

ARTE COLONIAL DE EL SALVADOR

CRITERIOS DE VALORIZACION ESTETICA

El patrimonio artístico de El Salvador viene prácticamente desconociéndose en los libros que incluso tratan especialmente de la obra colonial en Mesoamérica. Su inventario es una urgente y perentoria necesidad por la falta no sólo de estudios sistemáticos locales sino también de un simple catálogo y, además, por la desaparición que constantemente amenaza las obras de arte por la incuria en que se hallan con frecuencia.

Conscientes de que aún es tiempo de rescatar para el pueblo el patrimonio cultural que le pertenece y de hacerle estimar el valor de su arte, habiendo recorrido cuidadosamente los caminos de El Salvador*, habiendo constatado la existencia de material lo suficientemente abundante como para demostrar no sólo que existe un arte que han ignorado los historiadores, sino que en algunas obras, además, este arte alcanza una categoría de gran valor, hemos elaborado los criterios que consideramos válidos para su apreciación estética.

Dada la amplitud sorprendente del fenómeno artístico salvadoreño, se ha realizado previamente un sistemático trabajo de campo en el que nos hemos apartado de la estructura departamental y hemos elegido la distribución eclesiástica colonial para proporcionar un enmarque más adecuado a la realidad histórica que estudiamos. Se ha seguido la división por curatos proporcionada por el Arzobispo don Pedro Cortés y Larraz en 1771, en la "División general del Arzobispado de Goathemala",¹ que comprendía las actuales repúblicas de Guatemala y El Salvador, territorio dividido entonces en diez provincias eclesiásticas. De ellas, dos corresponden a El Salvador actual: Sonsonate y San Salvador, integradas por treinta y cuatro curatos a los que correspondían ciento cuarenta y seis pueblos. Hasta el presente hemos visitado setenta de estas localidades, incluidas todas las cabeceras de curato, sin haber desdeñado ninguna región del país con la intención de dar una visión general y contrastada del arte religioso colonial salvadoreño.

En segundo lugar, como para acceder a la cultura no basta catalogarla o coleccionarla, sino que hay que valorarla, hemos tratado de sistematizar estructuralmente las diversas artes plásticas que recoge el inventario, realizar una tipología rigurosa, dar criterios de valor señalando las obras que, a nuestro juicio, merecen un puesto destacado en el conjunto del arte colonial y que, aunque en la mayoría de los casos no pueden atri-

* Este recorrido lo hizo la autora cuando dirigía las Investigaciones históricas del Museo "David J. Guzmán", con la ayuda del Ministerio de Educación.

buirse con certeza a un determinado autor de los que nos consta que trabajaron en Guatemala, residieron en El Salvador, o desde sus talleres de España enviaban obras al Nuevo Mundo, ni puedan fecharse con exactitud —ni tan siquiera por la semejanza con los estilos que en Europa se dan en clara sucesión y que en América no aparecen tan definidos formal ni cronológicamente—, sí puede asegurarse que son de buena mano.

Un equívoco que puede surgir fácilmente al realizar una investigación y estudio crítico del arte colonial, dada la dependencia cultural existente entre el Nuevo Mundo y Europa, es aplicar indiscriminadamente criterios válidos para el análisis axiológico del arte español y europeo. Es sabido que en España hay una tendencia tradicionalista que produce en el arte una permanencia y superposición de estilos. A América llegan estos estilos a través de España de un modo más acentuadamente conservador, sin clara definición, tardíamente y, lo que es más importante, —lo que obliga al crítico a adoptar nuevos criterios, o criterios aplicables a otras épocas y regiones del arte— es el hecho innegable de que en las provincias de ultramar el arte no se hacía con mentalidad personalista, sino, por un lado, como respuesta a una demanda (en concreto para el arte religioso, regulada por las normas de la liturgia y la intención expresada en los concilios de México² de fijar a las imágenes formas bien delimitadas y decentes como defensa del contenido de la fe cristiana y de la dignidad del culto, frente a las posibles mixtificaciones con ritos aborígenes) y por otro, como realización de artesanos más que de artistas que ven en su trabajo un medio de subsistencia y no aspiran al renombre sino a la maestría y perfección del oficio. Es inútil por tanto esforzarse en buscar autores preclaros, firmas y fechas, cuando en realidad la lectura de los documentos, lo que proporciona son datos referentes a contratos y es muy tardía e insegura la atribución de las obras de mayor calidad a determinados artistas que si bien existieron no manifestaron, como pretende la tradición, actitudes individualistas de perpetuación, de un modo muy distinto a lo que sucedía por aquel tiempo en las metrópolis españolas, donde los Arfe, Montañés y Zurbarán afirmaban claramente su individualidad. En América cuando se quiere ponderar la valía estética de una obra se pretende fundada o infundadamente buscar su origen en los talleres de Montañés y Zurbarán.

En consecuencia, si no queremos fracasar en un estudio artístico centroamericano, como ha sucedido a quienes, al historiar el arte colonial del istmo, o han cedido al intento de buscar personalidades y no han logrado sino proporcionar listas de autores a los que difícilmente puede atribuirse ninguna de las obras existentes,³ o se ha procedido con menor seriedad, por lo general, a adjudicar las piezas a autores reales o ficticios cediendo anticientíficamente a leyendas y tradiciones locales,⁴ lo que debe hacerse, lo que ahora intentamos, es lo que ya en 1950 Diego Angulo Iñiguez —quien con mayor rigor ha enfocado estéticamente la totalidad del arte americano, aunque sea de lamentar la limitación de sus referencias a El Salvador— señalaba: "En Guatemala radicó una de las escuelas escultóricas más florecientes y fecundas hispanoamericanas, aunque por desgracia, como en México y, en general, en todo el resto de América, falta la información gráfica necesaria. Es de esperar que alguien se dedique pronto a escribir este brillante capítulo de nuestro arte".⁵

Sin pretender en ninguna momento negar valor a la investigación documental, creemos que en este caso su papel se relega al de auxiliar secundario y limitado del conocimiento de las obras. La documentación solamente podrá corroborar o rechazar una hipótesis de adjudicación individual

o cronológica. Hemos dado prioridad a la obra en sí, recopilando, hasta donde nos ha sido posible, la "información gráfica" que faltaba que no podrá documentarse rigurosamente sin el complemento necesario del estudio de las restantes provincias eclesiásticas del Arzobispado de Guatemala y, más ampliamente, de un inventario completo del arte mesoamericano, que permita una tipología analógica correcta. Sólo entonces la lectura acuciosa de las fuentes escritas cobrará su verdadero sentido.

Atendiéndonos a la clasificación de Arnold Hauser, que nos parece la más acertada en esta ocasión, el arte salvadoreño es un "arte popular" y un "arte del pueblo".⁶ Hemos prescindido expresamente del llamado "arte del pueblo" cuyo valor es en el país fundamentalmente etnológico. Concretamos el estudio al arte popular. No se piense que el arte popular es necesariamente arte falto de inspiración, belleza y grandeza. Lo que afirmamos es que raramente puede aparecer en las obras populares una personalidad acusada, puesto que se siguen cánones importados de la metrópoli donde residen las verdaderas personalidades innovadoras conscientes de su individualidad,⁷ como es natural, pues los artistas han habitado siempre en los ambientes propicios para su singularidad.

El arte popular, de cualquier época y región, se ha de valorar por las obras y no por los autores ya que éstos responden a una demanda con su mayor habilidad que es su única posibilidad de respuesta artística. El artista popular persigue el virtuosismo y no la originalidad que no le está permitida. Es por tanto el virtuosismo, la perfección técnica, no la expresión subjetiva, el criterio de valoración estética aplicable al arte popular, arte que plantea problemas de diverso nivel que el arte individualista. Supuesta la demanda y la profesionalidad como bases de la realización artística, debemos someternos en nuestro juicio al carácter afectivo y cultural del pueblo, cuando es el pueblo quien hace la demanda y, en América, dado que la demanda está mediatizada por el clero, es el clero, el que impone los criterios formales. Por lo tanto, este arte se ha de enjuiciar primariamente según su calidad técnica y con respecto a sus elementos formales, dada la intencionalidad catequética de la que está imbuído el clero católico, según los modelos que se le imponen al pueblo. La participación real del pueblo en este proceso es pasiva económica y culturalmente.⁸ Cuando el pueblo participa activamente aparece el "arte del pueblo". La obra, pues, está doblemente mediatizada: en cuanto al pueblo o al clero inspirador, por una tradición normativa, y en cuanto al artífice, por la demanda y la profesionalidad gremial que le impiden la innovación de formas y técnicas. Es por eso por lo que insistimos en que el criterio válido de estudio es el virtuosismo técnico y la tipología formal. Si se han de estudiar las obras es porque este arte es fundamentalmente anónimo.

Este criterio es el que ha permitido catalogar y valorar siglos enteros de arte en culturas en las que sería absurdo hablar de autores. No tiene sentido preguntar por el autor de una cerámica precolombina, de una pintura egipcia o de un claustro medieval.⁹ Frente a dos siglos de arte griego y seis de arte moderno (del **quattrocento** a nuestros días), períodos en que se acrecienta el personalismo como signo de modernidad (al menos este es el criterio que prevalece entre artistas, críticos e historiadores con afán de caracterizar esta corriente como arte superior), tenemos el arte del próximo y lejano oriente y del medioevo europeo (anonimato que se acentúa en América, África y Oceanía) al que nadie se atrevería a negar sus momentos de extraordinaria valía y que, sin embargo, es un arte anónimo, por lo general. Los autores del arte anónimo, como los constructores de las catedrales góticas medievales, trabajan agremiados y res-

ponden a una demanda. Esa es la explicación de su anonimato y de la persistencia y repetición de formas que le caracterizan. Se trata de un arte conservador que aspira a la obra bien hecha y no a la impronta del genio. Este criterio que vale para todas las artes populares y que creemos que sería el válido para estudiar el arte precolombino es el mismo que ahora ocupamos para el arte colonial.

Arte popular, pues, no equivale a arte degradado, sino a arte realizado en función social. La pérdida de este sentido criteriológico es la que obliga a la búsqueda de autores y fechas para superar el juicio peyorativo y la frustración que algunos pueblos y sus historiadores sienten frente a su arte carente de individualidades por ser arte de colectividad.

Cuando se ponderan en Centroamérica, en México o en España, a donde se extendieron sus obras y su fama, las realizaciones de estos talleres de la antigua Audiencia de Guatemala, lo que se alaba y se estima es precisamente la habilidad y lo que todavía actualmente impresiona y nos hace tomar como objeto de estudio este arte provinciano anónimo y colectivo, es enfatizamos, la habilidad, no ciertos nombres que la tradición y los documentos han conservado, sino el hecho de la perfecta ejecución de obras todavía existentes que pueden considerarse de primera categoría por su extraordinariamente hábil ejecución.

NOTAS ACLARATORIAS AL ARTICULO

1. **Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Goathemala, hecha por su Arzobispo, el Ilmo. Señor Don Pedro Cortés y Larraz, del Consejo de S.M., en el tiempo que la visitó, y fue desde el día 3 de Noviembre de 1768 hasta el día 1 de Julio de 1769, desde el día 22 de Noviembre de 1769 hasta el día 9 de Febrero de 1770, y desde el día 6 de Junio de 1770 hasta el día 29 de Agosto del dicho 1770.** Archivo General de Indias, Audiencia de Guatemala, legajo 948, folios 6 y 7. Hemos preferido esta visita a las relaciones de otros viajeros, por la extremada acuciosidad del eclesiástico aragonés en la observación de los detalles, no sólo pastorales, sino de todo género que suministran una visión de conjunto crítica y documentada de la situación eclesiástica del final de la época colonial. Al respecto, afirma Rodolfo Barón Castro: "Sus juicios, asentados en una escrupulosa compulsión de la realidad son de valor incalculable. Quien ha recorrido centenares de leguas para hacer unas cuantas comprobaciones sobre cada lugar tiene derecho a ser atendido en sus observaciones". (*La población de El Salvador*, C.S.I.C., Madrid, 1942, pp. 218-220).

2. "Para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes obre en el ánimo de los fieles el efecto para el que se han instituido y el pueblo dé culto a la memoria de los Santos y los veneren, y ordene su vida y costumbres a imitación de las de ellos, es muy conveniente que no aparezca en las imágenes nada profano o indecente que impida la devoción de los fieles. Por esta causa, de acuerdo con el decreto del concilio tridentino se prohíbe que en adelante ningún español o indio pinte imágenes para el uso de cualquier iglesia de este arzobispado y provincia sin haber sido examinado previamente por el obispo o su oficial: de lo contrario pierda la remuneración del trabajo empleado en la fabricación y pintura de éstas. Y se incluye en la tarea de los visitadores destruir las imágenes esculpidas o pintadas que encontrasen que expresen historias apócrifas o que sean indecentes, o manden que se retiren de allí y que en su lugar las sustituyan otras decentes". **Concilium Mexicanum Provinciale, celebratum Mexici, anno MDLXXXV**, Libro III, Título XVIII, numeral

VIII. París, 1725, pp. 319-320. En este tercer concilio de México, celebrado a los treinta años del primero, se repiten casi textualmente los acuerdos tomados en aquél para la misma materia, a lo que se añadía entonces: "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" (citado por Heinrich Berlin, **Historia de la Imaginería colonial en Guatemala**, Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1952, p. 45).

Las disposiciones de estos concilios afectaban, como queda expresado en el texto citado, a toda la provincia eclesiástica de México, incluyendo la Diócesis de Guatemala, hasta 1742 en que el obispado de Guatemala fue ascendido a la categoría de arzobispado. También después se siguió velando por la ortodoxia iconográfica de las representaciones. El Arzobispo Cortés y Larraz en su visita a la iglesia de Santa Ana dice que "en el retablo mayor había una Imagen de Santa Ana otra de Nuestra Señora en trages que más que de Ymágenes lo eran de cómicas; principalmente el de Nuestra Señora tenía sus rizos, lunares en el rostro, una mantilleja cruzada, por debajo de los brazos, y encima de los hombros, vuelos y un brial con tontillo. Dije: Padre cura, como permite que se vistan así las santas Imágenes? Respondió: lo hacen unas señoras que de ningún modo permitirán se vistan de otra suerte. Providencié lo conveniente" (Obra citada, folio 100 verso). Véanse las disposiciones dictadas por el Arzobispo en el auto de su visita que se conservan en el **Archivo Parroquial de Santa Ana** (libro de bautismos, año 1769, 19 de marzo) y todavía más expresiva es la visita hecha a la iglesia del curato de Mexicanos (San Salvador) donde alude al Edicto General que en las iglesias de la Diócesis hizo publicar el año de 1679 el Obispo don Juan de Ortega Montañez, mandando entre otras cosas "Que los curas beneficiados y doctrineros de este Obispado quiten de las efigies de San Miguel, San Gerónimo y San Juan Evangelista y otros Santos y Santas, la figura del demonio y animales que tienen a los pies" (ob. cit., fol. 42 verso), encontrando una justificación del Edicto en el hecho de que los indios "tienen grandísima afición, y aun veneración a los animales brutos, de manera que desean en las Yglesias estatuas de Santos, que los tengan; y en un mismo retablo, y mesa de Altar, tienen quatro, ó seis, ó más estatuas, por ejemplo, de Santiago a caballo, llenan de flores a los cavallos, y les ofrecen incienso; (...) y no dejo de aumentar lo que tengo oido con el mayor horror; que las figuras á quien dan mayor culto, son las del Demonio" (Ob. cit. idem).

3. En este defecto incurre Heinrich Berlin en su **Historia de la imagería colonial en Guatemala** (ed. cit), importantísima aportación en el aspecto documental, pero intencionadamente apartada de la valoración artística y técnica de las imágenes: "(no) podemos estudiar las técnicas del trabajo por falta de información segura e investigaciones propias de laboratorio. Igualmente renunciamos a todo enjuiciamiento estético y a cualquier ensayo de clasificación a base de apreciaciones visuales aquilatando nuestras fuerzas, preferimos ser cautos y evitar un terreno resbaladizo donde los más expertos críticos con frecuencia sufren grandes descalabros y tropezones. Bien limitado así nuestro campo de estudio, y provistos de una rica documentación podemos esperar delinear ora a rasgos más grandes ora en detalles más pormenorizados, la historia de la imagería y de los imageros coloniales en Guatemala" (ob. cit., p. 13). En verdad el

autor nos ha dado una erudita recopilación paradigmática de los imagineros coloniales y ha publicado algunos documentos importantes, marginando el verdadero objeto de su estudio. No entendemos el valor de un esfuerzo tan meritorio cuando el autor más adelante afirma contradictoriamente que "a pesar de la fama que pudiera haber tenido los artistas en vida, en la obra prevalece el anonimato (...). Sólo el criterio de estilo permitirá fechar su edad aproximada, aunque ya no la mano de su realizador. Tal vez con un estudio técnico adicional se podrá clasificar con términos tan vagos como 'escultura guatemalteca de fines del siglo XVII', pero aun para una clasificación de esta índole nos faltan hoy los criterios técnicos y estilísticos" (ob. cit., pp. 50 y 51). H. Berlin ha comprendido el carácter anónimo de la imaginería guatemalteca. Su renuncia a la catalogación técnica y estilística es inadmisibles. Afirmar que una obra pertenece a una determinada época con relación a otras obras, y distinguir unas formas de otras es un método de trabajo al que no se puede renunciar bajo el pretexto de posibles fracasos, pues ninguna ciencia avanza sin hipótesis, por discutibles que sean.

4. Véase Víctor Miguel Díaz, **Las Bellas Artes en Guatemala**, Tipografía Nacional, Guatemala, 1934, y las críticas a esta obra dispersas en toda la obra citada de H. Berlin.

5. Diego Angulo Iniguez. **Historia del Arte Hispanoamericano**, Salvat, Barcelona, 1950, Vol. II, p. 292. Es útil la recopilación gráfica de Pál Kelemen en el segundo volumen de su **Baroque and Rococo in Latin America**. Dover Pub., New York, 1951. Pero esta obra adolece del grave defecto de afrontar un estudio "completo" del arte colonial de una manera anecdótica y sin el aparato crítico necesario para explicar los hechos artísticos. Quien lea el "Prefacio a la primera edición" no podrá por menos de sonreír ante la ingenua confesión del autor: "Gran parte de la investigación para esta obra así como la recolección del material la hice mientras estudiaba el arte precolombino" (p. XI). Antes de hacer la redacción definitiva quiso repasar sus "impresiones" del barroco y rococó en Europa, para lo que hizo un viaje, visitando, entre otros países, España: "Encontré inmutable la radiante atmósfera de Sevilla, pero la silueta de Toledo medio derruida durante la guerra civil fue un gran shock, y no pude asolearme de nuevo en Granada, la ciudad que asesinó a su propio poeta"(!). (p. XII).

Y en el capítulo segundo, cuando se refiere a la relación que superficialmente establece entre el arte colonial y el español, confunde el concepto de "mudéjar" con el de tornadizo, llamando al mudéjar "converted Moor" (p. 13). Ya Alfonso X el Sabio en la **Partida VII**, (Ley 25, título 3) se refiere a los tornadizos como musulmanes conversos al cristianismo. Los mudéjares eran musulmanes que sin cambiar de religión, vivían como vasallos de los cristianos. Una prueba de su deficiente comprensión del desarrollo de los estilos es que, a continuación, para demostrar el retraso del Renacimiento en España y Portugal aduce el hecho de que "mientras en Sevilla se estaba construyendo una exquisita catedral gótica en 1506, en Italia Bramante ya había llegado a la más pura expresión reciente" ¿Cómo explica Pál Kelemen el atraso de **el duomo** gótico milanés, concluido en el siglo XIX, con relación al Colegio de Santa Cruz de Valladolid, obra renacentista de 1491? Es sabido por todos que los estilos no son cronológicamente incompatibles. Quede sin comentario el otro hecho aducido como causa del atraso del renacimiento español: la tardía expulsión de los **moros** por los Reyes Católicos, sin distinguir el hecho de 1492 y el de 1609. (p. 13). Entender el barroco reite-

radamente como "the last grand spectacle of feudalism" (p. 15), "this final act of feudal Europe" (p. X), sin insistir en los tópicos con los que describe el barroco español, justifica, juntamente con los errores alegados, nuestra crítica de incapacidad del autor para enjuiciar la obra colonial hispánica, fenómeno único de europeización de América, producto de la civilización española (honrada reflexión del historiador norteamericano **R. R. Palmer**, en su **A History of the Modern World**, 2ª ed., New York, 1961, p. 94). Al propósito comenta Américo Castro, quien nos ha dado la interpretación más inteligente de **La realidad histórica de España** (Porrúa, 2ª ed., México, 1962, p. XXVI): "Las ciudades monumentales en las Indias (...), como creación humana y valor artístico, pertenecen a la civilización española, ni más ni menos que Toledo o Santiago de Compostela, las Lonjas en el antiguo reino de Aragón (...). Lo narrado y sentido por el Inca Garcilaso o por Bernal Díaz del Castillo no es (...) sino nevadura del alma española, para ser convivido con lo escrito por Luis de León, Cervantes, Quevedo (...)". El desconocimiento de esta realidad le ha llevado a Pál Kelemen a marginar de su estudio todo el siglo XVI en América, eslabón cronológico y cultural indispensable para explicar la cultura colonial como civilización española. Haciendo nuestra la concepción histórica de Américo Castro, así como no se puede hablar de "civilización española" durante el Imperio Romano, sino de Hispania provincia romana, debe hablarse, en cambio, de **civilización española** en las Indias dependientes del Imperio Español. El hombre que vive en el ámbito iberoamericano comprenderá los orígenes de su ser histórico con un sentido más hondo cuando admita que, junto con el legado de las culturas indígenas, es suyo también el del humanismo hispánico (acerca del concepto del mestizaje biológico y cultural de Iberoamérica, véase más ampliamente el Prefacio de Miguel León Portilla a la edición de la **Apologética Historia Sumaria** de Fray Bartolomé de las Casas, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, México, 1967, pp. IX y X). Por añadidura, Kelemen, al tratar de El Salvador, únicamente menciona las iglesias de Panchimalco y Jocoro (prescindimos de otras lagunas advertidas en la obra), discriminando injustificablemente obras existentes en El Salvador que merecen figurar en un panorama del arte hispanoamericano. Libros como éste, por error metodológico de no basarse en monografías regionales previas, o no suplir su inexistencia con investigaciones directas, o de aplicar categorías inferidas de países estudiados a áreas no investigadas, en vez de declarar científicamente las limitaciones de información, desorientan a la opinión e inducen a la conclusión de la inexistencia o falta de calidad del arte en los países deficientemente estudiados. En resumen, una obra de divulgación sinceramente sentida y no un planteamiento riguroso como el tema merec y algunos críticos pretenden que es.

6. "Como arte del pueblo se designa la actividad poética, musical y plástica de estratos sociales carentes de ilustración y no pertenecientes a la población industrial y urbana. De esencia en este arte es que sus soportes participan de él, no sólo como sujetos receptivos, sino, la mayoría de las veces, también como sujetos creadores, a pesar de que no se destacan individualmente en este último sentido ni pretenden que se les reconozca su condición de autores. Con la denominación de arte popular entendemos, en cambio, la producción artística o pseudoartística que responde a las exigencias de un público predominantemente urbano, semi-ilustrado y tendente a la masificación. En el arte del pueblo productores y consumidores apenas están separados entre sí, y los límites entre ambos grupos son siempre fluctuantes; en el arte popular, en cambio, nos sale al paso un público improductivo artísticamente y pasivo en lo esencial,

y una producción profesional orientada estrictamente a la demanda" (Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, traducción del original *Philosophie der Kunstgeschichte*, por Felipe González Vicen, 2ª ed., Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 363-364).

7. "Lo que hay que entender por arte no lo percibimos ni en el arte popular ni en el arte del pueblo; su sentido sólo se nos revela en la esfera más elevada de la actividad creadora" (Arnold Hauser, ob. cit., p. 367). "Arte estricto, elevado, auténtico, el arte que significa siempre un enfrentamiento con los problemas de la vida y una lucha por el sentido de la existencia" (id., p. 366).

8. Que el artista no es libre ni inspirado por una corriente popular puede ilustrarse con numerosos ejemplos. Para citar un caso referente a El Salvador, en una escritura de Quirio Cataño y Antonio de Rodas para un retablo del convento de San Francisco de Sonsonate (AGG, A1, 20 vol. 445; cit. M. Berlin, pp. 189-193) se especifica: "Iten. Se encargan de hacer un compartimiento o tarjeta en que estén tallados o relevados los dos brazos de Cristo y de San Francisco cruzados como se suelen pintar particularmente en la estampa que se trajo de Roma en la bula de la indulgencia que se gana el día de San Francisco con una cruz en medio". Y más arriba: "Iten se encargan de hacer un retablo de media talla de relieve para poner a la mano derecha del Sacramento de San José que vaya hacia el arca y traiga de la mano al Niño Jesús como anda en las estampas suyas".

Respecto al maestro pintor Pedro de Liendo, en 1615 se compromete a "hacer la pintura de un retablo (...) y pintaré en él los tableros de historia y matices que para su adorno y aderezo se ha trazado y señalado por el dicho Padre prior". Y en 1646 "a hacer el dicho retablo según la traba y modelo que para él tengo dado y está firmada del dicho Padre prior y por mi el presente escribano, en el cual han de ir pintadas las historias que el dicho padre prior determinare y me señalare, obrado todo así pintura como escultura, lo más primo y mejor que yo supiere y entendiere (...) a contento y satisfacción así del Padre prior que fuere del dicho convento, como de maestros y personas peritas en el arte de pintura y escultura" (cit. H. Berlin, p. 123).

El pintor Francisco de Montúfar "en 1637 tomó a su cargo la pintura de trece tableros, seis grandes y seis pequeños y la portañuela del sagrario de un retablo en la iglesia del convento de la Concepción (...) Las pinturas debían estar de acuerdo con unas estampas que se encontraban cosidas a la traza" (H. Berlin, ob. cit., p. 138). Basten estos ejemplos de los artistas más renombrados de Guatemala para recalcar su carácter de hombres sometidos a las reglas del oficio y carentes de ambición personalista e innovadora.

Que el pueblo es un sujeto pasivo en este proceso y no determinado culturalmente por el artista sino específicamente por la tradición clerical, interesada no sólo en reforzar la ortodoxia en la iconografía, sino en fomentar la veneración del pueblo hacia las imágenes adaptándose a la psicología popular inclinada al fausto y al milagro, se comprueba con numerosas referencias de los cronistas de las que, para no extendernos excesivamente, seleccionamos la prolija y curiosa relación de Fray Francisco Vázquez, en su *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* (Tip. Nacional, Guatemala, 2ª ed., 1944, T. IV, pp. 248-256) sobre la recepción hecha por los indios a la imagen de Nuestra Señora de Almolonga. Su autor, residente en Sevilla, "parece tuvo espe-

cial asistencia de la gracia, o que los ángeles fueron los oficiales". En su viaje "desde el mar se mostró propicia estrella no sólo en ocasión de borrasca sino en una que amenazó un fatal incendio al navío y le apagaron poniendo entre el fuego y pañol de la pólvora el cajón donde la hermosa imagen venía, que como mar inmenso de favores socorrió a los afligidos navegantes (...) Desde que fue echado en tierra el cajón, sin ser avisados los indios (...) como impelidos por fuerza superior ocurrían en tropas a servir de escolta al cajón (...) Y aun se dice que se vieron luces en los aires que al paso que excitaban y fervorizaban a los indios se persuadían ellos a que ya se acababa el mundo. Luego que la noticia llegó a Guatemala y la divulgó el P. Guardián de Almolonga (...) salieron distancia de muchas leguas a recibir el cajón donde venía la santa imagen, adelantándose a porfía para cargarla (...) Al abrir el cajón en que la santa imagen de nuestra Sra. venía, concurrió innumerable gentío, porque desde mucho antes se supo por cartas cuán bella era (...) la estopa con que venía acomodada se repartió como reliquias de inestimable valor concediendo Dios a la devoción y fe de aquel piadoso congreso con tanta plenitud de favores que hasta estos tiempos cuentan y no acaban las personas que tuvieron la dicha de conseguir alguna parte. No había parto dificultoso, ni se sentía dolor a que no se aplicase la reliquia y todos sentían maravillosos efectos de beneficencia". El cronista se extiende en los innumerables milagros realizados por la imagen. Es frecuente que a cada imagen acompañe alguna leyenda milagrosa. Conocida es la tradición de que la imagen de la Virgen de la Paz de San Miguel prodigiosamente apareció hacia 1682 en las playas de oriente y milagrosamente pacificó la ciudad de San Miguel. José Antonio Cevallos, en sus **Recuerdos salvadoreños** (Imp. Nacional, San Salvador, 1891, tomo I, p. 43) refiriéndose a la erupción del volcán Chaparrastique en 1787, incluye una "carta semi oficial" en la que se afirma "la santísima y milagrosa imagen de nuestra señora de La Paz, patrona de este lugar, que a estímulo de los ayes y lamentos de estos acongojados vecinos, se sacó de su altar a la puerta principal de la Iglesia parroquial en la misma hora que se hicieron las reventazones; y lo mismo fue poner a la vista del volcán esta portentosa imagen, que retroceder aquel voraz impulso".

La procedencia de la imagen suele estar vinculada a hechos prodigiosos que responden a la estructura del inconsciente colectivo que la hace ser bien acogida. El tema de la llegada milagrosa de una imagen por el mar en un navío abandonado está documentado en diversas épocas y religiones (véase Américo Castro, ob. cit., pp. 332 y ss.). La hechura de la imagen por un artista igualmente se atribuye a la inspiración de seres sobrenaturales.

Para juzgar el papel desempeñado por el pueblo en el proceso colonial debe tenerse en cuenta la gran influencia que ejercieron en los curatos las cofradías, hermandades y guachivales. Este tema lo tratamos en el estudio **Cofradías, hermandades y guachivales. Bases económicas de la estructura eclesial de la Diócesis de Guatemala en el siglo XVIII.** (inédito).

9. Véase la excelente exposición crítica que A. Hauser hace del pensamiento de H. Wölfflin y A. Riegl en "Filosofía de la historia del arte: 'historia del arte sin nombre'" (ob. cit., cap. IV, pp. 157-361).