culto, es ahora necesario tener en cuenta las referencias del investigador Mario Ubico Calderón (2004, p. 23), cuando analiza la conformación de las capillas del templo de Santo Domingo en la ciudad de Santiago, donde refiere que originalmente la de la Virgen de la Soledad está además relacionada al momento del Descendimiento, lo cual desde el punto de vista de la historia del arte, permite explicar su conexión con el grabado de Cornelius Court, inspirado en la pintura de van der Weyden, e inclusive su relación estética con la hechura de la figura titular.

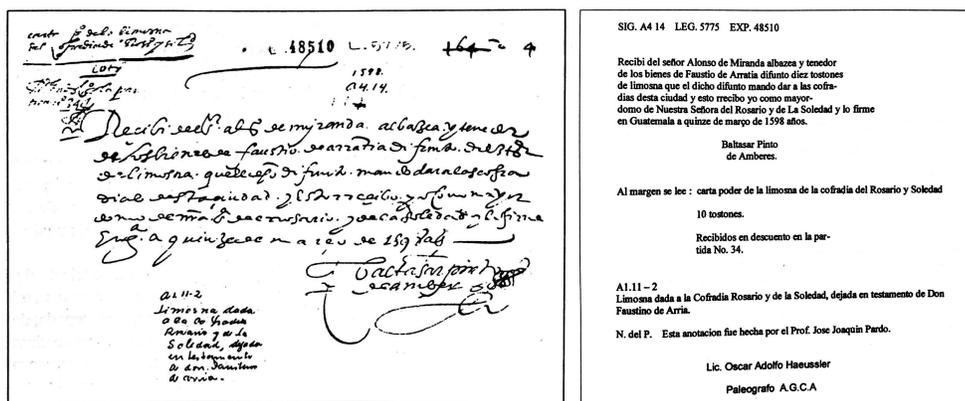
La enseñanza implícita está dirigida a contemplar la muerte de Jesús y la aceptación de un destino irremediable, con la esperanza de la resurrección eterna en un mundo inmaterial,

perceptible y al alcance para los fieles de una misma Iglesia, especialmente de los creyentes y participantes en los actos de fe, los cuales eran inculcados en ritos y ceremonias piadosas como los de Viernes Santo, que para una mejor forma de transmitir el mensaje, se incluían esculturas relacionadas con el Santo Entierro.

La estandarización de los idearios individuales y colectivos en el Nuevo Mundo, en formación para finales del siglo XVI, se planteó también la necesidad del seguimiento de las costumbres y ritos de los grupos de poder, que incluían el ceremonial de Viernes Santo: La crucifixión, sermón de las siete palabras, descendimiento y santo entierro de Cristo, lo cual debió realizarlo una cofradía, aunque cabe decir que no necesariamente una específica para este fin.

El 13 de enero de 1598 el Papa Clemente VIII, emitió una bula “institucional” promoviendo la constitución de cofradías dedicadas a la devoción a Nuestra Señora de la Soledad en los conventos de la Orden de Predicadores, establecidos y por establecerse en los reinos de la China, las islas Filipinas y demás Provincias y Tierras de las Indias, es decir, América, también contemplando en esta bula las procesiones del Santo Entierro. (Prah, 1997, pp. 14-5). La creación de estas cofradías no era inmediata y según Prah (1997, pp 18), su fundación debió ser entre entre 1625 y 1650, existiendo en el convento dominico, antes de dicha fecha, únicamente la de Nuestra Señora del Rosario, fundada el 1 de noviembre de 1559. (Prah, 1997, p. 16).

Sin embargo, fue localizado un recibo de limosna con carácter testamentario, fechado el 15 de marzo de 1598, el cual está firmado por Baltazar Pinto de Amberes, quien se auto designa como mayordomo de Nuestra Señora del Rosario y de la Soledad (Urquizú, 2003, pp. 120-1), y aunque la fecha es muy temprana, luego de la emisión de la bula, es interesante esta mención que manifiesta una pronta devoción a la Soledad, al parecer fungiendo como parte de la cofradía de la Virgen del Rosario, quizás mientras se creaba la propia, fundada posteriormente y de forma oficial como Cofradía de Nuestra Señora de Soledad y Santo Entierro de Cristo del templo de Santo Domingo, albergando en una sola cofradía a las imágenes de la Virgen María y de Jesús, hasta mediados del siglo XIX. (Prah 1977, pp. 21).



Ilustraciones 10 y 11

Recibo de limosnas con carácter testamentario, de 1598 y su transcripción paleográfica literal:

Recibí del señor Alonso de Miranda albacea y tenedor de los bienes de Faustio de Arratia difunto diez tostontes de limosna que el dicho difunto mando dar a las cofradías desta ciudad y esto recibo yo como mayordomo de Nuestra Señora del Rosario y de La Soledad y lo firme en Guatemala a quize de março de 1598 años. Baltasar Pinto de Amberes.

(Tomado de Urquizú, 2003, Nuevas notas para el estudio de las marchas fúnebres de Guatemala, pp. 120-1).

Las generalidades de la bula y el anterior recibo de limosna, permite deducir que para aquel momento dicha institución manejaba el culto, ya sea de una o de dos advocaciones, con estándares supervisados por autoridades superiores que vigilaban su estricto cumplimiento, lo cual explica el cuidado del boato, desde la construcción del estrado, la representación de los rituales de Viernes Santo, hasta el seguimiento de los modelos al momento de la realización de las esculturas, basados en grabados, lo que permite asumir que la figura titular de la cofradía, es un reflejo de esos primeros documentos gráficos llegados a esta tierra.

Muchas veces se hace difícil historiar debido a pérdidas o modificaciones, y que solo con la aplicación de nuevas metodologías, como las de análisis comparativo de las obras, planteadas por el investigador Ubico Calderón (2009), pueden percibirse avances concretos para obtener nuevos datos y seguir el análisis de otros casos, como los que se plantean en la presente exposición.

Otra vía de aproximación al tema puede verse en Agustín Dávila Padilla (1562-1604), quien describe los ceremoniales de Viernes Santo en un gran documento titulado *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores por*

*las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*, publicado en Madrid en 1596 y vuelto a editar en Bruselas en 1625 (Dávila Padilla, 2018), (Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España, s/f), transcribiéndose algunos párrafos textualmente para introducir el tema:

Debía ser para recordar a Cristo como un verdadero Dios, Rey de los Reyes y Señor de los Señores, como las exequias de los príncipes mostrando las insignias de sus tronos, dedicando el Capítulo LXIII: Del orden de la procesión, y lo que se hace el Domingo de Pascua.

Al principio de todas las insignias va un carro pequeño cubierto de luto, y en medio de una Cruz, a cuyo pie va postrada la muerte, y en cuyos brazos colgaba un título que con las palabras en latín y español que decían “Vbi eft mors victoria tua” (Muerte donde está tu victoria). También eran colocados otros epitafios similares, seguida de tres trompetas y de tres estandartes, guion de la procesión en medio de colaterales que la acompañaban, luego de las insignias de la Pasión en medio de cirios encendidos en las manos, una cruz alta con un manto atravesado con la lanza y la esponja a sus lados, luego dos Reyes de Armas con las insignias de la Pasión bordadas en oro y plata en el pecho y espalda de sus ropas.

Luego seguía el anda con el cuerpo de Cristo, representado por la escultura utilizada en el ceremonial descrito anteriormente, en una urna sobre un anda portada por cuatro sacerdotes vestidos de luto con bordados en oro y plata. El féretro era cubierto por un velo negro transparente decorado de los mismos metales que las vestimentas de los sacerdotes, detrás iba el escudo de armas reales de Cristo seguido de la escultura de la Santísima Virgen, acompañada de los disciplinantes y cofrades.

Escortaba el cortejo un San Pedro arrepentido, la Magdalena y religiosos encargados de las oraciones, la procesión que hacía paradas en otras iglesias como San Francisco y la Vera Cruz, donde era recibida por sacerdotes que también tenían cofradías de pasión y le daban sepultura en el convento de la Concepción.

En la mañana del Domingo de Pascua, se juntaban en la iglesia de la Concepción las cofradías del Entierro y la Vera Cruz, había una prédica de media hora, luego se sacaba un sudario de tres varas de alto con la imagen de Cristo, luego una procesión con esculturas de Jesús Resucitado, la Santísima Virgen y la Magdalena, y procesión del Sacramento, luego misa y sermón.

Esta descripción a pesar de que narra la procesión en la ciudad de México permite suponer la presencia de pocas esculturas en el siglo XVI y principios del XVII, aunque refuerza la probabilidad de contar con una imagen de la Virgen de Soledad al estilo Renacentista, como la

escultura patrona de la Cofradía de Nuestra Señora de La Soledad ya citada, debido a que la bula menciona que era propia de la veneración de los grupos de poder peninsulares y demás reinos de ultramar, a la vez que era de la devoción del rey Felipe II, quien convocó los concilios de México y Lima para ordenar y uniformar el culto en sus dominios, y con esto unificar el criterio de sus ciudadanos por medio de la conducta cristiana. La presencia obligatoria de las autoridades reales para reproducir el imaginario católico por medio de la emulación del rito ceremonial determinó, en el caso de Santiago de Guatemala, su asistencia a este evento del Santo Entierro de Santo Domingo desde el Viernes Santo del año 1607. (Pardo, 1984, p. 27).

A partir de ese año, se puede colegir un crecimiento y ampliación del cortejo, perceptible en fuentes documentales y monumentales que llevan a fundamentar la presencia de milicias angélicas, bajo el patrocinio de los gremios de artesanos rodeados de infantes, cuerpos de trompeteros, tamboreros y todo elemento que enseñaba y recapitulaba la organización social establecida, basada en el imaginario católico, que se fue enriqueciendo con ideas místicas cada vez más sofisticadas que se expresaban en grandiosas obras de costosos materiales.

Al respecto el presbítero Miguel Fernández Concha, en su libro recopilatorio titulado *Liber Aureus*, menciona que para 1650 comienza a mejorar la procesión y que el mayordomo y capitán Dn. Alonso Gil Moreno, construyó el retablo que se veneró al Señor Sepultado, y una urna de carey con adornos de plata (1906, p. 20).

En el aumento de la suntuosidad de la cofradía, para 1687 se contrató a Ramón de Molina, maestro ensamblador, pardo y con grado de alférez, un retablo en blanco, sin santos, para Nuestra Señora de la Soledad (Berlin, 1952, p. 137).

Fernández Concha retoma el tema de este esplendor, escribiendo que en aquel tiempo el alcalde primero llevaba el estandarte y el segundo una campanilla, así como el ejército tomaba parte con el batallón de tropa que cerraba el cortejo. También menciona que, al pasar la procesión frente a la puerta de Catedral, “se detenía el cortejo y el P. Prior o Provincial entraba y daba una limosna en una bolsa entregándola al V. Cabildo Ecco, á manera de derecho de entierro, siendo esta limosna para el culto de la Catedral.” (1906, p. 21)

En este contexto de esplendor barroco, existe una referencia material que subsistió de la antigua Cofradía de la Soledad de Santo Domingo, la campana “La Lacrimosa”, que se encuentra en la torre de campanario norte del templo de Santo Domingo de la Nueva Guatemala y que es descrita por Fernández Concha (1906. P. 9). En su superficie tiene dos inscripciones, una arriba y otra abajo que dicen textualmente:

RDS x A x IN x S x T x M x ET PRIOR F x GAB x CHAMORRO x  
VIRGO MARIA MATER DOLOROSA x LUXTA CRUCEM x EN LACHRIMOSA x ORA x P x N x

Al centro de la campana, hecha hacia 1765, deducido de la fecha en que el padre Chamorro fue prior de Santo Domingo, está el relieve de una Virgen de la Soledad, lo cual puede acercarse a un retrato alegórico que da validez al ceremonial antes descrito. Sobre la figura de la Virgen María hay un relieve de Jesús crucificado muerto, el cual guarda parecido al que se encuentra actualmente en la nave lateral derecha o del evangelio del templo, aunque es difícil precisar si tiene relación con la campana mencionada, o si esta escultura pertenecía a una capilla de ánimas.



Ilustración 12

Fachada del templo de Santo Domingo donde se encuentra la campana “La Lacrimosa” en la torre norte.  
(Fotografía en Liber Aureus p. 8, atribuida a José García Sánchez, anterior a 1906).



Ilustraciones 13 y 14

Detalle de la campana “La Lacrimosa, ubicada en la torre norte del templo dominico. Sobre la campana se observan, además de los textos superior e inferior, el relieve de un Cristo crucificado y una Virgen de la Soledad. Jesús crucificado, escultura de bulto redondo en madera policromada, s. XVIII, actualmente se encuentra en la nave del evangelio del mismo templo, figura que puede relacionarse con dicha campana. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2020).

Seguramente debieron existir otras esculturas de Jesús crucificado dentro del templo, como el que hasta los primeros años del siglo XX presidió el Panteón dentro del templo, hoy la capilla del Señor Sepultado, desapareciendo años más tarde de los inventarios del templo, aunque de acuerdo a la única referencia gráfica que se tiene, al igual que el de la campana, era un crucificado muerto pero con la diferencia de no tener los pies traslapados sino separadas, postura menos frecuente y de la cual que existen pocos ejemplos sobrevivientes, como el Cristo crucificado de El Calvario y el llamado Cristo de tusa de San Francisco el Grande en Antigua Guatemala, mientras que en la ciudad capital, pueden ubicarse el Cristo crucificado de la parroquia de La Merced, que difiere al ser un Cristo aún vivo o en agonía, y finalmente, el Señor Sepultado de la parroquia de la Santa Cruz del Milagro, del que sin conocer con certeza su origen, aparecen sus primeras referencias en dicho templo en las primeras décadas del siglo XX, y que cabe anotar que igualmente responde a la misma temporalidad barroca del Cristo del panteón dominico y que también fue un Cristo crucificado muerto, antes de ser alterado en sus hombros y cabellera para ser un sepultado.



Ilustración 15

Cristo del Panteón del templo de Santo Domingo (actualmente capilla del Señor Sepultado). Puede notarse que el retablo no fue hecho para ese espacio, además de que el Cristo está colocado de forma forzada, pues la escultura y su cruz son mucho más grandes que el área del nicho, inclusive pareciera que la cruz está cortada en su parte inferior. Actualmente desaparecido.

(Fotografías en Liber Aureus, p. 72, atribuida a José García Sánchez, anterior a 1906).



Ilustración 16

Señor Sepultado, escultura de bulto redondo en madera policromada, de finales de s. XVII o principios de s. XVIII, Parroquia Santa Cruz del Milagro. Es de los pocos ejemplos en la ciudad capital de un Cristo colonial que se crucifica con las piernas separadas, similar al que existió en el Panteón de Santo Domingo.

(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2021).

En continuación con el tema de este estudio, importa el aumento del esplendor de los ceremoniales antes descritos y las referencias que brinda la campana, cabe resaltar, sobre todo para este estudio, que se induce a considerar el agregado de nuevas esculturas y ampliaciones

en el culto, que en el siglo XVIII alcanzó la expresión de teatralidad en el ceremonial de Viernes Santo que también adquirió la procesión del Santo Entierro de Santo Domingo, el cual era convocado por una cofradía que acompaña en el duelo a la principal doliente del difunto: la Santísima Virgen María, a quien autoridades y pueblo escoltan, que con cambios debido al paso del tiempo y a veces por circunstancias forzadas, todavía pervive hasta la actualidad.

El 16 de diciembre de 1743, se fundó el Arzobispado de Santiago de Guatemala, situación que fundamenta el replanteamiento de los estatutos de las cofradías que fueron aprobadas en el caso de la Soledad y Santo Entierro de Santo Domingo en 1753. Esta situación produjo un nuevo esplendor del culto que se reflejó en la ampliación o renovación de muchos bienes muebles que sustituían o ampliaban los referidos a finales del siglo XVI, citados previamente. Puede referirse para el caso que ahora interesa un dato fechado el 1 de marzo de 1757, cuando se informa estar listo el nuevo retablo de la cofradía. (Pardo, 1984, p. 169).

Los datos hacen suponer la pompa para dicha cofradía, e inclusive puede pensarse que la actual figura titular era quizás utilizada para los ceremoniales, pero no para el retablo, el cual pudo contar con otras figuras. Es importante señalar que durante el proceso de esta investigación y en el desarrollo del tema, se ubicó dos esculturas en la misma iglesia: una Virgen de la Soledad de ropaje tallado y cubierta con lámina de oro, mucho más parecida a la que se encuentra sobre la campana, y que por cierto, al igual que esta figura en relieve, tampoco tiene evidencia de haber utilizado daga y resplandor; y un san Juan apóstol, también de ropaje tallado, ambas sobrevivientes del terremoto de 1773, quizás por un golpe de suerte o por lo reciente y sólido del retablo, aunque no sin sufrir alguna intervención posterior.

Estas esculturas corresponden a la misma temporalidad, además de ser evidente que pertenecían a un retablo, no solamente por su estructura y la característica propia de este tipo de piezas donde la parte posterior es simple y sin trabajo, por quedar oculta dentro de una hornacina, sino porque no era costumbre realizar esculturas exentas y sin relación a un tema específico, por lo cual estas figuras podrían corresponder perfectamente a un retablo dedicado a la soledad de la Virgen María.

Actualmente es difícil apreciar la relación e inclusive la similitud entre ambas, debido a que han sido muy intervenidas. En el caso de la Virgen, se le cayó o le fue raspado todo el trabajo en estofe, dejando apenas secciones de policromía roja en la túnica y azul en el manto, aunque suficiente para identificar los colores tradicionales para la dolorosa, mientras que san Juan, fue cubierto con pintura de base aceitosa en color verde para la túnica y rojo para el manto, correspondiente a sus colores iconográficos, pero cubriendo la policromía original, encontrándose evidencias de un estofe bajo dichas capas.

La escultura de la Virgen puede representar a María Santísima al pie de la cruz, por su postura y su mirada hacia arriba, con lo cual podría desprenderse su relación con el culto de la Soledad y el texto del Stabat Mater inscrito en la campana. Así mismo la figura de san Juan tiene la postura de pertenecer a una escena similar. Sin embargo, serán investigaciones posteriores las que podrán dilucidar estos detalles visibilizados en este trabajo.



Ilustraciones 17 y 18

Virgen de la Soledad y san Juan, esculturas de bulto redondo en madera policromada y estofe, s. XVIII, su ubicación ha variado en los últimos años y actualmente se encuentran en el trancoro del templo de Santo Domingo. Los trabajos de estofe de los ropajes están muy lastimados en ambos casos, la primera perdió las decoraciones y el segundo tiene repintes. La figura de la Virgen María es similar al relieve que se muestra en la campana “La Lacrimosa”.

(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2020).

El 29 de julio de 1773 una serie de sismos afectaron los bienes inmuebles y muebles en la ciudad de Santiago de Guatemala, lo cual debió afectar a la escultura patrona de la cofradía de la Soledad y a otras figuras, como el Cristo Crucificado, que se utilizaba según puede deducirse del relieve de la campana, al inicio del ceremonial de Viernes Santo con la Soledad de la Virgen al pie de la cruz, Stabat Mater, acompañándolo hasta el último aliento a las tres de la tarde, para luego encabezar su sepelio.

La ruina de la ciudad de Santiago de Guatemala determinó su traslado a otro valle llamado “las Vacas” donde había un pueblo con dos parroquias, una dedicada a la Virgen del Carmen y otra a la Virgen de la Asunción. La ciudad se trasladó en un inició en torno a esta última, bajo el nombre de la Nueva Guatemala de la Asunción, la cual empezó a funcionar como centro administrativo del reino de Guatemala, el 2 de enero de 1776.

A pesar de la dificultades, los ceremoniales del Santo Entierro de Jesús del templo de Santo Domingo, continuaron con el objetivo principal de su existencia, la utilidad didáctica en la pasión y muerte de Jesús, pero que además incluía, como un hecho resaltado dentro de esta catequesis, la enseñanza a los fieles para el acompañamiento a la Santísima Virgen en el misterio de su soledad, lo cual trascendió los siglos, que también puede quedar evidente al revisar una novena escrita por el fraile Francisco de la Transfiguración en 1778.

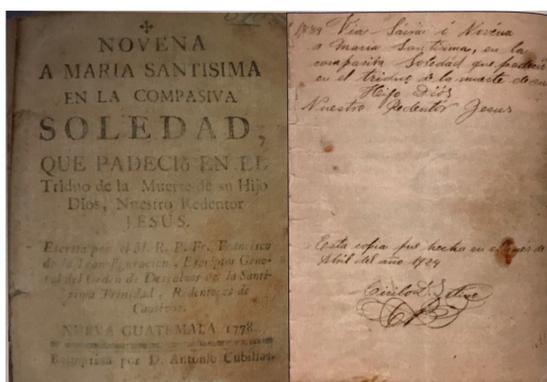


Ilustración 19

Novena a María Santísima en la compasiva Soledad que padeció en el Triduo de la Muerte de su Hijo Dios, Nuestro Redentor JESUS. Escrita por fray Francisco de la Transfiguración, prior general del Orden de Descalzas de la Santísima Trinidad, Redentor de Cautivos. Nueva Guatemala 1778. Reimpresa por D. Antonio Cubillas. (Álbum de devociones del investigador Juan Alberto Sandoval, colección privada).

La procesión del Santo Entierro mantuvo continuidad con las mismas funciones sociales que en la antigua capital del reino. En este contexto, ya para 1781, aparece el primer balance contable de la asociación, con lo cual puede deducirse que a partir de esa fecha se retomaron

las funciones y ceremoniales del entierro de Jesús, según el libro de data y cargo de la cofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad, depositados en el Archivo General de Centro América, (Ramírez, 2000, pp. 19-23; Melchor y Ramírez, 2001, pp. 72-3; Melchor, 2011, p. 127)

Según Fernández Concha: “El Ayuntamiento siguió figurando, sacaban tres banderas negras, levantaban y sacaban hasta la puerta la urna con el Sr. de donde sin duda debe haber nacido las comisiones de personas que hoy día sacan y entran al Sr.” (1906, p. 21)

En esta nueva etapa, pese a que la presentación del cortejo debió haber sido un poco más sencillo que a principios del siglo XVIII (Ramírez, 2000, pp. 26-8), no debió haber variado mucho hasta la aplicación de leyes específicas que comenzaron a reorientar el sentido de la penitencia de las procesiones de pasión en Guatemala, emitidas el 20 de marzo de 1797 (Urquizú, 2008, p. 59), con el fin de transformarlas en caminatas de oración racional como producto del avance de la ilustración francesa.

En el siglo XIX el conjunto escultórico del Santo Entierro de Santo Domingo comenzó a mostrar signos de cambio como producto del retiro de algunos de sus patrocinadores que habían sido afines a la monarquía constitucional pero que reprobaban las medidas de los borbones, destinadas a centralizar más el comercio y así recaudar más impuestos. Las medidas tributarias fueron acompañadas del nombramiento de más funcionarios peninsulares que relevaron a los criollos, quienes comenzaron a cuestionar su legitimidad en el mando político recapitulado especialmente cada Viernes Santo.

La correcta lectura de estos hechos políticos explica el decaimiento del brillo de la procesión del Santo Entierro de Santo Domingo conforme avanzaba el siglo XIX, porque anteriormente implicaba la asistencia de los representantes de la realeza al sepelio del Rey de Reyes. La abdicación del rey Calos IV, sumada a un titubeante Fernando VII, que para mayor descontento desconoció la Constitución de Cádiz, dejó mal vistas a las autoridades que participaban en la procesión, como representantes de un poder tambaleante y despótico, que llevó a la independencia política de España en 1821 y anexión a México en un proyecto de Imperio Constitucional de la América Septentrional.

La independencia política de México llegó en julio de 1823, con amplias diferencias entre los grupos de poder dominantes: nobles, grandes comerciantes capitalinos y burgueses emergentes de las provincias que también pretendían el control económico regional, lo que se reflejaba en un estado débil con prioridades diferentes que necesitaban simplemente funcionar.

La procesión del Santo Entierro de Santo Domingo pasó en esos años, de recapitular el funcionamiento social a una manifestación de fe, bajo el patrocinio de gente devota y de una cofradía que automáticamente dejó de nutrirse con la misma regularidad de fondos del ayuntamiento y de políticos que necesitaban posicionarse en su imaginario. Estas circunstancias adversas fueron agravadas durante el gobierno del Estado de Guatemala del doctor Mariano Gálvez (1831-1838), que inició la aplicación de las primeras leyes de tipo liberal destinadas al avance del Estado laico sobre el poder económico y político de la iglesia católica local.

Esta somera relación puede explicar una primera limitación económica de la Cofradía de la Soledad que la llevó a la pérdida, extravío y trasiego de sus bienes, donde subsistieron únicamente los de mayor visibilidad de culto, lo cuales encontraron un respiro en el gobierno de Rafael Carrera, quien retomó el papel de la Iglesia como ente cohesionador de la sociedad, devolviendo esplendor al culto en Santo Domingo pero bajo un parámetro de presentación ilustrado que lo alejaría de la recapitulación social original. Esta idea se materializó en la refundación de la Cofradía en 1852, bajo el nombre de Hermandad de la Venerable Imagen del Sr. Sepultado y Señora de Dolores (Ramírez, 2000, pp. 30-4).

La recién creada Hermandad se hizo cargo de sus nuevas funciones con la responsabilidad que ameritaba, que sin conocerse al detalle todos los objetivos que tenían en mente, una de sus primeras acciones fue el mandar a hacer una nueva escultura, quizás para reflejar el cambio administrativo y la modernidad con la que quería enfrentar su destino.

Cambiar una escultura por otra, en ese momento era totalmente válido y seguramente hasta muy bien recibido, aunque lamentablemente no quedan muchos registros de este proceso o del paradero de la anterior escultura. Este tema será ampliado en el capítulo correspondiente, pues aquí lo que se trata es su desarrollo dentro de las devociones de Pasión en Santo Domingo, las

cuales, según asevera en sus investigaciones Urquizú (2003, p. 130), siguieron con bastante normalidad, como lo evidencia el artículo 35 de la fundación de dicha institución religiosa, cuando refiere que: “Los miembros de la Hermandad que hayan cumplido con la limosna gozarán del sufragio que se celebre y aplique por su alma una misa cantada de Réquiem en el Altar Mayor de la iglesia de Santo Domingo con responso y dobles.

La lectura de esta cita permite inferir claramente la continuación del imaginario español a pesar del desarrollo de la ciencia y el progreso ilustrado que se entremezclan en una nueva cosmovisión que toma figura material en la nueva escultura del Señor Sepultado, que en los rituales de Viernes Santo siguió siendo acompañado por las esculturas de procesión debidamente remozadas para ser presentadas fuera de la teatralidad barroca y más con una visión decimonónica, romántica e historicista. Aun así, existía un acuerdo firmado por el arzobispo García y Peláez, que prohibía otra procesión en la tarde del Viernes Santo (Fernández Concha, 1906, p. 22).

Las dramáticas ceremonias de Viernes Santo debido al avance del pensamiento y la forma de abordar las devociones, debieron haber sufrido muchas transformaciones, aunque seguramente continuaron con mucho boato para tratar de mantener el catolicismo a la vanguardia, aunque ya se insinuaba la presencia de religiones protestantes, apoyadas por los gobiernos liberales, con mayor auge a finales del siglo XIX, empezando a venir las primeras representaciones diplomáticas de países capitalistas más desarrollados, cuyos funcionarios no eran necesariamente católicos y favorecían económicamente los estudios de expansión de otras facciones del cristianismo (Cantón 1995, pp. 145-59).

En el segundo lustro de 1860, la economía nacional sufrió debido a la caída de los precios del añil debido al descubrimiento mundial de los colorantes químicos, acarreado problemas a la recién fundada República, que le llevó a una nueva reorientación de sistema productivo desde la reforma liberal de 1871, donde la iglesia católica comenzó a ser desplazada como pieza del funcionamiento del sistema de reproducción de ideas del Estado, lo cual seguramente repercutió en la recaudación de ofrendas de las distintas cofradías, entre las que también debieron resentirse las de Santo Domingo.

En tiempos del presidente General Manuel Lisandro Barillas los ánimos políticos marcaban un nuevo rumbo en el país y hubo un decreto que secularizó todas las procesiones, o dicho de otra forma, que le delegó a los laicos la organización de las procesiones, lo cual provocó el conocido incidente protagonizado por el aquel entonces capellán R. P. Fray Julián Raymundo Riveiro y Jacinto, OP, quien dispuso que la procesión del Santo Entierro no saliera, lo que provocó la molestia de los devotos y hasta la participación de la policía, pero que no pudieron evitar que la gente rompiera la verja de la capilla del Señor Sepultado y que lo sacaran a la calle. (Fernández Concha, 1906, p. 22).

Producto de estos cambios, el arzobispo de Santiago de Guatemala, Ricardo Casanova y Estrada, fue expulsado en 1886, quien, aunque a pesar de estar en el exilio, continuó con su cargo desde Costa Rica.

En 1887 asistió a la conmemoración del cincuentenario sacerdotal del Papa León XIII, donde se encontró con Riveiro y Jacinto, quien continuaba a cargo de Santo Domingo; importante punto de encuentro para la historia de la iglesia guatemalteca y para la conformación de las nuevas las nuevas estrategias para lograr la sobrevivencia de la iglesia católica de la Arquidiócesis de Santiago de Guatemala. Esto marcaría una nueva ruta y el desarrollo de la iglesia local, lo cual, en alguna medida, sigue presente hasta la actualidad.

Este encuentro también fue útil para establecer una mejor convivencia con el estado liberal e iniciar un nuevo papel protagónico en la sociedad guatemalteca, transformando su inicial papel de reproductora del sistema de vida monárquico español, al de mediadora de las diferencias de los nuevos grupos sociales emergidos en el capitalismo. (Urquizú y Pinsker, 2014, pp. 1-4).

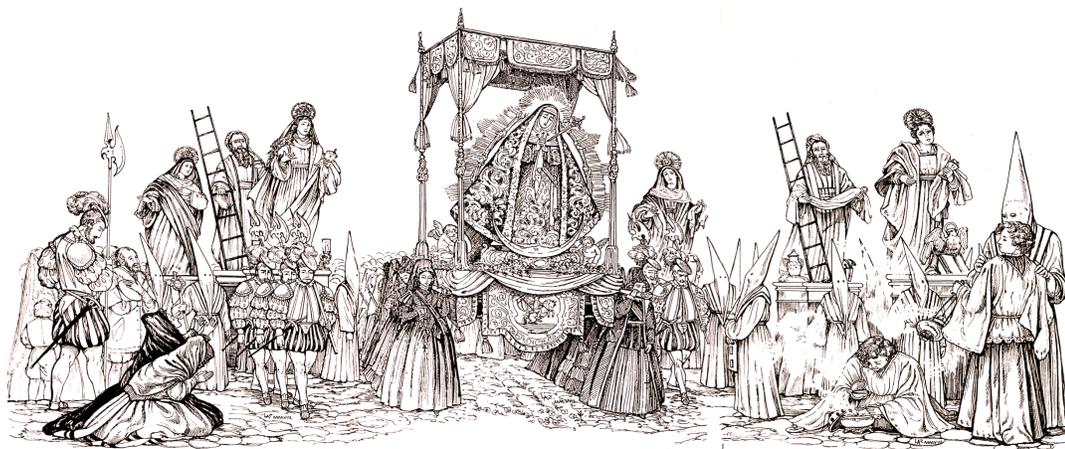


Ilustración 20

Recreación del cortejo procesional de principios de siglo XX del Santo Entierro y el acompañamiento a la Virgen María en su Soledad. Dibujo original del artista Luis Alberto De León, h. 2008, hecho como colaboración a pedido de Michele Pinsker para ilustrar los ceremoniales de Nuestra Señora de la Soledad de Santo Domingo. (Tomado de Urquizú y Pinsker, 2014, p. 5).

De acuerdo a Barreda (2013, pp. 133-5), en este nuevo contexto, el funcionamiento de la iglesia católica comenzó a marchar bajo nuevos parámetros que incluyeron el cobro de limosnas simbólicas y reguladas, por impartir los sacramentos que ya no tenían supervisión directa del Estado, aunque si dieron seguimiento a los libros de las antiguas parroquias con sus variantes de bautizos, casamientos, defunciones, y hasta actuaciones de las cofradías, que sigue teniendo un valor de fuente de información para la historia, en la medida que fueron utilizados como alternos a los registros del Estado.

En este sentido de actualización del papel de la iglesia católica ante la sociedad, también se comenzaron a escribir nuevos discursos de historia, apoyada en su desarrollo en la ciencia, y es en este contexto es donde se encuentra la primera fuente fidedigna que devela el estado del conjunto escultórico motivo de la presente exposición, el Liber Aureus. (Fernández Concha, 1906, p. 18).

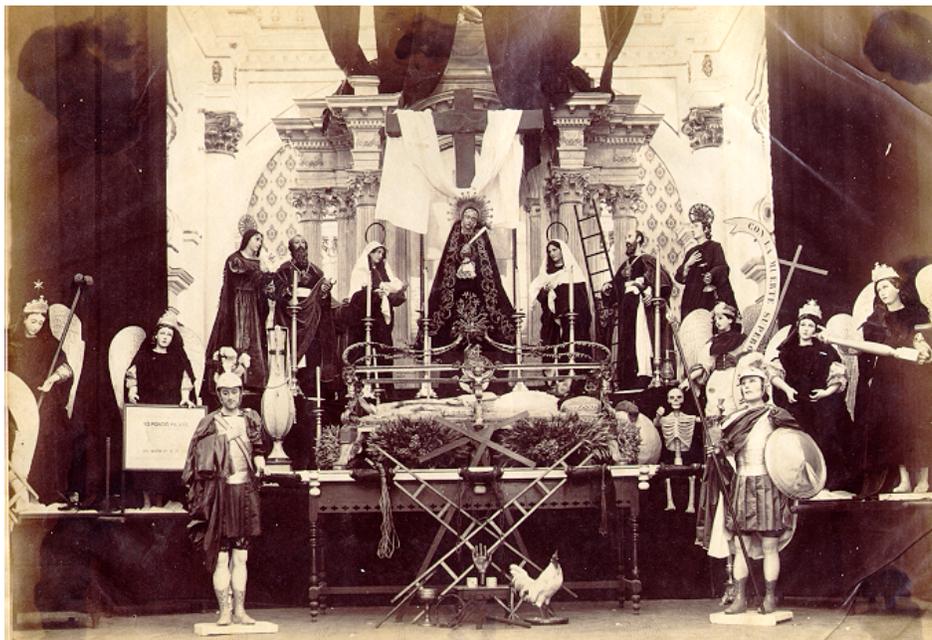


Ilustración 21

Conjunto escultórico del Santo Entierro. *Grupo de las imágenes que salen en la procesión del Viernes Sto. tomado el Sábado Sto. (sic).* (Fernández Concha, 1906, p. 183). Primer retrato de aparato donde se presenta a la Virgen de Soledad y sus acompañantes.

(Fotografía en Liber Aureus, p. 18, atribuida a José García Sánchez, hacia 1905-6).

A este respecto, Fernández Concha (1906, pp. 16-20), hace la descripción de cómo se desarrollaba el cortejo procesional en aquellos años, el cual por sus minuciosos detalles se transcribe textualmente:

A las 4 y media de la tarde en la plazoleta de Sto. Domingo el día de viernes santo está llena de gente, se ve salir la procesión del Sto. Cristo yacente. Por las calles va pasando el cortejo del divino ajusticiado de la manera siguiente:

el angel del Sr. con el mundo, demonio y carne vencidos por Cristo en la cruz con esta inscripción “Con la muerte superó a la muerte” vulgarmente llamado el angel de la muerte (1) despues van Vease pag. 5 de las “Crónicas de la Antigua”. Mencos-penitentes negros con largas caudas y pico en signo de luto; marchan llevando las estaciones del Via-Crucis é insignias de la pasión, desde la espada de San Pedro con la oreja de Malco hasta las tres cruces intercaladas entre estas los angeles de luto que lloran al Redentor del mundo y llevan tambien insignias de la pasión todas de plata, las que en otro tiempo llevaban los Municipales en almohadas.

La cruz en anda con algunas insignias que comenzó a salir el primer año del siglo XX, 1901 a los lados van también llevados en andas el Senturión y Longino; dos filas de penitentes, Cristo yacente vestido de alba á quien en esta ocasión muy bien se aplican las palabras de David en el salmo 109 Tu e sacerdos in aeternum secundum ordine Melchisedech. Va en una urna de bronce de muy buen gusto llevada por los penitentes ó cucuruchos al son de caja militar, sonando ten, ten, tereten.

A cierta distancia sigue una comitiva de señoras que resan el santo Rosario llevando á la imagen de Ntra. Sra. de Soledad acompañada de Juan el discípulo amado, de Magdalena Salomé y Cleofas, también dos nobles varones José y Nicodemos con perfumes para embalsamar al Cristo. Ante esta comitiva van penitentes con cauda y pico llevando estandartes que representan los 7 dolores de la Reina Madre siendo idea del Dr. Dn. Manuel Estrada Rodríguez actual Presidente de la Hermandad del Sr.

Antiguamente S. Juan llevaba alba y estolón como diácono porque lo consideraban como que iba para dar testimonio y su testimonio es verdadero.

Tuvo principio esta procesión según refiere el P. Jimenez, con motivo de una Bula del papa Clemente VII “tuvo principio aquesta cofradia y entierro de Christo Señor Nuestro”; este pontífice murió en 1534, de lo que se deduce que en Almolonga en tiempo de los conquistadores comenzó á salir esta procesión que hoy vemos, como también la hermandad del mismo Señor.

#### **2.4 La conformación de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala. El papel protagónico de la mujer en la sociedad guatemalteca.**

Los escenarios políticos de corte liberal del siglo XIX se hicieron sentir en el ámbito religioso, y aun cuando la Cofradía de Nuestra Señora de La Soledad, dirigida por hombres, pero con participación femenina, era la única que se conservaba del período hispánico, no pudo sobrevivir a los cambios sociales y de pensamiento, con lo cual un grupo de laicos solicitó al prior de Santo Domingo la refundación o creación de una nueva hermandad. El 3 de mayo de 1852 fray Pedro Salazar, prior del convento dominico hizo la petición a las autoridades correspondientes:

Fray Pedro Salazar, prior del convento de nuestro padre Santo Domingo, ante esta respetuosa corporación hago presente: que he sido invitado por algunas personas del vecindario para que bajo unas bases sólidas y estables se forme una hermandad de la Divina Ymagen de Jesús Sepultado de Nuestro Convento, teniendo por objeto somenisar en cuanto sea probable, no solo la procesión del Viernes Santo sino también la función de Nuestra Señora de Dolores, que en otro tiempo era a cargo de esta corporación. (Ramírez, 2000, p. 30).

En el mismo mes de mayo fue aprobado por el alcalde de turno. Aun cuando la solicitud decía que se harían cargo de las funciones de la Virgen de Soledad (en ese momento llamada de Dolores), según las investigaciones de Prahl, la creación de la Hermandad era una necesidad, a fin de separar claramente todo lo referente a la procesión del Sepultado, que quedara en exclusividad de hombres, y que la de la Virgen fuera llevada únicamente por damas (Prahl, 1997, pp. 79-80).

No hay muchos datos de cómo funcionó esta división de funciones, además de que la Iglesia continuaba con problemas con los gobiernos liberales, ahora de finales del siglo XIX, a lo cual se sumó el exilio del arzobispo Casanova y Estrada desde 1886 hasta que se le permitió su regreso en 1897, tiempo en el cual radicó en Costa Rica, y aprovechó para plantear la reorganización de la iglesia de su arquidiócesis con el apoyo el papa León XIII.

Por otra parte, en la vida social y productiva del país, la presencia de la mujer se hacía sentir cada vez más, y en el ámbito religioso también se hacía presente en nuevos espacios. En el caso de Santo Domingo, además de su tenacidad y trabajo dentro de las devociones de Pasión, también pudo influir su condición socio económica, que, sin demeritar su tesón, seguramente les permitía un poco más de libertad y decisión. Ya para 1901 se realiza la velación de la Santísima Virgen el Viernes de Dolores con mayor presencia de mujeres, así como los cada vez más largos cortejos procesionales que necesitaban de mayor cantidad de cargadores (Urquizú y Pinsker, 2014, pp. 5-6).

Fernández Concha (1906, pp. 16-20), también refiere el aumento del esplendor de la procesión y de la participación femenina en el cortejo de la Santísima Virgen, pero siempre bajo la autoridad de la Hermandad del Señor Sepultado.

Luego de varias peticiones por parte de señoras influyentes dentro de la misma Hermandad del Señor Sepultado se solicitó su separación para conformar independientemente una cofradía femenina dedicada al culto de Nuestra Señora de la Soledad, lo cual fue finalmente aprobado el 30 de julio de 1907, recibiendo la autorización de dicha separación y nombrándose oficialmente como Cofradía de los Siete Dolores de la Bienaventurada Virgen María. (Coronilla de los Siete Dolores de Nuestra Señora de la Soledad, Vía Matris, Templo de Santo Domingo p. 9).



Ilustración 22

Documento de autorización de separación de la Hermandad del Señor Sepultado, 30 de julio de 1907, nombrándose como Cofradía de los Siete Dolores de la Bienaventurada Virgen María.  
(Tomado de Santo Domingo, ayer, hoy y siempre. Facebook.com, 21 de marzo de 2015).

Para dar mayor peso religioso a la fundación de esta nueva cofradía, luego de su autorización local, se hizo una petición al Rmo. Prior General de los Siervos de María con sede en Roma, para ser adscritos a dicha sociedad mundial, obteniéndose la respuesta favorable que reza textualmente:

Nos, ejercemos el cargo de Prior General de la Orden de los Servitas, prometiéndonos que con esta espiritual participación de gracias e indulgencias a los fieles de Jesucristo, a fin de mover a mas devoción y piedad; en uso de la autoridad que los Sumos Pontífices nos han concedido por el tenor de las presentes concedemos en el Señor la licencia y facultad al R. P. Julián R. Riveiro para erigir la Cofradía de los Siete Dolores en la Iglesia de Santo Domingo de Guatemala, con tal que no exista otra Hermandad de este título en la Referida capital dada por Nos. Fray José María Luchesi, Prior General de los Siervos de la Bienaventurada Virgen María, 15 de diciembre de 1907. (Coronilla de los Siete Dolores de Nuestra Señora de la Soledad, Via Matris, Templo de Santo Domingo, p. 10).

Posteriormente se realizó el proceso de la Fundación Canónica de la Cofradía, instituyéndose de la misma manera en la iglesia de Santo Domingo de Guatemala, como según se lee en el documento que lo acredita:

Yo, Fr. Julián R. Riveiro Sacerdote profeso de la Orden de Predicadores, Rector de la Iglesia de Santo Domingo, Vicario Local y Director General de las Cofradías y Asociaciones Dominicanas; con la autoridad que me ha concedido el Rmo. P. M. Prior General de la orden de los Siervos de María Fr. José María Luchesi, como Vice Gerente suyo, instituyo, erijo, y establezco la Cofradía de los Siete Dolores de la Sma. Virgen y la declaro legítima y canónicamente erigida, instituida y establecida con todas las gracias, privilegios e indulgencias de que suelen gozar y disfrutar estas hermandades fundadas para alabanza y honor de Dios y de la Bienaventurada Siempre Virgen María y de los Siete P.P. fundadores de nuestra orden, de San Felipe, nuestro Padre y de todos los Santos de Dios, para bien y salvación de las almas. En el Nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, Amén. En la Iglesia de Santo Domingo de Guatemala, 5 de abril de 1908. (Coronilla de los Siete Dolores de Nuestra Señora de la Soledad, Via Matris, Templo de Santo Domingo, 2014, p.11).



Ilustración 23

Documento de erección canónica, 5 de abril de 1908, nombrándose a partir de ese momento como Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen.

(Tomado de Santo Domingo, ayer, hoy y siempre. Facebook.com, 5 de abril de 2014).

A pesar de que su advocación es claramente de Virgen de Soledad, el nombre de la cofradía hace alusión a los siete dolores, lo cual es absolutamente válido y correcto, aunque esto derivó a que en años posteriores se le llamara como Virgen de Dolores, un error de nombre que finalmente fue corregido hasta en años más recientes, quizás apenas hace un par de décadas.

Este importante suceso convirtió a la cofradía en la primera organización religiosa laica de mujeres en Guatemala, sentando así un enorme precedente en cuanto al papel protagónico de la mujer dentro del desarrollo social guatemalteco, que a pesar de ser la única durante muchas décadas, fue un claro ejemplo de determinación y empoderamiento que sirvió de referencia para las organizaciones que se formarían muchos años más tarde y que siguen haciendo valer su propio espacio. Con la separación de funciones entre hombres y mujeres y la formación de la nueva cofradía, quedó establecido que serían las mujeres quienes formarían su propia junta directiva, siendo la primera presidenta Bernarda Digueiro (Urquizú y Pinsker, 2014, p. 12), y quienes tendrían a su cargo las actividades relacionadas con el culto de Nuestra Señora de la Soledad, así como del uso y cuidado de todos sus enseres al igual que las esculturas de sus acompañantes.

## Capítulo 3

### **Identificación del patrimonio religioso para su conservación.**

La primera parte de este estudio abordó la relación histórica, cultural, social, artística y devocional que llevó a conformar el conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores y su relevancia dentro del estudio de la historia del arte guatemalteco. Esta segunda parte pretende ahondar en un ramal menos explorado y estudiado dentro de la misma historia del arte y que se considera indispensable para sostener, a partir de la forma tangible, la tradición intangible que también forma parte de este legado artístico.

La conservación del patrimonio cultural, tal cual como la entendemos ahora, también ha debido evolucionar de acuerdo al entendimiento de los distintos factores y características inherentes a dichas tareas, las cuales han debido reconocer la importancia de esta historia material como fundamento para entender de donde provenimos, que es lo que hacemos ahora y hacia donde nos dirigimos. Ahora bien, caso aparte es la conservación del legado religioso, pues tiene componentes adicionales que, en muchos casos, no son solamente herencias históricas, son también herencias vivas que afectan el sentimiento, lo cual complejiza el tema y lo hace avanzar a otro ritmo y bajo distintas premisas.

Precisamente esta diversidad de acciones fue la razón de la escogencia de este conjunto escultórico, pues estas siete esculturas han sido objeto de diferentes intervenciones, algunas menores, otras mayores, pero todas quizás con el común denominador del afecto y de la necesidad de tenerlas vigentes y funcionales. Inclusive es importante la intervención mayor que sufrió la escultura del Señor Sepultado, que, si bien no forma parte del corpus de investigación por no estar incluido dentro de las imágenes de la Cofradía de la Virgen, luego de la separación de 1852, vale la pena incluir un apartado sobre este proceso, pues ayuda a ejemplificar como se ha entendido la conservación en otros momentos.

Es indiscutible que a pesar de que en Guatemala se han establecido criterios propios sobre este tema, se debe estudiar a partir de la influencia de las acciones tomadas por países más avanzados en este campo.

### **3.1 La evolución del objeto religioso hacia su reconocimiento como obra de arte y patrimonio cultural.**

La religión ha usado la expresión plástica como forma de catequesis visual, indispensable en su tarea evangelizadora. Las obras tangibles, en este caso referidas a las esculturas de talla en madera, vestidas con textiles naturales, fueron elementos utilitarios más que estéticos, aunque la estética nunca ha estado de lado, al igual que la belleza, que si bien muchas veces idealizada por su valor subjetivo, fue determinante para la adhesión de la imagen en el ideario colectivo, de esa cuenta fue decisivo el simbolismo otorgado como trabajo artístico. Cada obra tiene características que deben considerarse en sí mismas un símbolo, con un lenguaje propio, y para comprenderlo, no es suficiente describirlo sino también interpretarlo (Ballesteros, 1987, pp. 31-2).

Superada la idea de que una figura de uso religioso solo debía ser funcional y que su belleza estaba más destinada hacia la vinculación emocional que al deleite visual y más aún, quedaba pendiente el reconocimiento que dichas obras eran, si bien salidas de las manos de artesanos contratados, también podían relacionárseles con un sentido artístico, con lo cual se le agregaría el concepto de obra de arte. Dicho concepto de arte también debió evolucionar.

Hablar de arte referido al acervo religioso, era solo con sentido estético, con lo cual no importaba su relevancia como elemento identificador de un momento histórico, así como sus valores de unicidad y originalidad, por lo cual, este arte podía ser mejorado con base al concepto de belleza imperante, y así cumplir con todas sus funciones, la utilitaria devocional y la artística recreativa. Macarrón y González (2011, pp. 20-7), refieren que, dentro del panorama eurocéntrico, es hasta el Renacimiento donde se le otorga un valor artístico a la producción ejecutada. También en ese período, surge una incipiente visión historicista del legado que se iba formando.

Ya en el Barroco, junto con la valoración artística, resurge el interés cultural en su sentido más amplio, y hasta la valoración científica, aunado a la idea de crear conjuntos, o de colecciones unitarias. Es así como en Europa, en el siglo XIX ya se habla de patrimonio y su importancia dentro de una sociedad. Años más tarde, España durante la década de 1920 ya legislaba como

tesoro, patrimonio o riqueza artística, aunque esto dejaba de lado a la producción cultural que no era “bella”, siendo hasta una década más tarde que ya se piensa en el valor de la Nación. Es decir, perteneciente a una colectividad. A mediados del siglo XX se le da más valor a lo histórico que a lo artístico y cultural, y es hasta 1975, con la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, (carta de Ámsterdam), que ya se le da importancia como valor espiritual, cultural, educativo, social y económico.

La convención de UNESCO en París, de octubre a noviembre de 1972 (Definición de Patrimonio cultural, 2005)<sup>2</sup>, acotan que patrimonio cultural es una manifestación tangible creada por el hombre y que tiene valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte, o de la ciencia (Muñoz, 2010, p. 17).

Sin embargo, el patrimonio religioso necesitaba un apartado especial, y en 1996 se celebró en España las XVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia, donde se redacta la Declaración de El Escorial, que en lo esencial de su texto define que:

Es el conjunto de bienes culturales que la Iglesia creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto, evangelización y difusión de la cultura. Testimonios y pruebas de fe de un pueblo. Creaciones artísticas, huellas históricas, manifestaciones de cultura y civilización. [...] nace y se hace para el culto y la evangelización. Éste es su fin primario y propio, es también su primer fin social (Macarrón et al, 2011, p. 28).

Lo anterior define a las obras religiosas y sus funciones dentro de la iglesia, pero con la salvedad que es igual de importante el reconocimiento como bienes culturales, que los hace susceptibles de ser custodiados y necesariamente conservados como parte de un tesoro estatal.

### **3.2 El panorama nacional para la tipificación del objeto artístico religioso como patrimonio cultural. El arte de conservar la obra religiosa.**

Todo lo descrito previamente sirve como antecedente para entender como se ha valorizado esta producción plástica religiosa, hasta llegar a su reconocimiento como obras de arte y su

---

<sup>2</sup> Ratificado luego en Costa Rica en 1977, con su posterior convención en México 1982, y luego la de 1992.

valorización dentro de este concepto artístico para ser considerado de valor patrimonial y de interés nacional para su conservación.

Los conceptos modernos y con bases científicas, sobre conservación y restauración, surgieron en Europa en el siglo XIX, producto de la Ilustración francesa y los pensamientos humanistas sobre la revalorización del arte. La preocupación de la Iglesia católica se deja sentir desde mediados del siglo XX por el papa Paulo VI, en su Carta Encíclica *Populorum progressio*, promulgada el 26 de marzo de 1967 (El Desarrollo de los pueblos, 1967), la cual está dedicada al desarrollo de los pueblos, sobre todo los aborígenes de cada región, enfatizando la cooperación entre estos, el desequilibrio entre los países ricos y los que aún están en vías de desarrollo, manifestando su interés por que los pueblos estén orgullosos del patrimonio que les ha legado la historia. Todo esto quedó enfatizado durante su visita a Colombia, en agosto de 1968, para el XXXIX Congreso Eucarístico Internacional, celebrado en Bogotá, y la II Conferencia General del episcopado latinoamericano, celebrado en Medellín.

La consecuencia de estos nuevos pensamientos, el orgullo del patrimonio propio, tiene repercusión sobre la percepción del patrimonio guatemalteco, donde empiezan a surgir los primeros intentos sistematizados para su protección, aunque como intentos aislados y finalmente poco formales. El caso que aquí compete, el arte escultórico religioso, tuvo en los escultores, comúnmente llamados imagineros, un buen inicio en esta tarea de protección y cuidado, basada en criterios válidos y apreciados en su época, con sus preceptos propios de remozamientos, pero que empezaban a quedar cortos y fuera de la sintonía internacional sobre este tema.

Definitivamente el terremoto de san Gilberto, en febrero de 1976, incidió fuertemente en la concientización de la salvaguarda de este legado que no había sido atendido con los lineamientos indispensables para realizar una tarea acorde a las necesidades de aquel momento. Desde ese entonces el Estado y varias instituciones culturales se comprometieron con el rescate y cuidado concienzudo, en una tarea de gran envergadura. De esa cuenta, se forma una oficina de rescate llamada por sus siglas URPAC (Unidad de Rescate del Patrimonio Cultural), de forma independiente y con profesionales interesados en el rescate del

patrimonio lastimado por el terremoto. Posteriormente fue adscrito al Instituto de Antropología e Historia, en aquel entonces perteneciente al Ministerio de Educación, hasta 1986 cuando fue creado el Ministerio de Cultura y Deportes, convirtiéndose en el Programa de conservación y restauración de bienes culturales, que años más tarde, en los primeros años de la década de los ochenta, se dividió en las tareas para bienes inmuebles y para bienes muebles.

La oficina que se designó para bienes muebles, la cual es la que interesa al tema que aquí se trata, se le llamó Centro de restauración de bienes muebles (CEREBIEM), cambiando luego al nombre oficial que actualmente tiene: Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles.

Desde su creación, este Departamento ha establecido las pautas para la salvaguarda y protección de bienes muebles a nivel nacional, siendo hasta la fecha el referente oficial e indispensable para la toma de criterios, así como el promotor para la fundación de la única escuela de restauración de bienes muebles, desarrollada en la facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Finalmente, el estado de Guatemala, luego de décadas de ambivalencia sobre la legislación de esta herencia artística cultural nacional, promulga la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de Guatemala, que, si bien no hace apartado especial para el arte religioso, en su texto puede ser bastante incluyente, ya que dice sobre el tema, en su artículo 2:

Forman el patrimonio cultural de la Nación los bienes e instituciones que por ministerio de ley o por declaratoria de autoridad lo integren y constituyan bienes muebles o inmuebles, públicos y privados, relativos a la paleontología, arqueología, historia, antropología, arte, ciencia y tecnología, y la cultura en general, incluido el patrimonio intangible que coadyuven al fortalecimiento de la identidad nacional. Reformado por el Decreto No. 81-98 del Congreso de la República de Guatemala (Ley para la protección del Patrimonio Cultural, 1999, p. 9).

La conservación del patrimonio cultural es un tema que cada vez cobra mayor relevancia, en buena medida por el avance de los estudios históricos, antropológicos, científicos y sociales, que resaltan el valor de la obra de arte como parte de un patrimonio y su importancia dentro de un contexto histórico determinado, que trasciende a través de los años y fortalece la identidad de un pueblo. Con relación a la imagen escultórica religiosa, desde siempre, inclusive antes

que surgieran todas estas pautas sobre su adecuado tratamiento, el reto debió ser que esta estuviese vigente en la conciencia colectiva, para lo cual debía mantenerse en condiciones aceptables, es decir, sin daños visibles, además de merecer cierta revitalización periódica que le conservara la lozanía de una imagen actual, eficiente y poderosa, capaz de transmitir un mensaje de seguridad ideológica. Esto comprendía desde pequeños remozamientos, hasta alteraciones severas que llegaban a modificar completamente la figura original, a costa de mantener una actualidad palpable, aunque esto significara lastimar la obra material, es decir, el producto artístico original.

En tiempos modernos cada país debió establecer sus propios criterios de intervención, de acuerdo a sus propias necesidades, pero sin alejarse de los preceptos aceptados internacionalmente y revisados constantemente. Guatemala se ha mantenido en esa línea, pero con algunas adaptaciones de acuerdo a las expectativas culturales y devocionales que responden a sus valores propios.

Como ya se mencionó previamente, la intervención directa para recuperar y salvaguardar un bien cultural está dividida en conservación curativa, como el medio para rescatarla, ponerla a salvo y detener el deterioro existente y restauración como parte de la conservación, pero con procedimientos que recuperan la estética general para su mejor comprensión y lectura, necesaria si se ha perdido parte de su significado o función (Macarrón et al, pp. 58-9). En el caso de Guatemala, esto ha tenido un proceder particular, pues la influencia de los imagineros se ha hecho sentir hasta la fecha, pues al momento de practicar la conservación curativa, se accede a todos los procedimientos internacionalmente avalados y de acuerdo a los avances científicos que abogan por los nuevos materiales y técnicas, mientras que al momento de la restauración, si bien se tiene en mente los preceptos de mínima intervención y respeto al original, las técnicas de ejecución varían y se alejan de las normativas internacionales, haciendo más uso de las técnicas tradicionales utilizadas por los escultores o imagineros, creando así un híbrido interesante de criterios que ha formado la escuela nacional hasta la actualidad. Estos procedimientos, si bien no son tan puristas con las normativas mundiales, si son válidas en cuanto a que responden al cuidado de la obra y además atienden las prioridades sociales, que son igualmente importantes.

### **3.3 El Señor Sepultado del templo de Santo Domingo. Análisis de una intervención mayor y su asimilación dentro de la Hermandad fundada en 1852.**

Un suceso sumamente importante luego de la conformación de la nueva Hermandad del Señor Sepultado a partir de 1852, se produce y afecta particularmente la figura del Señor Sepultado, que como ya se dijo, esta escultura no corresponde al corpus que abarca esta investigación por no ser parte del grupo escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores aquí estudiado, se consideró importante incluir este evento para entender como era el manejo de las imágenes, el cual estaba más supeditado a una cuestión de permanencia del símbolo y hasta la respuesta a los gustos y necesidades de cada época, que de respeto a la obra original, la pervivencia de la materia o de la intención de conservar la escultura como un antecedente histórico.

La reciente nueva conformación se expresó en aspectos puntuales como la hechura y el estreno de una nueva escultura del Señor Sepultado, bajo el influjo del romanticismo y de corte ilustrado historicista, desconociéndose hasta la fecha bajo que estilo artístico fue la anterior. Aunque no se precisa el año de factura de esta nueva efigie, se asume que fue en esos primeros años de la recién fundada Hermandad, que de acuerdo a la investigación de Prah (1997, pp. 69-70), así lo describe Jesús Fernández en su artículo La procesión del Santo Entierro de la revista La Semana Católica, del año 1895-301:

Entre los vecinos de la ciudad siempre hubo devotos, que dentro o fuera de la Hermandad, se afanaron en dar lustre y pompa a la procesión del Santo Entierro. Fue esculpida con toda la belleza artística y no como la antigua dispuesta de tal forma que pudiera servir para la ceremonia del descendimiento, y la nueva imagen resultó magnífica.

El hijo de Jesús Fernández, el clérigo Fernández Concha (1906, p. 21), también describe el suceso en el Liber Aureus, que transcribió textualmente dice:

Estando ya la capital en esta nueva Guatemala de la Asunción se hizo otra imagen del Sr. tal como esta hoy, pues antes era otra que servía para descendimiento que tenía una pierna sobre otra y la cabeza algo inclinada.

No es posible saber si Fernández Concha conoció a la antigua escultura o si solamente hace un relato de la información que pudo recopilar en su momento.



Ilustraciones 24 y 25

Señor Sepultado, escultura de bulto redondo en madera policromada, s. XIX. Cuerpo completo y detalle del rostro. Sus elementos estéticos lo aproximan más a un estilo romántico historicista. Templo de Santo Domingo. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2009).

Según la investigación de Prah (1997, p. 71), fue el historiador Miguel Álvarez Arévalo quien reveló por primera vez el dato que la nueva figura se colocó en una urna de procedencia francesa que acentuó esta incipiente etapa, estrenada en la Semana Santa de 1863. No queda claro la autoría de la escultura, y el único nombre que figura es el de Pedro Gallardo, aunque como alguien que hace una reparación. Según lo transcribe Ramírez (2000, p. 52), Manuel S. de Tejada, consignó en 1952:

...En abril de 1859, encargó al artista Pedro Gallardo hacer una restauración total de la Imagen del Señor Yacente, restauración que comprendió el rostro, la mano y los pies. Entonces fue cambiado por completo uno de los brazos de la imagen quedando totalmente mejorada.

Es de hacer notar que habla de restauración total de la imagen, pero luego se refiere a una restauración parcial que solo incluyó el cambio de un brazo completo.

El 25 de mayo de 1993 fue solicitado el apoyo al Departamento de Conservación y Restauración para atender algunos pequeños golpes en los pies y la cabeza, revisar una fisura en el cuello y sobre todo para realizarle las cruces de su consagración, que, aunque la ceremonia se había llevado a cabo el 11 de marzo de 1973, aún no portaba sobre la escultura las que atestiguan el evento. Fueron cinco en total, hechas con forma de cruz griega y laminadas en oro con un perfilado en color rojo: una en la palma de la mano derecha, otra en el ante palma de la mano izquierda, una en cada empeine del pie y la última en la cabeza, sobre la cabellera tallada. Acerca de este tipo de ceremonias y las cruces sobre la escultura se ampliará más adelante cuando se refiera al apartado sobre la consagración de Nuestra Señora de la Soledad.

Al año siguiente se le hicieron varias placas de rayos X para establecer el buen estado de la escultura, particularmente por la fisura del cuello, además del interés por parte de la hermandad para revelar su disposición interna, la cual mostró una talla de cuerpo completo con los ensambles propios para su conformación. Llamó la atención la inclusión de una pieza completa de madera de aproximadamente diez centímetros en el antebrazo derecho, como para ajustar el largo deseado de dicha extremidad, quizás por alguna falla de último momento en la madera, pero fuera de ello, no se encontraron adiciones o injertos forzados que hicieran pensar que la escultura hubiera sufrido alguna modificación severa o cualquier tipo de transformación.

Luego de confirmar su buen estado, se le hicieron algunos arreglos puntuales, in situ, más relacionados con pequeños golpes sobre el encarnado. Este tipo de evaluación general e intervención menor se solicitó nuevamente en el 2009, constatando su buena condición y se aprovechó, con permiso de la hermandad, para tomar fotografías de toda la escultura para registro y estudios posteriores. Lo anterior dio la oportunidad de reconocer la buena calidad de la escultura, su policromía y sus características técnicas y de estilo.

Al respecto de la fuente documental que corrobora lo descrito sobre las intervenciones en el siglo XIX, al parecer no consta en papel, pero el haber tenido acceso a la escultura permitió localizar dicha leyenda escrita sobre la espalda misma del Señor Sepultado, aunque lamentablemente la pintura de la inscripción ya estaba bastante lastimada. Sin embargo, fue posible hacer coincidir parte de los datos proporcionados por el señor S. de Tejada, pues lo que puede leerse textualmente es:

**Compuesto el ...o... ... ..o y p... Pedro Gallardo en Abril de 1859.**

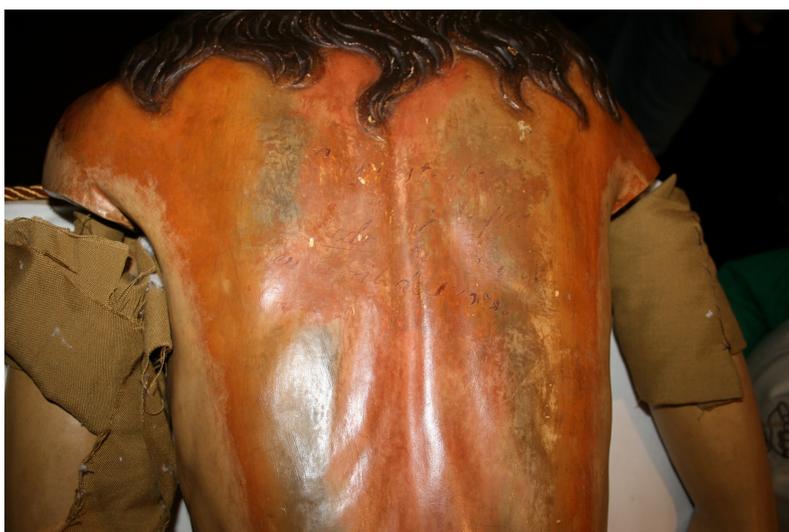


Ilustración 26

Señor Sepultado. Detalle de la espalda donde se localiza una inscripción fechada en 1859 y firmada por Pedro Gallardo. Puede apreciarse que no tiene gozne en los hombros, solamente tiene movilidad de los brazos para poder ser vestido.

(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2009).

El texto ha perdido algunas secciones, y sería necesario hacer análisis más profundos y con luces apropiadas para dicho fin, sin embargo, queda muy claro el término “compuesto”, lo cual tiene mucho sentido si se toma en cuenta que el uso de la palabra restauración no estaba incluido dentro del vocabulario cotidiano de aquel momento, ni mucho menos se entendía con el concepto que ahora se tiene, así como el autor y la fecha de dicho trabajo, con lo cual queda

ahora a interpretación de que si “compuesto” será un término que podría aplicarse en aquel entonces a la hechura completa de una escultura, lo cual es poco probable, o que si se refiere a que solo le hizo alguna intervención parcial, y si así fuera el caso, queda la duda de por qué debió ser sometido a una intervención a tan pocos años de su hechura, asumiéndose que la fecha más antigua para su factura es 1852.

Con relación al cambio del brazo completo, no se ha encontrado una razón valedera para tal procedimiento, a menos que se haya perdido casi en su totalidad por alguna fatalidad, porque de lo contrario, sería más lógico el reparar algún daño como quebradura o golpe. También puede considerarse una mala interpretación del texto, pues es probable que se refiera a la inclusión del injerto en el antebrazo derecho, pero queda claro que conserva las mismas características y calidad del otro brazo, con lo cual, si Gallardo arregló un brazo, fue él mismo quien esculpió el resto.

Cabe señalar que la escultura tuvo originalmente los brazos rígidos y sin movimiento, y que se decidió cortarlos al nivel de los bíceps, adaptándole dos armellas, como bisagra, solamente para poder manipularlos de mejor forma al momento de vestirlo. Esta adaptación le ocasionó desproporción en el largo de ambos brazos, por eso puede considerarse una intervención posterior, porque si se hubiera hecho de origen, se hubiera tomado en cuenta esa medida.

Muy probablemente debido a la intervención en los bíceps, se decidió encarnar completamente a toda la escultura, aprovechando para darle un nuevo color, y seguramente fue un momento oportuno para brindarle además un nuevo aspecto, más sutil y menos sangriento como el que ahora se aprecia. Para esta investigación se hizo uso de los conocimientos como restaurador y de la evaluación realizada a la escultura años atrás, lo cual sirvió como elemento de análisis para poder comprobar el trabajo hecho por Gallardo.

De acuerdo a lo que pudo reconocerse, la nueva intervención de color abarcó toda la parte visible correspondiente a la piel, en los brazos y piernas su aplicación fue en el anverso y en el reverso de cada una de las partes, pero curiosamente y sin una primera razón lógica, el nuevo color en la parte del torso, llegó únicamente hasta los costados, dejando sin tocar la zona de la espalda, como si se hubiera aplicado sin pensar en levantar a la escultura de donde se estaba

trabajando, dejando la parte de la espalda con su color anterior, el cual es más naranja, de una tonalidad más profunda y con más detalles de sangre. Es significativo que esta zona es donde está escrita la inscripción señalada, lo cual infiere que la idea de no cubrir con un nuevo color pudo suponer el respetar el texto encontrado, o finalmente, que se dejó sin trabajar por ser una parte poco visible y además dejar evidencia del color anterior.

Todo lo anterior sucedió luego de la segunda mitad del siglo XIX, cuando en Europa ya se hablaba sobre conservación de las reliquias antiguas como testigos de relevancia histórica, pero en Guatemala esa información estaba aún muy lejana, con lo cual es fácil entender que dichos cambios debieron ser muy frecuentes, y más debieron serlo en los siglos anteriores, sin que esto variara la función que se le daba a la imagen, o mejor aún, estos cambios reforzaban dicha función, porque lo importante era lo que representaba, no como se representaba.

Aquí radica la relevancia de lo que esta investigación propone, que a pesar de que Nuestra Señora de la Soledad también sufrió las consecuencias de una o seguramente varias renovaciones, remozamientos o reparaciones, por las razones que fueran, necesarias o arbitrarias, igualmente se decidió rescatar de la escultura original la cabeza y las manos, que aunque hay seguramente cambios de encarnados, se respetó la talla de ambas piezas, sin importar que estas no respondieran a las actualizaciones de las modas o cánones de belleza. Así mismo, sin poder establecer como era el cuerpo perdido o las razones reales de porqué se conservó una parte y se adaptó a otro cuerpo, ya sea por costos, por moda o razón estética, o hasta en una especie de reciclaje del material, puede inferirse que hubo un apego a ese rostro en particular que a final de cuentas se cuidó a toda costa.

### **3.4 Los intentos de conservación del conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo.**

La conformación de una cofradía de Pasión dentro de la orden dominica, establecida a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII y al parecer, en un inicio bajo la tutela de la cofradía de la Virgen del Rosario, fundada años antes, debió pronto mostrar interés por la hechura de

una figura titular, Nuestra Señora de la Soledad y posiblemente también por la de una imagen de Jesús muerto, siendo el punto de partida para la posterior incorporación, algunas siglos más tarde, de otras esculturas. Actualmente, siete son las que forman el conjunto de obras que da pie a este estudio.

En el siglo XVIII, se incorporan san Juan y santa María Magdalena, sin poder precisar si existieron otras anteriormente, o si estas debieron ser adaptadas posteriormente para su uso de acompañantes de Nuestra Señora. A ellos se incorporan en el siglo XIX las esculturas de santa María Salomé y santa María de Cleofás, singularidad poco frecuente para Guatemala, siendo aún más, la inclusión de José de Arimatea y Nicodemo, realizados también a finales del siglo XIX.

A pesar de que todas estas esculturas fueron concebidas como acompañantes en los rituales del duelo de Nuestra Señora y el cadáver de Jesús, no siempre han permanecido junto a ellos, ni siquiera luego de la reorganización de la cofradía y la nueva conformación de la hermandad del Señor Sepultado a mediados del siglo XIX, en una historia de infortunios y difíciles decisiones, las cuales finalmente se han corregido, para ser hoy en día uno de los conjuntos de Pasión más hermosos que tiene la escultura guatemalteca.

El tema de la conservación, que quizás en tiempos pasados estaba más entendido como uso y revitalización a través del remozamiento, no pasó inadvertido desde el momento que dicho conjunto representaba el legado material de la cofradía, además de que su función catequética dentro de la misma era fundamental. Aun cuando no existe información precisa sobre cuál fue el actuar en siglos anteriores, es notorio que todas las figuras recibieron atención para estar en condiciones aceptables y, sobre todo, utilizables, obviamente respondiendo y acoplándose a las necesidades del momento de dichas intervenciones.

Es hasta la década de los años ochenta del siglo pasado, quizás como un seguimiento al proceso de identificación del patrimonio, después del terremoto de 1976, donde se muestra una preocupación responsable por la salvaguarda de su acervo, particularmente el de sus esculturas procesionales, y ya no solo por su aspecto y función religiosa, sino por su alcance cultural.

Los problemas de conservación no solamente han estado supeditados en buena parte a los desastres naturales, también se han tenido que enfrentar los cambios del medio ambiente, las condiciones atmosféricas naturales de este país, lo proclive a las plagas, el acecho del vandalismo que tanto daño ha ocasionado, no solo material sino histórico, así como descuidos e inclusive irresponsabilidades en su manejo y manipulación. También se ha tenido que enfrentar a las consecuencias de cuidados sin conocimiento técnico, si bien pueden ser considerados de buena intención, su aplicación de manera exagerada, muchas veces derivada de las expresiones de apego y devoción, han contribuido a poner en mayor riesgo este patrimonio. Igualmente, inconveniente, aun cuando respondiera al conocimiento de su tiempo, ha sido la definición de criterios al momento de paliar o reparar algún daño, o la readecuación de la imagen de acuerdo a los gustos, caprichos e intereses imperantes y cambiantes.

Un aporte importante de este estudio e investigación, es precisamente la identificación de dichas intervenciones, o al menos las que han podido detectarse a partir de estudios y análisis más concienzudos e inéditos, valiosos para evidenciar los alcances de estas modificaciones con relación a la originalidad de la obra misma, pero sin la intención de criticar o señalar el buen o mal actuar en tiempos pasados, solamente para ser tomados en cuenta, útiles como testigo histórico, y sobre todo, de referencia para aprender del pasado y replantear la comprensión de este legado para mejorar la forma de preservarlo. Por tal razón, es igualmente importante la presentación de sus procesos de conservación y restauración recientes, realizados con una metodología técnico científica actualizada, bajo las normativas internacionales pero adaptándolos a las necesidades que cada una de estas esculturas presentó, estableciendo así criterios propios y más eficientes, iniciando con un proceso de análisis y recopilación de información para obtener una aproximación a su estética y a sus características técnicas, de acuerdo a su momento de manufactura, así como su vinculación con otras figuras, importante para intentar concatenar una historia del arte más coherente y apegada a su propia realidad.

## Capítulo 4

### Nuestra Señora de la Soledad.

La figura principal de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo, es Nuestra Señora de la Soledad, quien también es la pieza fundamental en este corpus de investigación. Su importancia en la historia del arte guatemalteco, su presencia simbólica dentro de las devociones de Pasión y su pervivencia durante más de cuatrocientos años, la convierte en una de las esculturas más trascendentes, por ser de las primeras hecha por manos guatemaltecas, por representar una iconografía de dolor a través de su figura material, desconocía en aquel momento y por ser la primera figura femenina como titular de una cofradía de Pasión fundada en Guatemala.



Ilustración 27

Nuestra Señora de la Soledad, escultura para vestir (actualmente), en madera policromada, h. 1598.  
(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

#### **4.1 La estética de Nuestra Señora de la Soledad del templo de Santo Domingo dentro del arte guatemalteco, bajo la influencia europea. Su presencia social entre modificaciones e intervenciones.**

Esta escultura en madera es una de las primeras representaciones de dolor de la Virgen María hecha en el antiguo reino de Guatemala, y de las pocas de esa primera época que han llegado hasta la actualidad. Establecer las referencias que pudieran servir de base para su ejecución es complicado, pero podría encontrarse alguna concatenación en la producción flamenca traída por los españoles, que actuó sobre la producción hecha en el nuevo continente, mezclándose obviamente con los antecedentes locales, aunque con un marcado eurocentrismo y sin existir muchos ejemplos previos, seguramente debieron hacer su trabajo para una creación con características propias. De acuerdo a Urquizú y Pinsker (2014, introducción), esta referencia flamenca puede encontrarse en la obra del Descendimiento de Roger Van der Weyden, realizada entre 1435-1438, llevada al grabado, donde una de sus impresiones viajó al Nuevo Mundo, como parte de las devociones de Felipe II, quien además ordenó la estandarización del conocimiento por medio de la aplicación del concilio de Trento, convocando a los concilios de Nueva España y Lima en 1584.

Definir la temporalidad de una escultura e historiarla, es difícil, aun cuando se cuente con registros escritos de su hechura, pues esto no garantiza que lo que se consigna en el documento corresponda a la figura que se asume hace alusión, debido a que la escultura pudo haberse perdido y cambiado en el transcurso de la historia y no haberse registrado, o extraviado el registro de dicho cambio. Por lo anterior es conveniente hacer siempre el estudio comparativo de sus rasgos con los estilos artísticos, aunque igualmente esto se hace difícil, debido a las modificaciones a las que puede ser sometida una talla.

En el caso de Nuestra Señora de la Soledad, no hay registro específico de su hechura, así que queda arriesgarse a una aproximación de acuerdo a su fisonomía. Al parecer, afortunadamente sus facciones no fueron modificadas, ya que muestran claramente la estética de finales del siglo XVI o principios del XVII, muy afín al renacimiento europeo, y de acuerdo a las investigaciones previamente mencionadas, con resabios, más que andaluz que en aquel

momento vivía una influencia mora, del manierismo castellano que se dejaba influenciar más por el estilo tardo gótico flamenco.

Este manierismo ya un poco tardío para Europa, y que era vigente en las nuevas tierras debido a lo ralentizado de la llegada de la información, se hace patente en el manejo particular de las proporciones de sus facciones, mostrando un idealizado rostro ovalado, pero con una frente prominente, la ausencia del quiebre del tabique superior de la nariz, la cual es larga, un poco afilada y con un tabique inferior bastante ancho, dejando las fosas nasales muy pequeñas. El surco naso labial es pronunciado y concluye en una boca sumamente pequeña que desemboca en un orificio del mentón muy rehundido que hace sobresalir una barbilla que termina en forma redonda y resaltada.

Toda esta “desproporción”, resulta ser la cualidad que la ubica en la temporalidad e influencia señalada, mostrando una belleza propia de la estética de ese momento. Aun cuando la policromía que cubre las partes de la piel es mucho más reciente, si puede dar una idea del color original, con cierta palidez que también conduce hacia esa particular influencia europea.

Es importante resaltar el rasgo característico del velo o toca tallada sobre su cabeza, que cubre completamente el área de la cabellera, algo propio de las viudas quienes lo tomaron de las monjas desde el siglo XV y que también puede verse en las pinturas flamencas. Si bien esta parte no es visible ordinariamente, debido al ropaje que ahora usa, es un detalle importante en la escultura, porque la caracteriza, la ubica en dicho momento, a la vez que da referencia de su tallado original. Este elemento define su imagen hasta el día de hoy, aun cuando se cubre con telas que intentan imitarla.

Otra forma de asociar su rostro con las fechas señaladas, es compararlo con la escultura de Nuestra Señora del Rosario de la misma iglesia, fechada hacia 1580 (Alonso, 1981, pp. 31, 64-5 y 182), con quien guarda gran similitud en el desarrollo de sus facciones, aun cuando la primera esté trabajada en plata y la otra esté tallada en madera.

Lo anterior permite acercarse a nombres como Nicolás de Almayna, Francisco de Bozarraez y Lorenzo de Medina, los plateros que trabajaron a la Virgen del Rosario, que, si bien muchas

partes de la escultura son repujadas sobre láminas de plata, al menos el rostro y la mano derecha son piezas fundidas a partir de un molde previo, casi seguramente tallado en madera, con lo cual necesitaron de un escultor. Esto no indica que los plateros también ejercieran ese oficio, aunque si existieron excepciones.

Al respecto, aparece en ese mismo período el nombre de Antonio de Rodas, reconocido como escultor, entallador, platero y hasta pintor, trabajando con Quirio Cataño en la hechura de algunos retablos para Santo Domingo, además de realizar varios objetos de plata para la misma iglesia con el platero Tomás de Villasanta (Berlin, 1952, p. 156), quien era amigo de Francisco de Bozarraez, siendo su fiador en una antigua deuda (Alonso, 1981, pp. 268-9), algo que sin ser directamente ligado con Rodas, lo ubica cercano a uno de los autores de la Virgen del Rosario, y quizás hasta con la posibilidad de haber coincidido en algún trabajo. De acuerdo a los registros con los que se cuentan, los padres dominicos también contrataron a Antonio de Rodas para realizar una escultura de madera de san Juan Bautista (Berlin, 1952, p. 156) (Alonso 1981, pp. 224-5), lamentablemente perdida actualmente, pues hubiera sido de gran utilidad para reconocer su técnica y estética particular.

Lo anterior solamente se menciona por su presencia en Santo Domingo a finales del siglo XVI y principios del XVII, así como por su capacidad para realizar esculturas en madera y el conocimiento de cómo se trabaja una pieza de plata, con lo cual lo pone a la vista para investigaciones más profundas y descubrir si realizó otras esculturas para la misma iglesia, o si remotamente, siempre y cuando se encuentren más pruebas documentales, pudo tener alguna relación, por sus particulares conocimientos, con la hechura del molde en madera para el rostro y manos de la Virgen del Rosario o inclusive con la escultura de Nuestra Señora de la Soledad.



Ilustraciones 28 y 29

Nuestra Señora del Rosario, Almayna, Bozarraez y Medina, escultura para vestir (actualmente), fundida y repujada en plata con policromía, hacia 1580. Nuestra Señora de la Soledad, escultura para vestir (actualmente), en madera policromada, h. 1598. Detalle de ambos rostros, los cuales permiten apreciar las referencias europeas descritas y particularmente su parecido entre ellas dos. Los párpados, proporción de los ojos, nariz, surco naso labial, boca, orificio del mentón y barbilla son algunos de los elementos que pueden aproximarlas. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2019 y Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

Luego de un análisis directo sobre la obra se concluyó que la escultura de Nuestra Señora de la Soledad tuvo otro cuerpo y que el original lo perdió por alguna eventualidad aún no identificada. El actual está hecho para ser revestido con telas y así darle un aspecto más humanizado, no siendo posible saber cómo fue el anterior, planteándose varias alternativas: la primera sería que solo fue un cambio por otro similar al que ahora tiene, quizás lo menos probable por ciertos detalles técnicos y por el tipo de corte y ensamble que presentan las piezas originales que todavía se conservan, la segunda podría ser que fue una escultura de bulto redondo, es decir de ropaje tallado completamente, aunque el detalle de la toca, que si se considera original, complicaría esta versión, pues el ropaje tallado incluiría el manto sobre la cabeza, como debería llevar una viuda, de acuerdo a la iconografía tradicional. La tercera opción, que a juicio propio quizás es la más posible, es que solamente tuvo una túnica tallada,

junto con la toca, usando posiblemente como referencia la indumentaria que presentan obras como la de Van de Weyden, por medio del grabado, y para completar la iconografía de la mujer viuda, se le podría cubrir con una capa o manto, el cual sería de tisú o brocados.

La relación anterior puede encontrar una referencia más directa con la Virgen del Rosario y la forma como solía mostrarse cuando todavía tenía su vestido modelado en plata y se le cubría con una capa, lo cual queda ratificado en algunas pinturas anteriores a 1773, año del terremoto de santa Marta que provocó la destrucción parcial de esta pieza y que ameritó vestirla completamente.



Ilustraciones 30 y 31

Retratos de Nuestra Señora del Rosario. Pintura al óleo sobre lienzo, s. XVII, museo de Arte Colonial, Antigua Guatemala, y pintura al óleo sobre vidrio, s. XVIII (anterior a 1773), sagrario en la predela del altar mayor del templo de Esquipulas. Puede verse el uso de la capa de tela sobre el cuerpo de plata, destruido luego de los terremotos de Santa Marta en julio de 1773. Nótese que, aunque ambos son retratos, en el más antiguo muestra al Niño Dios en una posición más hierática, mientras que, en el otro, presenta al Niño que actualmente se conoce, lo cual podrá ser tema para otra investigación.

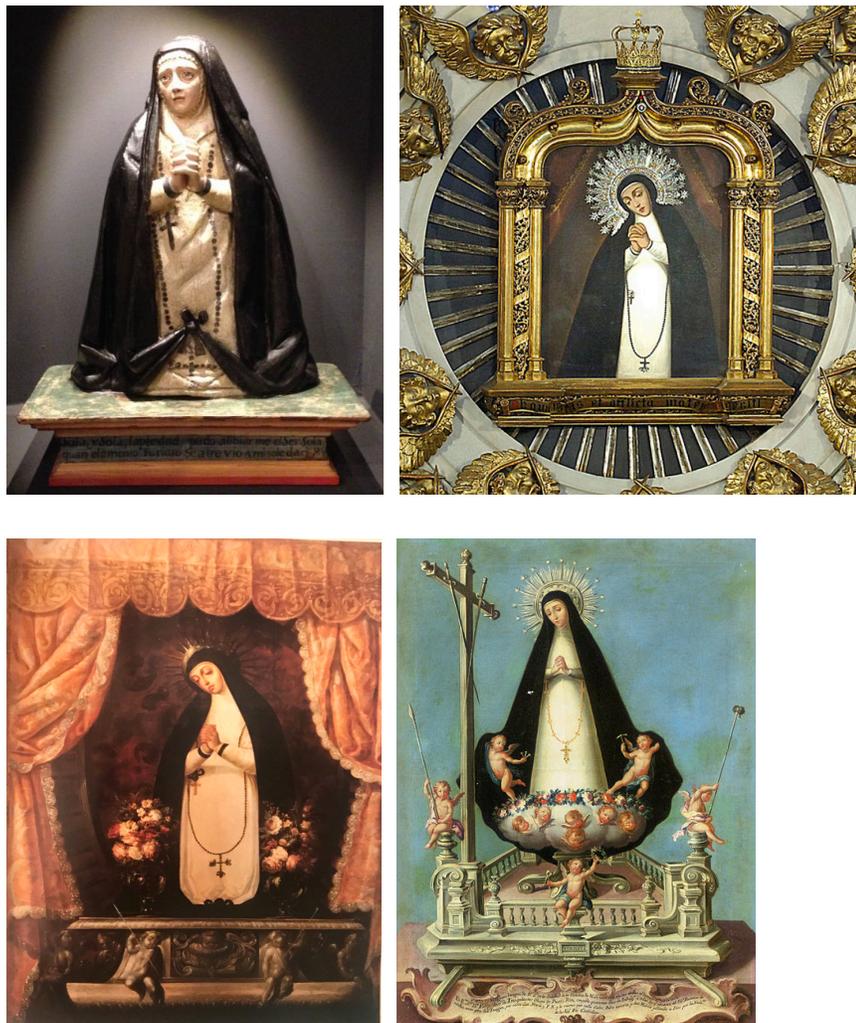
(Fotografías Luis Manuel Muñoz año 2011 y Manuel Morales Hernández s/f, en Urquizú y Carrasco, 2016).

El color original de su ropaje no puede saberse, reconociendo que el rojo y el azul fueron más frecuentes para las dolorosas, el rojo para la túnica cuando aparece en compañía de Jesús, como símbolo de su amor, de la sangre y por ello, de la vida misma, y el azul para el manto, en alusión al cielo como atributo de la Verdad (Cabral, 1995, pp. 147-8), es decir la madre terrenal de Cristo, en su pureza revestida de la divinidad celestial.

Sin embargo, estos colores fueron más usados para las representaciones en pinturas y esculturas de ropaje tallado completo, como la ubicada en la iglesia y relacionada con la campana “Lacrimosa”, mientras que las de vestir fueron modificándose para incluir el púrpura como símbolo de su realeza y violeta como representación de su dolor y penitencia. Esto también podría aplicar a la figura de la Soledad si se asume que utilizaba un manto de tela.

También es necesario recordar la influencia flamenca y la escultura de los Mínimos de San Francisco de Paula en Madrid, con su particular uso del traje de monja y su presencia de luto, cuya representación tuvo un buen número de copias tanto en lienzo como en grabados, y aunque no fue extraño encontrar a Vírgenes dolorosas y de las angustias vestidas de negro y blanco, luciendo anacrónicamente el traje de una viuda del siglo XVI (González y Roda, 1992, p. 37), posteriormente este color quedó restringido a las advocaciones de la Virgen de Pésame y de la Soledad, con lo cual es posible que Nuestra Señora de la Soledad de Santo Domingo tomara esa forma de vestir.

Este tipo de representación se siguió reproduciendo a lo largo de los siglos subsiguientes, como lo muestran muchos ejemplos tales como una pequeña escultura del siglo XVII en el Museo diocesano de Zamora, la pintura de la Virgen de la Paloma en Madrid de mediados del siglo XVIII, o en el Nuevo Mundo, el lienzo pintado a finales del siglo XVII por Cristóbal de Villalpando, en Puebla, México, así como un pequeño cuadro titulado La Virgen de la Soledad de la Victoria, en honor a la talla española, pintado por José Campeche hacia 1782-9, actualmente en el Museo de arte de Puerto Rico.



Ilustraciones 32 a 35

Virgen de la Soledad, escultura de bulto redondo en madera con policromía, s. XVII, Museo diocesano de Zamora.  
Virgen de la paloma, óleo sobre lienzo, s. XVIII, parroquia de la Virgen de la Paloma y San Pedro el Real, Madrid.  
Virgen de la Soledad, Cristóbal de Villalpando, pintura al óleo sobre lienzo, s. XVII, Puebla, México. Virgen de la Soledad de la Victoria, José Campeche, h. 1782-9, Museo de Arte de Puerto Rico.  
(Ocio- La Opinión de Zamora <https://images.app.goo.gl/ajN1ZMW8EzUPoH3F7> [captura abril 2020], Manuel Blas. Madrid <https://images.app.goo.gl/tYqnF84eoqcugfGS8> [captura abril 2020], Catálogo Cristóbal de Villalpando, 1997, p. 187 y Museo de Arte de Puerto Rico <https://images.app.goo.gl/ZTWwWzV8NU5iQ2259> [captura abril 2020]).

En Guatemala también se han encontrado pinturas con esta advocación y representación, una en la Catedral Metropolitana, ahora ubicada en el Museo Arquidiocesano, mandada a hacer por el obispo Andrés de las Navas y Quevedo entre 1689 y 1702, otorgando indulgencia cada

vez que se le rezare, según puede leerse en la parte inferior del lienzo, y otra en la Iglesia de Belén de la ciudad capital, datada hacia finales del siglo XVIII, también en clara referencia a la Virgen de la Victoria de los Mínimos de Madrid.



Ilustraciones 36 y 37

Virgen de Soledad, pintura al óleo sobre lienzo, h. 1689-1702, actualmente en el Museo Arquidiocesano de la Catedral Metropolitana de Guatemala. Imagen completa y detalle de la inscripción que hace referencia a la indulgencia. (Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2001).



Ilustración 38

Virgen de la Soledad de la Victoria, pintura al óleo sobre lienzo, s. XVIII, iglesia de Belén, ciudad de Guatemala. (Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2009).

Lo anterior refuerza la postura de que Nuestra Señora de la Soledad de Santo Domingo debió haber utilizado este tipo de atuendo desde su creación, haciendo referencia no solo a su viudez, sino al luto por la muerte terrenal de su hijo. Esta presencia tuvo variantes a través de los siglos siguientes, llegando posteriormente a vestirse toda de negro y en épocas más recientes con galas muy elaboradas.

Retomando la escultura, es interesante que rostro y manos fueron conservados, en lugar de ser sustituida la escultura completamente, lo cual en aquel momento y con la oferta de escultores, podría haber sido más práctico, aunque con un costo mayor. También es cierto que la ropa era más susceptible de ser alterada, inclusive si esto significaba eliminar la tallada en madera, con el afán de poder cambiarle ropajes y hacerla ver más natural, o como sucede hoy en día, para darle un sentido de actualidad y concordancia en cada momento dentro del año litúrgico.

Vale la pena pensar que la preservación de estas partes pudo responder a que su representación primigenia y su figura dentro de la orden de Predicadores, le confirió una raigambre que pronto la hizo convertirse en un ícono dentro del devocionario tradicional, con un apego excepcional, además de convertirse en el modelo para la ejecución de otras imágenes de similar advocación.

De igual forma, su presencia en el cortejo procesional ha variado con el tiempo, donde en origen fue ella la figura central, a quien se le otorgaba el espacio principal acompañándola en el Santo Entierro de Cristo, y se le presentaba el pésame en su soledad. A mediados del siglo XIX, (Ramírez, 2000, pp. 35-38) (Prah, 1997, p. 71), como resultado de la erección de una nueva cofradía en 1852 y el triunfo de la revolución liberal, se percibe que es la figura del Señor Sepultado quien pasa a ser el centro de atención. Otro factor que influyó fue el desarrollo de nuevos pensamientos con el empuje de la Ilustración, y la figura de la Virgen de la Soledad resintió todos estos cambios, pasando a ser como un objeto de complemento, aunque en el siglo XX, con el avance y la ocupación de nuevos espacios por parte de la mujer en la sociedad guatemalteca, se reorienta su representación, fundándose una cofradía independiente en el año de 1908 (Urquizú y Pinsker, 2014, p. 15), revalorizándose y rescatándose su presencia como figura titular.

A pesar de todos estos cambios, la vigencia de su culto se ha mantenido a lo largo de cuatro siglos y la preocupación por el cuidado de la escultura se ha percibido, aun cuando ya se ha mencionado que las maneras, razones y criterios puedan ahora ser discutibles, con severas transformaciones, aunque solo perceptibles después de una evaluación profunda.

Cuando se habla de arte religioso en culto, se hace referencia a un patrimonio vivo, muy distinto a aquel que se desvincula de su función original, volviéndose estático u objeto museístico. Nuestra Señora de la Soledad, puede ser vista como una producción artística donde se aprecia su calidad de autenticidad, de igual manera su relevancia patrimonial, que le confiere un carácter único y original, que aun cuando ha sufrido modificaciones, pueden asumirse hasta necesarias para preservar su mayor mérito, la vigencia dentro de su contexto religioso, con singulares características que conllevan un propósito funcional, desde la enseñanza visual hasta la conexión del espectador y el devoto con el ser que representa. Si bien esto puede ser difícil de asimilar, más aún es el hablar sobre el aura implícito en ella, para lo cual se toma como referencia las palabras del filósofo alemán Walter Benjamin (2003, pp. 42-9), que a pesar de lo discutible que puede ser, es provechoso rescatar el valor que le confiere a ese carácter de unicidad en un entretejido particular entre espacio y tiempo, relacionado con la veneración y la tradición, algo intangiblemente vivo y absolutamente cambiante dentro del ámbito cultural en donde se desarrolla, lo cual le permite esa pervivencia dentro del ideario y conciencia de su comunidad, clave para la conservación de su imagen y consecuentemente, de su materia.

Dicho de otra forma, las esculturas de este tipo cobran vida propia y sobreviven a las generaciones en la medida que integran parte de los imaginarios en formación, donde se accede a sentimientos como la devoción y el cariño, que retienen su vigencia en el tiempo. Precisamente, ante la necesidad de salvar a la imagen y el aura generada, muchas veces la forma externa ha necesitado cambios y transformaciones, las cuales pudieron ser vistas como revitalizaciones de su figura y resguardo de la esencia que de ella se desprendía. Lo importante ha sido su función como imagen símbolo, dándole más importancia a su significado que a la forma tangible.

Es imposible obviar el deterioro mismo de la obra, sin importar la causa, en cuyo caso ha sido necesario el rescate de la materia y en ocasiones extremas, la reutilización de los segmentos más importantes para conservar su esencia. Las modificaciones de alguna manera son también un valor testimonial de la evolución de la cultura dentro de su propio recuento histórico, y por lo mismo deben ser tratadas con cautela y respeto, de acuerdo a su trascendencia en la obra misma.

Serán necesarios más estudios técnicos, científicos e históricos para verificar el transcurrir de esta escultura y su conservación en una línea de tiempo. Por ahora sólo pueden hacerse algunas consideraciones basadas en estudios sobre su forma y estilo, análisis técnicos de su conformación actual, así como en los pocos datos escritos que de ella se tienen, la mayoría de los cuales responden más a cuestiones devocionales que a temas específicos sobre su materia constitutiva.

La cabeza cubierta, las facciones de su rostro y el trazo de sus manos, contrasta con el resto del cuerpo, con goznes y con un sistema constructivo más propio del siglo XIX, evidenciado luego de los análisis realizados en años recientes. Con relación a este tipo de cuerpos, merece señalarse que tradicionalmente todas las esculturas para vestir son ensambladas con una metodología similar: la parte superior de la escultura suele tallarse en un bloque, lo que incluye cabeza, cuello y parte del pecho, todo lo cual se embute en otra pieza que conforma el tórax. El tallado de las manos suele realizarse conjuntamente con los antebrazos, todo en una sola pieza de madera.

Los anteriores antecedentes contrastan con la separación abrupta de la cabeza, a la altura del cuello, así como la intención de continuar la talla de la toca sobre la espalda del nuevo cuerpo, pero con otra calidad y distintos rasgos escultóricos. De igual forma, es notorio el corte en las manos, justo al iniciar las muñecas, lo que suele hacerse cuando se tallan y se trabajan por aparte y luego se incrustan en el espacio correspondiente a las mangas del ropaje tallado, con lo cual, se intensifica la posibilidad mencionada de que originalmente pudo ser una escultura de bulto redondo, cubierta con una capa, como su antecesora, la Virgen del Rosario, con quien

compartía coincidencia documental, cuando la Cofradía del Rosario y de Nuestra Señora de la Soledad eran una sola.



Ilustraciones 39, 40 y 41

Nuestra Señora de la Soledad. Detalle del corte de las muñecas justo donde suele hacerse cuando son embutidas en unas mangas talladas. Igualmente, la toca o mantilla donde puede notarse el cambio de las líneas y forma a partir del cuello de la escultura, variando los rasgos de la talla.  
(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

En este momento de la investigación, el comprender su estética bajo la realidad del siglo XVI e inicios del siglo XVII en el antiguo reino de Guatemala, la convierte en una referencia indispensable para fechar otras esculturas, que relacionado a la venida de frailes procedentes de Flandes, quienes traían consigo imágenes flamencas (Urquizú, 2018, p. 17), permite deducir una datación aproximada con menor margen de error, gracias a los adelantos de la historia del arte guatemalteco contemporáneo, que sumados a la experiencia en conservación y

restauración, añade a este tipo de análisis, una nueva visión que dará paso a nuevos aportes que permitirán más elementos de juicio en este tipo de investigaciones.

La razón sólo podrá intuirse y quizás sea difícil de confirmar, aunque un buen indicio para tales deducciones, sea un proceso de actualización, utilizando nuevamente como referente a la escultura de la Virgen del Rosario, que luego del terremoto de 1773, fue mandada a arreglar por los daños sufridos, con el platero Joseph Cornelio de Lara, quien presentó un informe de lo trabajado, el 29 de agosto de 1774 (Alonso, 1981, pp. 157-9), donde a pesar de que no detalla a cabalidad lo actuado, se entiende que lo que hizo fue rescatar lo posible de la pieza original y cambiar las partes irreparables, sustituyendo la falda primitiva por una mucho más sencilla, casi en forma de una campana, como un fustán y ya no como una falda, obligando a ser vestida con ropajes de tela. Esta evidencia da indicios acerca de este tipo de procesos, los cuales seguramente también se llevaron a cabo con la escultura de Nuestra Señora de la Soledad.

De lo anterior, se puede inferir que los cambios sufridos pudieron responder a una necesidad técnica, debido a los daños sufridos por una catástrofe que ameritó dicho cambio y hasta un trabajo reconstructivo, igualmente pudo, además, responder a un proceso social que necesitaba una imagen vestida con telas, acercándola a una realidad más humana, más natural y más entendible a los sentidos. También debe tomarse en cuenta la evolución y percepción de la estética y los gustos de cada época.

Así mismo, llama la atención que el cuerpo que le fue colocado, tiene articulaciones en las caderas y rodillas, que si bien es cierto, esa es una de las formas tradicionales de construcción de las esculturas para vestir, estos movimientos parecerían innecesarios para una escultura con dicha advocación, pues suele vérselo de pie, pero no podría descartarse que en algún momento se haya pensado en cambiar dicha posición, quizás por una sedente, aunque esto resulte poco probable, porque se contaba con un Cristo de la Penitencia y luego con un Cristo yacente (Fernández Concha 1906, pp. 15-22), con rituales en los que la escultura claramente es de la Soledad, desde el momento que está al pie de la cruz, Stabat Mater, hasta llegar al entierro de Cristo.

Los datos sobre los cambios sufridos por la escultura, que hasta ahora es sujeta de estudio, no se han encontrado en ningún archivo, siendo todo esto una apreciación con fundamentos modernos, basados en datos técnicos y estudio sobre los estilos, que hasta finales del siglo XX se empiezan a registrar con mayor detalle las distintas intervenciones a las que ha sido sometida en estos últimos años.

#### 4.2 La primera intervención con registro formal. Recuento de daños y alteraciones.

En 1984 las integrantes de la Cofradía, encargadas de su cuidado, reconocen la necesidad de una intervención más profunda sobre su escultura titular, ya que el paso del tiempo y los daños acumulados, hacían mella en su aspecto estético, además de su debilitamiento estructural.

El 25 de julio de ese año, ingresó al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, llamado en aquel entonces Centro de Restauración de Bienes Muebles CEREBIEM, siendo la primera imagen escultórica de gran devoción dentro de las conmemoraciones de Cuaresma y Semana Santa guatemalteca en ser atendida y recibir un procedimiento con rigor técnico-científico.



Ilustración 42

Recibo de admisión. Antigua forma de recepción de una escultura en el Departamento, coloquialmente llamado Taller de Restauración. En aquella época la cofradía nombraba a su imagen titular como Virgen de Dolores. (Libro de Oro de Graciela de Silva, sin publicar, año 1984).



Ilustraciones 43 y 44

Nuestra Señora de la Soledad. Detalle de rostro previo su proceso de conservación y restauración, mostrando algunos de los daños sobre rostro y la fisura del cuello.  
(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

El análisis de la obra y la revisión de los daños constatados en la historia clínica, permitió hilvanar una historia de la escultura, que ratificó la transformación descrita previamente, y que seguramente utilizaba símbolos iconográficos para ceremoniales de Viernes Santo, llegando a convertirse en una escultura de vestir de figura actualizada con los cambios propios de la ilustración francesa, ya en siglo XIX.

De acuerdo a los registros de archivo del Departamento, el primer diagnóstico determinó falta de solidez en los ensambles, desajustes y debilitamientos propios de la degradación natural de los materiales, siendo más alarmantes las fisuras y separación de las uniones de algunas piezas, como las muñecas y particularmente el cuello, con una grieta peligrosamente expuesta en todo su contorno.

También había perdido segmentos del dedo medio de la mano izquierda y sufrida la rotura de los dedos índice y meñique de la mano derecha, que fueron reajustados de manera inadecuada

creando desfases de unión. Los pies habían sufrido golpes, raspaduras y hasta la pérdida del dedo segundo del derecho, además de evidencias de un antiguo ataque de xilófagos.



Ilustraciones 45, 46 y 47

Nuestra Señora de la Soledad. Detalle de las manos y los pies, mostrando faltantes, roturas, grietas, suciedad extrema y aceites oxidados amarillentos y oscurecidos, todo lo cual fue el resultado de años de devoción, pero sin los cuidados adecuados.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

La ubicación y postura de los brazos estaba forzada, separándose del cuerpo por la inclusión de unas cuñas de madera en la zona de los tendones de los bíceps. El cuerpo se sostenía por una pieza de madera y se reforzaba con dos delgadas varillas metálicas sujetas a la cintura y

apoyadas en la peana, intentando generar una especie de soporte. El arreglo más drástico en estos tiempos modernos, fue una barra de hierro de aproximadamente 40 centímetros de largo, sujeta con tornillos y clavos sobre la parte posterior de la cabeza, en un intento poco cuidadoso por evitar que la grieta del cuello se ampliara o por el temor que la escultura pudiera separarse en dos partes.



Ilustración 48 y 49

Nuestra Señora de la Soledad. La presencia de una grieta profunda que circundaba todo el cuello y que amenazaba con el posible desprendimiento de la cabeza. Se le agregó una barra de metal, que, tanto por su colocación agresiva como por su aspecto, lastimaba aún más a la escultura y a su estética. De nuevo se muestra el notorio cambio en la talla de la toca a partir de donde se marca la grieta. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

La base de preparación o la capa preparatoria entre la madera y el color, que sirve para frenar el movimiento natural de la madera, cubrir la textura de las vetas, así como sellar su poro y recibir y adherir adecuadamente la policromía, sufría desprendimientos, resquebrajamiento, craqueladuras o pequeñas fisuras de la superficie, poniendo en riesgo su resistencia y adherencia, lo que ya había provocado pérdidas del encarnado en distintas zonas.

Sobre esta capa preparatoria se encuentra la policromía, que en las partes correspondientes a la piel se le conoce como *carnación* o *encarnado*, además de ser obviamente susceptible de los daños de la base de preparación, también se percibía sucia y con manchas profundas. Muchos

de estos daños habían surgido como resultado del agotamiento de los materiales, y otros fueron provocados por los cambios de humedad y temperatura, así como el tipo de iluminación con gas neón, profundamente dañino sobre las capas de color, el hollín de las velas, humo y residuos de incienso, polvo y suciedad ambiental.

Los cuidados a veces poco acertados y la manipulación al momento de vestirla, así como las condiciones de colocación en su altar y andas procesionales, también le produjeron daños de consideración. Eran evidentes los rayones en las sienes por el roce inadecuado del resplandor, así como las lastimaduras en los dedos y muñecas por la colocación descuidada de los clavos y la corona de espinas que lleva entre las manos como parte de su iconografía.

En los intentos de mejorar su apariencia se hicieron limpiezas inadecuadas con aceites comunes que solo cubrían la suciedad y la cristalizaban, provocando manchas más profundas, además de la oxidación propia de los aceites que se tornaban amarillentos. También se encontraron algunas semillas de tomate adheridas al encarnado, sustancia recomendada antiguamente, que, por medio del frote sobre la superficie, producía un refrescamiento temporal, pero que a mediano plazo generaba colonias bacterianas con manchas profundas incrustadas dentro de las capas de encarnado, lo cual dejaba un aspecto poco agradable a la vista del espectador.

Finalmente, eran perceptibles los intentos de arreglos provisionales que cubrían algunas de las fisuras o grietas con pastas rugosas y repintes inadecuados con mala calidad de pinturas y acabados poco refinados.

#### **4.2.1 Tratamiento efectuado. El hilo de una historia.**

El proceso de conservación aquí referido, inició con una fumigación preventiva para atacar cualquier agente xilófago y confirmar que la madera no fuera nuevamente afectada. Luego se aseguró las piezas sueltas, flojas o con posibilidad de desprenderse. Los ensambles del cuerpo se trabajaron para recuperar su adhesión y así lograr el fortalecimiento estructural de la escultura. Los injertos en los brazos también fueron reajustados para su mejor ubicación,

funcionalidad y evitar incómodos balanceos, sustituyéndose los tarugos de madera agrietada por pernos metálicos de mayor resistencia y durabilidad.

Prioritariamente se atendió la grieta del cuello, para lo cual, se retiró todos los elementos y materiales agregados. Por lo riesgoso del ensamble y su delicada ubicación se decidió incluir un pin metálico interno, suficientemente sólido y preparado contra corrosión, para que diera más seguridad y fortaleza en su fijación.

Los frágiles ensambles de las muñecas también tuvieron que ser reforzados con pines de madera de mayor densidad y unidos con nuevos adhesivos de mejor calidad, igualmente las cuñas postizas en la fosa del codo, fueron retiradas para mejorar la ubicación adecuada de los antebrazos con relación a los brazos.



Ilustraciones 50 y 51

Nuestra Señora de la Soledad. Detalle de las cuñas postizas entre brazo y antebrazo, las cuales fueron retiradas para mejorar la movilidad y ubicación de dichas partes. Libramiento de las fosas del codo y unión adecuada de las muñecas con un pin interno de madera, listo para recibir la base de preparación perdida. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

Los dedos de las manos que se habían quebrado y pegado con un mal ajuste y que presentaban un adhesivo ya envejecido, se desprendieron y se aprovechó para eliminar las pastas inadecuadas que cubrían dichos desfases. Se procedió a ubicarlos correctamente, y se talló con madera de cedro los faltantes encontrados. De similar forma se actuó con los dedos de los pies y se repuso el dedo faltante, tomando como modelo la misma escultura y su estilo para que estos nuevos elementos no fueran discordantes.

Una vez concluido el tema de la madera, el trabajo pasó a manos del maestro imaginero, Ramiro Irungaray, que, con su experiencia de muchos años en los talleres de Julio Dubois, tuvo a su cargo el trabajo sobre la policromía. Primero se enfocó en la limpieza, una más general para eliminar la suciedad superficial, otra más profunda, con la cual se procuró recuperar el color que estaba oculto debajo de varias capas de suciedad profunda, aceites, y repintes que cubrían su aspecto primario. En aquel momento no se hicieron pruebas de laboratorio para comprobar si existía un encarnado anterior, debido a que los criterios de intervención en Guatemala estaban aún en ciernes y este procedimiento no se contemplaba como una prioridad.

La limpieza general sirvió para eliminar impurezas superpuestas, y luego otra más profunda para remover cuidadosamente todas las contaminaciones, restos de aceites ya oxidados y aplicados años atrás en intentos por refrescar el encarnado, así como residuos no deseados de materiales aceitosos y perfumados, aplicados con el mismo fin. Igualmente se retiraron algunos repintes puntuales de mala calidad, aplicados para cubrir daños de la policromía, en un intento por disimular los daños sufridos. Hay que hacer notar que el contacto con el medio ambiente y el envejecimiento natural de los materiales, producen cambios sobre la escultura, visibles más fácilmente en la policromía, resultando lo que comúnmente se denomina pátina, la cual podría definirse como esa delicada alteración de la superficie que se convierte en parte de su presencia actual y que le brinda ese aspecto propio de la antigüedad que solo se logra con el paso del tiempo. Podría decirse que es un ennoblecimiento de la obra de arte. Esta pátina se vio afectada por los distintos materiales aplicados sobre la superficie, dejando un aspecto mustio y deslucido.

Los demás elementos como la toca sobre su cabeza, la peana y la talla de su cuerpo también fueron limpiados de acuerdo a los requerimientos del momento.

Durante este proceso se evidenciaron todas las zonas que habían perdido capas de color y base de preparación, las cuales fueron consolidadas para evitar que hubiese más desprendimientos, para luego reponer lo perdido con una pasta fabricada a base de un derivado del calcio,

aglutinante y fungicida, para sustituir esta cobertura perdida y así lograr una superficie uniforme, sobre la cual se repondría la policromía o capas del color perdido.



Ilustración 52

Nuestra Señora de la Soledad. Detalle de la reposición de la base de preparación de la toca.  
(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

La técnica de aplicación de color fue la misma que la usada en origen, la conocida como encarnado a vejiga<sup>3</sup>, por usarse como un pulidor de la pincelada aplicada. Esta técnica fue

---

<sup>3</sup> La técnica del encarnado a vejiga o vejigado, abarca no solamente el uso de ésta, sino todo el procedimiento preparatorio de la superficie, así como la elaboración del color deseado, logrado por la combinación de una pasta a base de carbonato de plomo conocido como albayalde, pigmentos mezclados con distintos tipos de aceites, unos brillantes y otros capaces de lograr un acabado mate, aplicada como una pasta gruesa en las primeras capas y más ligera en las subsiguientes, las cuales se frotan o pulen con una vejiga urinaria de animal, en Guatemala se usa más la de carnero, previamente limpia y preparada, la cual sirve para borrar la huella del pincel y esfumar los colores y las sombras sobre la superficie encarnada. Este proceso que se aplica en diversas oportunidades y se combina con los distintos tipos de aceites y material de secado, logra el acabado final, pero de forma progresiva, conocido como lustre, medio lustre y mate.

prendida de los primeros encarnadores venidos de España, la que siguió vigente hasta mediados del siglo XX y que ha tenido un repunte en años recientes <sup>4</sup>.

Si bien mucho del proceso es técnico y requiere de conocimiento y aprendizaje especializado y profesional, también es cierto que es necesario en todo momento el criterio del restaurador responsable, debido a que la aplicación del nuevo color es un tema que debe tratarse con responsabilidad y cautela, pues la reposición del color perdido, como parte del proceso de conservación, es muy proclive al abuso y sobre aplicación, tanto por ser parte importante de la obra, como por ser lo que más se expone al espectador, la cual tiende a convertirse en un nuevo repinte y no en una forma de recuperación de las zonas lastimadas. Cabe mencionar que la costumbre de los imagineros, quienes eran los que realizaban el trabajo de remozamiento de esculturas antes de que surgiera la figura del restaurador, solían resolver el problema de los faltantes de policromía con repintes completos.

La aplicación de color, según los registros escritos y fotográficos con los que se cuentan, recuperó las zonas faltantes de encarnado, pero también cubrió áreas manchadas, producto de antiguas malas limpiezas, abarcando zonas mayores. Posteriormente se hizo la reposición de las zonas perdidas del *retoque*, conocido así al trabajo siguiente al encarnado, que se refiere al conjunto de detalles que dan a una imagen sus características únicas y particularidades que definían su fisonomía y expresión, logrado al pintar las cejas, sombreados en los párpados superiores e inferiores, las pestañas, el color en los labios. También incluye el remarcando y delineado de las uñas, así como algunas líneas que aparentan los dobleces de la piel, mayormente en los pliegues de las párpados, orejas y nariz, palma de las manos y los nudillos. Los detalles extras fueron las lágrimas de vidrio colocadas sobre las mejillas y las pestañas

---

<sup>4</sup> El Maestro Irungaray siguió utilizando esta técnica durante toda su carrera profesional. Este suscriptor tuvo el privilegio de aprenderla con él, hace más de tres décadas, cuando casi estaba extinta y desestimada por técnicas más modernas y el surgimiento de materiales sintéticos, industriales y de más fácil aplicación. Fue quizás debido a esta labor, que hoy en día ha tomado un mayor auge con las nuevas generaciones, que se han interesado por aprenderla y aplicarla, aunque en algunos casos sin utilizarse todos los materiales originales y con algunas modificaciones en la aplicación de la técnica para apresurar el proceso, utilizándose en forma un tanto desmedida y sin seguir los pasos indicados, buscando solo la semejanza exterior de este tipo de policromía.

superiores, hechas de pelo natural sobre un molde a la medida y adherido con cera y cola sobre el arco del ojo, logrando un carácter más realista.

La toca fue trabajada con las mismas técnicas con las que se intervino las partes encarnadas, reponiendo el color según el existente, con óleos, aceites y secativos. Para el cuerpo se le aplicó una capa general de pintura con base acuosa, en color celeste, el que tradicionalmente se le aplica a la mayoría de las esculturas para vestir, cubriendo así la madera limpia que conforma el cuerpo y que tiene toda la parte técnica de las articulaciones o goznes para su movimiento. Este color intenta marcar la diferencia y hacer contraste con las partes encarnadas, además de crear una ilusión de cubrir el cuerpo desnudo.



Ilustración 53

Nuestra Señora de la Soledad luego de su proceso de conservación. Uno de los detalles más característicos de esta escultura, es la toca que cubre su cabeza. Se restituyeron las partes faltantes y se reintegró el color perdido. (Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

Concluidos los procesos y luego de ensamblar nuevamente todas las partes que conforman la escultura, se le adhirieron a los costados de la cadera dos varillas de hierro tratado, para tener una mejor fijación a la peana y darle mayor solidez, pero sin afectar su estética. Este procedimiento fue el primer intento de reforzar con una estructura metálica a una escultura

procesional, con el fin de darle mayor estabilidad y evitar problemas de desajustes y movimientos indeseados durante sus recorridos procesionales.

El registro final se hizo de acuerdo a los procedimientos del Departamento y fue entregada a la directiva de la cofradía, presidida por Graciela Fuentes de Silva, el 12 de septiembre de 1984, acompañado de una serie de recomendaciones para su mejor preservación luego de este proceso.



Ilustraciones 54 y 55

Nuestra Señora de la Soledad al momento de la entrega. Representantes de la cofradía revisaron a la imagen para retornar a su templo. A pesar de ser una imagen de luto, en años anteriores no mantenían el color negro en sus ropajes, alterando así su iconografía. Los conocimientos desarrollados en estudios especializados en historia del arte, permiten concatenar impresos y obras de arte, para analizar y sintetizar mejor esta obra y su importancia y relevancia histórica.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).

### **4.3. Razones para una nueva intervención. Otro paso en la historia de la conservación.**

Luego de catorce años de haber sido intervenida, Nuestra Señora de la Soledad presentaba nuevos daños, muchos de ellos por la manipulación, en algunos casos por descuidos, y

también por seguir expuesta en una hornacina sin protección frente a la contaminación ambiental.

En el marco de los preparativos para su consagración, se consideró importante un nuevo proceso de conservación, lo cual significó un paso muy importante para la historia del arte y la conservación del patrimonio cultural, pues se convirtió en la primera escultura trabajado en el Departamento de Conservación que volvía a intervenir en el mismo departamento, no solo por los daños que presentaba, sino porque sería un momento propicio para afinar algunos detalles de la intervención anterior, haciendo eco de uno de los principios básicos de la conservación: la capacidad de reversibilidad de los procesos.

Paralelo a esto y como parte de un proyecto de conservación integral, la Cofradía consideró hacer un retablo que la pudiera resguardar adecuadamente, también como parte de una conciencia de conservación integral y preventiva. Después de las gestiones administrativas correspondientes, ingresó nuevamente al Departamento de Conservación y Restauración, el 4 de noviembre de 1997. Para este momento, también se tomó en consideración la historia de la escultura y su papel en la historia, como referencia indispensable para establecer una propuesta acorde a sus propias circunstancias.

#### **4.3.1 Un nuevo proceso. El camino de la historia del arte guatemalteco con un caso concreto.**

La experiencia acumulada como restaurador, así como los estudios superiores de historia del arte, fueron la base para que el suscriptor de este texto fuera nombrado como restaurador responsable de este nuevo proyecto de conservación.

Se inició con la evaluación de los daños presentes y también con el estudio de lo actuado en el proceso anterior, y así definir cuál sería el tratamiento a seguir. Definitivamente era importante trabajar sobre los daños, pero también lo era el aprovechar la oportunidad para readecuar algunas intervenciones anteriores. Esta valoración permitió pasar de un proceso teórico artístico al análisis y comprensión de la historia de las mentalidades, implícitas en cada

momento de las anteriores intervenciones, que ahora se sintetizan para que sirvan como referencia y marco teórico a procesos similares, o bien puedan servir de guía de trabajo en un sendero del conocimiento que ahora se abre.

Lo primero fue eliminar las capas de suciedad fuertemente impregnadas que se habían depositado sobre la imagen durante estos años, que como se ha mencionado, son producto de la contaminación, de los residuos del incienso, del humo de las velas e inclusive por las formas de contacto y manipulación.

Por medio del estudio basado en fotografías antiguas y en la imagen misma, se pudo descubrir ciertos sombreados sobre los párpados superiores e inferiores que habían quedado ocultos bajo las capas de suciedad, y que, además, se habían degradado al punto de ser casi imperceptibles. Las mismas fotografías y los restos de pintura debajo de las intervenciones de 1984 también develaron que la coloración de los labios variaba un poco, así como las cejas que estaban ligeramente modificadas.

En consecuencia, con lo referido anteriormente, durante muchos años los imagineros y escultores consideraron que la mejor forma de reponer el color perdido era restituirlo de forma casi general, para garantizar una película uniforme y lograr la misma textura, color y tono, pero con el inconveniente de cubrir partes sustanciales del original. En la actualidad las actuaciones son distintas, y el tema de la conservación se aleja de la forma de trabajar de los antiguos imagineros, pues ahora se entiende que el rescate de la originalidad de una obra escultórica, es tanto la talla como la policromía, con todos sus detalles. Los criterios modernos y consensuados internacionalmente, definen que la reposición del color perdido debe hacerse específicamente sobre las zonas afectadas, donde se intenta semejar el color original, pero sin superponerse sobre éste, con el debido registro detallado de tal intervención para evidenciar una actuación moderna sobre la superficie antigua.

En esta nueva etapa, se tomó la decisión de respetar parte de las intervenciones de la restauración de 1984, no remover la totalidad de la coloración de la piel aplicada en aquel momento, ya que no había sido la intención inicial de este nuevo proceso, además de que su tratamiento sería mucho más prolongado, con estudios y análisis que en ese momento no eran

posibles y porque rebasaría la fecha límite de entrega. Sin embargo, se eliminaron algunos detalles para corregirlos de acuerdo a lo que en ese momento se consideró más conveniente. También se hizo una limpieza general para eliminar impurezas y suciedad acumulada, para luego actuar sobre los golpes, rayones y lastimaduras que generaron nuevos faltantes de base de preparación y de capas de color, lo que incluyó la recuperación de algunos detalles sobre los *frescores*, conocidos con ese nombre las áreas sonrosadas en mejillas, nariz, párpados, nudillos y palmas de las manos, así como las puntas de los dedos. Se hizo la recuperación donde había carencias, integrando color únicamente en las zonas afectadas, utilizando la misma técnica tradicional de la pasta de albayalde y el vejigado para lograr similar acabado.



Ilustraciones 56 y 57

Nuestra Señora de la Soledad, detalles del delicado proceso de limpieza. Eliminación de suciedad y manchas que alteraban negativamente el aspecto de la imagen, retirando material nocivo que podía generar daño a largo plazo, su eliminación debe ser cuidadosa para no lastimar la policromía original y ninguno de sus detalles. (Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 1998).

Las sombras de los párpados superiores se hicieron según las evidencias de color encontradas. Los párpados inferiores también se trabajaron con base a las tonalidades marrones descubiertas. Lo característico de lo enrojecido y acuoso de sus ojos entreabiertos también fue tratado sutilmente, así como los labios que fueron corregidos bajo la gama de colores

encontrados y luego las pequeñas líneas que definen los pliegues sobre ellos. En 1998, en un arreglo posterior, la tonalidad de los labios fue profundizada.

En el proceso de la recuperación de las cejas, se confirmó que éstas seguían los arcos de los párpados, con una línea muy sencilla y delgada, de movimiento suave y sin mayor dramatismo, propio de las esculturas de esa época. Sobre el sombreado de las mismas, se hizo el *peleteado* o pintado de pequeños vellos para procurar un aspecto más natural, y de igual forma y con el mismo color de las cejas, se definieron las pestañas inferiores, corregidas con pincel de punta muy fina.

Las pestañas superiores se hicieron con pelo natural de color castaño, sobre un molde a la medida del arco de cada ojo, al largo y forma indicados para que resaltaran sus ojos y la expresión dolida de su mirada.

La recuperación de su aspecto original fue completada con sus características lágrimas, hechas especialmente para ella, con un trabajo de vidrio soplado para darles la forma y el tamaño justo para el rostro, siendo las que actualmente luce: siete en total, en representación de sus Siete Dolores.

En el proceso se encontró un problema adicional en las manos. Tradicionalmente se le colocaba un algodón perfumado entre ellas, lo que provocó que los químicos del mismo, reaccionaran sobre el encarnado, destruyéndolo completamente, e inclusive debilitando la talla de madera en esa zona. Fue necesario sanear el área, retirar todo residuo, ventilar adecuadamente y consolidar la madera que se había afectado por los químicos del perfume, para luego reponer la base de preparación y la policromía perdida.

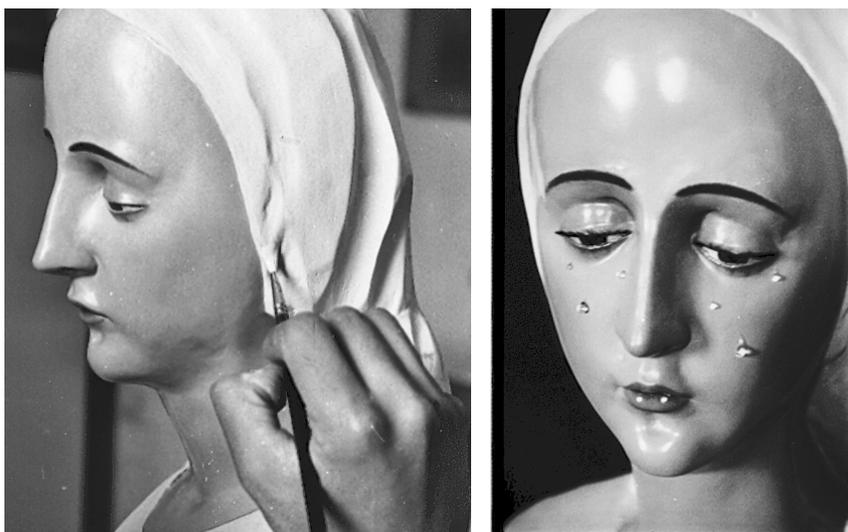
Parte del nuevo proceso fue volver a remarcar el contorno de las uñas, gastadas debido al roce constante con la ropa y el contacto al momento de vestirla o manipularla. De igual manera las líneas de la piel fueron completadas. El proceso de conservación incluyó la integración de color en algunas áreas con faltantes en la toca y en el color del cuerpo y peana.

El conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala.  
Reivindicación dentro de la historia del arte a partir de su conservación.  
Luis Manuel Muñoz Lemus



Ilustraciones 58

Nuestra Señora de la Soledad, detalle de la reposición de los detalles perdidos en las uñas, así como en los pliegues de la piel.  
(Fotografía de Luis Manuel Muñoz, 1998).



Ilustraciones 59 y 60

Nuestra Señora de la Soledad durante la reintegración del color perdido. La toca es un detalle muy particular, que, aunque no se aprecia normalmente, la distingue. También se atendió los elementos complementarios, la hechura y colocación de pestañas de pelo natural y las lágrimas de vidrio cristalino. (Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1998).

En esta oportunidad se reajustó la estructura metálica y se diseñó otra que pudiera soportar los mantos, que por su peso y extensión provocan demasiada presión sobre la escultura de madera.

Esta nueva intervención, ahora mucho más cercana, permitió un análisis de mayor acuciosidad para aproximarse a la teoría de que esta escultura estuvo inspirada en grabados procedentes de Flandes, tal como lo anota Gruzinski (1994, pp. 78-80), y que ahora abre una nueva línea de investigación, ya comentada previamente.

#### **4.3.2 Preparativos para la Consagración. Reconocimiento de su papel protagónico.**

En la vida barroca de Nueva España, según describe Gruzinski, la manera en que se fabrica la imagen alimenta indiscutiblemente la fascinación que ejerce. Los escenarios de fiesta ofrecen inagotables ejemplos, consagraciones de altares y de capillas, grandes rituales de la Iglesia, procesiones y mascaradas que marcan la vida de la capital y de las ciudades populosas (1994, p. 142). Las fiestas religiosas, dedicatorias y consagraciones, beatificaciones, canonizaciones y coronaciones, ofrecían ocasiones para inmensas reuniones que renovaban los actos de lealtad en torno a los santos (Gruzinski 1994, p. 145). Este tipo de actos religiosos también sacaban a los pueblos de su cotidianidad, lo cual podría aplicarse también al antiguo reino de Guatemala, sin embargo, aquí el uso de las imágenes religiosas también trascendió a un plano político que se extendió al liberalismo de donde trascendió al conflicto armado interno. Y como producto de esa inercia llegó hasta muy entrado el siglo XX.

Este antecedente sirve para entender en parte la ceremonia de consagración para las esculturas en Guatemala, un ritual particular y sumamente elaborado, de carácter *sui generis* por la iglesia católica local, con un origen aún incierto y con antecedentes no completamente definidos, que tiene como única referencia el precedente descrito y escrito de forma forzada sobre una de las páginas de la Recordación Florida (Fuentes y Guzmán, 2012, p. 299), pues está apuntado como una nota adicional y posterior a su fecha de publicación. Dicha anotación hace referencia a la consagración de Jesús Nazareno de la Merced en 1717, y que según relata,

se basó en el mismo tipo de ceremonia hecho para Nuestra Señora de los Remedios de Sevilla<sup>5</sup>.

El acto, basado en dicho relato, se siguió haciendo en Guatemala para ciertas imágenes escultóricas, y consiste en la unción por parte del obispo con aceite bendecido en la frente, manos y pies de la escultura, haciendo una cruz sobre cada punto <sup>6</sup>. Esta ceremonia es tomada como una especial distinción, al reconocer su trascendencia en el fervor y devoción popular, y la muestra tangible de dicha unción como un atributo iconográfico particular es la colocación de una pequeña cruz donde el óleo rozó la imagen.

La consagración de Nuestra Señora de la Soledad, autorizada por el arzobispo Próspero Penados del Barrio, se programó para el 22 de febrero de 1998, y para tal fin se tuvo la oportunidad de hacer las cruces sobre la escultura y dejarlas listas para la ceremonia. No existe un diseño específico de la cruz, por lo que se optó por inspirarse en las del nazareno mercedario que son las más antiguas, y con la conjetura de que éstas se basaron en las cruces griegas que se colocan en los templos como símbolo de su consagración. También sirvió de referencia las que porta el Señor Sepultado, hechas también por personal del Departamento de Conservación y Restauración, incluyendo este suscriptor, en 1993.

Las cruces fueron marcadas sobre el encarnado y luego trabajadas con laminilla de oro de 24 quilates, aplicada a sisa, es decir sobre un adhesivo mordente, con un sencillo diseño de la cruz referida, con brazos delgados y un pequeño remate en medio punto en cada extremo, todas ellas delineadas con pintura al óleo en color rojo carmesí. Se colocaron sobre el ante palma de las manos, empeines, y una quinta sobre la toca, arriba de su frente.

---

<sup>5</sup> Debe considerarse que en España no existe un documento que confirme este acto, y que para 1717 Fuentes y Guzmán ya había fallecido, entendiéndose que ésta es una anotación posterior y de otro autor, pero escrita en el citado libro. El tema podría considerarse desde un punto de vista de interés particular de poder social y racial dentro de su particular contexto religioso, pero eso excede a este texto.

<sup>6</sup> No queda claro si es el santo Crisma o el óleo de Catecúmenos el que se debe usar para dichos ceremoniales, habiendo contradicciones entre los mismos clérigos sobre el uso que debe dársele a cada una de estos aceites.



Ilustraciones 61, 62 y 63

Nuestra Señora de la Soledad. Procedimiento para plasmar sobre la imagen las cinco cruces de consagración. El diseño fue de cruz griega laminilla con oro de 23 quilates y delineada con óleo en color rojo carmesí. Se aplicó un barniz para fijarlas y protegerlas.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 1998).

El Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles hizo la entrega oficial de Nuestra Señora de la Soledad a su cofradía, dirigida en ese momento por Ana María Hernández de Meneses, el día lunes 16 de febrero de 1998. El trabajo realizado a esta escultura religiosa, responde al cumplimiento de la tarea de salvaguarda y preservación del acervo cultural tangible de la nación, es prioritario en la recuperación y mejor entendimiento del desarrollo de una sociedad, y al mismo tiempo, es fundamental para hacer conciencia sobre el valor que aporta a la construcción de la historia y la historia del arte, generadora de identidad, que además coadyuva al sostenimiento de un valor patrimonial intangible y vivo.

El tratamiento de esta escultura, fue parte fundamental en los preparativos de la ceremonia de su consagración que se estaba organizando desde varios meses antes, pues la cofradía tuvo muy claro que en ella debía ponerse la mayor atención, como ese reconocimiento a su presencia en el ideario devocional por más de cuatro siglos.

#### **4.4 Un primer acercamiento al lenguaje iconográfico e iconológico de Nuestra Señora de la Soledad a través de los símbolos de su orfebrería. Pérdidas y cambios.**

La iconografía de la Virgen María, esencial para su identificación, se ha generado desde sus primeras representaciones, adjudicándose títulos o advocaciones que la designan o ubican en un momento específico relacionado con la vida de Jesucristo. Una forma muy particular de definir esta iconografía es a través de sus elementos externos, que, por su naturaleza de orfebrería, dentro de la cofradía se le denominan las joyas de la Virgen.

Así como la figura de la Virgen ha sido alcanzada por los embates del tiempo, de igual forma lo han sido las piezas de orfebrería que debió portar desde su puesta en veneración y también las que ha utilizado desde que se tiene registro documental.

Tradicionalmente se ha identificado a las vírgenes de pésame y soledad por los ropajes que utiliza, con saya blanca y manto negro (González y Roda, 1992, p. 40) o todo el ajuar en negro, en una clara influencia española desde el siglo XVI. En el caso de Nuestra Señora de la Soledad, no lo ha usado de forma consuetudinaria, aunque si porta el negro para las ceremonias de Semana Santa. También se recurre al estilo para la identificación, un dato que parece corresponder más para Guatemala, donde las manos entrelazadas hacen referencia a su presencia de soledad. Finalmente, lo que refuerza esta advocación son las joyas que remarcan su iconografía.

El nimbo, que aquí se le conoce como resplandor, personifica su divinidad como Mater Dei, el cual luce doce estrellas, de obvia referencia a la Concepción, que aluden a las doce tribus de Israel, o a la maternidad sobre la Iglesia fundamentada en el Sagrado Colegio Apostólico

(González y Roda, 1992, 40), y la daga que simboliza el dolor por la Pasión de Cristo. Pero son otros dos elementos los que la confirman en el momento mismo de la muerte y enterramiento de su hijo, la corona de espinas que rodea sus manos, aludiendo al momento posterior al descendimiento de la cruz, así como los tres clavos utilizados en la crucifixión, siendo la Soledad dominica una de las pocas figuras que los porta, y que se ha constituido en un elemento indispensable de su iconografía.

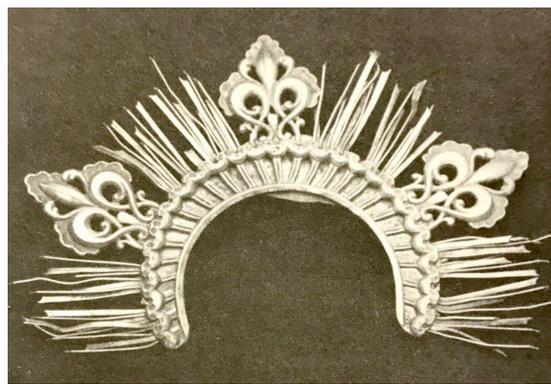
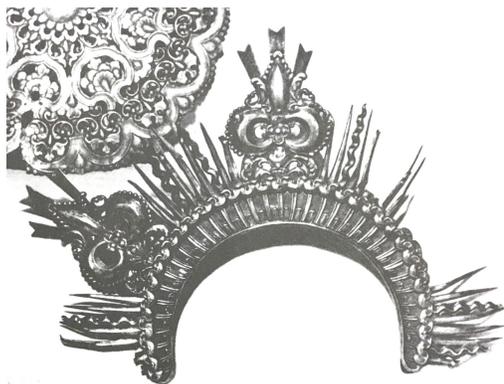
La construcción del presente discurso la ubica con el VI Dolor de la Virgen María, relacionada con el descendimiento de Cristo, haciendo evidente la relación mencionada previamente de los ceremoniales descritos por Agustín Dávila Padilla en México, antes de 1579. El relieve de la Virgen en la campana “La Lacrimosa” de mediados del siglo XVIII, la liga a la pasión y muerte de Jesús, pero no presenta símbolos iconográficos de resplandor y daga, lo cual no significa que la escultura no los usara desde mucho antes.

Las pocas referencias hacen difícil saber cuándo surgen las primeras joyas y su fecha de incorporación, así como si estos atributos pudieron cambiar cuando la escultura fue modificada, por lo que sólo queda el registro de las piezas que fueron captadas por fotografías, tomadas apenas a principios del siglo XX.

Las piezas más antiguas, reflejadas en dichas fotografías en blanco y negro, dan cuenta de un resplandor con un friso con surcos, como aproximándose a la mitad de una venera, es decir la valva acanalada y hacia arriba, rematado en la parte superior con una rayería muy fina con doce estrellas, que más se asemejaban a pequeños soles de dieciséis picos cada uno. Para poder fechar esta pieza, se recurrió a otras fuentes documentales, como la ofrecida por Alonso de Rodríguez, donde se ubicaron dos resplandores, aunque destinados a esculturas de Jesús claramente identificados por el uso de tres potencias entre la rayería, sin embargo, el friso de valva si es muy similar y estas piezas están fechadas a finales del siglo XVII y principio del XVIII (1981, pp. 234 y 253). Una consulta al orfebre Vaudilio Solloy<sup>7</sup>, experimentado en joyería hispana guatemalteca, la ubica en pleno siglo XVII.

---

<sup>7</sup> Información proporcionada por Vaudilio Solloy, orfebre con 30 años de experiencia en el tratamiento y rescate de orfebrería del período hispano, en entrevista informal el 16 de abril de 2019.



Ilustraciones 64 y 65

Resplandores de imágenes varias. Este tipo de friso de venera fue bastante frecuente, ubicado en el siglo XVII y quizás hasta el XVIII. Aquí dos ejemplos consignados por la Doctora Alonso de Rodríguez: El primero perteneciente a la parroquia de Candelaria de la ciudad capital, y el segundo a la parroquia de San Raymundo de las Casillas.

(Tomado de Alonso de Rodríguez, 1980, El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala I Glosario, pp. 234 y 253).

Durante el desarrollo de este estudio, se analizó en conjunto con el Doctor Urquizú la razón del uso de esta venera o valva acanalada, que puede verse en evidencias arquitectónicas como las hornacinas laterales de la tercera catedral de Santiago que fuera inaugurada en 1680, hoy parroquia de San José Catedral en Antigua Guatemala. Esto también se ha replicado en retablos y finalmente en la cabeza de las imágenes más prominentes como Jesús y la Virgen María. El sentido de este elemento puede encontrarse desde el mundo romano donde simbolizaba la fecundidad y el nacimiento, que trasladado al mundo cristiano puede verse como el renacer de la persona, su propia resurrección a través del agua (Concha de Santiago 2014).



Ilustración 66

Tercera Catedral de Santiago de Guatemala. Las hornacinas presentan en su parte superior las veneras acanaladas como referencia directa al bautismo para pertenecer al pueblo de Dios. (ElAntigüeño.com Lo mejor de Antigua Guatemala <https://images.app.goo.gl/WnrW6NdGMC7fJz8C9> [captura mayo 2020]).

En diversas ocasiones se ha analizado la simbología de la venera, siendo quizás la más frecuente la que la relaciona con los seres humanos y el bautismo que los aleja del pecado original para formar parte del pueblo de Dios, pero lo que se plantea ahora es su relación sobre las cabezas de Jesús y la Virgen María, donde queda claro que esa dignidad de estar libres de pecado ya les es propia, una conexión que posiblemente ha sido menos abordado y con lo cual esto podría ser una nueva interpretación de esta valva, ahora convertida en nimbo para enfatizar dicha dignidad. Sobre este atributo solo queda representar en Jesús los rayos de su divinidad y las tres potencias que hacen referencia a ser profeta, sacerdote y rey, mientras que sobre la Virgen María se despliegan las 12 estrellas de las tribus de Israel y los privilegios obtenidos por ser la madre de Dios.

Otro elemento que se identificó en las fotografías antiguas fue una daga muy grande y ancha, casi una espada, con la empuñadura y guardamano hechos con finas decoraciones repujadas, recortadas para hacer calados y una piedra al centro del casquete. Estas piezas propias del período hispano de la platería guatemalteca, seguramente las debió utilizar durante muchos años o siglos. Los emblemáticos tres clavos, también de plata, emulaban a los de forja, pero con las cañas sinuosas, como doblados al ser extraídos de la cruz, mientras que la corona de

espinas, al parecer se alternaba una de metal pequeña y otra más grande de factura artesanal y de aspecto rústico. Estas joyas las usaría hasta finales de los años sesenta, momento en el cual se extraviaron y nunca volvieron a aparecer<sup>8</sup>.



Ilustraciones 67 y 68

Nuestra Señora de la Soledad utilizando las joyas más antiguas de las que se tiene registro fotográfico. La finura del resplandor y sus doce estrellas como soles, así como los clavos entre sus manos, han definido su iconografía hasta la fecha. Puede apreciarse el cambio de la corona de espinas entre la de metal y la de aspecto artesanal. (Fotografías s/a de álbum de devoción familiar, primera mitad siglo XX).

Varias integrantes de la cofradía afirman que luego del fallecimiento de la señora Elena Valladares de Cofiño en 1969, quien era camarera de la Virgen y albacea de sus bienes, que por cierto se guardaban en su casa como era la costumbre en aquellos años, muchos desaparecieron, entre ellos todas las piezas de orfebrería, y aunque fueron reclamadas a la familia, no pudieron recuperarse. Después de la pérdida fue necesario mandar a hacer unas nuevas, un poco más sencillas y con un diseño actualizado para la época.

---

<sup>8</sup> Información proporcionada por Michele Pinsker, guatemalteca, ex miembro de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo, en entrevista informal el 7 de febrero de 2018.

El resplandor tenía un friso repujado con roleos vegetales y dos racimos de uvas a cada lado, mientras que los rayos se hicieron entorchados, intercalados con otros planos donde se aseguraron las doce estrellas, ahora más simples de cinco picos y con una piedra roja sintética al centro. La daga se hizo mucho más pequeña que la anterior, y a manera de casquete, aunque colocado como adorno sobre el filo, se le colocó una pequeña venera invertida con diez piedras sintéticas, que muy probablemente no contemplaba un estudio iconográfico previo, más que lo decorativo, mientras que los clavos dejaron de ser tridimensionales para ser solo la pieza metálica recortada para simular la forma de los anteriores, y la corona de espinas se hizo muy pequeña, todo en plata sobredorada. Los primeros registros fotográficos de estas joyas datan de 1971.

Esta joyería fue usada por la Virgen durante muchos años, a veces alternada con un juego dorado de latón y otro plateado de hojalata, ambos de diseño muy sencillo, de fabricación artesanal en serie. En 1980 lució una daga prestada, más grande y también con un casquete a manera de decoración de la empuñadura, en forma de venera o concha invertida, que luego utilizó por muchos años la Virgen de Dolores de la parroquia Santa Cruz del Milagro.



Ilustración 69

Nuestra Señora de la Solead utilizando las joyas que repusieron las del siglo XVII y XVIII. Su diseño muestra menor calidad, aun así, fueron utilizadas por varias décadas. La fotografía corresponde al momento de su egreso luego del primer proceso de conservación formal.

(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1984).



Ilustración 70

Nuestra Señora de la Soledad. Fotografía de un turno procesional donde muestra la daga prestada que utilizó en 1980. (Fotografía s/a de álbum de devoción familiar, año 1980).

Durante muchos años se tuvo el proyecto de realizar un nuevo juego de joyas para la Virgen, y se consideró oportuno que fuera un estreno para el día de su consagración en febrero de 1998. Con buena intención, pero con poca asesoría, se mandó a hacer un juego de piezas a la joyería San Antonio, que se ubicó hasta su desaparición, en la 11 calle y 5ª avenida zona 1, un resplandor que además de ser sumamente grande y pesado, resultó ser de estética complicada y de iconografía dudosa, pues solo tenía siete estrellas, en lugar de las tradicionales doce que debería de llevar.

También se mandó a hacer una daga con iguales complicaciones de peso y un diseño muy simple, además de su gran tamaño, todo hecho con plata y alpaca en su color y partes sobredoradas. Motivadas por la posibilidad del estreno, se le colocó en la madrugada de aquel 22 de febrero, día de su consagración, pero a pedido del padre Carlos Amado y en acuerdo con el resto de directivas y colaboradores, se decidió retirarlo y colocar el que ya usaba en años anteriores, utilizándose únicamente para esa fecha la daga nueva.



Ilustración 71

Nuestra Señora de la Soledad. Momento justo en que Rebeca Centeno, camarera de la Virgen y Michele Pinsker, directiva de la Cofradía, hacían todo su esfuerzo por colocar este controvertido resplandor y la gran daga. Horas más tarde el resplandor fue retirado y colocado el que ya usaba anteriormente.  
(Fotografía Ángel Giovanni Paz, año 1998).



Ilustración 72

Nuestra Señora de la Soledad en el día de su consagración. Utilizó su antiguo resplandor y la daga nueva, que por su peso y gran tamaño era difícil de colocar, como muestra la fotografía donde la punta del puñal sale al otro lado de sus manos.  
(Fotografía Ángel Giovanni Paz, año 1998).

El siguiente acontecimiento relevante para la cofradía fue el estreno de su retablo el 15 de septiembre de 1999, y como las joyas nuevas habían quedado en un impase, sólo quedaba el ánimo por mejorar las ya existentes, para lo cual Michele Pinsker, Giovanni Aguilar y este suscriptor, tomaron el proyecto de hacer algunos arreglos de acuerdo a las posibilidades económicas de aquel momento. En un pequeño taller de platería en las cercanías del parque Colón, se hicieron algunos trabajos consistentes en la apertura del resplandor, que siempre tuvo el problema de ser muy estrecho y lastimar el rostro de la Virgen, y se tomó la decisión de cambiar el friso por uno más armonioso, con un detalle de acanaladuras rematado con

entorchados y decorado con pequeños medallones intercalados con unos pétalos estilizados que sobresaldrían del friso. Con los mismos elementos fue decorada la daga para darle mayor unidad y una mejor presencia, mientras se resolvía el tema de las otras joyas.



Ilustración 73

Nuestra Señora de la Soledad en el día que fue inaugurado su retablo en septiembre de 1999. Se reestrenó su anterior joyería, readaptada para su mejor funcionalidad y remozada en su estética.  
(Fotografías Carlos Menocal, año 1999).

El resplandor de siete estrellas se llevó de nuevo a la joyería para corregir las fallas técnicas, estéticas e iconográficas. El resultado se vio hasta el Viernes Santo del año 2000, única vez que lo utilizó, debido a que si bien se había atendido el tema de las estrellas y ahora tenía las doce correspondientes, sus desproporcionadas dimensiones, el peso excesivo y su falta de estética lo condenaron al olvido.



Ilustraciones 74

Nuestra Señora de la Soledad. El resplandor luego de su “arreglo” aún mostraba gran desproporción, excesivo movimiento de sus rayos durante la procesión, exceso peso y falta de estética, todo lo cual fue la razón por la que sólo fue utilizado una única vez.  
(Fotografías Michele Pinsker, año 2000).

Luego del desafortunado desenlace del resplandor y la daga, se retornó a las joyas antiguas que se habían remozado para el estreno del retablo en 1999. A pesar de que sólo había sido una mejora provisional en espera de nueva orfebrería, ésta fue utilizado durante quince años más, en todas las ceremonias de Cuaresma y Semana Santa, durante sus velaciones, así como para su camarín.



Ilustración 75

Nuestra Señora de la Soledad. Estas piezas de orfebrería se siguieron utilizando para las velaciones anuales y para su camarín, ahora solo destinadas para este último.  
(Fotografía Pablo Santiago, año 2016).

El deseo por las nuevas joyas nunca desapareció, y con la proximidad de la conmemoración de los 800 años de la Orden de Predicadores, se retomó el proyecto ahora impulsado por Michele Pinsker, con el apoyo y donaciones de amigos y devotos de la imagen. Se decidió hacer un diseño inspirado en la orfebrería barroca guatemalteca, aunque con variaciones más modernas, y muy alejado del diseño de las joyas coloniales que durante siglos la Virgen utilizó, pero ahora contando con mayores referencias, experiencia y conocimiento, se hizo un trabajo de calidad.

Los dibujos de Juan Carlos Pérez junto con la delicada labor del orfebre Vaudilio Solloy realizados en la joyería Estrella, dieron como resultado un resplandor más grande que los antiguos pero de tamaño adecuado para la imagen, con las especificaciones técnicas necesarias

y un trabajo delicado que muestra un friso mucho más elaborado con roleos y arabescos, y una rayería de piezas delgadas sobre la cual se asientan las doce estrellas, como pequeños soles, en recuerdo a aquellos del período hispánico. La daga refinada y pequeña, de diseño un poco más contemporáneo, tiene al centro de la empuñadura un medallón con una cruz, y el resto hecho con los mismos roleos vegetales del friso del resplandor, que se extienden y montan sobre parte del filo. La pequeña corona de espinas se formó con ramas entrelazadas y espinas dobles. Todas las piezas se realizaron en plata sobredorada con oro de 24 quilates.



Ilustración 76

Nuestra Señora de la Soledad, luciendo el resultado de tan ansiado proyecto de las nuevas joyas. Estrenadas en la Semana Santa del 2016.  
(Fotografía José Carlos Flores, año 2016).

Debido a un problema con el diseño, la única pieza pendiente de aquel estreno fueron los tres clavos, para lo cual este suscriptor junto con el orfebre Solloy elaboraron un diseño inspirado en los anteriormente perdidos. Finalmente, estos fueron colocados entre las manos de Nuestra Señora para la Semana Santa del 2017, siendo así como se concluía un proyecto que debió casi veinte años para verse completado.



#### Ilustraciones 77

Nuestra Señora de la Solead. Con la inclusión de los nuevos clavos, estrenados en la Semana Santa de 2017, se culmina otro de los anhelos de la cofradía, al ver a su imagen patronal con el esplendor que los tiempos actuales reclamaban, en una interpretación propia del siglo XXI, inspirada en como debió apreciarse siglos atrás. (Fotografía José Carlos Flores, año 2017).



Ilustración 78

Nuestra Señora de la Solead. Detalle que muestra la nueva joyería: Resplandor, daga, corona de espinas y los tres clavos entre sus manos. Todo completado en la Semana Santa de 2017.  
(Fotografía José Carlos Flores, año 2017).

## **Capítulo 5**

### **Los acompañantes de Nuestra Señora de la Soledad del templo de Santo Domingo.**

Parte importante de este corpus de investigación son la incorporación de estas esculturas, que, si bien no despertaban devociones tan arraigadas como la Virgen María, su presencia enriquecía el culto y boato para la presentación de la escena de dolor y soledad. En el recuento de la historia del arte guatemalteco forman parte importante debido a su temporalidad, así como por su calidad estética que remarcan los distintos momentos de desarrollo artístico guatemalteco. Sirve también este grupo de acompañantes, para mostrar las distintas intervenciones, siendo piezas secundarias que no siempre gozaron de la atención y cuidados debidos, así como los procesos de conservación recientes que los dignificaron con parte del patrimonio de la iglesia y nacional.

#### **5.1 Su incorporación al grupo escultórico de Pasión.**

La cofradía de Nuestra Señora de la Soledad del templo de Santo Domingo, encargada del Santo Entierro de Cristo, era una de las instituciones más poderosas en la medida que representaba el sistema de vida monárquico, reflejado en la presencia de autoridades en los ceremoniales de Semana Santa, cuya figura principal era la Virgen como deuda de su difunto hijo, por lo cual se le acompañaba en su dolida soledad.

En un proceso de transformación constante, de una devoción creciente y un culto persistente, fueron surgiendo nuevas esculturas que iban incorporándose al cortejo para reforzar el mensaje evangélico. Este cortejo pasó del sistema monárquico al liberal de corte racional, razón por la cual es importante señalar el año de 1852, cuando se formó la Hermandad del Señor Sepultado y se cambió el ritual para no asociar el culto a los grupos tradicionales de poder (Urquizú, 2008, pp. 63-4). Esto nuevamente propició la inclusión de más esculturas que enriquecieran catequética y visualmente la presencia del cortejo.

Es aquí donde puede ubicarse un nuevo papel de las imágenes, que en el presente discurso serán llamados acompañantes, primero del Santo Entierro y posteriormente, como parte de la cofradía femenina, intitulada de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, fundada en 1908 para dedicarse en exclusivo al culto de Nuestra Señora de la Soledad.

El posicionamiento y actualización de los ceremoniales de la cofradía necesitó de imágenes alternas, y es aquí donde puede entenderse nuevamente la referencia de las obras venidas de Europa desde el siglo XVI, donde las escenas del descendimiento de Cristo incluían la presencia de san Juan, santa María Magdalena y de santa María Salomé y santa María de Cleofás, las santas mujeres. Las figuras de José de Arimatea y Nicodemo que, según la tradición, fungen como patrocinadores del entierro de Cristo y parte importante de esta narrativa, algunas veces no se incluían en el grupo de acompañantes, siendo esto resuelto varias décadas después



Ilustración 79

Nuestra Señora de la Soledad y cuatro de sus acompañantes en un altar de velación.  
(Fotografía s/a, álbum de devoción familiar, primeros años de siglo XX).

Los datos de la historia de los acompañantes son escasos y no existen certeza si las esculturas que hoy se conocen fueron las únicas o si todas son las originales, pero de acuerdo a las que existen en la actualidad, las más antiguas de este grupo de acompañantes son las de san Juan y santa María Magdalena. Transcurrido el tiempo, aproximadamente un siglo después, se incorporaron las imágenes de santa María Salomé y santa María de Cleofás, figuras menos frecuentes en nuestro ideario popular. Y finalmente las esculturas con factura más reciente, las de José de Arimatea y Nicodemo. Todas estas figuras, su unidad y su presencia de conjunto, han reforzado la devoción a Nuestra Señora de la Soledad, además de ser una magnífica referencia plástica de una evolución de estilo a través de los siglos.

En el conjunto escultórico también es importante mencionar la existencia de un ángel del Señor conocido como ángel de la muerte, varios ángeles de luto y las figuras de los centuriones Longinos y Cornelio (Fernández Concha, 1906, p.18), siendo estas últimas las únicas que se conservan de este grupo y que están resguardadas por la Hermandad del Señor Sepultado.

El primer análisis a simple vista del grupo de las seis esculturas hizo fácil reconocer que al igual que la figura titular, todos han estado expuestas a similares agentes de deterioro, de acuerdo al transcurso de sus propias historias, sin embargo, existen muchos relatos de daños y problemas individualizados alrededor de estas piezas, situaciones que de alguna u otra manera se intentaron solucionar, con resultados muy variados, a veces no tan afortunados.

Parece lógico pensar que si una escultura es menos antigua que otra, su estado de conservación podría ser mejor, pero nada más alejado de la realidad, pues aquí pueden entrar en juego muchos otros factores, desde los tipos de materiales y técnicas de manufactura, las condiciones del entorno donde se han ubicado y resguardado, hasta los cuidados proporcionados a cada uno, algo que en un ambiente religioso y de apegos por fervor, puede generar grandes diferencias, puesto que el interés a su cuidado está relacionado más a su rango en una escala devocional, difícilmente descifrable, que a su calidad como obra de arte o más aún como bien patrimonial.

Los problemas que cada uno de los acompañantes debieron enfrentar a través de su historia, se atendieron de acuerdo a sus circunstancias, conceptos de época, recursos y conocimientos para cada intervención, por lo que en muchas oportunidades, estos inconvenientes no se corrigieron de fondo, recurriéndose a los remozamientos superficiales, con métodos y materiales que en algunos casos, más parece que fueron hechas por personas con buena voluntad, pero sin conocimiento alguno sobre tratamiento a una escultura.

Las esculturas de san Juan y santa María Magdalena pareciera que recibieron mayores atenciones, aun cuando los excesos de repintes les dieron un aspecto plastificado. Las santas mujeres, al final de la década de los setenta, inclusive fueron retiradas de la veneración pública, se almacenaron en una bodega que aumentó sus daños y para colmo, una de ellas fue tristemente mutilada. El caso de los santos varones, que también fueron separados de su grupo original, terminó entremezclado con el conjunto de pasos y ángeles de fibra de vidrio que anteceden al cortejo del Señor Sepultado, tratados como figuras de relleno y de menor valor, los cuales terminaron cubiertos de repintes y modificaciones estructurales.

Es hasta el fin del siglo recién pasado que la cofradía toma el interés por este conjunto casi perdido, y se da a la tarea de recuperarlo en todos los sentidos. Primero fue la recuperación física de las figuras, comenzando con las santas mujeres que estaban almacenadas, y posteriormente se logró volver a incluir a los santos varones al conjunto. Luego de esto se presentaba el siguiente gran problema, todos estaban seriamente dañados y necesitaban ser intervenidos profunda y adecuadamente para sacarlos de las sombras de daños donde habían permanecido durante tantos años.

Con muchas expectativas y por supuesto con un sin fin de inconvenientes, pero sin perder el objetivo ni el entusiasmo, insistieron en lo que sería el rescate patrimonial más grande de los últimos años. Se pensó en un proyecto de conservación y restauración para atender a todos los acompañantes, el cual por muchas vicisitudes terminó realizándose a muy largo plazo. Se inició en 1999 con el trabajo de la primera escultura, aunque en aquel momento aún no se incluían los varones, y todo el rescate tomó diecisiete años para verse concluido, hasta el año 2016 cuando se terminaron las últimas. Las seis esculturas de los acompañantes, fueron

sometidas a procesos formales de conservación, y ahora que todo esto es ya parte de la historia de la cofradía, es importante que sea relatado con sus detalles, tropiezos y satisfacciones para el conocimiento de las futuras generaciones.

Las narraciones de estos procesos, descritas desde el punto de vista de la conservación de bienes muebles y abordadas cada una por separado en su problemática y tratamiento, son planteadas para comprender su papel en el desarrollo de la historia del arte local.

La razón por la cual unos fueron atendidos antes que otros, fue en muchos casos circunstancial, y en otros por necesidades apremiantes que algunas de las esculturas presentaban. Sin embargo, para establecer un orden en esta presentación, se hará de acuerdo a su posición dentro del cortejo procesional, lo cual también corresponde a la antigüedad de las tres parejas de imágenes que forman este particular conjunto.

## 5.2 San Juan.



Ilustración 80

San Juan, escultura de bastidor para vestir en madera policromada, s. XVIII.  
(Fotografía Carlos Menocal, año 1999).

### 5.2.1 Antecedentes y comparaciones.

Este proyecto de rescate y conservación de los acompañantes de Nuestra Señora de la Soledad que inició en el 2006, contó en todo momento con el apoyo y supervisión estatal, pero la necesidad de respuesta a todas las solicitudes a nivel nacional no permitió que las seis esculturas pudieran ser atendidas por el Departamento de Conservación y Restauración del IDAEH, por lo que la directiva de la cofradía, dirigida en aquel momento por Ileana O'Meany, y con el aval del padre prior, fray Alfonso Molina OP, optó en realizar un proyecto de conservación de forma privada, para lo cual este suscriptor fue contactado. El proyecto contemplaría el rescate de san Juan y santa María Magdalena, evaluándose las dos esculturas, pero debido a que los problemas estructurales de san Juan eran mayores, se decidió empezar con este.

La escultura de san Juan fue mandada a hacer bajo la tutela de la Orden de Predicadores en el siglo XVIII en la plenitud del barroco, quizás producto de la proclamación de los estatutos de la cofradía en 1753, posiblemente en la misma época en que se terminó el retablo de la cofradía, en 1757 (Pardo, 1984, p. 169), si se asume que el san Juan de ropaje tallado, mencionado previamente, fue hecho para este retablo y que además guarda gran similitud con la escultura aquí tratada, como se verá más adelante.

A primera instancia pareciera que fue hecho por el mismo autor de santa María Magdalena, más por cuestiones de temporalidad y que a simple vista presentan ciertas similitudes de estilo, pero al ser más acucioso se encuentran diferencias que hace pensar en dos autores distintos. Lo más evidente podría ser el que san Juan es una escultura de bastidor, mientras que santa María Magdalena ya tiene cuerpo completo y articulado <sup>9</sup>, que no pareciera ser una intervención posterior, e inclusive al hacer comparaciones más precisas a través del uso del método de Morelli (Chordá, 2004, p. 10)<sup>10</sup>, cuya referencia de aplicación en el análisis de otras esculturas ya ha sido utilizada, como es el caso en Guatemala por el Doctor Ubico (2017), dan como resultado diferencias sustanciales que las separan en cuanto a su autoría.

---

<sup>9</sup> Las esculturas para vestir con ropaje de tela, están hechas para mostrar solamente ciertas partes del cuerpo: cabeza, manos y en algunos casos los pies. Este tipo de esculturas puede encontrarse en dos versiones. La primera es la que tiene el cuerpo completo, que suele estar esbozado, sin acabados refinados ni policromía que simule el color de la piel, más aún, están frecuentemente pintados con colores contrastantes que más pareciera que tienden a asemejar un tipo de ropa interior, como intento pudoroso de no mostrar el cuerpo desnudo. Estas figuras pueden ser rígidas o con movimiento por articulaciones, que habitualmente están en hombros, codos, caderas y rodillas, útiles para cambiar su posición. La segunda es la que se conoce como de candelero, que aquí se le llama de bastidor, el cual es el mismo principio que la anterior, pero el cuerpo esbozado solo llega hasta las caderas, y a partir de allí se prolonga con cuatro reglas sobre una base cuadrada o rectangular, logrando con ello la altura deseada de la escultura, entendiéndose que esta parte estará disimulada con la falda de la túnica y fustanes. A este tipo de escultura algunas veces se le adiciona uno o los dos pies, si se quieren mostrar, aunque puede prescindirse de ellos. Con este sistema se disminuye el peso, pero también su flexibilidad, pues solo funciona para figuras de pie y rectas, teniendo la posibilidad de articulaciones y movimiento únicamente en hombros y codos.

<sup>10</sup> El Método de Morelli, es el resultado del trabajo realizado por Giovanni Morelli (1816-1891), quien se basó en el estudio de la presencia constante de pequeños detalles que conforman una obra y que se convierten en una especie de firma del autor, con lo cual puede ser identificada su obra partiendo del fragmento y no del conjunto.

El ensayo de un análisis más profundo de ciertos elementos aislados, pero específicos en el desarrollo de la talla, ayudan a identificar la estética del autor, tal como puede verse en las orejas que tienen un tratamiento diferente, y el perfilado y definición de los labios, conformando bocas totalmente diferentes. Otros rasgos más sutiles podrían ser las diferencias en el manejo de los dedos y el desarrollo de las uñas, lo cual no tiene que ver con que uno sea de hombre y otro de mujer, pues las formas de estas partes son distintas en lo básico de las formas más que en la sexualidad de la pieza.

Igualmente, ambas esculturas son magníficas representaciones de la calidad y excelencia que la escuela escultórica de Santiago de Guatemala pudo alcanzar en el siglo XVIII, piezas importantes en el menaje de la procesión del Santo Entierro, como parte de una utilidad para completar una escena o eventualmente la conformación de un retablo.

En el caso de san Juan, sobresale el trabajo en su cabello, propio de las tallas de ese siglo en época temprana, así como el manejo de las formas y movimiento en el giro del cuello, al igual que el dinamismo de sus manos remarcadas por la tensión de sus venas resaltadas. Sus ojos verdes son de gran calidad y acentúan la expresión característica de la imagen, aunque por la calidad y color de los mismos, llaman la atención porque en esculturas de esa temporalidad no son frecuentes, siendo un rasgo muy particular. El uso de los ojos claros fue más usado en el apogeo del romanticismo del siglo XIX que desarrolló un gusto “afrancesado” que se deleitaba de los ojos claros.

El conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala.  
Reivindicación dentro de la historia del arte a partir de su conservación.  
Luis Manuel Muñoz Lemus



Ilustraciones 81 y 82

San Juan y santa María Magdalena, esculturas para vestir en madera policromada, s. XVIII. Ambas responden al esplendor de la escuela escultórica local, pero con ligeras diferencias entre ellas.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2006).



Ilustraciones 83 y 84

San Juan y santa María Magdalena. Detalles que permiten el análisis comparativo de ambas esculturas, estableciéndose diferencias en sus distintos detalles.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, años 2006 y 2016).



Ilustraciones 85 a 90

San Juan y santa María Magdalena en otros detalles. El estudio de las distintas partes de ambas esculturas durante el proceso de conservación de cada una, fue indispensable para confirmar que, aunque las dos pertenecen al barroco guatemalteco, y fueron hechas para la misma iglesia, no comparten rasgos que pudieran unirlos al mismo autor. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, años 2006 y 2016).

Es igualmente interesante el poder relacionar a san Juan con otras esculturas de la misma iglesia, al asumir que a un escultor o a un mismo taller se le encargaban varias piezas, algo que solía suceder con cierta frecuencia en los distintos templos y conventos. Estas comparaciones son útiles para acercar la temporalidad de varias obras y de ser posible, su autoría, aunque para esto se requiere de mayores investigaciones, particularmente de archivo, lo cual sería un trabajo adicional al que aquí se presenta. Por el momento se deja la relación con al menos tres esculturas, que de manera visual pudo vincularse a la de san Juan.

San Sebastián, ubicado en una de las capillas del lado del Evangelio, en lateral derecho del templo de Santo Domingo, tiene características que llaman la atención por tener un manejo similar a las de san Juan, como el manejo del cabello, las orejas y los rasgos de su fisonomía, al igual que el trabajo en los pies.



Ilustraciones 91 y 92

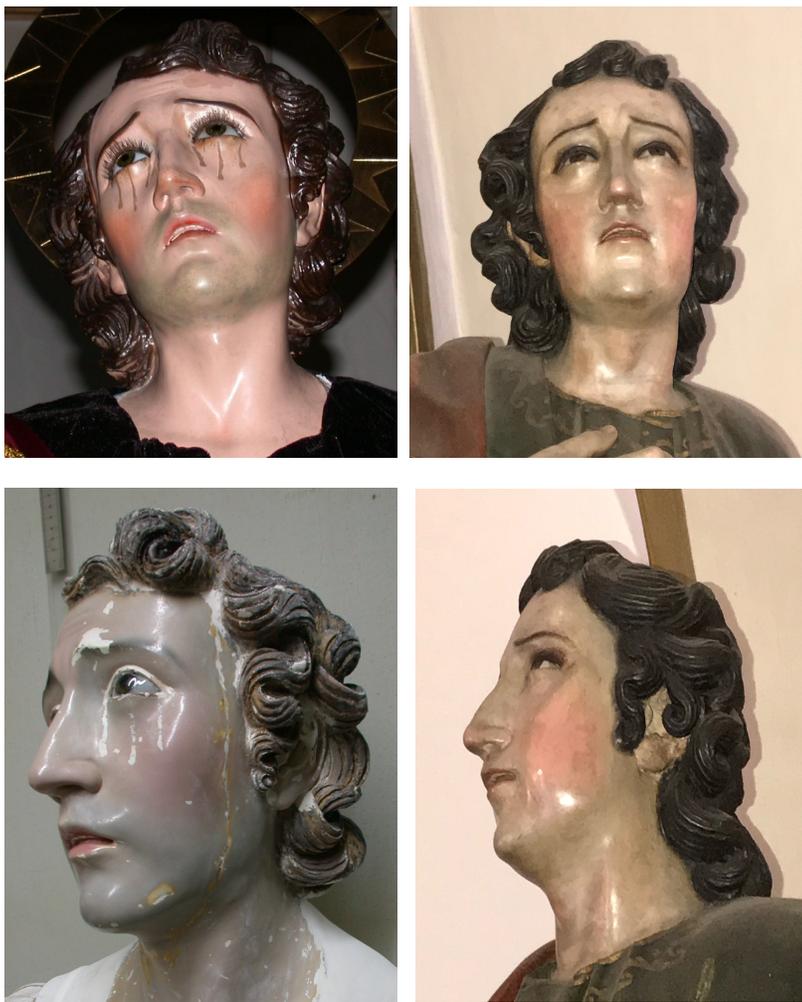
San Juan y san Sebastián. Ambas esculturas dentro del templo de Santo Domingo. Detalles que muestran facciones y rasgos de la talla potencialmente similares.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz y Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, años 2016 y 2005).



Ilustraciones 93 a 98

San Juan y san Sebastián. Otros detalles que muestran similitudes entre ambas esculturas.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz y Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles,  
años 2016 y 2005).

Rasgos similares comparte con la escultura de san Juan de ropaje tallado, mencionado previamente y que actualmente se encuentra en la primera capilla del lado del Evangelio, lateral derecho del templo de Santo Domingo, con quien comparte particularidades como el tratamiento del cabello, la fisonomía en general, al igual que el trabajo de las manos y los pies, además de la definición y ubicación de las venas. Esto hace pensar que quizás una era para el retablo y la otra para los ceremoniales.



Ilustraciones 99 a 102

San Juan para vestir y san Juan de ropaje tallado. Ambas esculturas dentro del templo de Santo Domingo. Detalles donde puede apreciarse que ambas comparten similitudes en sus tratamientos escultóricos. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, 2006 y 2019).



Ilustraciones 103 a 108

San Juan para vestir y san Juan de ropaje tallado. Otros detalles donde que evidencian parecido en el desarrollo estético de ambas esculturas.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, 2006 y 2019).

De igual forma podría relacionársele a la Virgen dolorosa, también de ropaje tallado, que, junto al san Juan de ropaje tallado, se encuentra en la primera capilla del lado del Evangelio, lateral derecho del templo de Santo Domingo. Sus similitudes estarían más enfocadas en el desarrollo de la boca y dientes, la prolongación de la nariz, el grosor del tabique nasal, así como la forma de las fosas nasales. Adicionalmente a esto, llama la atención el uso de ojos verdes para ambas esculturas.

Esta relación entre las dos figuras de san Juan y la Virgen dolorosa, ratifica la idea presentada de que pertenecían al mismo retablo, y que el hecho para vestir era utilizado para los ceremoniales.



Ilustraciones 109 a 112

San Juan para vestir y Virgen dolorosa. Ambas esculturas dentro del templo de Santo Domingo. Detalles de ambas esculturas que muestran parecidos en la definición de sus facciones, aun cuando sean de hombre y de mujer, además de compartir el mismo color de ojos.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, 2006 y 2019).

### 5.2.2 Intervenciones pasadas y sus fallos.

El tema de este trabajo, relacionado a las intervenciones y el estado de conservación, reveló que la escultura de san Juan estaba seriamente dañada, lo más grave eran sus problemas estructurales, y aunque no hay mucha información sobre las sucesivas intervenciones en el pasado, al menos se tiene el dato de que por los sismos de finales del siglo XVIII, esta

escultura junto con la de santa María Magdalena, fueron reparadas en el año 1791, al parecer por haber sufrido daños durante los sismos, según consigna un libro de cuentas de 1792 (Melchor, 2011, 127).

Sin embargo, el problema que más resaltaba y que molestaba visualmente en tiempos modernos, era el repinte sobre toda su policromía, hecho con pintura automotriz y de pobres acabados. La pintura, de color rosado y de aspecto brillante, no tenía ningún tipo de frescor o sonrosado que resaltara sus facciones. Debido a ese aspecto simple, en el año 1999, como colaboración con la Cofradía, y en calidad de restaurador, se le realizó un pequeño sombreado a la barba, remarcándose además los frescores de las mejillas, y aunque todo fue hecho sobre el repinte industrial y de forma sutil, se pudo mejorar la apariencia del rostro aplanado por el color sólido y sin detalles. Las lágrimas hechas con barniz ya empezaban a oscurecerse y parecían manchas bajo los ojos, eso ya no era posible corregirlo con un trabajo superficial. Posteriormente en el 2005, nuevamente como restaurador, se trabajó sobre su aspecto, intensificando un poco más lo hecho años antes, con algunos retoques superficiales, a sabiendas que era solo un remozamiento efímero y no una solución permanente.



Ilustraciones 113, 114 y 115

San Juan. La escultura mostraba un color plano y sin detalles, que a pesar de los retoques hechos en 1999 y 2005, era evidente la mala calidad de la pintura, con excesivo brillo y falta de matices, así como lo plastificado de la pintura del cabello. Las lágrimas hechas con barniz poco cuidado, se habían oscurecido. (Fotografías Erick Martínez, año 1997, Carlos Menocal, año 1999 y Luis Manuel Muñoz, año 2005).

La escultura de bastidor, estaba sostenida y sujeta por tres reglas o parales, dos a los costados y una en la parte posterior, además de dos reglas que salían del torso y servían para sujetar los pies. Las tres reglas ya eran una sustitución de alguna intervención anterior, que además obstruían la ubicación de los pies sobre la peana. A pesar del cambio, la estabilidad de la escultura estaba comprometida, debido a la manipulación, y sobre todo al uso de un carretón con poca amortiguación, para el recorrido procesional de Semana Santa, por lo cual en una medida de emergencia se agregó otra regla, menos oportuna y justo al frente, esta vez de pino sin tratar y de corte rústico, que no lograba solucionar el problema, además de agregar otros, tanto por la calidad de la madera usada, como por las lastimaduras que provocaba en el torso y la peana, que cada vez estaba más debilitada por exceso de clavos y tornillos.



Ilustración 116

San Juan. Vista general de la escultura, mostrando los graves daños, las alteraciones e inclusión de reglas de pino para sujetarlo y esponjas pegadas con cinta adhesiva para darle mayor corpulencia.  
(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2006)

La parte del tórax era quizás la más delicada al presentar una grieta profunda que atravesaba casi toda la pieza, iniciando desde la cadera y subiendo hasta la base del cuello, lo que arriesgaba peligrosamente la integridad de la escultura que, por algún golpe fuerte, fácilmente

hubiera podido desgarrarse. Los brazos también estaban lastimados y a pesar de contar con articulaciones para movimiento, se habían fijado al tórax con una serie de cuñas forzando las articulaciones, pero al no resolver el problema se le agregaron clavos y tornillos, debido a lo endeble de los goznes, que al no saber cómo solucionarlo, se optó por dejarlos inmóviles, provocando además que estos se rompieran.



Ilustraciones 117 y 118

San Juan. Detalles, previo a su proceso de conservación. Las esponjas cubrían parte de las fisuras que atravesaban el tórax. La regla de pino atornillada al frente fue un procedimiento agresivo e indebido. (Fotografías Luis Manuel Muñoz. Guatemala, año 2006).

Los problemas reales de la madera en las zonas con encarnado, cabeza, manos y pies, eran difíciles de precisar pues todo estaba cubierto por una gruesa capa de pastas y repintes que fácilmente podían ocultar cualquier daño o alteración mayor, prueba de ello era que dichos agregados, así como el resto de la escultura, ya presentaban serios golpes, pérdidas y lastimaduras, lo que hacía muy fácil suponer todos los daños que se encontrarían sobre el original.

### **5.2.3 El tratamiento de conservación reciente.**

El trabajo inició con la consolidación de las partes de policromía más frágiles, sobre todo las que presentaban mayor riesgo de desprenderse, luego se trabajó sobre la talla en madera, pues el peligro de desgarre o roturas significativas era inminente. Con el apoyo del escultor Iván Caravantes, se hizo bloqueos de las grietas, colocando injertos de madera de cedro en las zonas faltantes, fijando las piezas con tarugos de madera adheridos con cola fuerte, compatible a la técnica de factura de la escultura y sin utilizar ningún material sintético o metálico que pudiera causar incompatibilidad o corrosión.

Las reglas laterales que sostenían al cuerpo, si bien no eran las originales, eran de cedro, por lo que se decidió conservarlas, retirándolas provisionalmente para ocuparse de los daños que cada una presentaba y se reubicaron para que no entorpecieran la posición de los pies ni la estética de la escultura, asegurándose que cumplieran su función de balance y carga de la escultura. La de pino colocada al frente, fue eliminada. La peana también fue trabajada por aparte y reforzada para que pudiera recibir adecuadamente las reglas de soporte, tapando todos los agujeros y bloqueando las grietas existentes. También se atendió los daños de los goznes, sus desajustes y se aseguró el buen funcionamiento de todas las piezas para que no presentara problemas al moverlos, tanto en cuanto a que se aflojaran como el que no se quebraran por demasiada presión al manipularlos.

El siguiente paso relevante en este proceso fue la remoción de los repintes sobre toda la policromía, tanto del encarnado como de la cabellera. Para realizar este trabajo se realizaron pruebas de solubilidad con distintos disolventes y reactivos químicos y así definir cuáles podían reblandecer las capas malas de pintura, pero sin lastimar la capa que se encontrara abajo, repitiendo lo mismo hasta llegar a la policromía original. Durante este proceso, realizado en conjunto con la restauradora Paulina Arce, se descubrió que la escultura presentaba cuatro repintes, todos de mala calidad en su ejecución, acentuado por el tipo de material utilizado. Luego de establecidos los disolventes a utilizar, se hicieron pruebas de cómo utilizarlos, desde pequeños hisopos hasta compresas controladas, realizando luego el

proceso de forma minuciosa hasta llegar a la policromía más antigua, que, a pesar de presentar daños, aún estaba en condiciones para ser rescatada y conservada.

Estas intervenciones son muestra de los distintos intentos por remozar a la escultura y fortalecer la presencia de la imagen, aunque ninguno con la calidad equivalente a la talla en madera. Las tres capas superiores eran de pintura automotriz, aplicadas con soplete, la más reciente empleada posiblemente después del terremoto de 1976, rosada y sin ningún tipo de acabados, dando una sensación plana a la escultura. La capa más próxima a la policromía antigua, era amarillenta y con pobres detalles de sombras y luces, con pintura al óleo y pincel, la cual ya se había adherido a la capa que se quería rescatar, siendo esta la más difícil de retirar por su dureza y cercanía con el encarnado, lo que hizo de esto, una tarea muy delicada.

Retirados todos los repintes pudo evidenciarse los daños que presenta la escultura, tanto de la madera como de la policromía. La mascarilla del rostro, la que se corta para poder colocarle ojos de vidrio desde la parte interna de la talla, estaba en gran parte desprendida y peligrosamente separada del resto de la cabeza, las partes más prominentes del rostro, como cejas, mejillas y nariz, estaban más lastimadas, mostrando golpes de consideración que hicieron perder tanto la policromía como la base de preparación. Un grato descubrimiento fue ubicar las marcas y los pequeños restos de las lágrimas originales, trabajadas en color marfil y con cierto relieve.



Ilustración 119

San Juan. Proceso de eliminación de repintes. Fue necesario hacer compresas controladas para eliminar las gruesas capas de repintes y limpiezas precisas para rescatar los pequeños detalles.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2006).

Luego de retirar los repintes, se encontró otros daños. como el dedo meñique de la mano derecha y el índice de la izquierda, que estaban rotos y pegados inapropiadamente, los nudillos y todos los dedos mostraban pérdidas de policromía, principalmente los de la mano izquierda, que al igual que la palma, había perdido un gran porcentaje de las capas originales por el roce del cáliz que se le coloca para las procesiones. Los pies también mostraban grandes faltantes de encarnado y hasta perdida de la talla de los dedos del pie izquierdo. Los laterales internos de ambos pies estaban muy cerca del agujero donde se introducía el perno para asegurarlo, que al momento de apretarlo con una llave o cualquier otro instrumento, golpeaba irremediablemente sobre la talla, lastimándola hasta el punto de perder partes de la madera.



Ilustraciones 120 y 121

San Juan. El proceso de eliminación de repintes muestra las diferentes policromías, y sobre las palmas puede verse los daños y pérdida de encarnado y base de preparación.  
(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2006).

Debajo de los repintes, toda la talla del cabello estaba muy lastimada, aunque la coronilla mostraba los daños más severos, debido a los clavos utilizados cada vez que se intentaba ajustar algún tipo de nimbo, destruyendo esa zona al punto de perderse completamente la madera en toda la sección, que para disimular el agujero se rellenó con pasta de yeso. Fue necesario sanear toda el área y luego se injertó una pieza completa de madera para replicar los detalles perdidos.



Ilustraciones 122 y 123

San Juan. Detalles luego de la limpieza y eliminación de los repintes quedaron expuestos los daños sobre la talla, incluyendo la zona de la coronilla donde se injertó una nueva pieza de madera.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2006).

Superado el problema de la eliminación de los repintes, el encarnado original se mostraba muy sucio y manchado, principalmente por los residuos de aceites usados para intentar refrescar el color que al oxidarse se tornaron amarillentos.

La suciedad ocultaba la calidad de un encarnado antiguo y refinado, con un color pálido amoratado que resaltaba con los frescores suaves en color carmín y el azulado profundo de la barba. Las cejas estaban sombreadas en el fondo con color gris, lo que contrastaba con lo pálido de la carnación. La suciedad era tan invasiva que se había depositado sobre los ojos en una especie de costra adherida firmemente, ocultando el color verde del iris.



Ilustraciones 124 y 125

San Juan. Detalles de los pies que muestran los daños, tanto sobre la policromía como en la madera severamente lastimada por el descuido en la manipulación de la escultura, inclusive al asegurarlo y atravesarle un perno entre ambos pies, dañando los laterales.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2006).

La remoción de repintes con disolventes inevitablemente traumatizó a la escultura, se dejó reposar el tiempo prudencial para que liberara completamente todos los residuos de químicos, para luego proceder a una nueva consolidación de la policromía original y la preparación de la madera expuesta para la reposición de base de preparación perdida, que en este caso fue en zonas muy amplias. Se hizo con una pasta hecha con carbonato de calcio, un aglutinante de origen animal y un fungicida, lo cual corresponde a las mismas técnicas tradicionales, y sobre todo compatibles con los materiales originales, con la proporción adecuada para que fuera lo suficientemente resistente, pero sin ser tan rígida que pudiera verse afectada por el movimiento natural de la madera.



Ilustraciones 126 y 127

San Juan. Proceso de reposición de la base de preparación, que no solo fortaleció la sujeción de la policromía original, sino que niveló la superficie para poder reponer el color en las zonas faltantes. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2006).

Luego de aplicada la pasta que se utilizó para la reposición de la base de preparación perdida, se continuó con el correspondiente pulimento, y posteriormente se selló para que pudiera recibir adecuadamente la pasta de pintura. Realizada con la técnica tradicional de pigmentos trabajados con base de albayalde, aceites y secantes, aplicada con pincel y pulida con la vejiga del carnero, utilizada exclusivamente en las zonas con faltantes. Se aplicaron las capas necesarias de lustre, medio lustre y mate, respectivamente, hasta lograr la superficie homogénea y la mimetización con el resto del encarnado original.

Sobre los faltantes de base de preparación en la talla de la cabellera, también se recuperó con pasta que luego se pulió, para posteriormente restituir el color perdido con pigmentos y aceites para lograr el color y brillo requerido. Para evitar futuros daños en la cabeza de la imagen, se incrustaron dos pines fijos con rosca para la sujeción del nimbo.

Después de la aplicación del encarnado y permitir su tiempo de secado, se procedió a la reposición de los detalles perdidos, tanto del sombreado de los párpados superiores, el peleteado de las cejas y las pestañas inferiores, igualmente las sombras de los labios, la

definición de los pliegues que en ellos se marcan, la delimitación de los dientes, así como lo suaves enrojecimientos sobre las escleróticas en los extremos de los ojos. El delineado de las uñas y las pequeñas líneas de la piel que marcan los pliegues en las palmas y los nudillos de las manos y pies, también fueron recuperados. Las pestañas de pelo natural fueron repuestas con el mismo proceso tradicional de moldes a la medida para colocar los pelos recortados según lo requerido, pegados luego a los ojos con adhesivo de origen animal y retocados con color marrón.



Ilustración 128

San Juan. Reposición de la policromía y los detalles perdidos, tomando como base los restos de color encontrados, utilizando pigmentos, aceites, secantes y pinceles muy finos.  
(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2006).

La policromía del resto del cuerpo se trabajó con similar pintura a la que ya tenía, y luego se procedió al ensamblaje de todas las partes que conforman la escultura. Respecto a la peana se tomó la decisión de cerrar el agujero central para evitar los golpes en los pies, diseñándose una base metálica trabajada a la medida y sujeta a la peana, con agarraderas y agujeros externos para poder asegurar la imagen sin necesidad de invadir a la escultura.



Ilustración 129

San Juan, en el proceso de recuperación de los detalles finales, los cuales enfatizan la expresión de la escultura. Las lágrimas estaban pintadas en color marfil traslúcido. El último paso de estos detalles fue la colocación de las pestañas de pelo natural.  
(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2006).



Ilustraciones 130 y 131

San Juan. Detalles de manos y pies luego del proceso de conservación concluido, donde se observan los detalles del delineado de las uñas y las líneas que resaltan los pliegues de los nudillos. Bajo los pies se colocaron plantillas protectoras.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2006).

Concluidos todos los procesos, se hicieron pruebas de resistencia y buen funcionamiento de los goznes, así como de la base metálica. Se revisaron todos los detalles y se hizo la entrega oficial a la cofradía en abril del 2006.



Ilustraciones 132 y 133

San Juan. Tratamiento integral de conservación de la escultura concluido, habiéndose rescatado la policromía antigua. La luz del sol de Viernes Santo permite apreciar mejor los detalles de su rostro y el color verde de sus ojos. (Fotografía José Carlos Flores, año 2009 y Fernando Garrido, año 2010).

Este proceso de conservación, respetó la originalidad de la escultura, pero ya no puede interferir en la nueva forma del lucimiento actual de la imagen, que responde a una demanda y gusto de finales del siglo XX, distinto a la simpleza de décadas anteriores, y más alejado aún de la época en que solía utilizar alba y estolón, según describe Fernández Concha, como diácono porque iba a dar testimonio (1906, p. 19). Esto puede aproximar su utilidad original y la evolución a lo largo del tiempo según la historia del arte.

El conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala.  
Reivindicación dentro de la historia del arte a partir de su conservación.  
Luis Manuel Muñoz Lemus



Ilustraciones 134 y 135

San Juan. Vestido y arreglado de acuerdo a la estética del siglo XXI, listo para la procesión de Viernes Santo.  
(Fotografías José Carlos Flores, año 2016).

### 5.3 Santa María Magdalena.



Ilustración 136

Santa María Magdalena, escultura para vestir en madera policromada, s. XVIII.  
(Fotografía Carlos Menocal, año 1999).

#### 5.3.1 Características propias y similitudes.

La escultura de santa María Magdalena también corresponde a mediados del siglo XVIII, y es probable que su factura se diera luego de la fundación del arzobispado de Guatemala, el 16 de octubre de 1743 y de la reorganización de la cofradía de 1753.

La figura de santa María Magdalena siempre se le asocia como una mujer de singular belleza y larga cabellera cuyos atributos eran una cruz y una calavera como símbolo del desprecio de la riqueza y la vanidad, según refiere la tradición hispánica que llegó al antiguo reino de Guatemala, evidente en la publicación de una novena en su honor, compuesta por el fraile dominico Felipe Cadena y publicada en la ciudad de Santiago de Guatemala hacia 1760, bajo el nombre de “Novena Devota en memoria de la portentosa conversión y penitentes lágrimas

de la seraphica y gloriosa Santa María Magdalena”, cuyo documento en original se encuentra en el Museo del Libro Antigo (Sandoval, 2007). Como referencia de la importancia de los escritos del fraile, éste también compuso los versos en español de las exequias fúnebres de la reina Isabel de Farnesio, que se llevaron a cabo en la Catedral de Santiago de Guatemala el 19 y 20 de mayo de 1768 (Berlín y Luján, 2012, pp. 60-3).

No existe hasta el momento prueba documental sobre la hechura de esta escultura, sin saberse si como en el caso de san Juan, posiblemente hubo una de retablo y otra para los cortejos, al imaginar que templos como Santo Domingo, debían contar con gran cantidad de figuras para distintos usos, y que lo que llegó hasta nuestros días, es lo poco que pudo sobrevivir a terremotos, traslados y pérdidas. Sin embargo, si puede ser relacionada con la relevancia de dicho ceremonial, manifiesto en el grabado de la portadilla de la novena, que, aunque muestra una figura un poco diferente a la que ahora conocemos, pudo ser su inspiración.

Al respecto Fernández Concha dice: “había un devoto sin decir su nombre que fundo esto (la función de las lágrimas de María Magdalena), por su gran devoción a la Sta. siendo ejecutado por primera vez en el mismo año de 1760, en que está impresa la novena”. (1906, p. 57).

La ceremonia se llevaba a cabo el Domingo de Ramos y consistía en el rezo del rosario, sermón y procesión de la santa, donde se cantaba el Miserere. Continúa el relato expresando que “La imagen es una escultura sobresaliente y se venera en el altar del Sr. Sepultado” (Fernández Concha, 1906, p. 57).

El texto anterior afirma que la escultura a la que se dedicaba estas ceremonias es la actual, y aunque no es un dato exacto, de acuerdo a sus características de estilo, si puede ser asociada a dicha temporalidad. Si puede inferirse que fue una ceremonia muy concurrida y que la escultura de santa María Magdalena, que responde bien al influjo del barroco local, debió ser hecha varios años antes a 1760, pues para esa fecha ya contaba con una devoción arraigada, además de fungir como segunda patrona de la Orden de Predicadores de Santo Domingo.



Ilustraciones 137 y 138

Novena de santa María Magdalena. Portadilla y grabado publicada en 1760, lo cual aproxima a las referencias gráficas para la elaboración de una escultura con esta representación.  
(Archivo del investigador Juan Alberto Sandoval).

Esta imagen era fundamental en las procesiones de Pasión, junto a la de san Pedro, como símbolos femenino y masculino del arrepentimiento. Sin embargo, la figura de san Pedro desapareció de la procesión del Santo Entierro en el siglo XIX.

Puntualizando en esta escultura, es de hacer destacar la delicadeza de sus rasgos barrocos, sus expresivos y grandes ojos, su boca entreabierta y sus pequeños dientes, el hoyuelo en su mentón y concretamente la sutileza y postura de sus manos, en particular la derecha con ese particular giro que hace gala de un dramatismo barroco pocas veces logrado con tanto refinamiento.



Ilustraciones 139, 140 y 141

Santa María Magdalena muestra la calidad de la talla en la postura delicada de las manos, aunque afectada por las capas de repintes y las roturas de los dedos cada vez más evidentes.

(Fotografías José Carlos Flores, año 2009 y Luis Manuel Muñoz, año 20015).

Esta calidad escultórica debió corresponder a un buen maestro, que seguramente realizó muchas otras obras que lamentablemente no se ha identificado. En el afán por contribuir a esta búsqueda, se identificó una escultura de san Juan de Dios, en la parroquia del Señor de las Misericordias de la ciudad capital, y que probablemente provenía de la capilla del hospital del mismo nombre en Santiago de Guatemala; con características, técnica y tratamiento de la talla, así como la calidad de la policromía que podría relacionarse con santa María Magdalena.

Usando nuevamente de base el método Morelli, pudo establecerse similitudes en el tabique y las fosas nasales, la singular forma de los labios, el orificio del mentón, el desarrollo de las orejas, la postura exagerada del dedo índice de una mano y la apertura del índice y medio de la otra, la conformación de las pantorrillas y finalmente el manejo de los dedos de los pies, son elementos puntuales que al analizarse, aun cuando uno es una escultura masculina y la otra femenina, denotan un tratamiento muy similar.



Ilustraciones 142 a 147

Santa María Magdalena y san Juan de Dios de la Parroquia del Señor de las Misericordias, ambas esculturas para vestir, con alta calidad técnica en cuanto a su talla y su policromía, comparten rasgos y posturas que parecen responder a un mismo escultor. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, 2016 y 2019).

El conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala.  
Reivindicación dentro de la historia del arte a partir de su conservación.  
Luis Manuel Muñoz Lemus



Ilustraciones 148 a 153

Santa María Magdalena y san Juan de Dios en otros detalles que ratifican sus similitudes en detalles como manos y pies, inclusive en el desarrollo de la talla de sus cuerpos.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, 2016 y 2019).

### **5.3.2 Alteraciones e intervenciones inadecuadas.**

Desafortunadamente, esta escultura al igual que muchas otras, debió sufrir los embates del tiempo, así como las intervenciones por cambios de pensamiento y costumbres, que en algunos casos no le fueron propicios. Como ya se mencionó en el capítulo referente a san Juan, se sabe que tanto él como santa María Magdalena “fueron reparadas en 1791, por los daños recibidos durante los sismos” (Melchor 2011, 127). También debieron sufrir el traslado al nuevo asiento de la ciudad, así como muchos otros terremotos, además de descuidos en su cuidado y manipulación, envejecimiento natural de sus materiales, contaminación y un sin fin de factores que ocasionaron su estado deslucido y sin el esplendor original.

En años más recientes, su presencia se quiso mejorar, de acuerdo al boato del culto actual, pero su mal estado de conservación entorpecía el buen resultado de esta iniciativa. Según se ha referido, el proyecto de conservación de las esculturas de san Juan y santa María Magdalena inició en el año 2006, pero por imprevistos internos de la cofradía, en aquel momento solo se atendió a san Juan, y debió esperarse diez años para que la cofradía, dirigida en ese momento por Ivana Santos, tomara la decisión de retomar aquel proyecto y llevarlo a cabo.

Finalmente fue una atinada casualidad que fuera el año 2016, justo cuando la Iglesia Católica bajo el pontificado del Papa Francisco, resaltó la relevancia de santa María Magdalena dentro del Misterio Pascual y fue “inscrita en el Calendario Romano General con el grado de fiesta en vez de memoria, como hasta ahora” (Vaticano, Decreto Prot. No. 257/16), cuando coincidiera con el momento en que se pudo retomar aquel proyecto de rescate y conservación dejado en pausa años atrás y que remarcaría así su importancia devocional, tradicional y cultural.

Seguramente que este acto simbólico de dignificación de la mujer en la nueva evangelización ha sido crucial para el momento que se vive, además de que hace ver desde una perspectiva más actualizada la doctrina de la Iglesia.

Esta actualización se puede leer de igual forma con relación al cuidado de las imágenes devocionales que también tiene nuevos enfoques, y lo que en su origen solo sería una figura

para la catequización, es desde ya hace algún tiempo, ratificado año con año, un baluarte para la historia, el arte y el patrimonio cultural.

Esta escultura, que seguramente ha acompañado a Nuestra Señora de la Soledad por varios siglos, ha estado a la vista de todos, pero muchas veces ha pasado inadvertida a pesar de su buena calidad escultórica, pues su estado de conservación y su condición estética no era lo esperado, sobre todo por lo que se hacía más evidente, los gruesos repintes que opacaban su belleza.

De la misma forma que como restaurador se hizo un remozamiento provisional sobre la escultura de san Juan, también se realizó algunas mejoras superficiales en los años 1999 y 2005, para intentar mejorar al menos, su aspecto y su presencia durante los cortejos procesionales, aunque estos pequeños retoques, aplicados con materiales simples y fácilmente removibles, no restaban la urgencia de una intervención formal, a pesar que a simple vista la escultura pareciera estar en condiciones aceptables y hasta sólida estructuralmente.



Ilustraciones 154, 155 y 156

Santa María Magdalena lucía un encarnado producto de múltiples repintes, con un aspecto pálido y sin ningún tipo de frescores o sombras, como se muestra en la primera fotografía. Como paliativo se le hizo algunos remozamientos provisionales en 1999 y luego en 2005. A pesar de los repintes e intentos de mejoría, su aspecto no era el que la escultura ameritaba.

(Fotografías Erick Martínez, año 1997, Carlos Menocal, año 1999 y Luis Manuel Muñoz, año 2005).

Para este rescate y conservación, nuevamente el suscriptor de este texto fue designado como encargado del proyecto y las primeras acciones fueron el hacer estudios a profundidad para establecer un diagnóstico que pudiera servir de base para el tratamiento a seguir. Lo primero fue encontrarse con la escultura forrada con papel de estraza o Kraft y cinta adhesiva, lo que al parecer fue hecho con la intención de generarle más cuerpo y algún ajuste o fijación de algunas de sus articulaciones.



Ilustraciones 157 y 158

Santa María Magdalena. Muestra el cuerpo recubierto con papel Kraft y cinta adhesiva para ayudar a fijar los miembros móviles que ya estaban vencidos, además de delinearle un cuerpo más acorde a los gustos de sus vestidores.

(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2016).

Retirado el papel, pudo verse los daños en su estructura interna, donde el sistema estaba colapsando, además del resultado de algunas intervenciones anteriores que le eran desfavorables: los ensambles mostraban falta de adherencia, los goznes habían cedido y ya no

eran capaces de sostener los brazos, por lo cual se recurrió a fijarlos con clavos y a fajarlos con cinta adhesiva para cancelar cualquier movimiento de sus articulaciones.

También se localizaron varios golpes sobre las zonas encarnadas, principalmente en los pies, presumiblemente provocados al momento de asegurarla al banco procesional. Presentaba un faltante de consideración en la espalda, al nivel de los omóplatos, el cual fue cubierto con una tela de lona y luego pintada para disimularlo. Otro faltante de menor tamaño se encontró en un antebrazo, mientras que a la altura de las caderas la madera estaba quemada por la colocación de una antigua estructura metálica soldada sin cuidado.



Ilustraciones 159, 160 y 161

Santa María Magdalena. Detalles de los goznes de hombros y codos que habían perdido su capacidad funcional, la madera estaba quemada por la colocación de un antiguo cinturón metálico y la espalda presentaba un faltante de consideración cubierto con una tela pintada.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2016).

Sin embargo, el problema mayor estaba en la excesiva cantidad de repintes que tenía su encarnado y policromía en general, siendo el más reciente de pintura automotriz y presumiblemente posterior al terremoto de 1976. En los años 1999 y 2005 se habían hecho retoques provisionales para intentar mejorar su aspecto mientras se podía intervenir adecuadamente, pero estos fueron paliativos que no atendieron el verdadero problema.

A pesar de las gruesas capas de repintes y la dureza de las mismas, tenía rayones y golpes, evidentes en su cabeza, la mejilla derecha, lastimaduras en las orejas por el uso descuidado de

aretes, también en el cuello y en las manos por la colocación del copón, y algunos otros golpes por descuidos en su manipulación. Al asumir, que esta imagen y la de san Juan sufrieron los mismos vaivenes, era factible asegurar que los mayores problemas serían revelados al retirar los repintes.

Cabe mencionar que los aretes de gran tamaño debieron ir dentro de un cofre, como símbolo del desprecio de la vanidad, porque la figura como santa, debía lucir mucho más serena, con vestiduras discretas, transmitiendo una belleza sin mayores artilugios. Es por este motivo que los agujeros en las orejas, debieron responder a gustos más modernos, en un afán de significar con esto su pasado de vanidad.



Ilustraciones 162 y 163

Santa María Magdalena. Las gruesas capas de repintes eran notorias por su mala calidad, a pesar de algunos remozamientos. Las lágrimas hechas con barniz que ya se había oxidado y amarilleado, estaban manchadas, al igual que la coloración artificial de los párpados y labios. Era notorio un golpe en la mejilla derecha y lastimaduras en las orejas.

(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2016).

### 5.3.3 Un proceso de conservación en deuda.

A pesar de que lo más molesto visualmente era la calidad de la policromía general, se necesitaba atender en primer orden la talla en madera. Con el apoyo del escultor Gilmar Méndez, se trabajaron los ensamblajes que ponían en riesgo la integridad de la escultura, luego se repuso el faltante de la espalda para continuar con los agujeros y fisuras en el resto del cuerpo. Los goznes, a pesar de estar muy deteriorados, fueron rescatados por considerarse que eran las piezas originales, los cuales se reforzaron y reajustaron para su buen funcionamiento. La regla de madera, ubicada en la parte posterior y que sostiene a la escultura, se conservó y trató para que pudiera seguir funcionando adecuadamente.



Ilustraciones 164 y 165

Santa María Magdalena. Detalle de la parte de la espalda que presentaba el faltante de madera y que había sido cubierto con tela y que se despejó para colocar un injerto de madera. Los goznes son piezas antiguas y todavía sólidas en términos generales, solamente fueron reforzadas y reajustadas para su buen funcionamiento. (Fotografías Gilmar Méndez, año 2006).

Paralelamente se inició el trabajo sobre las partes encarnadas, iniciando con las pruebas de distintos disolventes que pudieran ser óptimos para retirar las capas de repintes que cubrían el color original. A pesar de que se tenía la experiencia con los repintes retirados de la escultura de san Juan, y que era evidente que al menos el superior era de las mismas características, no era válido aplicar las mismas fórmulas sin las pruebas pertinentes, debido a que la reacción podía ser diferente sobre la composición de la policromía antigua de esta escultura, si es que existía. Definidas las composiciones químicas que se debían usar y luego de un extenso trabajo de limpiezas químicas y mecánicas para retirar cuatro capas de repintes, apareció de

entre una especie de melcochas de malas pinturas y pastas, un encarnado prístino, en tonos pálidos y con detalles delicados que se escondían debajo de todo aquello.



Ilustraciones 166 y 167

Santa María Magdalena en el proceso de remoción de los distintos repintes. En la fotografía se aprecia que el lado derecho del rostro ya muestra buena parte del color más antiguo, así como la mano derecha en comparación a la izquierda que no había sido intervenida.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2016).

Muy significativo fue el descubrir nueve lágrimas sobre el encarnado más antiguo, resaltadas y pintadas en color marfil, que hacen eco del barroquismo de la imagen y que de alguna manera recuerdan la ya mencionada Ceremonia de las lágrimas de santa María Magdalena, que solía celebrarse cada Domingo de Ramos en el templo dominico.



Ilustraciones 168 y 169

Santa María Magdalena. Detalles que muestran el rostro y cuello sin los incómodos repintes. A pesar de que así pareciera verse con más daños, el recuperar este encarnado y el rescate de sus lágrimas valió enfrentarse a este nuevo panorama de daños.

(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2016).

Era fácil de suponer que luego de toda la extracción de pinturas y añadidos falsos, se reveló el panorama real: el color antiguo se había salvado, pero existían muchos daños y pérdidas, mucho más evidentes en la mano izquierda, por la adición inadecuada de un copón, como parte de su iconografía más moderna y luego los pies, que sufrieron muchos daños al momento de asegurarla tanto en su hornacina como durante los cortejos procesionales.



Ilustraciones 170 y 171

Santa María Magdalena. Detalle de los pies y la gran cantidad de daños que las pastas y repintes ocultaban.

(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2016).

Se retornó al trabajo en madera, y luego de la limpieza pudo notarse que una sección de la talla en el dedo anular y el dedo medio de la mano izquierda, así como en el pulgar del pie del mismo lado, presentaban faltantes que habían sido rellenados con pasta de yeso y de serrín, eliminándose completamente para dejar visible el faltante de la talla que luego se repuso con varias piezas de cedro, siguiendo la misma dirección del hilo de la madera y tallada según la forma requerida. Lo siguiente fue consolidar todas las capas originales encontradas, para luego reponer la base de preparación perdida, contando con el apoyo de la restauradora Francia Monzón para preparar esas áreas recién trabajadas y que pudieran recibir la reposición del color ausente.



Ilustraciones 172 y 173

Santa María Magdalena. Detalle de la reposición de talla perdida en la mano y el pie izquierdos, luego se haría la reposición de la base de preparación perdida.

(Fotografías Gilmar Méndez y Luis Manuel Muñoz, año 2016).

La integración del color faltante, como en las esculturas anteriores, se hizo con pigmentos, aceites, secantes y pasta de albayalde. Fueron usados como referencia los colores originales y se creó la paleta de colores cuya mezcla se aplicó sobre las zonas con pérdidas, para luego pulirse con la técnica de la vejiga, mencionada en casos anteriores. Luego de secadas las distintas capas de color, se repuso los faltantes en los detalles de las cejas, pestañas inferiores, los labios, las líneas que marcan los pliegues de la piel, el delineado de las uñas y el sutil

enrojecido de los ojos, todo realizado con pigmentos, aceites, secantes y pinceles muy finos. La restauradora María Luisa Lemus hizo las pestañas de pelo natural, colocado sobre un molde previamente medido de acuerdo al arco superior de sus ojos.



Ilustración 174

Santa María Magdalena. Detalle de la recuperación y reposición de las zonas con faltantes en cejas, pestañas de los párpados inferiores, lágrimas, labios y dientes.  
(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2016).

Los procesos finales incluyeron la revisión y armado de todas las partes que conforman la escultura, así como su buen funcionamiento y la estabilidad estructural deseada. Como un refuerzo adicional, al asumir que esta imagen es parte de un cortejo procesional, y con ello su manipulación podía comprometer su estado de conservación, se construyó una estructura metálica, de diseño ergonómica y ligera, realizada por fray Juan Manuel Siney ocd, que además de su misión pastoral también es experto en la factura de este tipo de piezas, que también contó con una base y agarraderas externas, para ayudar a su mejor sujeción y soporte, sin comprometer la peana y mucho menos los pies recién restaurados.

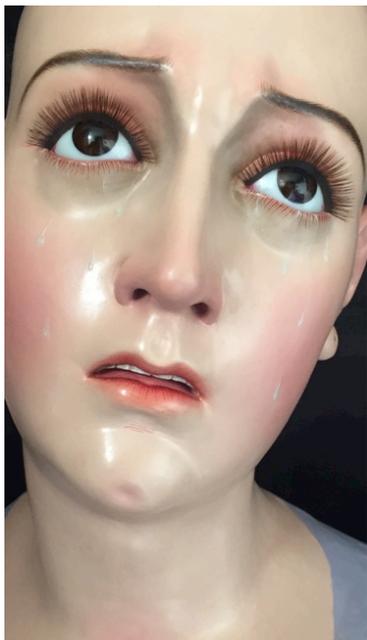


Ilustración 175

Santa María Magdalena. Detalle del rostro ya terminado, donde los frescores en sus párpados resaltan la expresión de dolor junto con sus nueve lágrimas. La profundidad de los labios se acentúa con las líneas de los labios que enmarcan su dentadura.

(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2016).

Luego de varios meses de un intenso proceso, volvió a su templo el Miércoles Santo, 23 de marzo del 2016, justo para ser arreglada adecuadamente y acompañar un año más a Nuestra Señora de la Soledad en su recorrido procesional.



Ilustraciones 176 y 177

Santa María Magdalena, luego de su conservación y restauración. Vestida y arreglada con su característico peinado de bucles al frente y de larga y ondulada cabellera de pelo natural, ya distintivo en ella. Preparada para la procesión Viernes Santo.  
(Fotografías José Carlos Flores, año 2016).

## 5.4 Santa María Salomé y santa María de Cleofás.



Ilustraciones 178 y 179

Santa María Salomé, escultura para vestir en madera policromada, Juan Ganuza (atribución), s. XIX.  
Santa María de Cleofás, escultura para vestir en madera policromada, Juan Ganuza (atribución), s. XIX.  
(Fotografías Carlos Menocal, año 1999).

### 5.4.1 Esculturas mellizas en el templo de Santo Domingo. La relación con otras tallas y su posible autoría.

Una de las singularidades de este conjunto de pasión es la presencia de las dos santas mujeres, Santa María Salomé y Santa María de Cleofás, las seguidoras de Jesús, que junto a santa María Magdalena se les conoce como las tres Marías, y en la jerga coloquial dentro de Santo Domingo simplemente las Marías. Las otras dos mujeres son santa María Salomé, madre de los hijos del Zebedeo (Mateo 27:58), Santiago el Mayor y san Juan, y santa María de Cleofás, apelativo por ser “la mujer de Cleofás”, madre de Santiago el menor y José (Juan 19:25). Estas mujeres también llamadas mirróforas, por ser portadoras de mirra, tienen una relación directa con el cortejo del Santo Entierro, porque tradicionalmente se les sitúa en la escena del Calvario (Marcos 15:40), y como las principales testigos de la Resurrección de Cristo (Marcos

16:1-8). Aun cuando su papel es secundario, son las que atienden a la Señora de Viernes y Sábado Santo en su dolor y soledad, las que en las escenas renacentistas sostienen a la Virgen que se desmaya y las que ayudan a preparar el sudario. (González y Roda 1992, 46-47).

Sea todo esto la mejor explicación porqué el Santo Entierro de Santo Domingo decidió incorporar a dichos personajes, las cuales enriquecerían el discurso de duelo y consuelo. El origen de estas dos esculturas y su inclusión dentro del cortejo no está suficientemente claro, y sin conocer con certeza su autoría, puede notarse fácilmente el parecido extremo entre ambas, considerándose esculturas mellizas, de un mismo escultor o taller, que, por rasgos y estilo, responden a la mitad del siglo XIX.

La intención de aproximarse a un posible autor, hizo que se buscaran similitudes no solo entre ellas, lo cual era bastante evidente, pero también en otras esculturas, a través de rasgos de rostros, así como características técnicas en la conformación de los cuerpos, particularmente los goznes en cuello y uno menos frecuente en el torso y cintura, pero que si son comunes en otras figuras que por tradición se han atribuido a Juan Ganuza. Este apellido es reconocido en la escultura guatemalteca de influencia neoclásica y romántica. Fue una familia que se dedicó a este oficio, entre otras profesiones, y estaba conformada por Santiago y sus dos hijos, Mariano y Juan. Santiago, el padre, estuvo activo a mediados del siglo XIX, y Mariano y Juan a partir de la última parte del mismo siglo, hasta los primeros años del siglo XX. Al parecer Juan fue el más prolífico, contando con un taller de unos doce ayudantes (Mendoza de Reyes, 1977, pp. 19 y 20).

El señor Mynor Rodríguez <sup>11</sup>, quien trabajó como sacristán por quince años en la parroquia Señor de las Misericordias, y también se dio a la tarea de colaborar en la elaboración de un inventario de los bienes muebles de dicha iglesia, así como de recopilar algunos datos históricos y relatos contados por tradición oral de parte de antiguos trabajadores y los vecinos del templo, relató que la familia Ganuza tenía un taller grande llamado “María Inmaculada”

---

<sup>11</sup> Información proporcionada por Mynor Rodríguez, guatemalteco, quien fungió como sacristán en la Parroquia Señor de las Misericordias, 1ª avenida y 11 calle zona 1 de la ciudad capital, del año 1998 al año 2015, en entrevista informal el 11 de noviembre de 2019.

ubicado en la esquina de la 9ª calle A y 2ª avenida zona 1. Santiago fue médico y directivo del Hospital San Juan de Dios, a mediados del siglo XIX, sus hijos fueron además violinistas, y continuaron con el trabajo escultórico del padre, quien al parecer lo ejercía más como un pasatiempo.

De acuerdo al inventario de los padres paulinos que administran la parroquia de las Misericordias, la escultura de la Virgen dolorosa fue ubicada en la capilla XII del Vía Crucis en 1886, y dos años más tarde fue trasladada junto al Cristo crucificado (de las Misericordias), y cuatro ánimas, a la capilla de muertos de san Juan de Dios.

Toda esta relación de datos se hace para establecer la autoría y la época de factura de las esculturas de santa María Salomé y santa María de Cleofás, pues ambas guardan una gran similitud con dicha Virgen dolorosa, atribuida a Juan Ganuza (Mendoza, 1977, p. 20).

De nuevo se utilizó el método Morelli para encontrar semejanzas que permiten asumir que pertenecen al mismo taller escultórico. La forma del rostro, el desarrollo de las cuencas oculares, particularmente los lagrimales muy bien definidos, el perfil de la nariz bastante grande y con la punta ligeramente agachada, la forma acorazonada de los labios y el mentón pronunciado.

Las manos podían presentar un problema para poder compararlas, pues la escultura de la dolorosa las tiene entrelazadas, las de María Salomé están separadas, y las de María de Cleofás estaban perdidas, como se expondrá más adelante, sin embargo, puede verse la similitud en el manejo de la forma de los dedos y el delineado de las uñas. Los pies, aunque la primera use sandalias y las de las otras dos no, la estructura y el quiebre de las falanges de los dedos es sumamente similar.

El conjunto escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en la ciudad de Guatemala.  
Reivindicación dentro de la historia del arte a partir de su conservación.  
Luis Manuel Muñoz Lemus



Ilustraciones 180 a 188

Virgen de Soledad de la parroquia Señor de las Misericordias, santa María Salomé y santa María de Cleofás. Las tres esculturas comparten similitudes considerables en sus rostros y policromías. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2004, 2015 y 2016).



Ilustraciones 189 a 194

Virgen de Soledad, santa María Salomé y santa María de Cleofás. Aunque la primera tiene manos entrelazadas y los pies utilizan sandalias, puede verse el mismo desarrollo en la forma de los dedos y las proporciones. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2004, 2015 y 2016).

Otra escultura que también puede unirse a estas referencias, es la Virgen de Soledad de San Cristóbal Verapaz, que, sin poder ver el desarrollo de la talla del cuerpo, puede notarse fácilmente lo parecido de sus facciones con relación a las tres antes mencionadas.



Ilustraciones 195 y 196

Virgen de Dolores, escultura para vestir en madera con policromía, s. XIX, San Cristóbal Verapaz. (Fotografías Alexander Molineros y Aldo Ventura, ArcangelCorp <https://images.app.goo.gl/CnRyKdKbj6oieQNe8> y <https://images.app.goo.gl/dx8hr8wBMUnHkxaF6>, año 2013).

Las esculturas de las dos Marías, tienen un gozne de bola en el cuello y otro gozne de paleta en la cintura, que como ya se mencionó previamente fue muy frecuente en las piezas atribuidas a los Ganuza, pero este tipo de articulaciones fueron más frecuentes en figuras de utilería o de segundo orden, para acomodarlos en diferentes posturas, como podrían ser los ángeles, con lo cual queda alguna posibilidad que las esculturas dominicas hayan sido pensadas originalmente para otra función y posteriormente fueron cambiadas para la de santas acompañantes de Nuestra Señora de la Soledad.



Ilustración 197

Ángel, escultura para vestir en madera con policromía, s. XIX, Parroquia del Señor de las Misericordias. Cuenta con gozne de bola en el cuello y de paleta en la cintura, entendible para darle mayor movimiento al momento de utilizarlo en cualquier tipo de altar. Es un de los cuatro que todavía existen en la iglesia (según sus registros fueron treinta y seis), y todos cuentan con el mismo mecanismo, que, aunque no es original, igualmente fue realizado a principios de siglo XX en los talleres Ganuza.  
(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2019).

Igualmente, en el análisis de las pruebas de la presente exposición, debe considerarse que dicho movimiento del cuello y cintura de ambas figuras, aunque son piezas del siglo XIX, pueden recordar el movimiento teatral barroco de muchas otras, incluyendo el desaparecido Cristo de la Penitencia que antiguamente podía simular su crucifixión y luego su descendimiento y sepultura (Fernández Concha, 1906, p. 21).

Este ceremonial debió de haber pervivido hasta antes de 1852, cuando la escultura de Jesús, con un estilo más romántico historicista, que puede apreciarse hasta la actualidad, ya no pudo ser crucificado.

Otro detalle importante sobre las esculturas de las dos Marías es que al parecer no pertenecían originalmente a la iglesia de Santo Domingo, como revela un documento localizado en su propio archivo, el cual señala que, para el año de 1927, la señora Dolores de Aceña, obsequió a santa María Salomé “como agradecimiento a las bondades de Nuestra Señora de los Dolores”, situación que se pone en evidencia con la lectura del siguiente documento:

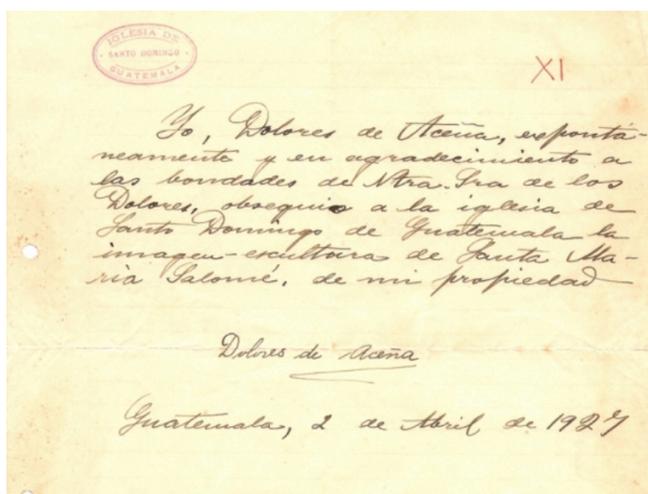


Ilustración 198

Documento que comprueba la pertenencia de la imagen de santa María Salomé en manos particulares.

Yo, Dolores de Aceña, espontáneamente y en agradecimiento a las bondades de Ntra. Sra de los Dolores, obsequio a la iglesia de Santo Domingo de Guatemala la imagen-escultura de Santa María Salomé, de mi propiedad Dolores de Aceña Guatemala, 2 de Abril de 1927.  
(Copia del documento localizado en el archivo de la Basílica de Nuestra Señora del Rosario, proporcionada por Michele Pinsker, año 2018).

Hasta la fecha no se ha encontrado el documento relacionado con la figura de santa María de Cleofás, pero es fácil asumir que, debido a sus similitudes y misma temporalidad, su circunstancia fuera igual al de su compañera, perteneciente a una familia, quizás a la misma, y posteriormente pasó a formar parte del patrimonio de la iglesia. Su presencia en el cortejo de

Viernes Santo puede obedecer al proceso de crecimiento del lucimiento del culto de finales del siglo XIX y principios del 20, evidente en las referencias ya citadas del Liber Aureus.



Ilustración 199

Cortejo procesional de Viernes Santo. Las imágenes de santa María Salomé y santa María de Cleofás flanquean la urna del Señor Sepultado. Esto permite apreciar la pervivencia de sentido de procesión del Santo Entierro como una unidad, el cual fue fraccionándose posteriormente en la procesión del Señor Sepultado y Nuestra Señora de la Soledad, rompiéndose en parte el sentido racional de conjunto de sepelio.

(Fotografía s/a, Museo de Historia, atribuida a José García Sánchez, principios de siglo XX).

Es fácil suponer que trasladar las esculturas desde las casas donde permanecían todo el año, para ser prestadas al cortejo debieron ocasionarles daños que seguramente se atendieron de acuerdo a los criterios de aquel momento.

Al final de los años setenta del siglo XX, las dos santas mujeres fueron retiradas del cortejo procesional, sin muchas explicaciones por parte de la cofradía o de los frailes dominicos, quedando almacenadas en una bodega de la iglesia, envueltas con trapos y dentro de unos escaparates abandonados, junto donde se almacenaban restos de adornos procesionales, enseres de limpieza y material considerado casi de desecho. Bajo tales condiciones y con los inconvenientes del caso, permanecieron por casi veinte años, aumentando los daños que seguramente ya tenían. La Cofradía, presidida en aquel entonces por Ana María Hernández de

Meneses, luego de muchos formalismos y reveses, las recuperó en el año de 1996, de manos de fray Casimiro Meléndez OP, para reincorporarlas al conjunto de la Virgen María.

#### **5.4.2 Santa María Salomé. Los daños encontrados.**

Conjuntamente con el rescate de las dos Marías, surgió el interés y la necesidad urgente de su adecuada preservación y cuidado. Luego de tres años de haberse reincorporado al grupo y volver a salir como acompañantes en el cortejo de Nuestra Señora de la Soledad, en abril de 1999 se solicitó el apoyo al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles para atender a ambas Marías, y a pesar de reconocer a simple vista que la escultura de santa María de Cleofás era la que mostraba más daños, provocados por serías alteraciones y pérdidas debido a un acto de vandalismo, se tomó la decisión de atender primero a santa María Salomé, con la intención de que durante el tiempo que durara el trabajo en esta escultura, fueran recuperadas las partes mutiladas y robadas de la otra, lo cual no sucedería sino hasta muchos años después.



Ilustraciones 200 y 201

Santa María Salomé, luego de ser recuperada fue incluida nuevamente en el grupo de acompañantes de la Virgen. A pesar de los intentos por su mejor arreglo, los repites y la suciedad afectaba su presencia, como puede verse en algunas fotografías durante la procesión de Viernes Santo, antes de ser ingresada al Departamento de Conservación y Restauración.

(Fotografías Erick Martínez, año 1997 y Carlos Menocal, año 1999).

La evaluación pudo precisar problemas con sus ensambles, así como los goznes debilitados que ya habían perdido su función de movimiento. La escultura no era capaz de sostenerse en pie, apenas sujeta por la regla de madera detrás de ella, que, al no ser suficiente, se agregaron otras piezas de madera. Extremando los daños, decidieron amarrarle los pies y los brazos, utilizando alambre que ya presentaba oxidación alrededor de los tobillos y también en los antebrazos para que estos no cayeran arbitrariamente y mantenerle la postura requerida. A todo lo anterior se sumaron clavos y tornillos colocados arbitrariamente.

Respecto al cuello y su capacidad de movimiento, debido a que el gozne ya no estaba funcionando adecuadamente, se había intentado fijar incrustando varias piezas de metal y madera para que sirvieran de cuña, con inútil resultado, por lo que se optó por clavar el gozne de la bola a la cabeza y al tórax directamente, dejándola fija, pero con serios daños sobre la madera.



Ilustración 202

Santa María Salomé. Vista general donde puede apreciarse muchos de los daños y sobre todo el gozne de bola del cuello y la articulación de la cintura, poco frecuentes en esculturas que se supone no requieren más postura que la vertical. (Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1999).

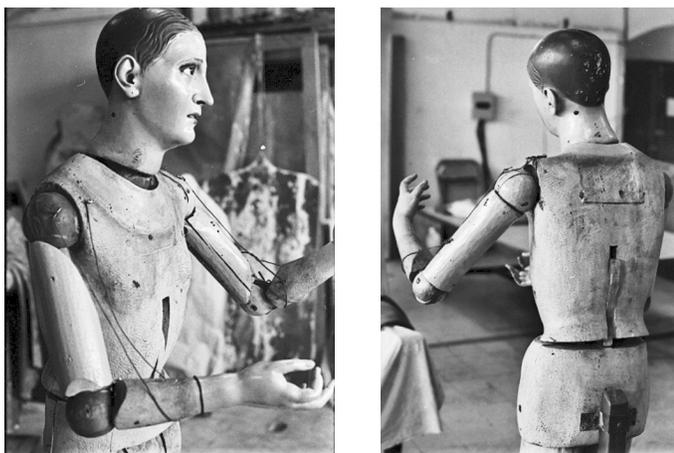
El resto de la talla también estaba lastimado, varios dedos de las manos estaban rotos y vueltos a pegar, algunos de forma inadecuada provocando desfases, además de que el adhesivo ya no cumplía su función, dejando las piezas a punto de desprenderse nuevamente. Los daños de las piernas, por estar sujetas con alambre para evitar que la escultura se desplomara, fueron evidentes sobre el encarnado, la base de preparación y hasta la misma madera.



Ilustración 203

Santa María Salomé. Detalle de los pies y la solución a los problemas de estabilidad con el uso de un alambre que provocó más daño.  
(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1999).

El desajuste de los goznes de hombros y codos se trató de arreglar con clavos que atravesaron toda la pieza, rasgando partes de la madera y mutilando secciones de la escultura. La cabeza mostraba agujeros por el uso de clavos o alfileres que debieron ser usados para la sujeción inadecuada de la cabellera, así como las marcas de agujeros mayores en la parte posterior donde se debió colocar el nimbo.



Ilustraciones 204 y 205

Santa María Salomé. Detalle del toso de la escultura, donde se recurrió nuevamente al alambre y los clavos para sujetar los brazos para dejarlos inmovilizados. También se utilizaron clavos para fijar el gozne o articulación del cuello. Agujeros en la cabeza, producto de clavos y tornillos para ajustar el nimbo. (Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1999).

Respecto a la policromía, a simple vista no podía apreciarse el estado real de conservación, pues muchas zonas estaban repintadas, ocultando daños bajo gruesas capas de pintura aplicados en distintos momentos, percibidos fácilmente como parches de distinto color y textura, y en algunos casos, en lugar de mimetizarlos los hacían más evidentes. Además de los repintes, se hicieron retoques adicionales a las facciones del rostro, tanto en las cejas que se alargaron, como el haberle pintado las pestañas de los párpados superiores, en un intento de disimular la pérdida de las que debió tener con pelo natural, y de lo que solo se encontró pequeños restos. Todo esto le alteró la fisonomía original, además de encontrarse las marcas dejadas por las lágrimas hechas con barniz, que ya se había oxidado y tornado con un color amarillento.

#### **5.4.3 Rescate de una de las dos mellizas y su adecuada conservación.**

El proceso dio inicio con lo más urgente, que era afianzar y reforzar toda la estructura de la escultura, para lo cual fue necesario desensamblarla por completo para poder trabajar desde su interior las uniones y ensambles mal ajustados, las piezas sueltas y corregir la función de los

goznes. Se restituyó la madera perdida, haciendo ajustes en las piezas para que tuvieran nuevamente la fuerza para sujetarla, reemplazándose los adhesivos que habían perdido sus propiedades, así mismo fue necesario retirar los dedos mal pegados, eliminar los adhesivos viejos, que además se escurrían y manchaban el encarnado, para luego ajustarlos adecuadamente y reforzar las uniones con pequeños pines de madera de forma interna.

El encarnado se liberó de todos los repintes. La delicada tarea se hizo con disolventes químicos, con el cuidado de no dañar la policromía original y la pátina desarrollada con el paso del tiempo, siendo necesario pruebas de solubilidad y resistencia antes de aplicar cualquier sustancia. Retirados los repintes, quedaron expuestos todos los daños de la policromía y base de preparación, encontrándose raspones grandes en nariz, barbilla y parte de las cejas, así como golpes en varios dedos de pies y manos. Se consolidaron estas áreas para evitar que las pérdidas se ampliaran, y luego se procedió a limpiar el encarnado original para eliminar suciedades y manchas, esto se hizo con proceso manual de forma precisa para rebajar cada una de las acumulaciones indeseadas, utilizando distintos tipos de disolventes orgánicos y también de forma mecánica en seco.

Los pequeños agujeros y golpes fueron cubiertos, resanados o nivelados con una pasta compatible con la base original y de las calidades requeridas para el trabajo, es decir, un carbonato de calcio preparado con cola animal y un fungicida para su mejor durabilidad. Luego se pulió adecuadamente con lijas, hisopos, frotación en seco y húmedo, y estas superficies se prepararon para el siguiente proceso, la reintegración de color en las zonas con faltantes. El uso de pasta de albayalde, pigmentos en polvo, aceites y secantes fueron necesarios para restituir el color en las zonas perdidas que se trabajaron con la técnica del vejigado para pulir la mezcla y mimetizarla con el encarnado original existente.



Ilustración 206

Santa María Salomé. Momento de la aplicación de la nueva mezcla con color en las áreas con faltantes, y proceso de vejigado para esfumar el trazo del pincel que le proporciona el acabado liso y satinado que requieren las carnaciones.

(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1999).

Terminada la reposición de la policromía perdida, se corrigieron los detalles lastimados en los labios, dientes, pestañas inferiores, el enrojecimiento sobre el cristal de los ojos, las cejas y las líneas de los pliegues de la piel en manos y pies. También se completaron los delineados de las uñas, una pintura muy frágil que tiende a lastimarse fácilmente por el roce con la ropa, o por manipular la escultura inadecuadamente.



Ilustración 207

Santa María Salomé durante el proceso de reposición de los faltantes perdidos en el rostro, todos ejecutados con pinceles muy finos, recuperando las zonas lastimadas y respetando los detalles originales.

(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1999).

Las pestañas de pelo natural se repusieron con la manera tradicional, sobre moldes medidos de acuerdo a los arcos de los párpados superiores, ubicando los pequeños pelos recortados y pegados uno a uno, para posteriormente adherirse sobre el arco ocular de la escultura, junto con la integración de color. Finalmente se aprovecharon las marcas dejadas por las lágrimas perdidas, para sustituirlas con otras cristalinas, con el espesor y forma necesarios para lograr el volumen requerido.



Ilustración 208

Santa María Salomé. Detalle del rostro de la escultura luego de concluirse los trabajos de conservación y restauración. Puede apreciarse el detalle de la talla que simula las ondulaciones del cabello, así como el mecanismo del cuello con la separación necesaria para que la cabeza pueda girar sobre el eje de la bola del gozne. (Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 1999).

Completado todo el proceso, fueron ensambladas sus distintas partes, asegurada en su peana, revisados los goznes y ensambles nuevamente para confirmar su buen funcionamiento y resistencia, y así dar por concluido el trabajo de conservación y restauración.

La escultura de santa María Salomé fue entregada oficialmente a la cofradía, presidida por Ileana O'Meany, luego de cuatro meses de trabajo, el 13 de septiembre de 1999, justo antes de la Velación anual de Nuestra Señora de la Soledad, donde también sería inaugurado el nuevo retablo que albergaría a este grupo de pasión.



Ilustraciones 209 y 210

Santa María Salomé. Detalle de dos fotografías tomadas diez años después de su proceso de conservación. En el rostro se aprecia el sombreado de los párpados que acentúa la expresión de la mirada y el color de los ojos. La boca entreabierta deja ver los dientes superiores, dándole a la escultura mayor naturalidad, así como sus manos que muestran la finura de la talla y la policromía. A pesar de los cuidados, ya presentaba golpes y una ligera capa de suciedad producto de la contaminación ambiental.

(Fotografías José Carlos Flores, año 2009).

#### **5.4.4 Su reingreso circunstancial al Departamento de Conservación y Restauración.**

En octubre del 2015 la cofradía pidió nuevamente el apoyo de Departamento de Conservación y Restauración, pues luego de muchos reveses y complicaciones finalmente se había logrado recuperar al menos una parte de la escultura vandalizada de santa María de Cleofás, reanudando así la solicitud hecha en 1999, atenderla junto con santa María Salomé.

El compromiso estaba guardado y el Departamento aceptó recibir a la otra María para su proceso de conservación y restauración, pero debido a las graves daños y mutilaciones que presentaba y que ambas esculturas comparten similares sistemas constructivos y rasgos estéticos, se pidió a la cofradía que también ingresara santa María Salomé, para que pudiera servir de guía en el ensamblaje estructural y como referencia para la realización del trabajo.

El estado de conservación y los daños que presentaba santa María Salomé fue sorprendente, pero también es de considerar que luego de diecisiete años de su intervención y de manipulación constante, ya presentara daños de consideración, tanto en su encarnado, debido principalmente por algunos descuidos, también como nuevos desajuste de sus ensamblajes y goznes, principalmente el del cuello, ocasionado en gran parte por ser llevada en un carretón durante los cortejos procesionales, lo cual invariablemente le causa serios daños por la tracción violenta que año con año sufre. Por tal razón se decidió que nuevamente sería sometida a un proceso de conservación.

La escultura estaba parcialmente cubierta con papel de estraza o Kraft, además de cinta adhesiva para afianzar el movimiento de los goznes de los brazos ya debilitados. También mostraba partes rotas en la madera, agujeros en la cabeza, golpes en las manos y los pies, además de suciedad en exceso.



Ilustración 211

Santa María Salomé. Vista general al momento de su reingreso al CEREBIEM, originalmente solo para servir de referencia en el proceso de conservación de santa María Salomé, pero al evaluarla, se evidenció los daños que presentaba luego de su anterior restauración. Papel Kraft, cinta adhesiva para sostener los brazos y pierna. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).



Ilustraciones 212 y 213

Santa María Salomé. Detalles de algunos problemas y el estado de conservación después de diecisiete años de haber sido intervenida. Agujeros grandes por los tornillos del nimbo y rasgaduras de la madera del cuerpo. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

De acuerdo al procedimiento, primero se protegió las zonas encarnadas para evitar mayores desprendimientos de la policromía, sobre todo en las zonas del cuello para poder arreglar el desajuste del gozne. Después se trabajó las partes de madera, se revisó y se atendió los ensamblajes que ya mostraban alguna separación, al igual que el reajuste de los goznes en hombros y en codos para evitar movimientos indeseados, además que fue necesario reconstruir una de las paletas del hombre que había sido quebrada.



Ilustraciones 214 y 215

Santa María Salomé. Detalles del cuello protegido para trabajar el gozne del cuello que muestra desajuste por la fuerte tracción que produce el carretón durante las procesiones. De igual forma se repuso una paleta del gozne del brazo que fue quebrada por descuidos en su manipulación. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

El proceso de limpieza del encarnado dejó al descubierto los golpes que la imagen había sufrido en este corto tiempo. Se repuso la base de preparación perdida y la policromía faltante, para finalmente rearmarla y asegurarla en su peana. La oportunidad fue propicia para retirar una estructura metálica que antes usaba para darle mayor estabilidad a la escultura, la cual se sustituyó por una con un diseño más moderna, ligera, ergonómica y funcional.



Ilustraciones 216 a 219

Santa María Salomé. Detalles del exceso de suciedad, a pesar de permanecer en un camarín y solo exponerse fuera de él una vez al año. La limpieza reveló los golpes en manos y principalmente en los pies, generados por descuido al momento de asegurarla al banco en su carretón procesional.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

Santa María Salomé, quien ya había sido trabajada en el Departamento de Conservación y Restauración, había llegado solamente como guía y referencia para poder completar el proceso de otra escultura, pero luego de ver el estado en el que se encontraba y los daños que

presentaba luego de haber sido atendida en su conservación y restauración años atrás, finalmente fue intervenida para así volver a su templo en las condiciones adecuadas, siendo una de las pocas esculturas que han sido trabajadas dos veces en el Departamento, aunque con este conjunto escultórico no sería la excepción. En marzo del 2016 se entregó a la cofradía, dirigida en ese momento por Ivana Santos, junto con su escultura melliza, santa María de Cleofás, unidas en infortunios y rescates.



Ilustraciones 220 y 221

Santa María Salomé, luego de su segunda intervención en el Departamento de Conservación y Restauración, nuevamente muestra su belleza escultórica, resaltada por su vestimenta y arreglo para la procesión de Viernes Santo. (Fotografías José Carlos Flores, año 2016).

#### **5.4.5 Santa María de Cleofás. Descuido, vandalismo y usurpación.**

La otra santa mujer, María de Cleofás, es la escultura que sin lugar a dudas fue la que sufrió los mayores daños y la peor parte de los embates del tiempo, malos tratos y peor aún, vandalismo desmedido.

Igual que santa María Salomé, estuvo en aquella bodega por muchos años y junto con ella, fue recuperada en 1996. Desafortunadamente cuando se rescató del lugar de donde estaba olvidada, la talla original ya había sido mutilada y alterada brutalmente. Con mayor claridad podían verse los daños al compararla con su compañera de adversidad, haciéndose evidente la enorme diferencia que había entre ambas.

Era muy fácil reconocer que tanto la cabeza como ambas manos fueron arrancadas de la escultura original, y para disimular tal agresión se le colocó de forma burda otra cabeza, que por cierto le pertenecía a una escultura, que de acuerdo a consideraciones propias, le pertenecía a uno de los también perdidos ángeles llorones, específicamente el Ángel de la muerte, según puede verse en la fotografía de aparato de todo el conjunto del Santo Entierro, resguardada en el Liber Aureus (Fernández Concha, 1906, p. 18).

A pesar de ser una escultura menos refinada, era igualmente antigua y parte del patrimonio de Santo Domingo, la cual permaneció por mucho tiempo en una de los salones de la casa de los dominicos, pero desapareció desde la década de los noventa del siglo XX. El ángel era de menor tamaño con relación a santa María de Cleofás, lo cual añadió el problema adicional de la desproporción.



Ilustraciones 222 y 223

Conjunto escultórico del Santo Entierro. Fotografía completa y detalle donde puede ubicarse al Ángel de la muerte, según puede deducirse de su relación con san Juan, la cruz y el esqueleto a sus pies. Según análisis, esta cabeza es la que fue adherida al cuerpo de santa María de Cleofás. El resto del cuerpo de este ángel sigue actualmente desaparecido.

(Fotografía en Liber Aureus, p. 18, atribuida a José García Sánchez, hacia 1905-6).

A pesar de los daños, la cofradía la tomó y la incluyó como acompañante de Nuestra Señora de la Soledad, proporcionándole tan solo un repinte adicional con muchas limitaciones y pobres resultados. Su aspecto era muy lamentable no solo por el repinte dado por la cofradía, sino por los que ya tenía anteriormente, con igual mala calidad.

De forma particular y como colaborador de la cofradía, el suscriptor hizo un pequeño retoque superficial para intentar mejorar el aspecto a su rostro, aunque por lo malo de los repintes el cambio fue leve. En el año 2005 se aplicaron nuevos detalles superficiales para corregir en lo posible las imperfecciones de las gruesas capas de repintes, en esta oportunidad remarcando los frescores de mejillas y las sombras de los párpados superiores e inferiores, así como la definición de las cejas y resaltar el color de los labios y dientes. Un trabajo con materiales que fácilmente podía eliminarse, debido a que siempre se pensó en una intervención formal.



Ilustraciones 224 y 225

Santa María de Cleofás. A la izquierda con el repinte que le hicieron luego de su rescate, con detalles muy pobres. A la derecha luego de los remozamientos superficiales para mejorar su aspecto. Los problemas reales no habían sido atendidos.

(Fotografías Carlos Menocal, año 1999 y José Carlos Flores año 2009).

La sustracción de los antebrazos y manos originales fueron pobremente disimulados con la hechura de unos nuevos, de muy mala calidad y sin ningún cuidado en dimensiones, estilo, talla, color y materiales, con graves desproporciones y poco sentido estético. Fueron pintados de forma burda y luego ensuciados artificialmente con color oscuro para intentar dar la apariencia de antigüedad, con resultados muy desfavorables.



Ilustración 226

Santa María de Cleofás. Detalle del burdo trabajo de las manos hechizas que demeritaban la calidad original de la escultura.

(Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2015).

El resto del cuerpo: tórax, piernas y pies se salvaron de tal vandalismo, conservándose las piezas originales, aún con daños, repintes y suciedad excesiva, pero con la buena calidad de la escultura y las características similares a su melliza, propias del siglo XIX.

Estas agresiones empañaban considerablemente a la escultura y en consecuencia al conjunto de acompañantes de la Virgen. En 1999 ingresó junto con santa María Salomé al Departamento de Conservación y Restauración para que ambas fueran atendidas, pero como ya se comentó anteriormente, en aquella oportunidad se informó al Departamento sobre la remota posibilidad de poder recuperar las partes robadas, así que se decidió dejar el proceso completo e integral en un impase, y solamente hacer un trabajo de reforzamiento estructural para que pudiera formar parte del cortejo procesional, ya que su cuerpo también estaba muy lastimado y había perdido su capacidad de sostenerse en pie.



Ilustración 227

Santa María de Cleofás. Ingresó al Departamento de Conservación y Restauración junto con su escultura melliza, pero esperando que las piezas robadas fueran devueltas, solo se le hizo un reforzamiento estructural. (Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 1999).

#### **5.4.6 El histórico rescate de la otra melliza. La recuperación de su cabeza.**

Luego de un complicado proceso de gestiones, peticiones y una larga espera de muchos años por parte de las representantes de la cofradía, con una especial actuación de Rebeca Centeno, camarera de la Virgen en aquella época, junto con Rodolfo García Avendaño, quien fue directivo de la Hermandad del Señor Sepultado de 1980 a 1987, y que al enterarse del daño que había sufrido la escultura se dedicó a investigar sobre el paradero de las partes perdidas, ubicándolas en poder de un alto directivo de la Hermandad, según sus propias palabras, a quien le insistió por quince años para que las devolviera. Finalmente, en el año 2011 se recuperó la cabeza, siendo el señor García Avendaño personalmente, quien la entregó al padre Mario Torres OP, prior del templo, en la Cuaresma de aquel año. Las manos nunca fueron devueltas.

A pesar de lo lamentable de toda la situación, fue realmente muy gratificante haber podido recuperar al menos la cabeza, y aunque se esperaba que en un futuro cercano se pudieran recuperar las manos, esto no sucedió. Después de su devolución, ésta fue resguardada por los padres dominicos, sin poner mucho caso al suceso ni interés en hacer la intervención necesaria.

Cabe destacar que siempre hubo un grupo de personas interesadas en este rescate y su adecuada restauración, como Michele Pinsker, quien le insistió al padre Torres para que fuera repuesta a donde correspondía, sin encontrar mucho apoyo ni interés sobre el tema, al igual con el padre Guillermo Delgado OP, quien tampoco quiso involucrarse en esta recuperación, hasta que logró convencer al padre Luis Roberto Aguilar OP, quien desconocía toda la historia e incluso por desconocimiento, había planificado convertirla en una Virgen de Dolores, pero al ser informado de todo lo sucedido, no dudó en actuar junto con la directiva de la cofradía, dirigida en ese momento por Ivana Santos, para devolverla a su cuerpo original, lo cual también contó con el buen apoyo de Edward Vickers, colaborador constante en las tareas de la Cofradía <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Información proporcionada por Michele Pinsker, guatemalteca, ex miembro de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo, en entrevista informal el 7 de febrero de 2018.



Ilustraciones 228 a 231

Santa María de Cleofás y sus dos cabezas, la que posiblemente pertenecía al Ángel de la muerte vs la original. Nótese las distintas calidades y proporciones de ambas piezas, así como la pérdida del gozne de cuello que debía tener.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

Conscientes que la devolución de las manos ya no sería posible, y a pesar de este inconveniente, se decidió que se debía de actuar en su recuperación integral como escultura, así que el 7 de octubre del 2015, reingresó al Departamento para ser intervenida en lo que sería quizás el mayor rescate del patrimonio de la cofradía en los últimos años.

Este es el único proceso registrado por la historia del arte guatemalteco en que partes de diferentes esculturas se mezclaron y de alguna manera permanecieron en el imaginario religioso, aunque de diferente forma. Más aún, presenciar que luego una de ellas volvió a su estado original.

Sin embargo, para la cabeza impostora, si puede decirse así, pues igualmente fue víctima del mismo tipo de vandalismo, será más difícil volver a su cuerpo anterior y menos recuperarse como Ángel de la muerte dentro del cortejo del Santo Entierro, pues aunque luego del proceso de rescate se ofreció retirarle los repintes para recuperar al menos la originalidad de la policromía, fue solicitada y en una decisión poco consultada, quizás con buena intención pero sin la investigación adecuada, se le agregó un cuerpo nuevo y manos de resina hechas con molde, se repintó con pintura sintética, convirtiéndose en la Virgen de la Alegría, quien actualmente acompaña a la también nueva figura de Jesús Resucitado.



Ilustraciones 232 a 234

Ángel de la Muerte y/o Virgen de la Alegría. Detalle del proceso de eliminación de repintes, mostrando debajo la policromía original del que puede asumirse fue el Ángel de la muerte del grupo de los ángeles llorones. Por aparte se ve la figura formada con dicha cabeza, junto a la nueva escultura de Jesús Resucitado.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2016 y Luis Manuel Muñoz, año 2019).

#### 5.4.7 Un proceso de conservación sin precedentes.

La detallada evaluación de la escultura, reveló que además de los evidentes daños vandálicos de cabeza y manos, tenía problemas serios en el resto del cuerpo. Separación de ensambles, roturas en distintas partes, tanto del torso como de los muslos, inclusive un brazo estaba sostenido con alambre y la paleta del gozne que le daba movimiento estaba rota sin posibilidad de cumplir su función. El pie derecho presentaba una quebradura que lo circundaba completamente a la altura del empeine, además de repintes antiguos y rugosidades en la superficie por la aplicación de pastas que debieron ser colocadas para cubrir daños anteriores. Sobre todo, esto, gruesas capas de suciedad que seguramente por el abandono en la bodega donde estaban reclusas, solo se cubrió la parte superior del cuerpo y la inferior quedó expuesta a mayor acumulación de polvo.

Al igual que las esculturas anteriores, luego de recuperarse y retornar al grupo de acompañantes, también le agregaron más volumen al cuerpo y fijaron la posición de los brazos con papel de estraza o Kraft y cinta adhesiva. Años atrás se le había colocado una estructura metálica que evitó su colapso definitivo.



Ilustración 235

Santa María de Cleofás. Vista general que muestra la desproporción de la cabeza con relación al cuerpo.  
(Fotografía Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

La cabeza original por su parte, mostraba golpes en la nariz, la mejilla, las cejas y frente, porque quien la sustrajo tampoco la cuidó. También tenía una fisura muy cerca de la oreja derecha y otra más pronunciada en el mismo lado, pero a la altura del cuello, ocasionada posiblemente cuando la estaban arrancando del gozne que la sostenía. Al parecer había sido limpiada, lo cual fue más agresivo de lo necesario, pues las cejas presentaban abrasión y parte de ellas estaban perdidas, así como el color de los labios que estaba parcialmente barrido. A pesar de los intentos por limpiarla, quedaban vestigios de repintes, como las pestañas superiores pintadas, al parecer anteriores al hurto y de la misma época de los repintes encontrados en los pies, en un intento de remozamiento. Presentaba varios agujeros en la parte posterior, los cuales fueron hechos cuando le colocaban el nimbo sin ningún cuidado.



Ilustraciones 236, 237 y 238

Santa María de Cleofás. Vista posterior de la cabeza original con agujeros y golpes provocados por clavos y tornillos para sujetar el nimbo. Destrucción de los brazos y las paletas de los goznes, todo sujeto por clavos y alambres.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

Luego de la evaluación, diagnóstico y propuesta de tratamiento, se inició con el desarmado de todas las partes para trabajar la madera, desde el bloqueo de las grietas, mejorar la nueva adherencia de los ensambles, el rellenado de los agujeros con madera, la reposición de las partes del cuerpo perdidas, incluyendo la paleta del gozne del brazo. También fue necesario

desprender las dos partes del pie derecho quebrado, para volverlo a ubicar en su lugar y con la fijación correcta.

Los pies se limpiaron, eliminando las capas de suciedad y luego se procedió a remover los repintes y las pastas para descubrir el verdadero estado de estas piezas que finalmente mostraban los daños severos en los talones, las plantas y los tobillos.

Al rostro original se le eliminaron los repintes encontrados, particularmente las pestañas que además de estar mal ejecutadas, ensombrecían la mirada del rostro. Hay que hacer notar que fue necesario realizar el proceso de limpieza en varias etapas para poder acceder a la materia original.



Ilustraciones 239 a 242

Santa María de Cleofás en detalles que muestran los distintos procesos de limpieza y eliminación de repintes. La excesiva suciedad, las pastas y pinturas agregadas, ocultaban los graves daños de ambos pies. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

Finalmente se inició el delicado proceso de remover la cabeza ajena, primero se retiraron los repintes y luego se tuvo que eliminar, capa por capa, grandes cantidades de masilla automotriz con la que se había moldeado el cuello. Para poder desprenderla, hubo que utilizar disolventes y trabajo mecánico laborioso. Despejada el área se observó que la agresión había sido aún mayor a lo esperado, pues para fijar la cabeza al torso, se habían utilizado enormes clavos y tornillos, además de estar amarrada al cuello con un alambre de hierro entorchado, ya oxidado. Lo más difícil durante este proceso fue evitar generar más daños al original.



Ilustraciones 243 a 246

Santa María de Cleofás. Proceso de eliminación de repintes, masilla automotriz, alambre oxidado, clavos y adhesivos que fueron utilizados para incrustar burdamente la cabeza ajena, evidenciando los daños provocados. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

Removida la cabeza, se limpió el área y se confirmó que el gozne de bola del cuello estaba perdido, por lo cual se tuvo que hacer uno nuevo utilizando como referencia el de santa María Salomé, siguiendo las dimensiones de la cavidad del tórax y del cuello de la cabeza original, que luego de varios ensayos y ajustes indispensables, quedó nuevamente colocada en el cuerpo que le correspondía.



Ilustraciones 247 y 248

Santa María de Cleofás. Proceso de reubicación de la cabeza original, fue necesario hacer un nuevo gozne de bola. Nótese lo lastimado que quedó el encarnado del pecho luego de haberse cubierto con masilla y repintes. (Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

Por aparte, los múltiples agujeros por la colocación del nimbo se taparon con madera de cedro, al igual que se bloquearon las grietas en el cuello y parte de la oreja.

Con respecto a las manos, se tenían pocas referencias de cómo debieron ser, otra de las razones por las cuales se había pedido la escultura melliza, pues con dicha falta de información se tomó la decisión de replicar la misma posición de antebrazos y manos que presentaba santa María Salomé, pero en forma invertida o como en espejo, es decir, la postura del mano derecho de una, sería la izquierda de la otra, y de igual forma con la otra extremidad. Se agregaron sutiles modificaciones en la posición de los dedos para darle carácter propio a cada una. Estas nuevas extremidades fueron hechas con madera de cedro, de la calidad requerida para estar al mismo nivel técnico y estético del resto de la escultura.



Ilustraciones 249 y 250

Santa María de Cleofás. Hechura de los antebrazos y manos perdidos basados en los de su escultura melliza. El trabajo escultórico de las nuevas manos fue uno de los retos más grandes para que el resultado correspondiera a la calidad del resto de la escultura.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2015).

El proceso continuó con la recuperación de la base de preparación lastimada y perdida, tanto en rostro como en pies, para luego reponer la policromía similar al resto, en las partes faltantes. Sobre las manos nuevas se hizo todo lo correspondiente, desde la madera pulida a detalle, la correcta aplicación de adhesivos y las correspondientes capas de preparación que procurarían una base uniforme y del grosor adecuado, la cual pulida y tratada estaba lista para recibir las distintas capas de color.

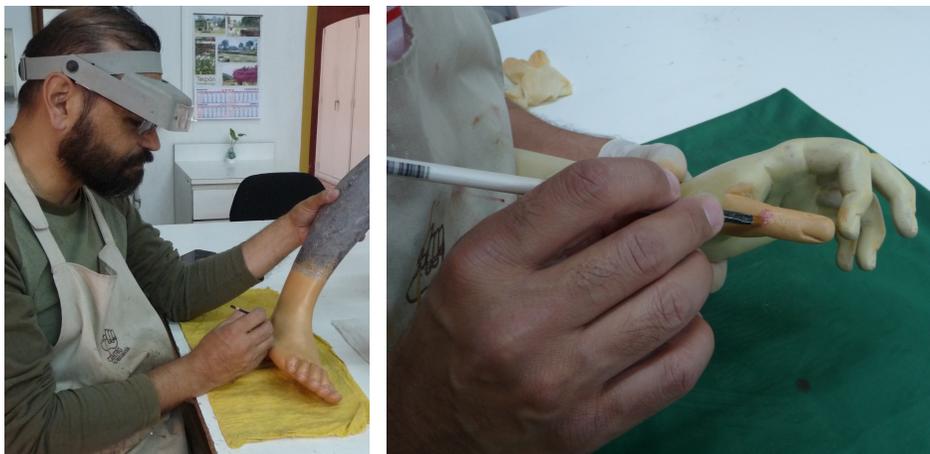


Ilustraciones 251 y 252

Santa María de Cleofás. Dos detalles de un mismo proceso. En las piezas originales se recuperó la base de preparación solo en las zonas perdidas, sobre las piezas nuevas se hizo el tratamiento completo.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2016).

Se aplicó la mezcla cromática igualada en una integración 00, es decir, lo más idéntico al original, con la composición de pasta de base, pigmentos, así como los distintos aceites y secantes, para lograr las tradicionales capas de lustre, medio lustre y mate, como se solía hacer los encarnados a vejiga en tiempos antiguos, y que sería lo más compatible al resto del encarnado original.



Ilustraciones 253 y 254

Santa María de Cleofás. Reposición de color sobre las partes faltantes en las piezas originales y encarnado completo sobre las piezas nuevas.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2016).

La siguiente etapa fue la reintegración del retoque perdido, lastimado o con faltantes, sobre todo en las zonas de las cejas, pestañas inferiores, lo enrojecido sobre los cristales de los ojos, el color y profundidad de tonos en los labios, las líneas de la piel, el sombreado y delineado de las uñas. Con un molde hecho a medida de los arcos de los párpados superiores se elaboraron las pestañas de pelo natural, ordenadas pelo a pelo y fijadas con el adhesivo necesario. Las marcas que dejaron las antiguas lágrimas, sirvieron de guía para reponerlas sutilmente y de aspecto cristalino.



Ilustraciones 255 y 256

Santa María de Cleofás. Proceso de reposición de detalles en las uñas y líneas de la piel. Las lágrimas y la colocación de las pestañas de pelo natural fueron la parte final luego de la recuperación del color de los labios, cejas y pestañas inferiores.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2016).

Terminado todo el proceso se procedió al ensamblado de todas las partes, luego se contó con el apoyo de fray Juan Manuel Siney ocd, quien diseñó, fabricó y colocó una estructura metálica para darle solidez a la escultura y una forma de agarre para su mejor manipulación y sujeción tanto en su camarín como en el banco procesional, sobre todo por lo violento del uso de carretones para transportarla en los cortejos procesionales, que a pesar de recomendar que sean llevadas en hombros, esto no fue factible.

Todo el proceso se registró debidamente, y se precisó con mayor cuidado los cambios sufridos de la escultura, tanto la remoción de una cabeza ajena, como la hechura de piezas nuevas.

Hasta la fecha se sigue esperando que la persona que ocasionó tal vandalismo con dos esculturas, devuelva el cuerpo del ángel y las manos originales de santa María de Cleofás para restituir todo a donde pertenece.



Ilustración 257

Santa María de Cleofás en un detalle que muestra el trabajo terminado luego del proceso de conservación y restauración. La cabeza original está ahora perfectamente ajustada al tórax por medio del gozne del cuello que muchos años antes había perdido.

(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2016).

Después de cinco meses de trabajo, se entregó a la cofradía el 17 de marzo del 2016. Este fue un proceso por demás complicado, pero de gran relevancia, particularmente por haberse rescatado una escultura que casi se daba por perdida. Ahora, como parte de este importante legado cultural, y con la buena fortuna de haber podido reunir nuevamente a dos esculturas mellizas, puede servir como parámetro para investigar sobre las obras del siglo XIX.



Ilustraciones 258 y 259

Santa María de Cleofás. Luego de su histórico rescate, está vestida y arreglada para la procesión de Viernes Santo, luciendo finalmente el esplendor que había perdido casi cuarenta años atrás.  
(Fotografías José Carlos Flores, año 2016).

Debe mencionarse que para la recuperación de estas esculturas, fue sumamente importante la recopilación de las pocas fotografías de grupo con las que se contaban, tanto de altares como de procesiones, así como la del grupo que aparece en el Liber Aureus, lo cual brindó la lectura iconológica e iconográfica indispensable de dichos personajes, porque luego de más de cuatro décadas de haber sido retiradas de los espacios públicos de la iglesia y de la procesión del Santo Entierro, por razones que quizás respondieron al descontrol del proceso de transición de una generación a otra, el imaginario colectivo de los participantes y asistentes de las

procesiones de finales del siglo XX ya no las recordaba, sumado a que no existían mayores reseñas respecto de ellas.



Ilustración 260

Santa María Salomé y santa María de Cleofás, finalmente reunidas luego de un largo proceso de conservación, vuelven a lucir su extraordinario parecido y belleza.  
(Fotografías Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, año 2016).

## 5.5 José de Arimatea y Nicodemo.



Ilustraciones 261 y 262

José de Arimatea, escultura de bastidor para vestir en madera policromada, s. XIX.

Nicodemo, escultura de bastidor para vestir en madera policromada, s. XIX.

(Fotografías Javier de León, año 2009).

### 5.5.1 Los amigos de Jesús.

Estos santos varones eran según los evangelios, discípulos ocultos del Maestro por temor a las represalias de los judíos, (Juan 19:38) José de Arimatea era miembro del Sanedrín, y gracias a su estrato social, obtuvo el permiso de Pilatos para recoger el cuerpo de Cristo y darle sepultura (Mateo 27: 57-60; Marcos 15:43-46; Lucas 23:50-55; y Juan 19:38-42), precisamente en un sepulcro propio aún vacante (Mateo 27:60). Mientras tanto Nicodemo, de la secta de los fariseos, era un hombre de estrato más humilde, quien no aparece en los evangelios sinópticos, y solamente es mencionado teniendo una conversación con Jesús (Juan 3:4-13), y junto a José de Arimatea para retirar el cuerpo de Jesús, llevando cien libras de mirra y aloe para enterrarlo. Ambos ayudan al descendimiento de cuerpo de Cristo de la cruz, lo cubren con fajas y lo entierran (Juan 19:39-42). A partir de la muerte de Jesús, ambos

discípulos quedaron manifiestos públicamente, siendo posteriormente perseguidos. Según la tradición, José de Arimatea suele ser representado con ropajes lujosos, mientras que Nicodemo, con prendas más sencillas (González y Roda 1992, 42-43). Los sustentos bíblicos fueron la razón para que estas dos figuras estuviesen presentes en las escenas de la muerte y sepultura de Cristo, con lo cual parece lógico que se incluyeran dentro de los rituales de Viernes Santo en Santo Domingo, posiblemente desde la época de la dominación española, en la medida que fungían como los mecenas del Santo Entierro, siendo acompañados por las altas autoridades en su papel de patrocinadores.

### **5.5.2 Los santos varones con identidades confusas.**

Los anteriores argumentos fueron seguramente los que hicieron que la cofradía contara con dichos personajes, aunque cabe decir que, si esta presencia es desde tiempos de la colonia, antes hubo otras, y las que hoy conocemos no serían las originales, pues por su estilo corresponden a la etapa posterior a la reorganización de la cofradía y hermandad en 1852.

Se ha insinuado que pudieron ser del mismo taller Ganuza que produjo a las dos santas Marías, aunque es difícil hacer una comparación, sobre todo porque las esculturas de los santos varones han sido modificadas en varias ocasiones, como se expondrá más adelante, pues como se ven actualmente, son figuras de bastidor, es decir, un torso tallado y cuatro reglas apoyadas sobre una peana y con alteraciones sobre sus cabezas.

Cabe mencionar que de acuerdo a la información proporcionada por Mynor Rodríguez <sup>13</sup>, quien durante el tiempo que laboró en la parroquia Señor de las Misericordias, hizo algunas pesquisas y recopiló datos de trabajadores con mayor tiempo en la parroquia y algunas ancianas del barrio, que las dos figuras aquí tratadas formaban parte del conjunto escultórico de dicho templo, y que junto con otra, que todavía se encuentra allí, conformaban el grupo de

---

<sup>13</sup> Información proporcionada por Mynor Rodríguez, guatemalteco, quien fungió como sacristán en la Parroquia Señor de las Misericordias, del año 1998 al año 2015, año 2019, en entrevista informal el 11 de noviembre de 2019.

los tres Reyes Magos, utilizados para acompañar las figuras del nacimiento. Rodríguez, tuvo a la vista los recibos de la hechura de muchas esculturas encargadas al taller de los Ganuza, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, pero dichos documentos se perdieron años más tarde, sin embargo, estas piezas no figuraban.

Rodríguez sostuvo conversaciones con Adolfo Martínez, altarero y encortinador<sup>14</sup> de la parroquia por muchos años, compañero de Ramiro Araujo, otro altarero ampliamente reconocido, ambos alumnos de estos oficios, en aquel entonces, de Alfredo Monje. Y fue justamente Adolfo Martínez quien comentó que el señor Monje tenía mucha amistad con las monjas encargadas de la parroquia, a quienes les prestaba constantemente varias esculturas para hacer altares en otras iglesias. Según tales relatos, así sucedió con dos de las tres figuras de los reyes magos, prestados para un altar en Santo Domingo, y que, por razones desconocidas, no retornaron. Al parecer fueron varias las esculturas perdidas en estos préstamos, y que, por la amistad entre las monjas y el altarero, no fueron reclamadas.

Al hacer las primeras comparaciones, la correspondencia entre los tres se hace difícil. Quizás lo más simple de contrastar es que los de Santo Domingo son de bastidor y el del Señor de las Misericordias es de cuerpo completo. Sin embargo, al ser más acucioso, resulta que ni siquiera los cuerpos de bastidor son muy compatibles, pues su desarrollo es distinto y da la sensación que fueron trabajados bajo distintos parámetros, siendo el torso de José de Arimatea más redondo y con menos detalles, además que la parte de la cadera, también redondeada, es más larga que la de su compañero. Nicodemo, por su parte, tiene un torso mejor trabajado,

---

<sup>14</sup> Según la RAE, el altarero es la persona encargada de formar altares de madera y vestirlos para las fiestas y procesiones. En Guatemala eran personas muy reconocidas por sus gráciles dones para realizar escenarios dedicados a Jesús, la Virgen María y santos. Solían dedicarse exclusivamente a este oficio y eran contratados indistintamente en diversas iglesias. Aunque actualmente todavía existen algunos, estos trabajos ya los alternan con otros trabajos, pues la subsistencia a base de altares ya no es suficiente, además, muchas iglesias utilizan las habilidades de personas consideradas como colaboradores fijos de las distintas iglesias, quienes no remuneran por estas actividades. Por su parte el encortinador es el que se dedicaba exclusivamente a colocar cortinas en los templos, de acuerdo al tiempo litúrgico. Así como los altareros, cada vez son menos los que se dedican en exclusividad a este oficio, y así como en el caso anterior, las iglesias también hacen uso de sus colaboradores.

esbozando hasta casi detallar los pectorales, y más aún, con una singular doble cortada en el costado izquierdo, que más pareciera la lanzada en el pecho de un Cristo, sin poder determinar hasta el momento la razón de esto, solo quizás aventurándose a pensar que dicho cuerpo sería parte de otra imagen y luego trasladada a esta. Por su parte, el rey mago restante, tiene una corpulencia un poco más pequeña y más esbelta, casi plana, además del trabajo de la zona de las caderas, que lo aleja de los dos anteriores. Su calidad es buena, aunque no podría compararse a las otras anteriormente mencionadas.

Para asociarse a la familia Ganuza, hay que tener en cuenta que había tres escultores, y seguro que cada uno tenía su propia impronta sobre sus obras, además de los trabajadores ayudantes. Los dos varones tienen más semejanzas entre sí, y el Rey Mago, aunque parecido, se aleja un poco más. La calidad escultórica más débil la tendría el Rey Mago, luego podría pensarse en los santos varones y las que muestran mayor finura son las santas mujeres, con lo cual, en última instancia, si se quiere relacionar a las cinco esculturas a un mismo taller, debieron ser de diferente autor.



Ilustraciones 263 y 264

José de Arimatea, Nicodemo y Rey Mago. Comparados por la composición del cuerpo, pareciera que ninguno de los tres es similar con el otro, a pesar de que los dos primeros son de bastidor, pero con un manejo de torso muy distinto, mientras que el tercero, se separa completamente por su conformación estructural. (Fotografías Luis Manuel Muñoz años 2015 y 2019).



Ilustraciones 265, 266 y 267

José de Arimatea, Nicodemo y Rey Mago, detalle de los rostros. La nariz prominente y ligeramente agachada de Arimatea es propia de varias esculturas Ganuza, la boca de Nicodemo es muy similar a la del Rey Mago, al igual que el trabajo de las barbas. Sin embargo, es difícil establecer un parámetro de hechura similar entre los tres. (Fotografías Luis Manuel Muñoz 2015 y 2019).

Retomando el tema de los santos varones en el conjunto de pasión de Santo Domingo, estos no desaparecieron del cortejo, al menos durante todo el siglo XX como les sucedió a las santas Marías, pero a mediados del mismo siglo si fueron separados del grupo de acompañantes de la Virgen y reubicados en el espacio del Señor Sepultado.

José de Arimatea con la mirada hacia abajo y Nicodemo con la vista hacia arriba, son esculturas de talla directa en madera, originalmente policromadas con la técnica de los encarnados hechos con pasta de albayalde, pigmentos y aceites, y todo pulido con la vejiga de carnero, pero al ser entremezclados con el resto de los pasos del vía crucis, piezas de molde hechas de pasta, y los más recientes de fibra de vidrio, se demeritó su cuidado, e inclusive fueron parte de los remozamientos otorgados a las piezas de fibra, con modificaciones, repetidos repintes de pintura industrial y acabados poco favorables.



Ilustraciones 268 y 269

José de Arimatea de mirada hacia abajo y Nicodemo con la vista hacia arriba, son las dos esculturas que faltaban en el conjunto de pasión de Nuestra Señora.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2013).

Algunas de las evidentes intervenciones más recientes, fueron en los años 1995 y 1997<sup>15</sup>, con cambios significativos de color y con una calidad cuestionable. En los años posteriores volvieron a padecer más alteraciones, de las cuales no se tiene un registro preciso, más que las fotografías que revelaban nuevos cambios, variándolos de más viejos con el pelo blanco, para años más tarde cambiar a pelo castaño y luego a otros colores, sin respetar el original.

Fue tal su manipulación y descuido que inclusive sus nombres fueron intercambiados en varias ocasiones, sin el cuidado de considerar la identidad de cada imagen.

Según son descritos en el Liber Aureus, tenían gran importancia en el Santo Entierro de Cristo, “también dos nobles varones José y Nicodemos con perfumes para embalsamar al Cristo” (Fernández Concha, 1906, p. 19), que seguramente figuraban en el ceremonial de crucifixión, descendimiento y posteriormente sepultura del Señor, sobre todo porque cumplían una función didáctica debido a que la tumba de Arimatea fue la que ocupó Jesús.

---

<sup>15</sup> Información proporcionada por Ileana O’Meany y Michele Pinsker, ex integrantes de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en entrevista informal el 10 de febrero de 2018.



Ilustraciones 270 y 271

José de Arimatea, detalle de dos momentos de una misma figura. En alguna época lució envejecido, aunque posteriormente se le rejuveneció con el color oscuro de su cabellera y barba. El repinte más reciente ya presentaba daños y golpes en la frente y nariz.

(Fotografías Javier De León, año 2009 y Luis Manuel Muñoz, año 2013).



Ilustraciones 272 a 275

Nicodemo, quien podría parecer que se trata de dos esculturas diferentes. La misma figura con dos aspectos muy distintos, y para mayor confusión, el nombre escrito incorrectamente, José de Nicodemo, el cual no figura así en ningún texto. Años más tarde, y sin respeto a su identidad, le cambian el nombre por el de José de Arimatea.

(Fotografías Javier De León, año 2009 y Mario Noriega, año 2013).

Como parte del gran proyecto de rescate, se gestionó por buen tiempo que estas dos esculturas se incorporaran al conjunto de acompañantes de Nuestra Señora de la Solead, lo cual recibió muchos rechazos. En el año 2010, la presidenta de la cofradía los solicitó “prestados” para que salieran junto con la Virgen en la procesión de Viernes Santo. Posteriormente se insistió en que ambas figuras debían estar bajo el resguardo de la cofradía, hasta que finalmente en el año 2012 fueron incorporados definitivamente en el cortejo de Nuestra Señora <sup>16</sup>.

A causa de su mal estado, primero debieron ser sometidos a un remozamiento de emergencia, que sólo fue un trabajo estético exterior para procurarles un aspecto más agradable al que presentaban, aunque los verdaderos problemas estructurales y el exceso de repintes no fueron resueltos en esa oportunidad. Estos nuevos encarnados, también con pintura automotriz y con una calidad media, fueron hechos en los talleres Dubois, en la zona uno capitalina.

En el año 2015 se les hizo una evaluación luego de la procesión de Viernes Santo, particularmente a José de Arimatea, pues debido a un descuido justo antes de hacer su ingreso al templo, cayó al suelo y se lastimó, con grietas en distintas áreas, sobre todo en la zona del cuello. Al examinarse se confirmó los daños sufridos por el accidente, pero además quedó evidenciado que ambos presentaban alteraciones de partes del cuerpo y de la estructura del bastidor, que, sin conocer la razón específica, probablemente por descuidos anteriores en su manipulación, ambos debieron estar en tan malas condiciones que ameritaron dichos cambios. Las reglas originales que conforman el bastidor, eventualmente se quebraron y se cambiaron por unas muy gruesas y mucho más cortas, quizás con la idea de hacerlas más resistentes, aunque esto les provocó desproporción con el resto del cuerpo.

---

<sup>16</sup> Información proporcionada por María Auxiliadora Lacayo de Arévalo y Michele Pinsker, ex integrantes de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo, en entrevista informal el día 15 de junio de 2017.



Ilustración 276

Nicodemo y José de Arimatea. Ambas esculturas presentan cambios de consideración. Las reglas del bastidor son muy cortas, y las peanas fueron cambiadas por dos tablas simples. Las extremidades superiores tenían tela y cinta adhesiva para evitar que los brazos cayeran. (Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2015).

José de Arimatea perdió la tapa que le cubre la espalda, sin confirmar si fue intencional, quedando al descubierto el interior del cuerpo. Más peculiar es que por el accidente sufrido, se hizo evidente que la sección correspondiente a la cabeza y el cuello estaba unida al torso con un ensamble en forma de V, algo poco frecuente y sin mucha estabilidad estructural, el cual se separó y se hizo notorio, pero al dejarse descubierta la espalda también se puede ver una espiga de madera que seguramente fue colocada para sujetar la cabeza, con lo que puede pensarse que ésta no necesariamente pertenece a ese cuerpo y se fijó con dicho sistema.

Con tal premisa, quizás el cuerpo de Nicodemo pudo correr la misma suerte, además de los dos cortes al costado derecho, que podría pensarse hasta intencionales, con lo cual se establece

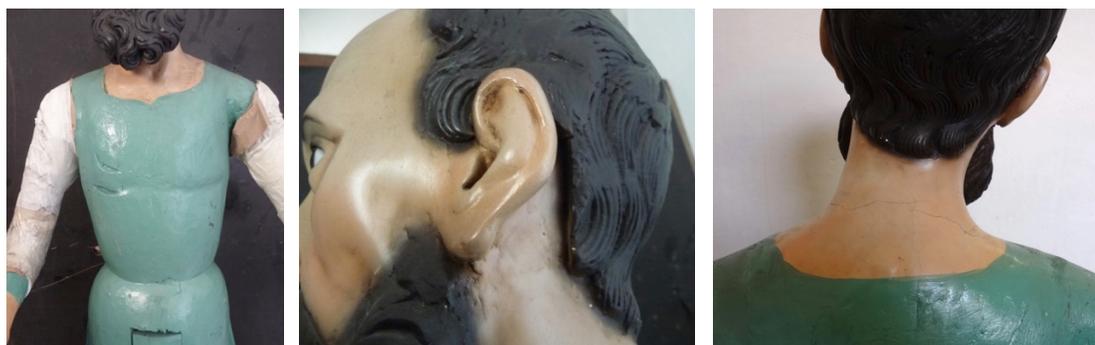
un nuevo punto de partida para investigar si este torso perteneció a otra escultura y solamente se conserva la cabeza, unida de igual forma que la de Arimatea.

Entre los daños encontrados, el cuello de Nicodemo también presentaba una fisura que lo circunvalaba. Otro detalle en ambas cabezas, y más evidente en José de Arimatea, debido a las grietas ocasionadas por el accidente, tenían partes rellenas con resina automotriz y el cabello de ambos mostraba algunos vacíos extraños entre pelo y piel, como si al parecer le fue sobrepuesto en una época posterior sobre la talla original.



Ilustraciones 277, 278 y 279

José de Arimatea. Los golpes en la cabeza y el cuello reflejan lo severo del accidente del año 2015, además de revelar lo singular del ensamble en triángulo y los restos de masilla automotriz. Sin la tapa de la espalda puede verse la espiga que sostiene la cabeza.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2015).



Ilustraciones 280, 281 y 282

Nicodemo. Los dos cortes en su costado derecho son un detalle muy particular. En la parte del cabello, detrás de la oreja, puede verse que es una talla sobrepuesta posteriormente. Una fisura en el cuello arriesgaba la estabilidad de la cabeza.  
(Fotografías Luis Manuel Muñoz, año 2015).

Las manos es otro tema complicado, pues la mayoría de los dedos deformados por malas reposiciones y arreglos inadecuados, algunos con madera, otras solamente con masilla automotriz o algún tipo de resina industrial, hace difícil establecer la calidad escultórica original y menos aún hacer comparaciones entre unas y otras para encontrar similitudes entre ambas figuras. Para terminar con el malogro, todo el cuerpo y las tablas que pusieron como peanas, fueron cubiertos con pintura de aceite brillante de tipo industrial en color turquesa, lo que se percibe como poco interés por cuidarlos y tratarlos adecuadamente.



Ilustraciones 283 y 284

José de Arimatea y Nicodemo. Detalle de las manos de ambos personajes, la mayoría de los dedos son reposiciones de mala factura y materiales inadecuados con pobres acabados y mala definición de los dedos y las uñas, lo cual demerita la calidad de ambas esculturas.  
(Fotografías Javier De León, año 2009).

### 5.5.3 El proceso de conservación reciente.

Debido a los daños que ambas esculturas presentaban, la cofradía asumió el compromiso de hacer un nuevo trabajo, a pesar de que ella misma había hecho algunas reparaciones en años anteriores, pero con mala asesoría y resultados poco favorecedores. Para esto fue contratado el restaurador Javier Fernández y su grupo de trabajo, quienes debieron enfrentarse a todas estas capas de repintes como primer problema, lo cual trataron con distintos disolventes y compresas para eliminar las gruesas capas y así poder llegar a la policromía original.



Ilustraciones 285 y 286

José de Arimatea. Proceso de eliminación de repites a base de compresas, lo que permite apreciar las distintas capas, en su mayoría de pintura automotriz, las cuales fueron removidas con disolventes y luego mecánicamente para rescatar los encarnados antiguos.  
(Fotografías Javier Fernández, año 2016).

También fue necesario separar las partes del cabello sobrepuesto de sendas esculturas, porque habían perdido adherencia y era factible que pudieran desprenderse accidentalmente, además se identificó similares problemas en las barbas de ambas figuras. Esto confirmó que varias partes no eran originales y que fueron agregadas posteriormente, con lo cual se amplía aún más la interrogante sobre el por qué el cabello y las barbas no fueron talladas directamente, así como plantear la hipótesis de que posiblemente tenían un aspecto muy distinto, o más aún, si representaban a otros personajes a las que ahora se conocen, como Reyes Magos por ejemplo, y que en un tiempo pasado fueron modificados para darles la apariencia actual, con la estética tradicional con la que se representa a los santos varones.



Ilustraciones 287, 288 y 289

José de Arimatea. Luego de retirar todos los repintes se evidencian los graves daños en el rostro. La remoción de partes del cabello fue necesario para adherirlos adecuadamente. Es interesante y genera dudas sobre la originalidad de la pieza, al ver la cabeza original que estaba encarnada y no contaba con cabello, el cual fue sobrepuesto. Más intrigante es asumir una cabeza rapada completamente, lo cual no es representativa de alguna figura dentro del ideario devocional.

(Fotografías Javier Fernández, año 2016).



Ilustraciones 290 y 291

Nicodemo luego de retirar todos los repintes y mostrar los daños severos. Graves golpes, abrasiones, pérdidas de base de preparación y policromía en muchas zonas del rostro. También se aprecia las grietas en la barba y el uso de resina automotriz.  
(Fotografías Javier Fernández, año 2016).

Concluidas estas etapas, se procedió a reponer la base de preparación perdida, así como la recuperación del encarnado, basado en los colores encontrados al final de la liberación de repintes. Posteriormente se les repusieron los faltantes en las cejas, pestañas, labios, líneas de la piel y uñas, así también la hechura de nuevas pestañas de acuerdo a los moldes hechos para cada escultura.

El restaurador responsable decidió no cambiar las reglas del bastidor ni recuperar la altura que debieron tener anteriormente. Finalmente se cambió el color del cuerpo y del bastidor, con uno más aproximado al original. Terminado todo el proceso fueron llevados nuevamente a la iglesia para ser ataviados y arreglados para la procesión de Viernes Santo.



Ilustraciones 292 y 293

José de Arimatea, luego de su proceso de conservación, aquí vestido y arreglado para la procesión de Viernes Santo.  
(Fotografías José Carlos Flores, año 2016).



Ilustraciones 294 y 295

Nicodemo, después de ser sometido a un proceso de conservación, queda ataviado y listo para la procesión de Viernes Santo.  
(Fotografías José Carlos Flores, año 2016).

## Capítulo 6

### **La conservación preventiva, el cuidado de su entorno habitual.**

#### **6.1 Reseña de su capilla, hornacinas y retablos.**

La conservación preventiva se refiere a todas las acciones que puedan minimizar los riesgos de deterioro de un bien cultural, lo cual incluye medidas externas y el control adecuado de la luz, humedad, contaminación atmosférica y control de plagas (Macarrón y González, 2008, pp. 58-9).

En este sentido, la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, durante el desarrollo de este gran proyecto de rescate de su patrimonio escultórico, también se percató que el esfuerzo de intervenirlas y conservarlas adecuadamente, se veía disminuido debido a que su espacio habitual, la capilla asignada en el muro norte, en el lado del Evangelio del templo, solo tenía tres pequeñas hornacinas sin protección alguna, al igual que las otras capillas y que más adelante se ampliará la razón de dicha estandarización, las cuales estaban al descubierto y expuestas a cualquier agente de deterioro, desde humano, biológico y particularmente ambiental, debido a la contaminación diaria, intensificada cada mes de octubre debido a las celebraciones por la Virgen del Rosario.

Cuando se asignaron los espacios en el nuevo templo, estrenado en la Nueva Guatemala en 1808, las imágenes de Pasión de Jesús muerto y la Virgen María compartían la misma capilla, donde actualmente se encuentra Nuestra Señora de la Soledad, y aunque no es posible conocer cómo sería su retablo, asumiendo que por la relevancia de las imágenes si lo hubo, solo queda evidencia de la reja que resguardaba dicha capilla:

Todas las rejas de las capillas, fueron colocadas entre 1866 y el 1867... La reja de la capilla de la Virgen de los Dolores que ya dijimos, era antes la del Señor Sepultado, la obsequió la Sra. Da. Josefa Cáceres y Ynchaurregi, como consta en el Acta de la sesión extraordinaria de la hermandad del Señor celebrada el 19 de mayo de 1867, donde se le manda dar las gracias por ella, y por el vestido de lustrina de oro, que donó para la Virgen de Dolores, y que estrenó aquel año en su fiesta. (Estrada Paetau, 1970, p. 93).



Ilustración 296

Nuestra Señora de la Soledad y Señor Sepultado. Retrato de aparato en su capilla, donde puede verse la reja de 1867. Lamentablemente el interior queda oculto debido al telón negro de fondo.  
(Fotografía en Liber Aureus, p. 24, atribuida a José Sánchez, anterior a 1906).

A pesar de que en el año 1908 se conformó la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, separándose administrativamente de la Hermandad del Señor Sepultado, siguieron compartiendo la misma capilla por quince años más, hasta que en 1924 el Señor Sepultado fue trasladado a su nueva ubicación, una capilla construida en esa época que tomó dos arcadas del claustro original adosado al templo y que se convirtió en una extensión del crucero sur del templo, hoy conocida como capilla del Santísimo. Pocos años más tarde, entre 1924 y 1929, para darle más vistosidad a los espacios dentro del templo y permitir que la gente se acercara a sus imágenes de devoción, se retiraron las rejas de todas las capillas, a excepción de la recién colocada para el Señor Sepultado.

La separación física de Nuestra Señora de la Soledad y del Señor Sepultado motivó a las mujeres encargadas del cuidado de las esculturas de la Virgen María, y sus dos acompañantes, san Juan y santa María Magdalena, para hacer un nuevo retablo que se logró gracias al

obsequio de una de sus cofrades, Elena Valladares de Cofiño, el cual fue realizado por los artesanos Leonardo Guzmán y José Luis Aquino, estrenado el domingo 29 de septiembre de 1929. (Castellanos, 1999, p. 1).

Su diseño era de líneas sencillas y respondía a un estilo historicista o romántico, que mostraba en su arquitectura reminiscencias neoclásicas. Estaba policromado en color claro combinado con paneles decorativos que imitaban el mármol, y en dos de ellos que se encontraban en la parte baja central, mostraba una corona de espinas y en el centro de uno el corazón de María con la daga y en el otro los tres clavos. Un detalle interesante fue la inclusión de una pintura en la parte superior del retablo, presumiblemente con una escena relacionada con la vida de la Virgen o quizás un anagrama mariano, pero por la escasa información gráfica y escrita no pudo identificarse ni ubicar su paradero. A los pies de la Virgen estaba un pequeño sagrario, decorado con un cáliz y una hostia relumbrante.



Ilustración 297

Retablo de Nuestra Señora de la Soledad, estrenado el 29 de septiembre de 1929. De líneas sencillas pero armonioso, en un gusto propio del romanticismo muy a la usanza desde las últimas décadas del siglo XIX y

primeras del XX. La pintura del óvalo superior no puede ser identificada, y para este momento la reja ya había sido retirada.

(Fotografía s/a, primera mitad del siglo XX. Libro de Oro de Graciela Silva, sin publicar, año 1984).

Las acuciosas investigaciones de Michele Pinsker y los relatos que pudo obtener de personas allegadas a la cofradía, como Edward Vickers, confirmaron que el retablo resguardó a las tres esculturas durante décadas, hasta la llegada del terremoto de San Gilberto en febrero de 1976, que aunque no lo lastimó y estaba en buenas condiciones, el padre prior de aquel momento, Fray Pedro Carbonera, O.P., aprovechando los trabajos de reparación del templo, consideró que los retablos de las distintas capillas eran anacrónicos y sin un estilo relacionado, por lo cual lamentablemente decidió retirarlos y destruirlos todos, solamente conservando el del altar mayor estrenado en 1960, y el del patrón Santo Domingo fechado en 1813. Luego de este suceso, las capillas se unificaron con tres hornacinas cada una, construidas sobre los muros.<sup>17</sup>



Ilustración 298 y 299

Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Después del terremoto de 1976. Todos los espacios dentro del templo fueron unificados con capillas construidas de cemento, lo cual costó la pérdida de muchos retablos, que, aunque no fueran del mismo estilo o temporalidad, representaban el gusto y la evidencia de épocas anteriores. Igualmente hay

<sup>17</sup> Información proporcionada por Michele Pinsker, guatemalteca, ex miembro de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo, en entrevista informal el 8 de mayo de 2020.

que entender este tipo de intervenciones de acuerdo a su momento histórico y a los conceptos aceptados y válidos en su tiempo.

(Fotografías s/a, archivo personal Rebeca Centeno, hacia la década de los 80).

A pesar de haber logrado el cometido unificador, la seguridad y conservación de las esculturas seguía comprometida, sobre todo con el paso de los años y el aumento de la contaminación ambiental.

Cuando la cofradía inició su gran proyecto de rescate y recuperación de sus esculturas, y particularmente cuando solicitó al Departamento de Conservación y Restauración del IDAEH que se pudiera intervenir por segunda vez a Nuestra Señora de la Soledad en 1997, debido a su próxima consagración, se percató que justamente su imagen titular, que ya había sido restaurada en 1984, presentaba daños de consideración, muchos de ellos ocasionados por estar expuesta todo el año en un lugar sin la protección adecuada. La contaminación y la libre proximidad con sus fieles volverían a ser causa de nuevos daños si no se actuaba al respecto. Es así como surge la idea de volver a reconstruir su retablo, que luego de presentarle el proyecto al padre prior Fray Carlos Amado Luarca O.P. y obtener su consentimiento y autorización, se hicieron las consultas al Instituto de Antropología e Historia para ver su viabilidad, contar con la asesoría técnica y los permisos correspondientes.

Los fondos limitados detuvieron el proyecto por dos años, hasta que con el apoyo del General Roberto Salazar se logró conseguir el aporte económico inicial por parte del entonces presidente de la República, Álvaro Arzú Irigoyen, con lo cual se retomó la idea, siendo las camareras de aquel momento las que aceptaron el compromiso y llevaron a cabo todas las gestiones hasta su culminación. Antes de iniciar la construcción fue necesario hacer reparaciones e impermeabilización del muro, que también estaba afectando a las esculturas. El encargando del diseño fue el arquitecto Sergio García, a quien se le solicitó que tomara como base el antiguo retablo de 1929. (Muñoz y Pinsker, 1999, p. 7).

En 1996 se habían recuperado las esculturas de santa María Salomé y santa María de Cleofás, luego de décadas de estar casi abandonadas en una bodega de la iglesia. Inmediatamente se incorporan al grupo de acompañantes de la Virgen, pero su ubicación dentro de la capilla era

un problema, no había espacio o lugar adecuado para colocarlas de forma segura, optándose por un arriesgado montaje, colocándolas sobre unas inestables columnas que arriesgaban su integridad. Esto fue otro de los factores determinantes para insistir en la construcción de un retablo para su adecuada protección. Cabe mencionar que cuando se retoma el proyecto del retablo, la escultura de santa María Salomé estaba siendo tratada para su conservación, y que si no se actuaba pronto también enfrentaría los problemas antes mencionados.



Ilustración 300

Capilla de Nuestra Señora de la Soledad con sus cuatro acompañantes. Quedaba claro que, si las tres primeras esculturas estaban expuestas a daños, las otras dos, las santas mujeres, corrían un peligro inminente y estuvieron en grave riesgo de caer al suelo con cualquier movimiento. (Fotografía Michele Pinsker, año 1997).

Debido a la inclusión de dos nuevas esculturas, el diseño debió contar con una variante sustancial que incluyera dos espacios adicionales. El retablo, que se hizo bajo con la inspiración del anterior ya desaparecido, respondió también a la estética del momento, aunque lo que más prevaleció fue el que existiera un espacio para el resguardo y salvaguardia de las cinco esculturas.

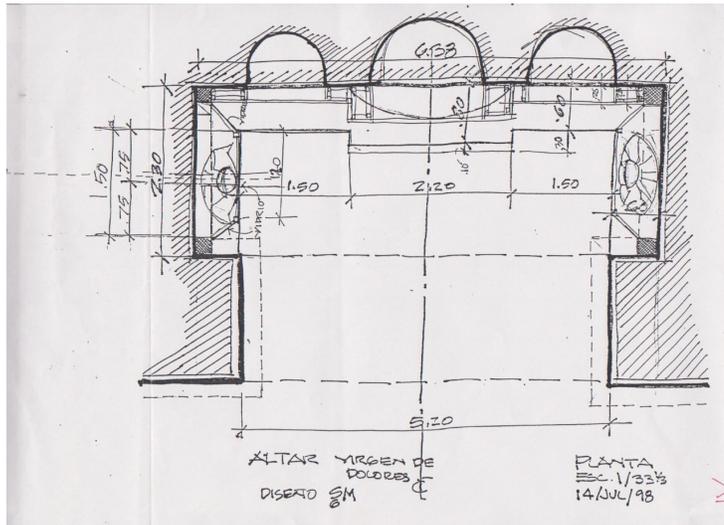


Ilustración 301 y 302

Planta del diseño del nuevo retablo, proyectado en junio de 1998, por el arquitecto Sergio García y trabajado por el ebanista Víctor Flores (Muñoz y Pinsker, 1999, p. 7). Proceso de elaboración del retablo, el cual presentaba variantes con relación al de 1929, entre ellas la inclusión de dos nuevos espacios, además de ciertos cambios en el diseño de las pilastras y las decoraciones de los paneles, y quizás uno muy significativo fue el que ya no llevaba la pintura en la parte superior, y en su lugar se colocó el escudo de la cofradía. (Fotografías del plano original, proporcionada por Michele Pinsker, año 2020 y Michele Pinsker, año 1999).



Ilustración 303

Capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el día de la inauguración de su retablo. Esto se llevó a cabo el 15 de septiembre de 1999, durante su velación anual en honor a los Dolores de la Virgen María. El diseño se inspiró en el de 1929 pero con una estética más moderna, con un acabado en madera vista, entintada y barnizada. (Fotografía Erick Rosales, año 1999).

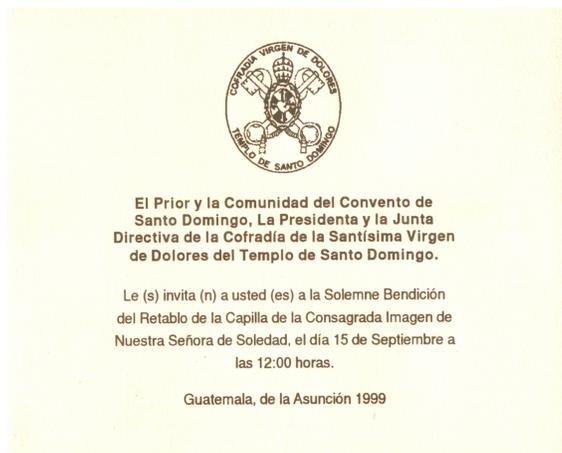


Ilustración 304

Invitación para la solemne bendición del retablo de Nuestra Señora de la Soledad, el 15 de septiembre de 1999. (Fotografía del original, proporcionada por Michele Pinsker, año 2020).

En el año 2000 la Hermandad del Señor Sepultado decidió modificar su capilla y hacer un retablo en madera, muy probablemente motivados o influenciados por la recién hechura del retablo para la Virgen. Durante estos trabajos, el Señor Sepultado volvió a su recinto original

y permaneció varios meses en la capilla que muchas décadas antes había compartido con Nuestra Señora de la Soledad.



Ilustración 305

Nuestra Señora de la Soledad y Señor Sepultado. Durante los trabajos de remodelación de la capilla del Señor Sepultado, éste permaneció en la capilla de la Virgen durante varios meses, algo inédito para la historia de estas esculturas, luego de más de siete décadas de haber compartido este mismo recinto. (Fotografía Erick Rosales, año 2000).

El retablo del Señor Sepultado se concluyó en el 2001 y su acabado exterior se concibió desde un inicio para ser completamente laminado en dorado. Ese mismo año por iniciativa de varias devotas y devotos, se decidió cambiar el de Nuestra Señora, también por un laminado en dorado, con la idea de unificar ambos retablos de Pasión.

Al retablo del Señor Sepultado se le incluyeron cuatro pinturas sobre lienzo adheridas a madera, pertenecientes a un conjunto de pinturas relacionadas con la Pasión de Cristo que se guardaban en el convento dominico. Cuando se decidió dorar el retablo de Nuestra Señora de la Soledad, se retiró el escudo de la cofradía que se encontraba en la parte central superior para colocar uno de las pinturas de esta serie de Pasión, y así lograr mayor relación con el otro retablo, aunque se agregaron algunas tallas con diseños vegetales que cargaron un poco el espacio. Debido a que el escudo grande se retiró, se talló uno muy pequeño que se colocó en el panel central bajo los pies de la Virgen. Para realizar estos trabajos, fueron trasladadas las imágenes a la capilla del Señor Sepultado.



Ilustración 306

Capilla del Señor Sepultado. Ahora sería el turno de Nuestra Señora de la Soledad y sus acompañantes los que estarían durante algún tiempo junto al Señor Sepultado, mientras se realizaban los trabajos de readecuación, laminado e instalación de la nueva iluminación.  
(Fotografía Michele Pinsker, año 2010).

Adicionalmente se retiraron los seis rosetones que estaban bajo las tres hornacinas centrales, alterando el diseño original. También se cambiaron las tallas que decoraban la parte inferior del retablo, sustituyéndose por unas mucho más sencillas que simplemente se repitieron en todos los espacios. En el panel central inferior se colocó una talla de un sagrado corazón, pero lamentablemente no corresponde al de María sino al de Jesús, además de tener la daga en la posición incorrecta, pues tradicionalmente en estos emblemas, la daga va del lado derecho de la pieza y no como suele usarlo la imagen, sobre su lado izquierdo.

Posteriormente surgió la necesidad de proteger el mismo retablo, debido a que el contacto directo con las personas empezó a lastimar su superficie, además del exceso de contaminación ambiental, particularmente en el mes de octubre, y finalmente por dos actos de vandalismo, el último de ellos en julio de 2002, donde le arrojaron intencionalmente una sustancia que destruyó parte de la laminilla dorada, obligó a que se colocara una sencilla reja y vidrio para aislar aún más este mueble que seguía siendo vulnerable.

Para el 2010 se cambió toda la iluminación de la capilla, por una menos invasiva, luz led que tenía mayor luminosidad, pero sobre todo que ya no incluía la dañina carga de rayos UV y el calor excesivo que generaban los halógenos utilizados anteriormente.

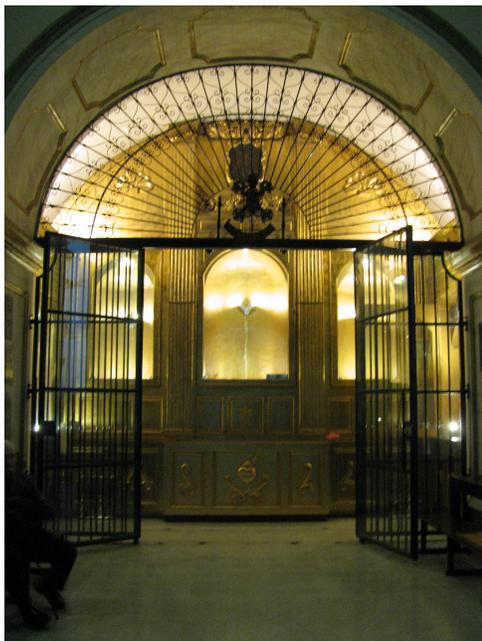


Ilustración 307

Retablo de Nuestra Señora de la Soledad. El aspecto exterior cambió radicalmente con el laminado dorado, posteriormente se agregó la reja y vidrio para evitar actos de vandalismo. Aquí la primera fotografía luego del cambio y modernización de toda la iluminación de la capilla. (Fotografía Michele Pinsker, año 2010).

La inclusión posterior de los santos varones, José de Arimatea y Nicodemo, a partir del año 2012, planteó un problema en su ubicación dentro del mismo retablo, pues ya no existe espacio para incorporarlos adecuadamente, dejándolos simplemente asentados sobre el suelo frente al mueble en mención.

Dos años más tarde se decidió retirar la reja, pues, aunque había cumplido su función, estéticamente era muy incómoda, además de que limitaba la visión para la veneración de las imágenes, así que se optó por colocar paredes de vidrio templado, lo cual evitaría el contacto directo con las personas, pero con una visión más clara. A pesar del problema de polución, la falta de recursos impidió que se completara todo el espacio con vidrios, dejando la parte

superior abierta, lo cual permite la libre entrada de agentes contaminantes que seguirán siendo un problema que afectará al mueble e indirectamente a las esculturas, quedando esto para un proyecto en un futuro próximo. Esta nueva barrera de vidrios se inauguró el Viernes de Dolores, 11 de abril de 2014.

En el año 2020 se hizo un trabajo de redorado con lámina de oro falso, pero no se atendieron problemas más sustanciales, pues no se hizo ningún cambio ni mejoras al retablo o a sus necesidades de conservación, solamente se agregaron dos pequeñas bases de madera, también lamiadas en dorado, para ubicar a los santos varones.



Ilustración 308

Capilla de Nuestra Señora de la Soledad en su estado actual. Se agregaron dos bases de madera para los santos varones, y el corazón de Jesús bajo los pies de la Virgen ahora no cuenta con la correspondiente daga. La pared y puertas de vidrio templado son una buena solución, solamente queda completarla en su parte superior y así proteger adecuadamente contra la contaminación, además de poder retirar la viga metálica que por ahora sirve de soporte, pero que estéticamente no es muy favorable. (Fotografía Luis Manuel Muñoz, año 2020).

## Capítulo 7

### 7.1 Conclusiones.

El arte como tal es sumamente subjetivo y su expresión tiene un lenguaje ecuménico y sensorial que aborda el pensamiento y afecta las emociones. Expresa una visión personal pero influenciada de un entorno y circunstancias, por eso se considera testigo válido de la historia y por tal motivo un elemento cultural de valor patrimonial que genera identidad colectiva.

La imagen de devoción se convirtió en una herramienta indispensable para la difusión del mensaje de la Iglesia Católica, su función primaria era estrictamente utilitaria, pero en un campo sumamente vulnerable: el sentimiento, con lo cual su recepción tuvo variantes significativas de acuerdo al creyente, al momento y a la circunstancia.

El primer diálogo que se establece es entre el autor y la obra, en busca de una perfección técnica y estética, según su propio concepto. El siguiente diálogo es el de la obra con el creyente en busca de una comunicación trascendental a través de la vista con influencia en el subconsciente.

La representación plástica de una imagen de devoción siempre ha sido pensada con el sentido de la belleza, que aunque su expresión sea en lo material, se afina más en lo emocional, porque se asocia a lo perfecto, a Dios, y aun cuando el término bello sea un concepto subjetivo desde que se hace sensorial por medio de dicho sentimiento, este responde a ciertos patrones preestablecidos, los cuales son producto de las formas de satisfacer las necesidades de cada época, lo que en términos muy amplios podría llamarse moda. Y aunque también podría considerársele un objeto artístico, sigue siendo igualmente subjetivo, porque su materia trasciende más allá cuando se espiritualiza para crear una conexión con quien la venera.

La figura religiosa representa un ejemplo de vida, un retrato a imitar, una aspiración, y su belleza externa o material, traducida como plenitud, hace que esto sea más asimilable, por lo cual siempre se ha procurado que cada imagen luzca radiante, vigente y actualizada a través de remozamientos parciales o totales que actualmente son consideradas alteraciones.

La conciencia sobre temas como nación, propiedad e identidad, ha llevado a considerar esta producción artística como un legado importante en el desarrollo social, valorizándose su relación con la historia y reconociéndose como patrimonio cultural.

El concepto cambiante de los cánones de la belleza a través del tiempo se hace fácilmente notorio en el grupo escultórico de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, del templo de Santo Domingo, pues debido a sus distintas temporalidades se reconocen diferencias de estilo considerables, revelando rasgos particulares y evidenciando los gustos propios de su momento de hechura.

Las causas naturales de deterioro, al igual que los factores de destrucción externa provocados por el medio ambiente, catástrofes naturales, ataques biológicos, vandalismo, errores por buena voluntad y cualquier otro tipo de eventualidad adicional, también son razones válidas para este cambio de estética, por lo cual también son causantes de convertir un bien cultural susceptible de ser intervenido y modificad para aproximarlo a la belleza idealizada.

Aunque no hay un regla establecida, ha sido más la escultura la que ha generado mayor vínculo emocional, quizás por su tridimensionalidad que la aproxima a su carácter humanizado, y son mayormente estas las que han sido susceptibles a las modificaciones y alteraciones debido a su desactualización, tanto que en algunos casos el vínculo con el creyente ha sufrido una especie de fractura, porque no se adapta a la evolución del pensamiento o al sentimiento del momento, lo cual ha causado gran cantidad de pérdidas, puesto que lo frecuente era desechar para hacer piezas nuevas.

Hay ciertas piezas que han sobrevivido a las intervenciones y renovaciones, si se quiere hasta por cuestión de presupuesto, pero en otros casos ha sido que los lazos son muy fuertes y difíciles de romper, y aunque haya cambios en el gusto no los hay en el apego, con lo cual el desecharlas no ha sido una opción, aunque si modificarlas para que pudieran estar al día en cuanto a su presencia. Así se considera el caso de Nuestra Señora de la Soledad, cuya particular vigencia se relaciona con su esencia, algo que muchos coinciden en denominar el aura, lo que culturalmente se identifica con el concepto de patrimonio vivo.

La escultura religiosa que goza de gran veneración, genera algo que podría llamarse vida independiente, entendida de forma tan particular que ha acarreado la necesidad de exponerse directamente a su público, con quien llega a mantener un contacto físico directo, lo cual provoca un desgaste continuo al ser objeto de uso y manipulación sistemática.

El trabajo aquí presentado es un compendio de estilos artísticos a través del desarrollo plástico de esta región, por lo cual pretende aportar elementos de análisis dentro de la historia del arte para la identificación de otras piezas y la recuperación de datos que sirvan para la reconstrucción de la historia nacional y sus hacedores.

Así mismo, intenta ofrecer una metodología que pueda servir para categorizar las alteraciones que una escultura religiosa puede sufrir, útil para investigadores en arte, historia y sociedad, y particularmente para quienes se dedican a tareas de conservación de patrimonio cultural. También podrán ser beneficiados los encargados del culto de las imágenes, que al conocer las particulares formas de cuidado que se han utilizado a través del tiempo y comprender el proceso evolutivo de una devoción a través de la historia de sus alteraciones, podrán valorizar los recientes procesos de conservación, apreciándolos así en su lenguaje cultural y artístico, con lo cual tendrán mayores herramientas para respetarlos, cuidarlos y asumir una nueva responsabilidad de salvaguarda acorde al pensamiento actual, sin lastimar los asuntos de fe.

Ambas vertientes de estudio, análisis y presentación se convierten en un aporte nuevo e importante para la historia del arte y paralelamente para la historia de la conservación del patrimonio cultural, haciendo un empalme con las tareas de conservación y restauración realizadas.

La aproximación a cada escultura bajo la óptica de la historia del arte, pero analizadas desde sus intervenciones, con recopilaciones hechas a través de referencias gráficas, escritas, vivenciales y de fuentes primarias, tanto de lo realizado en el pasado como de lo actuado en tiempos recientes, así como de la información obtenida a través de sus encargados y particularmente de la observación, trabajo técnico y análisis directo, que se realizó como restaurador, se considera un aporte para intentar entender las causas que llevan a intervenir una escultura religiosa ya existente y por qué se efectúan las distintas acciones.

Las causas específicas de las modificaciones de Nuestra Señora de la Soledad seguramente no podrán establecerse con exactitud, particularmente la pérdida de su cuerpo original, quedando entre razones de deterioro y recuperación o por el gusto para que pudiera utilizar ropa de tela. Sin embargo, queda claro es que la conservación de la cabeza y las manos originales son un gran rescate y representan la evidencia de una de las primeras, o quizás la primera escultura con la advocación de pasión hecha en Guatemala.

El caso de Santa María de Cleofás si corresponde a un hecho claro de vandalismo, únicamente con el propósito de apropiarse de una cabeza y unas manos de buena calidad, que pudieran ser ubicadas en otro cuerpo y servir para intereses estrictamente particulares.

Las intervenciones en el resto de las esculturas del conjunto responden más a los remozamientos y arreglos por daños y mejoras de su aspecto, que al parecer fueron hechas sin que mediara estudios previos para ello o el cuidado en la escogencia de técnicas y materiales para la ejecución de dichas tareas.

Debido a lo limitado de la información existente, es casi imposible establecer con certeza cual sería la presencia original de estas esculturas, así como de toda su historia de intervenciones y de las razones físicas e inclusive sociales de estas actuaciones.

Esta producción religiosa que además de su función catequética ha llegado a apreciarse como obra de arte y ahora es considerada como bien cultural, hace que se replanteen los criterios de intervención, los cuales han evolucionado y se han encausado de acuerdo a nuevos parámetros, los cuales ya incluyen su valor histórico, social, tradicional y de identidad colectiva.

El Estado y la Iglesia durante mucho tiempo no prestaron la atención debida al cuidado de sus bienes culturales, lo cual empieza a cambiar en la segunda mitad del siglo XX, debido en parte por el terremoto de 1976 que enfrentó la pérdida y necesidad de salvaguarda sistemática de su patrimonio, además de una nueva perspectiva de cambio social, a raíz de la firma de los acuerdos de paz.

La conservación de un bien cultural no es solamente la consolidación de la materia que la constituye, el rescate de una policromía perdida o la reposición de las partes faltantes; es la recuperación de su lectura visual integrada y la reintegración a un contexto determinado. En el caso de las esculturas de carácter religioso en veneración, no deberían poner en riesgo la funcionalidad que le fue asignada en origen,

Las tareas actuales de conservación y salvaguarda requieren de una actuación interdisciplinaria con otras ciencias para que abarque todos los aspectos que hoy en día convergen en una escultura religiosa devocional.

Los criterios para el manejo y la intervención de bienes como los aquí tratados, han evolucionado, se han ampliado, corregido y adaptado de acuerdo al progresivo conocimiento que rodea una producción religiosa, artística y cultural.

Los procesos de conservación son ahora manejados bajo principios básicos de respeto a la originalidad, mínima intervención posible y compatibilidad de los materiales. El conjunto de las siete esculturas aquí presentado, fue trabajado bajo estos parámetros.

Durante los trabajos formales de conservación hechos recientemente, se consideró como parte del respeto a su originalidad algunas intervenciones que, por su buena calidad y necesidad de su actuación, ya formaban parte sustancial de las esculturas, convirtiéndose en testigos históricos tangibles del pensamiento de épocas pasadas.

La cofradía ha respondido a las necesidades de cuidado y conservación de sus imágenes, así como el resto de sus enseres, actuando en cada momento de acuerdo a sus posibilidades y conocimientos del tema. En tiempos recientes tomó mayor conciencia de su papel como portadora y custodia de su patrimonio y con el compromiso de recuperar su memoria implícita en estas esculturas.

Cuidar su espacio habitual y su entorno se hizo necesario para la mejor salvaguardia de su conjunto escultórico. Se tomaron acciones de conservación preventiva, particularmente con la hechura de un nuevo retablo, inspirado en el retirado luego del terremoto de 1976, estrenándose el 15 de septiembre de 1999 y laminado en dorado en 2001.

La capilla también ha sufrido modificaciones durante su historia. La reja original se retiró en la década de los años veinte del siglo XX. En 2002 se colocó otra con vidrio para protección del retablo y en 2014 se retiró para colocar una pared de vidrios templados que no incluyó la parte superior que serviría como barrera contra la contaminación ambiental.

La conformación de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen del templo de Santo Domingo en 1908, fue el resultado de un proceso adaptativo dentro del seno de su misma iglesia. Un reacomodo de funciones que también respondió a nuevos órdenes a partir del propio manejo ideológico y la distribución de las responsabilidades. Todo esto se vio influenciado por los cambios mismos de la sociedad y la mayor participación de grupos diversos tanto por género, sociales, políticos y económicos.

La fundación de una asociación religiosa dirigida por primera vez por mujeres, marcó un hito histórico, estableciendo así un papel protagónico que repercutiría para el empoderamiento femenino en cuanto a la toma de decisiones y liderazgo dentro de Guatemala.

A pesar de que debieron pasar varias décadas para que una nueva agrupación religiosa laica femenina volviera a fundarse, su antecedente dominico estableció las pautas para la participación femenina integral dentro de las conmemoraciones de Cuaresma y Semana Santa guatemalteca.

La tarea auto impuesta por la cofradía, de rescate y conservación de las siete imágenes que conforman este conjunto de pasión, tomó más de dos décadas y pudo verse concluida en el marco de los festejos por la conmemoración de los 800 años de la Orden de Predicadores para el año 2016.

La devoción y el cariño siempre han mediado, y quienes los custodian seguramente continuarán enfrentando nuevos retos, pero cada vez con más conocimientos y herramientas para el mejor actuar, con el único fin de preservar su legado más preciado.

La apariencia actual del conjunto escultórico obedece más a un proceso de nueva utilidad de las imágenes procesionales de pasión en Guatemala, Esto se vio reflejado en el énfasis de un espíritu particular en las procesiones, como enamoramiento del pasado glorioso en donde los

mitos tomaron visos de verdad histórica, y las esculturas de gran devoción fueron contempladas como parte de un patrimonio tangible del país, pero que a la vez generaban un patrimonio intangible, presente en todo el aparato procesional y su parafernalia.

Este espíritu de renovación se vio influenciado por las políticas de gobierno del presidente Ubico, cuando se actualizaron los templos y edificios públicos en Guatemala, época en que el país se incorporó como un destino turístico internacional.

La presencia de todos los acompañantes en la representación teatral del descendimiento, la procesión del Santo Entierro y la ceremonia del enterramiento de Cristo evidencian su importancia en la transmisión del mensaje evangélico. Su conservación adecuada refuerza su papel didáctico, fundamental en la obra de arte como tal.

La pandemia mundial del Coronavirus COVID-19, significó un alejamiento físico de los fieles a sus imágenes de devoción, y este conjunto escultórico de Pasión no fue la excepción. Un sentimiento que para algunos será difícil de entender pero que dicha cercanía representa el aliento de esperanza y consuelo que muchos necesitan para continuar en su vida. El efecto cultural también fue devastador al no cumplir su cometido anual de manifestación pública en la conmemoración de la Cuaresma y Semana Santa. El efecto ideológico se verá con el paso del tiempo, donde quizás esta lejanía material arraigó aún más la cercanía espiritual.

Con esta pandemia quedó claramente expuesto que un patrimonio material, por mucho que se cuide y se pretenda su preservación, pierde su mayor sentido cuando no logra trascender a ese ámbito intangible, devocional y tradicional, un patrimonio vivo que resulta ser igual y necesariamente importante para hablar de un proceso de conservación integral.

El poco estudio que se tiene en este país para comprender el presente, movió el esbozo de este discurso, el cual se espera que pronto sea actualizado con nuevos aportes que confirmen o rectifiquen los datos que hoy se presentan con el mayor entusiasmo y curiosidad científica acerca de este tema y que se dan como un paso para subir un peldaño más, de una larga escalera del conocimiento que no tiene fin y que apenas inicia sin mayor luz que un cumulo de obras y documentos dispersos que hasta ahora se comienzan a hilar.

Nuestra Señora de la Soledad y sus seis acompañantes se muestran ahora con todo su esplendor, como seguramente debieron verse hace muchos años, tantos, que casi llega a olvidarse. Hoy afortunadamente, es un capítulo más en su historia.



Ilustración 309

Nuestra Señora de la Soledad y sus acompañantes. Después de un proceso de rescate, conservación y restauración que inició en 1984 y finalizó en 2017, lucen en todo el esplendor que nunca debieron haber perdido. (Fotografía José Carlos Flores, año 2018).

## **7.2 Recomendaciones.**

La historia del arte debe utilizarse como una disciplina indispensable para reconocer el desarrollo de una sociedad. Su recuento y recopilación evidencia la evolución de pensamiento del ser humano, que para su conocimiento efectivo es importante conservar adecuadamente sus manifestaciones materiales.

Los estudios de historia del arte deben contemplar tanto la información escrita como la evaluación directa de la obra en cuestión. Una buena interpretación debe contemplar ambas vertientes para no caer en subjetivismos y malinterpretaciones que podrán afectar una concatenación histórica que ya de por sí, debe abordarse con enormes lagunas de desinformación, debido a la carencia documental y las alteraciones que una obra ha podido sufrir durante su propia historia.

La preservación de un bien cultural debe iniciar con el cuidado de su espacio, la manipulación concienzuda del objeto y el respeto a su referencia histórica, artística y cultural. Es mejor hacer conservación preventiva que curativa, pero si se debe hacer esta última, siempre será mejor cuanto menor sea.

Cuando por cualquier circunstancia deba efectuarse una intervención, tendrá que hacerse de manera profesional, y con la premisa de que se trata de bienes únicos e irrepetibles, importante dentro de la concatenación de un contexto histórico determinado que ayuda a conformar la cultura e identidad de una nación.

Las acciones que un profesional de la conservación y restauración efectúa, deben estar siempre regidas por preceptos consensuados y actualizados, válidos según los avances científicos a nivel internacional, para asegurar el mejor resguardo y preservación de un bien cultural. También pueden ser válidos los criterios nacionales y particulares si su argumentación se fundamenta en la mejor salvaguarda del bien cultural, tanto en su materia constitutiva como en la proyección hacia su grupo objetivo.

El trabajo de la conservación y restauración deben incluir la investigación profunda del aspecto artístico, histórico y técnico para establecer un diagnóstico individual y correcto a

partir de sus propias características. También es indispensable tomar en cuenta la función social que desarrolla, su validez como patrimonio cultural, el cual necesita reflejarse partir del respeto a su originalidad, su unicidad y la presencia estética que evidencia su momento de creación e inclusive las intervenciones que ha podido sufrir, como testigo de una vigencia y actualización necesaria para pervivir en un ideario colectivo.

Los preceptos básicos para una intervención deben incluir la mínima intervención posible, la compatibilidad de las técnicas y materiales a utilizar, sin olvidar en ningún momento el respeto absoluto como valor patrimonial.

Es importante que la información que aquí se presenta, así como en futuros trabajos que se realicen bajo este concepto, sean manejados con la prudencia que el tema requiere, en consideración al respeto y vínculo devocional que estas imágenes tienen sobre sus devotos. En este sentido, este mismo respeto puede convertirse en una limitante de la investigación por el recelo que puede tenerse de revelar datos, y sobre todo, incidencias que afecten directamente a sus esculturas veneradas, para lo cual será recomendable contar con el aval de sus encargados antes de iniciar una investigación de este tipo.

Para la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, queda de aquí en adelante la prosecución de esta conservación que han logrado a todo nivel y la responsabilidad por la preservación en su parte tangible, al igual que la intangibilidad emocional que despierta y que está fuertemente arraigada a la devoción de una imagen de gran trascendencia acompañada de seis hermosas figuras que conforman como conjunto escultórico, un discurso religioso perfectamente trazado, válido y útil dentro de la historia del arte, el patrimonio cultural, así como el folclore y la tradición popular que fortalece la conciencia de las futuras generaciones como herencia identitaria y cohesionadora.

### 7.3 Referencias.

#### Bibliografía

- Alonso de Rodríguez, Josefina. 1981. *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala. Tomo I. Glosario. Tomo II. Plateros y Batiojas*. Guatemala: Universidad de San Carlos.
- Álvarez Arévalo, Miguel Alfredo. 1987. *Reseña Histórica de las Imágenes Procesionales de la Ciudad de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Serviprensa Centroamericana.
- , 1982. *La Virgen María en el arte guatemalteco*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana.
- Ángeles Jiménez, Pedro. 2000. Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte. En Barguellini 2000, 125-37. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ballesteros, Víctor. 1987. *El Símbolo en los Conventos Agustinos del estado de Hidalgo*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Barguellini, Clara, ed., 2000. *Historia del arte y restauración*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Berlin, Heinrich. 1952. *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública.
- y Luján Muñoz, Jorge. 2012. *Los túmulos funerarios en Guatemala*, 2da ed. Guatemala: Academia de Geografía e Historia.
- Blancarte P., Roberto J., José Luis González M., y Rodolfo Casillas R. 1993. La influencia de las religiones cristianas. En *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, comp. Guillermo Bonfil Batalla, 517-65. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brandi, Cesare. 1977. *Teoria del Restauro*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

- Cabral Pérez, Ignacio. 1995. *Los símbolos cristianos*. México: Trillas.
- Castellanos V., Gonzalo. 2010. *Patrimonio cultural. Integración y desarrollo en América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Chinchilla Aguilar, Ernesto. 2002. *Historia del arte en Guatemala. Arquitectura, pintura y escultura*. Guatemala: Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín.
- Chordá, Frederic. 2004. *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*. Barcelona: Anthropos.
- Delfín, Ignacio. 1980. *Guía para la restauración de documentos gráficos: papel. Manual*. Guatemala: PROCORBIC-IDAHEH.
- Díaz, Víctor Miguel. 1934. *Las Bellas Artes en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Estrada Paetau, O.P., Fray Luis María. 1970. *Basílica Menor de Nuestra Señora del Rosario*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Fernández Concha, Miguel. 1906. *Liber Aureus*. Libro inédito. Guatemala.
- Flores López, José Alejandro. 1980. *Síntesis obra Carlos Ceschi. Teoría de la Restauración. Manual*. Guatemala: PROCORBIC-IDAHEH.
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de. 2012. *Recordación Florida, tomo I*. Guatemala: Universidad de San Carlos. Guatemala.
- Gombrich, Ernst Hans. 2011. *La Historia del Arte*, 17<sup>a</sup> ed. Traducido por Rafael Santos Torroella. New York: Phaidon.
- González Gómez, Juan Miguel y José Roda Peña. 1992. *Imaginería procesional de la Semana Santa en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Secretariado de publicaciones.
- González de Flores, Aura Rosa y Jorge Carías Ortega. 1998. *Restauración en Esquipulas*. Guatemala: Instituto de Antropología e Historia, Ministerio de Cultura y Deportes.

- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Ospina, Zoraida. 2000. La restauración como herramienta de legitimación de una obra de arte. El caso de un biombo de aparente factura colonial que pertenece a la UNAM. En Barguellini 2000, 279-85. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Hauser, Arnold. 1988. *Sociología del Arte*. 14ª ed. Barcelona: Labor.
- Macarrón Miguel, Ana María. 1995. *Historia de la Conservación y la Restauración*. Madrid: Tecnos, S. A.
- , y Ana González Mozo. 2011. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. 3ª ed. Madrid: Tecnos.
- Melchor, Johann y Ramírez, Gerardo. 2001. La cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y del Santo Entierro de la iglesia de Santo Domingo, 1780-1825. *Memorial del IV encuentro nacional de historiadores*. Guatemala: AGHG-UVG-USAC.
- Mendoza de Reyes, Elena. 1977. Imaginería tradicional de la ciudad de Guatemala en el siglo XX (Tesis de grado Licenciatura en Historia. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Móbil, José A. 2002. *Historia del arte guatemalteco*. 2ª ed. Guatemala: Serviprensa, S. A.
- Montufar, Salvador Torres, Artemis y Urquizú, Fernando. 2001. *El arte guatemalteco, expresiones a través del tiempo*. Guatemala: Edisur.
- Muñoz, Luis Manuel. 2017. Una mirada a Jesús Nazareno. En *Tercer Centenario de Consagración de Jesús de La Merced. Ensayos de historia, arte y cultura*. Comp. Walter Enrique Gutiérrez, 46-62. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Noval, Joaquín. 1972. *Temas Fundamentales de la Antropología*. Guatemala: Universidad de San Carlos.

- Panofsky, Erwin. 2004. *El significado en las artes visuales*. Traducido por Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza.
- Pardo, J. Joaquín. 1984. *Efemérides de la Antigua Guatemala 1541-1779*. Guatemala: Serviprensa.
- Prahl Redondo, Federico. 1997. *El Señor Sepultado de Santo Domingo*. Guatemala: IIHAA, Escuela de Historia, Universidad de San Carlos.
- Ramírez Samayoa, Gerardo. 2000. *Consagrada Imagen del Señor Sepultado del Templo de Santo Domingo*. Serie “Días de muerte y gloria”. Guatemala: s.n.
- Rodas Estrada, J. Haroldo. 1998. *El despojo cultural. La otra máscara de la conquista*. Guatemala: Caudal.
- coord. 2002. *Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala*. Guatemala: Caudal.
- Tellechea, Domingo I. 1981. *Enciclopedia de la conservación y restauración*. Buenos Aires: Technotransfer S. R. L.
- Ubico, Mario. 2009. *Datos y referencias del Señor Sepultado del Calvario de la Nueva Guatemala*. Guatemala: Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala.
- . 2014. *Capillas y altares en templos de Santiago. Capital del reino de Guatemala*. Guatemala: Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala.
- . 2017. *Acerca del escultor Blas Joseph Rodríguez y algunas de sus obras coloniales en Guatemala*. Guatemala: Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala.
- Urquizú, Fernando. 2003. *Nuevas notas para el estudio de las marchas fúnebres en Guatemala*. Guatemala: Caudal, S. A.
- y Pinsker, Michele. 2014. *Crónicas y recuerdos de la Virgen de Dolores del antiguo templo de Santo Domingo de la Nueva Guatemala de la Asunción*. Guatemala: Comisión de Investigación del Arte en Guatemala y Universidad de San Carlos.

Zepeda Martínez, María Guadalupe. 2000. Encuentros y desencuentros. Los restauradores del “interior” sin acceso a los estudiosos del arte. En Barguellini 2000, 337-4. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas.

### **Documentos en internet**

Dávila Padilla, Agustín. (2018). *Real Academia de la Historia*. Recuperado de <http://dbe.rah.es/biografias/34326/agustin-davila-y-padilla> [consultado 20 marzo 2020].

Arte Mariano (s/f). Recuperado desde <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/f47e701522dcd6979b6222b2544fc059.pdf> [Consultado el 26 feb 2021].

Arte Paleocristiano. El Arte del Cristianismo. (2017). Recuperado desde <http://elartepaleocristiano.blogspot.com/2017/12/catacumbas-de-priscila.html> [Consultado el 26 feb 2021].

Campeche, José “Virgen de la Soledad de la Victoria” (1782- 1789). (s/f). Museo de Arte de Puerto Rico. Recuperado desde <https://www.mapr.org/es/arte/obra/virgen-de-la-soledad-de-la-victoria> [Consultado el 05 de mayo de 2020].

Cantón, Manuela. 1995. Sobre la evolución histórica del protestantismo en Guatemala: de las primeras misiones a la nacionalización. Tomo LII, núm. I. Sevilla. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Recuperado desde <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/51439/SOBRE%20LA%20EVOLUCIÓN%20HISTÓRICA%20DEL%20PROTESTANTISMO%20EN%20GUATEMALA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el 01 de marzo de 2021].

Concha de Santiago, camino de Santiago. (2014). Conoce el significado de la concha de vieira. Recuperado desde [http://conchadesantiago.com/\\_\\_trashed/](http://conchadesantiago.com/__trashed/) [Consultado el 16 abr 2020]

Concilios provinciales mexicanos. Época colonial. (2014). 1st ed. [libro electrónico] México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones históricas, pp.41-42. Recuperado desde [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/docs/1er2do\\_002.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/docs/1er2do_002.pdf) [Consultado el 10 de febrero de 2021].

Decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento. (13 de julio de 2019). Recuperado desde <https://felescuriosus.wordpress.com/2019/07/13/decreto-sobre-las-imagenes-del-concilio-de-trento/> [Consultado el 01 marzo 2021].

Definición de patrimonio cultural. (2 de febrero de 2005). *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Recuperado desde <https://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf> [Consultado el 11 jun 2019].

Domus Pucelae. (03 de mayo de 2013). *El Descendimiento-Benedetto Antelami*. Recuperado de <http://domuspucelae.blogspot.com/2013/05/visita-virtual-el-descendimiento.html> [Consultado el 26 febrero 2021].

El Desarrollo de los pueblos. (26 de marzo de 1967). *Carta Encíclica Popolorum progressio*. Recuperado desde [http://justiciaypaz.dominicos.org/kit\\_upload/PDF/jyp/Documentos%20eclesiales/popolorum\\_progressio.pdf](http://justiciaypaz.dominicos.org/kit_upload/PDF/jyp/Documentos%20eclesiales/popolorum_progressio.pdf) [Consultado el 11 junio 2019].

Enciclopedia Católica online. (s/f). *Stabat Mater*. Recuperado de [https://ec.aciprensa.com/wiki/Stabat\\_Mater](https://ec.aciprensa.com/wiki/Stabat_Mater) [Consultado el 26 febrero 2021].

Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España. (s/f). Biblioteca digital aacid. Recuperado desde <http://bibliotecadigital.aacid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=968> [consultado el 20 de marzo de 2020].

Ortiz de Urbina, Íñigo. (18 de julio de 2014). *Segundo Concilio de Nicea*. Recuperado de <https://www.feybiblia.com/details?q=Nicea-Concilios-de-2-Segundo-Concilio-de-Nicea-HIST&td=&idq=36938> [Consultado el 01 de marzo de 2021].

Prieto Prieto, Javier. (2013). *El traje de la condesa viuda de Ureña. Realidad y mito en el origen de la imagen de la Soledad de la Victoria*. Recuperado desde <https://javierprietoprieto.files.wordpress.com/2013/12/trajecondesaviuda.pdf> [consultado el 07 de mayo de 2020].

Fiesta en honor a santa María Magdalena. (3 de junio de 2016). *Vaticano. Decreto. Prot. N. 257/16*. Recuperado desde [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/ccdds/documents/sanctae-m-magdalенаe-decretum\\_sp.pdf](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/sanctae-m-magdalенаe-decretum_sp.pdf) [consultado el 06 de mayo de 2018].

Sandoval, Juan. (04 abril 2007). Las novenas a las lágrimas de María Magdalena en Guatemala. *Periódico La Hora*. Recuperado desde <https://lahora.gt/hemeroteca-lh/las-novenas-a-las-lagrimas-de-maria-magdalena-en-guatemala/> [consultado el 24 de abril de 2020].

## **Documentos inéditos**

Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. 1984, 1999, 2015. *Historias clínicas*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.

Fernández Concha, Miguel. 1906. *Liber Aureus*. Manuscrito original. Guatemala: Archivo de la Basílica de Nuestra Señora del Rosario.

Instituto de Antropología e Historia. 1988. I Curso de capacitación a nivel preventivo sobre conservación de bienes muebles, coords. Centro de Restauración de Bienes Muebles. Guatemala.

Instituto de Antropología e Historia. 1989. *Seminario sobre criterios de restauración del patrimonio cultural*. Folleto. Guatemala.

## **Tesis**

- Barrera Elías, Modesto Francisco. 2013. La reorganización de la Iglesia Católica en la República de Guatemala durante el gobierno eclesiástico del arzobispo Ricardo Casanova y Estrada, de 1885 a 1913. Tesis de grado licenciatura en historia. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Melchor Toledo, Johann Estuardo. 2011. El arte religioso de la Antigua Guatemala, 1773-1821. Crónica de la emigración de sus imágenes. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendoza de Reyes, Elena Amparo (1977). Imaginería tradicional de la Ciudad de Guatemala en el siglo XX. Tesis de grado, licenciatura en historia. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Muñoz Lemus, Luis Manuel. 2010. La conservación y restauración del Niño Jesús Nazareno de la Demanda. Trabajo final de graduación. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- . Niño Jesús Nazareno de la Demanda. Una aproximación histórico-estilística. Su influencia en los niños de Pasión en Guatemala y su pervivencia en las tradiciones cuaresmales. 2010. Tesis de grado, licenciatura en Arte. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Rocha Reyes, Juan Manuel y Alfredo Vega Cárdenas. 1997. Iconografía y Restauración. El estudio iconográfico en la restauración de los bienes culturales sacros. Tesis de grado, licenciatura. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.
- Urquizú, Fernando. 2008. Las nuevas formas de expresión y difusión del arte en el siglo XX en las procesiones de pasión en Guatemala. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México.

## **Manuales.**

Alarcón, Roberto. 1980. *Técnicas de conservación y restauración de pinturas sobre madera*. Manual. Guatemala: PROCORBIC-IDAHEH.

Cariás, Ana María. 1980. *Restauración de cerámica. Manual*. Guatemala: PROCORBIC-IDAHEH.

## **Catálogos**

Banamex. 1997. Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714. México: Fomento Cultural Banamex, A. C.

## **Revistas**

Castellanos, Leopoldo, 1999. Solemne Bendición del Altar de la Virgen de Dolores. El Pabellón del Rosario 6 de octubre de 1929. *Por El Sendero de María*. (Volumen No. 8), p.1.

Muñoz, Anabella y Pinsker, Michele. 1999. El nuevo Retablo de la Capilla de Nuestra Señora de Soledad. *Por El Sendero de María*. (Volumen No. 8), p.7.

Gallardo Alvarado, Francisco. 2003. Las Soledades de Gaspar Becerra. *Diario de Cádiz*. España.

Urquizú, Fernando. 2016. El luto sagrado en Santo Domingo de Guatemala. *Revista Viernes* (No. 126), pp. 4-5.

## **Legislaciones**

Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. 1999. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.

## **Coronillas y Novenas**

Coronilla de los Siete Dolores de Nuestra Señora de la Soledad, Vía Matris. 2014. Revisión histórica: Fernando Urquizú y Michele Pinsker. Guatemala: Comunicación Gráfica G&A.

Transfiguración, Francisco de la. 1778. Novena a María Santísima en la Compasiva Soledad que padeció en el triduo de la muerte de su hijo, Dios Nuestro Señor Jesús. Guatemala: Reimpresión D. Antonio Cubillas.

## **Entrevistas informales**

Centeno, Rebeca. Guatemalteca, (fallecida en octubre de 2016), devota, camarera perpetua de Nuestra Señora de la Soledad desde 1995. Entrevistas informales de 1998 a 2006.

García, Edwin Rodolfo. Guatemalteco, devoto e hijo de Rodolfo García Avendaño, quien fuera directivo de la Hermandad del Señor Sepultado de Santo Domingo. Entrevista informal en el año 2017.

Lacayo de Arévalo, María Auxiliadora. Guatemalteca, devota y ex presidenta de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen. Entrevistas informales en los últimos cuatro años.

Meneses de Hernández, Ana María. Guatemalteca, devota y ex presidenta de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen de 1996 a 1999. Entrevistas informales de 1998 a 2004.

O'Meany, Ileana. Guatemalteca, devota y ex presidenta de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen DE 1996 A 2006. Entrevistas informales de 2006 a 2010.

Pinsker, Michele. Guatemalteca, devota y ex integrante de la junta directiva de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen de 1982 a 1995 y de 1996 a 1999. Entrevistas informales en los últimos seis años.

Rodríguez, Mynor. Guatemalteco, devoto y sacristán de la parroquia Señor de las Misericordias, de 1998 a 2015. Entrevistas informales en los últimos años y recopilación de datos el 11 de noviembre de 2019.

Santos, Ivana. Guatemalteca, devota y ex presidenta de la Cofradía de los Siete Dolores de la Santísima Virgen de 2015 a 2017. Entrevistas informales en los últimos cuatro años.

## 7.4 Anexos

### 7.4.1 Trabajo en equipo y colaboraciones en tareas de conservación.

Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, Ministerio de Cultura y Deportes. Personal técnico de 1984 a 2016.

Arce, Paulina. Guatemalteca, restauradora de bienes muebles, residente en la ciudad de Guatemala, apoyo en trabajo de conservación en 2006.

Caravantes, Iván. Guatemalteco, escultor, residente en la ciudad de Guatemala, apoyo en trabajo de conservación en 2006.

Lemus España, María Luisa. Guatemalteca, restauradora de bienes muebles, residente en la ciudad de Guatemala, apoyo en trabajos de conservación en 2016.

Méndez Paz, Gilmar. Guatemalteco, escultor, residente en la ciudad de Guatemala, apoyo en trabajo de conservación en 2016.

Monzón, Francia. Guatemalteca, restauradora de bienes muebles, residente en la ciudad de Guatemala, apoyo en trabajo de conservación en 2016.

Siney, Juan Manuel ocd. Guatemalteco, fraile carmelita, especialista en herrería y apoyo en trabajos de conservación en 2016.

Solloy, Vaudilio. Guatemalteco, orfebre, residente en la ciudad de Guatemala, apoyo en procesos de conservación en 2016 y 2017.

## 7. 4.2 Créditos de ilustraciones

- El cuadro del Día <https://images.app.goo.gl/GnvACvSZG7pZPAYo9> [captura marzo 2020]
- Pinterest <https://images.app.goo.gl/tQXR4oXe3BhynaPt6> [captura marzo 2020]
- Wiley Online Library <https://images.app.goo.gl/t5rytyCDFszwAjaw8> [captura marzo 2020]
- Wikipedia <https://images.app.goo.gl/tNVBNgSFDeHwDBQ99> [captura marzo 2020]
- Wikipetã- Wikipedia <https://images.app.goo.gl/L1iy74hQqnw8p2f5A> [captura marzo 2020]
- Dialnet <https://images.app.goo.gl/reWSY032ByTtucGP9> [captura abril 2020]
- Fray Martín de Porres <https://fraymartindeporres.wordpress.com/2017/10/15/nuestra-senora-de-la-soledad-de-la-victoria-la-virgen-enlutada/> [captura abril 2020]
- Nuevas notas para el estudio de las marchas fúnebres de Guatemala, Urquizú, 2003, pp. 120-1
- José García Sánchez (atribución) Liber Aureus
- Luis Manuel Muñoz
- Álbum de devociones, Juan Alberto Sandoval
- Santo Domingo, ayer, hoy y siempre. Facebook.com
- Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles
- Manuel Morales Hernández en Análisis iconográfico e iconológico de la catedral de San Miguel de Tegucigalpa, Urquizú y Carrasco, 2016
- Ocio- La Opinión de Zamora <https://images.app.goo.gl/ajN1ZMW8EzUPoH3F7> [captura abril 2020]
- Manuelblas.Madrid <https://images.app.goo.gl/tYqnF84eoqcugfGS8> [captura abril 2020]
- Catálogo Cristóbal de Villalpando, 1997, p. 187

- Museo de Arte de Puerto Rico <https://images.app.goo.gl/ZTWzV8NU5iQ2259> [captura abril 2020]
- Libro de oro, Graciela de Silva, 1984
- El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala I Glosario, Alonso de Rodríguez, 1980, pp. 234 y 253
- ElAntigüño.com Lo mejor de Antigua Guatemala <https://images.app.goo.gl/WnrW6NdGMC7fJz8C9> [captura mayo 2020]
- Álbum de devoción popular
- Ángel Giovanni Paz
- Carlos Menocal
- Michele Pinsker
- Pablo Santiago
- José Carlos Flores
- Fernando Garrido
- Erick Martínez
- Carlos Menocal
- Gilmar Méndez
- Alexander Molineros ArcangelCorp <https://images.app.goo.gl/CnRyKdKbj6oieQNe8>
- Aldo Ventura ArcangelCorp <https://images.app.goo.gl/dx8hr8wBMUnHkxaF6>
- Archivo Basílica de Nuestra Señora del Rosario
- Archivo Museo de Historia
- Javier De León
- Mario Noriega
- Javier Fernández
- Archivo fotográfico Rebeca Centeno
- Erick Rosales

### 7. 4.3 Tablas.

**Tabla 1: Datación estimada**

Iglesia	Nombre de la imagen	Datación estimada			
		s. XVI	s. XVII	s. XVIII	s. XIX
Santo Domingo	Nuestra Señora de la Soledad	✓			
	San Juan			✓	
	Santa María Magdalena			✓	
	Santa María Salomé				✓
	Santa María de Cleofás				✓
	José de Arimatea				✓
	Nicodemo				✓
		1	0	2	4

**Tabla 2: Tipo de escultura**

Nombre de la imagen	Tipo de escultura			
	Para vestir	De bastidor	modificada	Observaciones
Nuestra Señora de la Soledad	✓		✓	Solo la cabeza y las manos pertenecen al cuerpo original que pudo ser de bulto redondo, ya fuera para retablo o exenta.
San Juan		✓		
Santa María Magdalena	✓			
Santa María Salomé	✓			
Santa María de Cleofás	✓		✓	La cabeza y las manos le fueron robadas y cambiadas. Solo la cabeza se pudo recuperar.
José de Arimatea		✓	✓	Le cambiaron los parales del bastidor y la peana haciéndolo más bajo y desproporcionado.
Nicodemo		✓	✓	Le cambiaron los parales del bastidor y la peana haciéndolo más bajo y desproporcionado.
	4	2	3	

- **Escultura de bulto redondo de retablo:** Se le denomina a las tallas que incluyen el trabajo de las cabelleras y las vestimentas, usualmente policromadas o estofadas, pero que son visibles solamente por el frente, teniendo un trabajo más sencillo e inclusive

un corte plano por la parte posterior, ya que serían colocadas en una hornacina de retablo donde no necesitaba verse esa sección.

- **Escultura de bulto redondo exenta:** Con descripción similar a la anterior, pero estas consentían el trabajo alrededor de toda la pieza.
- **Escultura para vestir:** Es la que solamente el rostro, parte del pecho, los brazos y los pies están con una talla más pulida y con policromía de encarnado. El resto está tallado de forma más sencilla, como esbozo del cuerpo y pintado en un color sólido, a manera de ropa interior, lo cual debía ser cubierto con ropajes de tela natural.

Este tipo de escultura suele tener articulaciones conocidos como goznes, que pueden ser de bola y paleta, usualmente en los hombros y codos, para un giro de 360 grados, o solo de paleta para un movimiento frontal más limitado, como en el caso de los muslos y rodillas. Algunas excepciones contemplan un gozne de bola y paleta en el cuello y uno de paleta en el abdomen para lograr inclinación en el torso (como el caso de santa María Salomé y santa María de Cleofás).

En unos casos la cabeza está dispuesta para recibir una cabellera de pelo natural, en otros tiene la cabellera tallada y policromada.

- **Escultura de bastidor:** Es la que tiene el trabajo de rostro, parte del pecho y los brazos con mayor detalle y con policromía de encarnado. El cuerpo solo está esbozado hasta las caderas, sin contar con piernas, sustituidas por paralelas asentadas a una base para dar la altura y fingir la existencia de extremidades inferiores, esta parte era disimulada por el uso de túnicas. En algunos casos (como san Juan), tiene tallados y encarnados los pies, que se sujetan con dos reglas internas.

En unos casos la cabeza está dispuesta para recibir una cabellera de pelo natural, en otros tiene la cabellera tallada y policromada.

FICHA NO.: 1

UNIDAD DE ANÁLISIS: Nuestra Señora de la Soledad.

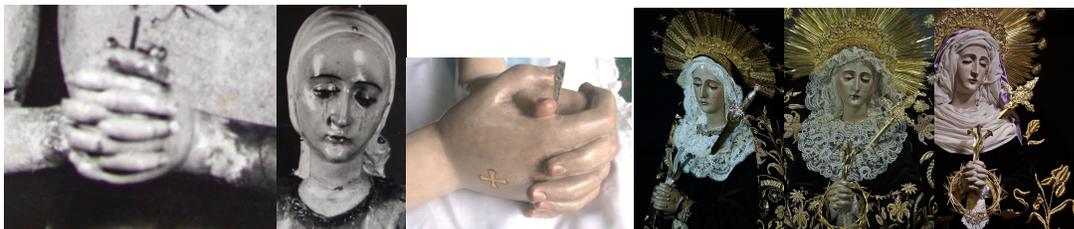
AUTOR: Desconocido.

RESPONSABLE: Cofradía de los siete dolores de la Santísima Virgen.

IGLESIA: Basílica Nuestra Señora del Rosario, templo Santo Domingo.

FECHA MANUFACTURA: finales siglo XVI, hacia 1598.

FOTOGRAFÍAS:



GENERALIDADES: Una de las esculturas de la Virgen María con advocación de pasión más antigua de Guatemala. Las facciones del rostro presentan reminiscencias basadas en grabados flamencos y elementos renacentistas. Muestra una toca tallada, la cual está mutilada a la altura del cuello. Las manos también tienen un corte y unión de ensamble a la altura de las muñecas, lo cual no era muy frecuente, con lo cual hacen suponer que fue escultura de bulto redondo para retablo o exenta, y que solamente fueron rescatadas dichas partes. Actualmente tiene un cuerpo para vestir con articulaciones en hombros, caderas y rodillas, aunque siempre está de pie. Los brazos son fijos, aunque removibles. El trabajo del cuerpo, así como los ensambles y la estética de los pies corresponden a las esculturas posteriores al siglo XIX. Además de esta modificación, ha sufrido varias alteraciones en su policromía, la cual se ha caracterizado por ser sumamente pálida, lo cual posteriormente fue considerado un rasgo de status imitado por

otras esculturas con similar advocación. En 1984 fue intervenida en el antiguo taller de restauración, hoy Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles del Ministerio de Cultura y Deportes. En 1997 fue ingresada nuevamente para una nueva intervención y para realizarle las cruces de su consagración para febrero de 1998. Tiene siete lágrimas de vidrio en alusión a sus siete dolores. En 2017 fue completado el nuevo juego de orfebrería en sustitución al que usó desde la década de los setenta del siglo XX, luego que el antiguo juego fue sustraído.

Fotografías 1,2: CEREBIEM, año 1984

Fotografía 3: Luis Manuel Muñoz, año 2014

Fotografías 4,5, 6: Pablo Santiago, año 2016, 2017 y 2018

FICHA NO.: 2

UNIDAD DE ANÁLISIS: San Juan.

AUTOR: Desconocido.

RESPONSABLE: Cofradía de los siete dolores de la Santísima Virgen.

IGLESIA: Basílica Nuestra Señora del Rosario, templo Santo Domingo.

FECHA MANUFACTURA: siglo XVIII.

FOTOGRAFÍAS:



GENERALIDADES: Escultura de bastidor con goznes en hombros y codos, además de contar con ambos pies sujetos por dos paralelos de madera. Según se registra en un libro de cuentas del templo, fue arreglado en 1791, posiblemente por daños ocasionados en los sismos de 1773. El color de ojos no es el tradicional para la época de manufactura, por lo que puede pensarse en la posibilidad que fueron cambiados en una época posterior. En el siglo XX sufrió varias intervenciones, algunas de reajuste de las reglas del bastidor, y en años más recientes se le agregó una regla de pino para resolver problemas estructurales. También se realizaron varios cambios de la policromía en general, particularmente la del encarnado, el cual fue cubierto con oleos y otras más con pintura automotriz, la última de ellas, posterior al terremoto de 1976. En 1999 se le hizo un remozamiento superficial a la policromía para intentar mejorar ese aspecto plastificado que presentaba, en 2005 se hizo otro remozamiento provisional. En 2006 se hizo un proceso formal de conservación para remover las piezas inadecuadas, reajustar la escultura estructuralmente, eliminar todos los repintes hasta llegar a la capa más antigua,

corregir errores en intervenciones anteriores, recuperar la talla y la policromía perdida, al igual que todos los detalles en rostro, manos y pies que requirieron pincel fino. Fue la tercera escultura conservada en el proyecto de rescate reciente promovido por la Cofradía.

Fotografías 1,2,3,4,5: Luis Manuel Muñoz, año 2006,

Fotografía 6: Erick Espinoza, año 2016.

FICHA NO.: 3

UNIDAD DE ANÁLISIS: Santa María Magdalena.

AUTOR: Desconocido.

RESPONSABLE: Cofradía de los siete dolores de la Santísima Virgen.

IGLESIA: Basílica Nuestra Señora del Rosario, templo Santo Domingo.

FECHA MANUFACTURA: segunda mitad siglo XVIII.

FOTOGRAFÍAS:



GENERALIDADES: Escultura de vestir con articulaciones en hombros, codos, caderas y rodillas. Su talla, en su nivel como escultura para vestir, es un buen ejemplo de la elegancia y movimiento que la escuela escultórica logró en la cúspide del barroco guatemalteco. Un libro de cuentas del templo menciona que fue reparada en 1791 por daños sufridos por los sismos de años anteriores. Seguramente ha tenido más intervenciones, pero estas no han sido registradas, particularmente las del siglo XX y sobre todo las que se refieren a los cambios en su encarnado cubierta por varias capas de pinturas, las últimas de uso automotriz. A principios de este siglo se le colocó una armazón de metal sujeta en la cadera para darle mayor estabilidad. En 1999 se realizó un remozamiento superficial para intentar matizar dicha pintura de tonalidades planas y sin detalle. Posteriormente, en 2005, se le volvió a hacer otro retoque superficial. En 2016 fue sometida a un proceso de conservación y restauración para resolver problemas estructurales de la talla en madera y principalmente para retirar todos los repintes que cubrían un encarnado y detalles antiguos y de mejor calidad, aunque con daños

sustanciales que debieron ser corregidos. Se cambió la estructura metálica por otra más funcional y estética. Fue la quinta escultura conservada en el proyecto de rescate reciente de la Cofradía.

Fotografías 1,2,3,4,5: Luis Manuel Muñoz, año 2006.

Fotografías 2, 3, 4, 5: Luis Manuel Muñoz, año 2016.

Fotografía 6: Erick Espinoza, año 2016.

FICHA NO.: 4

UNIDAD DE ANÁLISIS: Santa María Salomé.

AUTOR: Juan Ganuza (atribución).

RESPONSABLE: Cofradía de los siete dolores de la Santísima Virgen.

IGLESIA: Basílica Nuestra Señora del Rosario, templo Santo Domingo.

FECHA MANUFACTURA: segunda mitad siglo XIX.

FOTOGRAFÍAS:



GENERALIDADES: Escultura de vestir con articulaciones en hombros, codos, caderas y rodillas. Como característica menos frecuente son las articulaciones en cuello y tórax. No se conoce con certeza su autor, aunque se le ha relacionado al trabajo de Juan Ganuza por similitudes con otras esculturas atribuidas a dicho artífice. La escultura era de propiedad privada y solamente se prestaba para los cortejos, siendo obsequiada a la iglesia en abril de 1927. Acompañó a la Virgen en sus cortejos hasta la década de los setenta del siglo XX cuando fue retirada y guardada en una bodega. Este aislamiento le provocó mayores daños. En 1996 fue recuperada y vuelta a ubicar en el conjunto de la Virgen. En 1999 ingresó al hoy Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles del Ministerio de Cultura, conocido anteriormente como CEREBIEM, para un proceso de conservación que incluyó la revitalización estructural de la madera, principalmente la recuperación de todas las articulaciones y su adecuada funcionalidad, el reajuste de partes rotas y mal pegadas, así como

la liberación de repintes puntuales y suciedad excesiva sobre toda la superficie encarnada. En 2015 ingresó nuevamente al Departamento para servir de guía en el proceso de conservación de su escultura melliza, santa María de Cleofás, pero se constató que ya presentaba daños y nuevos problemas, por lo que se decidió hacer una segunda intervención, menor a la anterior, pero suficiente para recuperar la integridad de la escultura.

Fotografías 1,2,3: CEREBIEM, año 1999.

Fotografías 4 y 5: Luis Manuel Muñoz, año 2016.

Fotografía 6: Pablo Santiago, año 2016

FICHA NO.: 5

UNIDAD DE ANÁLISIS: Santa María de Cleofás.

AUTOR: Juan Ganuza (atribución).

RESPONSABLE: Cofradía de los siete dolores de la Santísima Virgen.

IGLESIA: Basílica Nuestra Señora del Rosario, templo Santo Domingo.

FECHA MANUFACTURA: segunda mitad siglo XIX.

FOTOGRAFÍAS:



GENERALIDADES: Escultura de vestir con articulaciones en hombros, codos, caderas y rodillas. Como característica menos frecuente son las articulaciones en cuello y tórax. Al igual que su escultura melliza santa María Salomé, no se le conoce con certeza su autor, aunque se ha relacionado al trabajo de Juan Ganuza por similitudes con otras esculturas atribuidas a este artífice. De acuerdo a los datos que confirman que la otra escultura era propiedad privada y posteriormente donada a la iglesia, es probable que ésta también perteneciera a una familia para luego integrarse al conjunto de la Virgen. Fue retirada de la veneración pública y almacenada en malas condiciones en la década de los setenta del siglo pasado. Durante ese período de olvido sufrió el peor acto de vandalismo al arrancarle la cabeza y las manos para sustituirlas con una cabeza más pequeña, que parece haber pertenecido a uno de los extintos ángeles llorones, y unas extremidades de factura moderna y muy mala calidad todo pintado burdamente con pintura aceitosa industrial. Fue recuperada en 1996, se intentó remozar superficialmente el encarnado del rostro en 1999 y 2005. Luego de presionar por quince años, la cabeza fue devuelta a la iglesia en 2011, las manos no

aparecieron. Varios priores del templo dominico no quisieron involucrarse en el rescate de la escultura, por tal razón fue que tuvo que esperar hasta 2015 para actuar. Ese año ingresó al CEREBIEM para un complicado proceso de conservación que incluyó retirar las manos falsas y la cabeza impostora asegurada con resina automotriz, clavos y alambres gruesos. Se tallaron y encarnaron manos nuevas usando como ejemplo las de su compañera, pero en espejo, es decir con movimientos invertidos. Fue trabajada la madera y policromía en el cuerpo y la cabeza recuperada para rescatar su originalidad. La cabeza retirada fue devuelta a la iglesia para su resguardo.

Fotografías 1: Michele Pinsker, año 1999.

Fotografías 2,3,4: CEREBIEM, año 2015.

Fotografía 5: Luis Manuel Muñoz, año 2016.

Fotografía 6: Erick Espinoza, año 2016.

FICHA NO.: 6

UNIDAD DE ANÁLISIS: José de Arimatea.

AUTOR: Desconocido.

RESPONSABLE: Cofradía de los siete dolores de la Santísima Virgen.

IGLESIA: Basílica Nuestra Señora del Rosario, templo Santo Domingo.

FECHA MANUFACTURA: finales siglo XIX o principios siglo XX.

FOTOGRAFÍAS:



GENERALIDADES: Escultura para vestir con articulaciones solamente en los codos. Es de bastidor, con el cuerpo tallado hasta las caderas, completando la figura con cuatro paralelos que se sostienen sobre una peana. Se tiene poca información de esta escultura que por mucho tiempo fue considerada de segunda categoría o casi de utilería. A pesar que fue asignado a la Cofradía de la Virgen, por mucho tiempo estuvo bajo el resguardo de la Hermandad del Señor Sepultado, ubicándolo durante los cortejos entre el grupo del Vía Crucis, conocido como ‘pasos’ con piezas de molde y de resina, siendo tratado como estas y con pocas consideraciones. En 2010 fue ‘presado’ a la Cofradía y hasta el 2012 fue devuelto definitivamente. Es difícil precisar cuál sería el aspecto original debido a que tiene muchas intervenciones que incluyen agregados en resina automotriz, cambio de dedos quebrados y repuestos por otros de mala calidad, así como muchos repintes que le hicieron cambiar su aspecto, haciéndolo parecer anciano en alguna oportunidad, particularmente en la primera década de este siglo. Las reglas inferiores fueron cambiadas por unas más gruesas y más

cortas, generando desproporción a la escultura. En 2015 el encarnado fue remozado superficialmente para mejorar la mala calidad de la policromía de ese entonces, pero por un descuido al momento de concluir el cortejo procesional cayó al suelo y se fracturó en varias zonas particularmente la del cuello. En 2016 fue intervenido para corregir los problemas en articulaciones, recuperar la policromía del encarnado más antiguo y reponer los dedos rústicos con otros de mejor calidad. Durante el proceso se pudo establecer que tuvo otro aspecto en origen, pues parte del cabello en la parte posterior está superpuesto.

Fotografías 1: Javier De León, año 2009.

Fotografías 2,3: Luis Manuel Muñoz, año 2013.

Fotografía 4: Javier Fernández, año 2016.

Fotografía 5: Pablo Santiago, año 2016.

FICHA NO.: 7

UNIDAD DE ANÁLISIS: Nicodemo.

AUTOR: Desconocido.

RESPONSABLE: Cofradía de los siete dolores de la Santísima Virgen.

IGLESIA: Basílica Nuestra Señora del Rosario, templo de Santo Domingo.

FECHA MANUFACTURA: finales siglo XIX o principios siglos XX.

FOTOGRAFÍAS:



GENERALIDADES: Escultura para vestir con articulaciones en codos, los hombros están fijos. Es de bastidor, es decir que solo tiene cuerpo hasta las caderas y la parte inferior está formada con cuatro paralelos que se sostienen sobre una peana. A pesar de pertenecer al grupo de la Virgen, durante mucho tiempo estuvo bajo la custodia de la Hermandad del Señor Sepultado que lo confinó al grupo de pasos del vía crucis conformado por piezas de molde y en serie, algunos de pasta y otros de resina, siendo tratado como tal, casi como pieza de utilería. En 2010 fue ‘presado’ a la Cofradía y finalmente en 2012 fue devuelto definitivamente. Es difícil precisar cuál sería el aspecto original por las muchas intervenciones que incluyen reparaciones con resina automotriz, cambio de dedos quebrados y repuestos por otros de mala calidad, así como muchos repintes que le hicieron cambiar su aspecto en varias ocasiones, más notorio en el cambio de cabello, barba y bigote, particularmente en los primeros años del presente siglo. A simple vista se ve que las reglas inferiores fueron cambiadas por unas más gruesas y más cortas, generando desproporción a la escultura. En

2015 fue remozado superficialmente para mejorar la mala calidad de la policromía de ese entonces. En 2016 fue intervenido para recuperar la policromía del encarnado más antiguo, eliminando todos los repintes existentes, así como el reponer los dedos rústicos con otros de mejor calidad, al igual que la correcta funcionalidad de las articulaciones de codos.

Fotografías 1: Javier De León, año 2009.

Fotografías 2,3: Luis Manuel Muñoz, año 2013.

Fotografía 4: Javier Fernández, año 2016.

Fotografía 5: Pablo Santiago, año 2016.