

Aproximaciones metodológicas al estudio de la imagería colonial: Nicaragua y Costa Rica.

Aniella Ramírez Maglione
CIICLA, Facultad de Letras
Universidad de Costa Rica

.....

Resumen

El presente artículo plantea algunas consideraciones para el estudio de la imagería colonial de la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica partiendo de la articulación de recursos metodológicos provistos por la historia, la historia del arte y la antropología con el objetivo de explicar de forma integral la realidad del arte colonial en sus dimensiones estéticas, simbólicas, públicas y privadas. De esta forma, procesos como el inventariado, el cotejo de fuentes primarias y la catalogación razonada sustentada en la interpretación iconográfica, semiológica y sociológica podrán suscitar la comprensión del arte sacro como experiencia viva, es decir, como agente de contemplación estética, como vivencia íntima de fe y como recurso litúrgico. El producto académico resultante podrá potenciar programas culturales dotados de una nueva dimensión divulgadora.

Palabras claves: escultura colonial, Diócesis de Nicaragua y Costa Rica, arte sacro, historia del arte, arte colonial, arte latinoamericano

Abstract

This article presents some contributions for a study of Colonial religious images in Nicaragua and Costa Rica Diocese, from the articulation of methodological resources provided by History, History of art, and Anthropology, in order to explain the reality of Colonial art in its private, public, symbolic, and aesthetic dimensions. By this way, processes like inventory, comparison of primary sources, as well as reasoned cataloguing based on sociological, semeiological, and iconographic interpretation will generate the comprehension of sacred art as an alive

experience, it is, as agent of aesthetic contemplation, intimate experience of faith, and liturgical resource. The resulting academic product could raise cultural programs with a new divulging dimension.

Key words: Colonial sculpture, Nicaragua and Costa Rica Diocese, sacred art, history of art, Latin American Arts, Colonial art

Cuando el Barroco conquista universalidad ha dejado de ser considerado como estilo particular para adquirir el carácter de superposición o coexistencia de estilos, para ser tratado como irregularidad, como variedad, multiplicidad y nueva interpretación de estos estilos, distinguiéndose así de toda otra época histórica. El Barroco, no completamente libre de influencias clásicas renacentistas, y sí más bien para su desarrollo, formado, agraciado, elevado por estas, estará más cerca del arte del porvenir, abierto a asumir en sí toda nueva posibilidad creativa e interpretativa.

El Barroco será, ante todo, arte de representaciones, condición que, como señala Stoichita (2000) establece un hito en la concepción moderna del arte. Según el autor, la experiencia límite de la representación, que se inicia con la pintura barroca, se configura mediante la permanente reflexión metapictórica sobre la comprensión y autocomprensión de sí misma, ejercicio al que se supedita el tema; el resultado es la trasgresión de los límites entre ficción y realidad.

También la paradoja ofrecida a la percepción será atributo de la escultura que se encuentra en el mármol que vence la gravedad en el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini o en las metáforas escultóricas de mórbidas anatomías y carnes laceradas de cristos y nazarenos de Pedro de Mena. Comenta Stoichita que la paradoja solicita al espectador, al oyente o al receptor en general, de forma más intensa que lo habitual. Cualquier paradoja es una cuestión de *techné*: la paradoja obliga al espectador a verificar la veracidad de su aserción y a desmontar el mecanismo que la hizo posible¹.

La paradoja condiciona una correspondencia sintáctica, semántica y pragmática en la escultura. Esta paradoja, cualidad esencial de la obra de arte barroca, encuentra sustento en el clasicismo filosófico de la poética

1 Cabe aclarar que las obras de Bernini y Mena no tienen el carácter paradójico del *trompe l'oeil* o *trampantojo* cuyo tema implica a la paradoja misma en cuanto artificio, mentira o vanitas; se trata más bien de la paradoja y la *techné* puestas al servicio de la percepción y visión religiosas de lo religioso, como continúa explicando Stoichita en *El ojo místico, pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

y la retórica aristotélicas, según señalan Sebastián (1989) y Stoichita (2000). Razón por la cual pintura y escultura barrocas, además, entrañan un innegable vínculo con los ámbitos del teatro y el drama.

El arte barroco, adjetivado por Emile Mâle (2001) y Umberto Eco (2006) como “insólito e inquietante”, fue el recurso utilizado a lo largo de los siglos XVII y XVIII para crear la escenografía del gran *Theatrum Mundi*; y los contrastes que caracterizan el tiempo adverso en el que se gesta, se manifiestan delante y detrás del telón: ser y parecer, ostentación y ascetismo, poder y sumisión; de ahí que el arte barroco presente con frecuencia formas desconcertantes: frente a la ostentación material desbordante, se encuentra la seriedad profunda de la fe; frente al disfrute desinhibido de los sentidos, se halla el *Memento Mori*, única certeza ante los dilemas existenciales emergentes tras la desaparición de la utopías humanistas y renacentistas.

El occidente europeo, unificado una vez por el Sacro Imperio Romano, vuelve sus ojos al cisma religioso y, como lo expresa Rolf Toman (1997) al establecer paralelismo con la obra de Calderón de la Barca, los hombres fueron actores ante la presencia de Dios, teniendo el primer acto a Roma como escenario; pronto, el

movimiento cultural se difundió al resto de Europa y sus colonias. En los reinos católicos, el poder fundamentado en la hegemonía absoluta del soberano, Papa o monarca, ratificó la función ideológica del arte acentuada durante la Contrarreforma, pues la Iglesia Católica, al reconocer el peligro que la amenaza desde el espíritu individualista e iconoclasta de la Reforma, determinará que, en cuanto a contenido, las obras de arte deberán expresar el sentimiento ortodoxo del dogma y la fe, de manera inequívoca y libre de toda caprichosa interpretación.

No obstante, Mâle apunta que se deben considerar las licencias concedidas a las tradiciones devocionales particulares, como las gestadas en el seno de las órdenes monásticas, cofradías o hermandades, que otorgaron flexibilidad y diversidad al discurso iconográfico trentino:

La Iglesia no siempre hizo respetar sus decisiones y, al lado de la nueva iconografía, nacida del Concilio de Trento, dejó que se perpetuase la antigua. Ayala, que en España de principios del siglo XVIII escribió un libro sobre iconografía cristiana, encuentra todavía mucho que inculpar en el arte religioso de su país. En el siglo XVII hubo en España inspectores nombrados por el

Santo Oficio, entre los cuales citaremos al pintor Pacheco, suegro de Velázquez. La iglesia, pues, no llevó a cabo un golpe de Estado: se mostró conciliadora, moderada, indulgente, para las tradiciones antiguas.(Mâle, 2001: p. 22)

Precisamente, entre los siglos XVII y XVIII, el movimiento barroco obtiene carácter afirmativo y expansionista en el suelo español, asumiendo efectivamente el sustrato cultural del naturalismo flamenco remanente en la península y el recién introducido manierismo renacentista, para dirigirse directamente a la entraña de la idiosincrasia nacional; aprovechó, por lo tanto, toda posibilidad de manifestación cultural, y se transformó en una forma nacional de existencia excluyente, dominante y omnicomprensiva, que abarcaba todos los estamentos y todas las circunstancias de la vida.

El Concilio de Trento (1545-1563) impulsó un patrón estético dictado por un profundo sentimiento naturalista; en consecuencia, para sujetarse a los estrictos cánones se incrementó el uso de *modelos* y *fórmulas* que se tradujeron en nuevas tipologías a partir de textos como el tratado “*De Sancte Imaginibus et Picture*” de Molonius

publicado en Lovaina en 1568; o “*El arte de la pintura*” del escritor y pintor Francisco Pacheco, de 1649.

Ante todo, la curia romana deseaba para la propaganda de la fe católica, un medio de expresión efectivo, un *arte popular* de inmediata aceptación; no obstante, *artepopular* no equivalía de ninguna manera, a sencillez de ideas o de formas: los sujetos representados debían hablar a los fieles con la mayor eficacia posible, pero en ningún momento, descender totalmente hasta ellos. La obra de arte tenía que ganar, convencer, conquistar, pero debía hacerlo con un lenguaje escogido y trascendente. Así, la Contrarreforma puso al servicio de la propaganda católica, una producción artística popularizante de dimensiones hasta entonces desconocidas, la cual, particularmente en España, se manifestó en una efervescente elaboración de arte religioso, especialmente de tallas escultóricas que, durante los siglos XVII y XVIII, predominaron sobre la escultura en piedra, mármol y alabastro.

Contrarreforma y Barroco en el marco del repertorio iconográfico de la escultura colonial

La imaginería se consolida en España al abrigo del Concilio de Trento, pero gozaba de profundo arraigo en

el territorio ibérico desde la Edad Media, despertando así una fenomenología que combinaba sensibilidad estética y fervor religioso. Se entenderá por “imaginería” la manifestación del arte escultórico perteneciente al género de arte religioso que representa personajes y escenas derivadas del repertorio iconográfico cristiano. En el presente artículo se empleará el término referido exclusivamente a la talla en madera policromada.

Dicha fenomenología estaba sustentada en tallas anónimas, generalmente foráneas y extremadamente realistas que alimentaban leyendas y rituales que, a su vez, determinaban la realidad de una devoción esencialmente popular.

El espíritu contrarreformista llevó al auge la técnica escultórica de la talla en madera dedicada a la representación religiosa. La imaginería se redefinió para ser exhibida en público, acentuando el contacto próximo y permanente con los fieles, haciendo vibrar al límite su sensibilidad cristiana. Bajo este espíritu se circunscribe su inserción en territorio americano.

Si bien el lenguaje fastuoso y nervioso del naturalismo permitía conservar la veracidad del documento y la precisión del detalle que requería

el carácter pedagógico y propagandístico del arte católico, también demandaba al artista hacerse buzo de las almas; imprescindiblemente, el arte debía remitir al misterio de la relación cuerpo-alma y ocuparse de sus reactivos y de su unión. La obra de arte resultante devenía, entonces, en un naturalismo místico, cuyas propiedades estéticas ya se perfilaban en el tránsito manierista, llegando a su paroxismo durante el Barroco, como afirma Eco,

Desaparece la distinción entre proporción y desproporción, entre forma e informe, visible e invisible: la representación de lo informe, de lo invisible, de lo vago trasciende las oposiciones entre bello y feo, verdadero y falso, la representación de la belleza gana complejidad, se remite a la imaginación más que a la inteligencia y se dota de reglas nuevas. (Eco, 2006, p. 221)

Entonces, a la maestría de la talla escultórica, se sumó el arte del encarnador y del estofador; la aptitud del bordador y del tejedor. A la imagen tallada y policromada se añadieron artificios tales como: ojos y lágrimas de cristal, dientes de marfil y uñas de asta, recursos canalizados a la consumación de la paradoja, del efectismo y de la excitación de los

sentidos, con el objetivo de estimular la percepción.

El *pathos* teatral, el ilusionismo y el dinamismo de las formas escultóricas pretendían impresionar, convencer, provocar un movimiento interior. De esta manera, los valores espirituales contrarreformistas se transmitían a la intuición y percepción emotiva mediante la fuerza expresiva de las artes visuales. El dolor, el patetismo, la melancolía que expresaban las imágenes religiosas formaban parte de un conjunto apologético: el predicador enunciaba el misterio, pero el artista lo hacía sensible, próximo, conmovedor. José Moreno Villa comenta sobre las demandas del naturalismo barroco en la Nueva España:

Con el naturalismo del siglo XVII les entró a los escultores la ansiedad de convencer al pueblo de que sus imágenes eran personas y, el pueblo, por su parte, no acababa de satisfacerse, se utilizan pestañas de verdad, cabellebras y dientes auténticos, ojos de vidrio o de un material plásticamente equivalente... He sabido de un caso verdaderamente abusivo referente a México. Si es anécdota, tómesela como tal. En no sé qué pueblo, llamaron una vez al carpintero los encargados

de la iglesia para que compusiese el mecanismo interno de un Cristo cuyo corazón se había parado después de llevar latiendo años y años mediante un aparato de relojería. El carpintero compuso el mecanismo efectivamente, pero lo situó bajo el pectoral derecho, lo cual fue advertido en seguida por los devotos dando motivo a sospechas y pláticas arregladoras desde el púlpito. Es el caso más notable de abuso de naturalismo que yo recuerdo. Aunque tal cosa quedase en puro invento, es significativo. Hay un poco de lo mismo en casi toda obra popular: el pueblo —y quien dice pueblo dice escultor popular— ha querido en Tlalmanalco tener el Ecce-Homo más lesionado, maltrecho, sangrante y espectral del mundo. Los vecinos de San Miguel Totocijitlapilco, quisieron un Cristo después de los azotes más lastimoso, tajado y demacrado que todos los conocidos; incluso más viejo de los 33 años. (Moreno Villa, 1942, p.75)

Si las artes visuales constituían los bastidores del teatro, al crear la ilusión de un mundo perfectamente ordenado y significado; el ceremonial,

las acotaciones de este *Teatro Universal*, confirmaban el espejo de un orden superior de origen supuestamente divino. Consecuentemente, mientras el ceremonial determinaba la conducta humana, la retórica determinaba la estructura del discurso, incluso en la obra de arte.

Conocida desde la antigüedad, la retórica designa el *arte del discurso adecuado*. La retórica constituye una especie de hilo conductor entre el orador y el oyente que regula la recepción y la interpretación de las palabras pronunciadas. Se trata, por ejemplo, de dirigirse al público de un modo adecuado y de familiarizarlo con un tema concreto, de ofrecer las aclaraciones oportunas y de convencer al oyente de la opinión propia tras haber sopesado diversas tesis. Pueden utilizarse los recursos de la estimulación afectiva, de la provocación y el extrañamiento. Precisamente, los elementos citados en último lugar son extraordinariamente importantes para la interpretación de la imaginería barroca.

Evidentemente, los misioneros que llegaron al Nuevo Mundo, alentados por un deseo de conversión, no podían prescindir de recursos tan efectivos y efectistas para la enseñanza de los neófitos, como lo evidencia la obra *Retórica Cristiana* de Fray Diego Valdés (1579). El indígena

difícilmente abrazaría como propia la militancia ortodoxa en la nueva fe, menos aceptaría las doctas especulaciones de una escolástica en decadencia²; pero sí podía asimilar, asociar, adecuar e incluso identificarse con los fundamentos de la doctrina católica expresados en representaciones estéticas. El lenguaje del arte garantizaría la comunicación y el entendimiento mutuos.

De esta forma, en América, los artistas-artesanos brindaron a la tarea evangelizadora su profundidad sentimental. De sus esculturas, retablos, lienzos y decorados surgieron imágenes de realidad subyugadora y segura, que adoptaban posturas copiadas de la vida; fisonomías que, comunes a veces, pero poderosamente evocadas, emanaban júbilos celestes, angustias agudas, bonanzas del espíritu o ciclones del alma; rostros cotidianos que resplandecían transfigurados por los excesos de sus almas insólitas.

2 El desarrollo de Iglesia en Latinoamérica va aparejada a la revolución paradigmática del discurso escolástico europeo promovido desde las órdenes religiosas jesuitas, franciscanas y dominicas, así como por las universidades pontificias americanas, influenciadas directamente por el humanismo, la ilustración y los retos que devienen de la gestión del mundo colonial; son significativas, en este proceso, las obras de autores tales como Juana Inés de la Cruz, Diego José Abad, Francisco Javier Clavijero, Francisco Javier Alegre (jesuitas mexicanos), Francisco Soto y Marné (Perú), Paulo Restivo (Río de la Plata), entre otros.

Territorialidad, movilidad y difusión cultural en el Istmo Centroamericano

Ante la necesidad de catequizar a los amerindios, se envió desde Europa un repertorio de obras de arte sacro; pinturas e imágenes talladas en madera y policromadas complementaban la parafernalia ritual. El conjunto se distribuyó en los mayores centros poblacionales y centros virreinales como Lima, Nueva España, Nueva Granada y Capitanía General de Guatemala. Llegaron artistas a América, entre los cuales había imagineros que profesaron y ejercieron en talleres que se ubicaron en dichas regiones, donde desarrollaron escuelas que, si bien en un principio emulaban la tradición escultórica ibérica, pronto derivaron en el desarrollo estilístico autóctono. Así lo señala Heinrich Berlin en su *Historia de la imaginería Colonial en Guatemala*, tras indagar crónicas coloniales:

A medida que aumentaron los conversos, más necesidad hubo de objetos de arte para el culto, los cuales se iban trayendo de España. Pero al mismo tiempo los más capacitados entre los nuevos pobladores, y como es natural especialmente los frailes, se dedicaban a su fabricación,

si bien es cierto que desde el principio de la conquista el artista lego con ascendencia gremial del medioevo jugaba un papel preponderante. Sospecho que en muchos casos donde los piadosos cronistas religiosos asientan que el prior fulano «hizo» tal o cual obra, deberían haber puesto “mandó a hacer”. (Berlin, 1952, p.17)

La proliferación de la escultura religiosa, tras el Concilio de Trento, en la península ibérica había propiciado hacia el siglo XVII, el desarrollo de dos centros de producción: Castilla y Andalucía, donde destacan las ciudades de Valladolid, Sevilla, Granada y Murcia. Según Moreno Villa, la influencia española es predominantemente sevillana y granadina durante los siglos XVI y XVII, en Nueva España. La tradición castellana, con centro en Valladolid, se distinguía por ser atormentada, impulsiva y violenta; del carácter de la escultura andaluza, comenta Redondo:

...en Andalucía se suaviza el profundo dramatismo castellano con una escultura que tiende a la búsqueda de lo elegante, valora lo accesorio y huye o mitiga la dureza de los temas crueles. Como consecuencia de ello, se observa en la región andaluza

una mayor riqueza en el uso y decoración de las telas naturales y los complementos de plata, más abundancia de iconografías amables, como la de la infancia de la Virgen y Cristo, y la ausencia de tipologías como el Cristo Yacente, representado en la soledad de su lecho mortuario, absolutamente emblemáticas de la escultura castellana. (Redondo, 1997, p.366)

Cabe aclarar que en la tradición escultórica de los territorios centroamericanos, las coincidencias estilístico-periódicas respecto a la producción peninsular, se aprecian con mayor claridad en los centros urbanos administrativos, pues los ejes espacio-temporales que determinan su contexto se corresponden con las dinámicas redes conectivas o comunicativas entre España y Virreinos o Capitanías. En las poblaciones periféricas, en cambio, la introducción de modismos estilísticos y la gestión de modelos autóctonos se encuentran sujetas a factores como la fluctuación comercial, la movilización de órdenes religiosas o la constitución, función y carácter de la población en el marco de su relación con la capital administrativa inmediata.

Otro factor por considerar, en la génesis de tipologías escultóricas

particulares, es la repercusión de cánones y “modelos” tridentinos en el arte “oficial” desarrollado en las capitales coloniales, donde forma y contenido del discurso estético están llamados a legitimar la estructura jerárquica civil y religiosa. No obstante, especialistas como Berlin y Lujan enfatizan que entre el Virreinato y la Capitanía se movilizan expresiones artísticas muy dispares. Unas veces eran obras terminadas, provenientes de los talleres españoles; otras, piezas para ser ensambladas en talleres locales; o bien, reproducciones de obras españolas o italianas realizadas en grabado, generalmente de origen flamenco u holandés, en cuyos casos, los imagineros de Indias traducían a las formas concretas de la escultura, los tipos pictóricos o gráficos de los artistas ibéricos. En tales casos, se debe tener en cuenta una preselección hecha por quienes importaban esos grabados y limitaban temas y modelos. Ello explica, en parte, la similitud de motivos y aun de diseño que se observa en obras elaboradas en centros de producción artística tan distantes como Cuzco, Quito y México³.

3 El estudio de los grabados que lograban llegar a América ha servido de fuente interpretativa de muchas de las tendencias artísticas prevalecientes en los siglos XVII y XVIII, tanto en centros urbanos como en periferias. Como referencia, basta citar el estudio de Manuel González Galván (1987) sobre la iconografía de la *pintor* Inmaculada en México, publicado en el artículo:

Artes y oficios

Para la realización de imágenes talladas, policromadas y estofadas se fundaron talleres gremiales en las capitales coloniales. En Nueva España, por ejemplo, el requerimiento de los gremios de escultores y pintores condujo a la organización de estas corporaciones, manteniéndose activas desde su fundación (pintores en 1557 y escultores en 1568), hasta la primera década del siglo XIX. Maquivar (2001) describe la organización general del gremio determinado por las ordenanzas: a la cabeza de cada taller destacaba el maestro, quien mediante el examen correspondiente había demostrado su capacidad para enseñar el oficio y podía vender los productos de su trabajo. Le seguían los oficiales, quienes durante varios años trabajaban con el maestro y se preparaban para independizarse. Finalmente, los aprendices, jóvenes cuyos padres firmaban contrato con el maestro, en el que éste se comprometía a enseñarles todo lo referente al oficio,

brindarles comida, vestido y sustento hasta que se les consideraba aptos para ser oficiales.

En la práctica, la línea divisoria entre ensambladores y escultores es vaga, al igual que entre pintores y doradores. Dentro de la sociedad colonial, el escultor ocupaba el lugar de un respetado artesano. En la Capitanía de Guatemala, según Berlin, los clientes solían hacer contrato separado con cada uno. En las obras destinadas a las iglesias (retablos, conjuntos escultóricos, imágenes procesionales), Berlin sugiere que siempre se debe suponer la intervención de sacerdotes en la composición o diseño de los motivos; no solamente en los ordenados directamente por ellos, sino también en los concertados por las comunidades.

El maestro diseñaba el proyecto o modelo, en el caso de retablos: traza o planta. Se establecía el costo y en proporción el tiempo de ejecución de la obra. Una vez que artesanos y clientes llegaban a un acuerdo, se redactaba el contrato formal que incluía la firma del escribano en el reverso del proyecto para que se pudiera comprobar su exacta ejecución. Sin embargo, Berlin es enfático en que la vinculación de una obra con un artista mediante un contrato no significa la paternidad intelectual íntegra del artista con la obra.

“Sol de Justicia, expresión alegórica plástica de un teólogo”, en *Iconología y sociedad. Arte colonial Hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 181-190. El ese mismo artículo, el autor hace referencia al análisis de la Doctora Elsa Vargas Lugo (1972) que ha encontrado la misma temática y diseño en una obra procedente de Bolivia, “Sol de Verdad”. Este estudio se publicó en la revista *Américas*, volumen 24, número 1, con el título: *Arte colonial ibérico*, pp.12- 20.

La paternidad intelectual debe descontarse, en los casos en que al artista se le ordenaba duplicar una obra ya existente. Berlin sugiere que siempre debe investigarse si el modelo que se copiaba había sido ideado por el propio maestro o por algún otro; si un maestro recibía, además del pago en efectivo, el retablo viejo, aprovechándolo íntegramente para venderlo restaurado a otros clientes, o bien incorporar a nuevos retablos partes de los adquiridos. También habrían de excluirse las imágenes que, especificadas en el contrato, debían pasarse de un retablo anterior a otro nuevo. Así mismo, cuando el ensamblador no tallaba las imágenes, éstas se atribuyen a un maestro de escultura.

Cabe señalar, no obstante, que en Latinoamérica, muchos imagineros son analfabetos, por lo tanto, tratados y contratos se hacían exclusivamente verbales. Por tal motivo se ignoran los nombres de posibles y anónimos artistas. Pinturas e imágenes aisladas, afirma Berlin, se elaboraban por encargos verbales, toda vez que sus precios no fueran relevantes. Sin embargo, mediante el cotejo de fuentes provenientes del Complementario Colonial y particularmente de los Protocolos Notariales Coloniales, es posible establecer nombres y apellidos de maestros artesanos y sus correspondientes aprendices con

la fecha del contrato de su servicio y años de formación en el oficio.

Es fundamental tener en cuenta entre las consideraciones metodológicas relativas a las artes y oficios relacionados con la imaginería, que la talla en madera policromada se suele acompañar además del trabajo de tejedores y bordadores que elaborarían el atuendo de las imágenes de vestir, y el de los orfebres o plateros encargados de confeccionar atributos y joyas como potencias, coronas y rosarios.

El arte periférico de las Misiones

En el arte “periférico” de las misiones, por otra parte, los objetivos del discurso estético están orientados a integrar una población desplazada o desestructurada bajo una ideología y lenguaje comunes es decir, bajo una nueva identidad introducida por el misionero. Las características del territorio, las transformaciones étnico-demográficas de la comunidad, el carácter y la movilidad de las órdenes, son agentes que inciden en la determinación de los tipos diversos, sincréticos y eclécticos que caracterizan esta manifestación escultórica, comúnmente denominada “popular”, a la que se le confiere gran complejidad y flexibilidad. De acuerdo con Maquivar, fueron los primeros frailes misioneros quienes

introdujeron a los indígenas en la práctica de las técnicas europeas de la escultura y la pintura:

...pues aunque los naturales habían heredado valiosas tradiciones artísticas, desconocían, entre otras cosas, el uso de las herramientas de hierro para tallar la madera y la piedra. Así mismo, con los frailes aprendieron los nuevos modelos y la temática esencialmente religiosa, encaminada a la evangelización de los pueblos de indios. De esta manera, en los talleres conventuales del siglo XVI -fundados por franciscanos e imitados por dominicos y agustinos- los indígenas conocieron las nuevas herramientas y técnicas para producir las imágenes y los ornamentos necesarios para cubrir las demandas de las autoridades eclesiásticas y civiles. (Maquivar, 2001, p.62)

El problema de la fuente del grabado también se aplica al arte de las misiones, lo cual resulta comprensible si se considera la dificultosa accesibilidad de las fronteras indígenas y la precaria situación económica de los misioneros. Las fuentes epistolares y las crónicas constatan la imposibilidad del traslado de obras de arte de grandes dimensiones a estas

regiones, resultando más habitual el transporte de recursos asociados esencialmente al culto: salterios, breviarios, misales, etc. que contenían, no obstante, grabados y estampas⁴.

Sin embargo, la relativa escasez de temas no significaba una necesaria unificación de estilos. Por el contrario, las muestras artísticas divulgadas por medio del grabado pertenecían a tipos y estilos heterogéneos; las interpretaciones y adecuaciones autóctonas de estos temas generaron, a su vez, patrones que fueron adquiriendo énfasis y caracteres autónomos⁵.

Si bien hasta ahora se ha expuesto la compleja realidad de un arte que

4 Carlos José Rueda, en su estudio sobre la financiación de la orden de San Francisco durante el siglo XVIII (1991), confirma que el tipo de financiamiento, que dispensa comúnmente la corona a las misiones, es la limosna en especie de carácter cultural: vino, aceite y cera; o bien, la concesión de implementos y parafernalia litúrgicas (campanas y ornamentos) si la misión se encuentra en proceso de fundación. Con frecuencia, durante el s. XVIII, la Corona restringía la concesión de los recursos solicitados obstaculizando los proyectos emprendidos por las órdenes misioneras.

5 Las investigaciones que rastrean cuidadosamente la influencia de los modelos emigrados de Europa ha logrado resultados sorprendentes al comprobar una extraordinaria persistencia de elementos originales con características propias y valoraciones interiores que evidencian la gestión de una concepción propia del mundo. Tales investigaciones se concentran especialmente en el campo de la arquitectura y la pintura. Al respecto, basta citar la obra de Teresa Gisbert sobre pintura virreinal andina, de Federico Sescosse sobre la iconología de la catedral de Zacatecas y de Elisa Vargas Lugo pertinente a la expresión pictórica franciscana.

parece supeditarse al canon europeo, no se puede obviar la tradición precolombina como otra gran fuente primaria del arte escultórico en América que, en el contexto de las misiones y pueblos periféricos a las metrópolis, cobra especial importancia. El cronista franciscano Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán* de 1566 (1938), establece una relación comparativa significativa entre los hábitos religiosos indígenas e ibéricos particularmente referida al uso de imágenes:

Que tenían gran muchedumbre de ídolos y templos suntuosos a su manera y aún sin los templos comunes, tenían los señores sacerdotes y gente principal oratorios e ídolos en casa para sus oraciones y ofrendas particulares. Y que tenían a *Cuzmil* y el Pozo de *Chichenizá* en tanta veneración como nosotros las romerías a Jerusalem y Roma y así los iban a visitar y ofrecer dones, principalmente a *Cuzmil*, como nosotros a los lugares santos, y cuando no iban, enviaban siempre sus ofrendas. Y los que iban tenían también la costumbre de entrar en los templos de relictos cuando pasaban por ellos a orar y quemar copal. Tantos ídolos tenían que aún no les bastaban

los de sus dioses: pero no había ni animales ni sabandijas a los que no les hicieses estatuas, y todas las hacían a la semejanza de sus dioses y diosas. Tenían algunos pocos ídolos de piedra y otros de maderas y de bultos pequeños. Pero no tantos como de barro. Los ídolos de madera eran tenidos en tanto, que se heredaban como lo principal de la herencia. Ídolos de metal no tenían porque no había metales ahí. Bien sabían ellos que los ídolos eran obras suyas y muertas y sin deidad, más los tenían en reverencia por lo que representaban y porque los habían hecho con mucha ceremonias, especialmente los de palo. (p.56)

.Landa (1938) también describe el proceso de elaboración de esos “ídolos de palo” o “dioses”, proceso que, según el cronista, se encuentra permanentemente matizado de un absoluto carácter ritual:

Una de las cosas que estos pobres tenían por más ardua y dificultosa, era hacer ídolos de palos, a lo cual llamaban hacer dioses; y así tenían para hacerlos señalado tiempo particular y era este mes de Mol u otro,

si el sacerdote les decía basta. Los que los querían hacerlos, consultaban al sacerdote primero y, tomado su consejo, iban al oficial de ellos, y dicen se excusaban siempre los oficiales porque temían que ellos o algunos de sus casas se habían de morir o venirles enfermedades de amortecimientos; si aceptaban, comenzaban los *chaces*, que para esto también elegían, y el sacerdote y el oficial, a ayunar sus ayunos. En tanto que ellos ayunaban, iba el cuyos ídolos eran o enviaba por la madera para ellos al monte, la cual era siempre de cedro. Venida la madera, hacían una casilla de paja cercada donde metían la madera y una tinaja para en qué echar los ídolos, y allí tenerlos atrapados como los fuesen haciendo. Metían incienso que quemar a cuatro demonios llamados *Acantunes*, que metían y ponían a las cuatro partes del mundo. Metían con qué se sajar o sacar sangre de las orejas y la herramienta para labrar los negros dioses, y con estos aderezos se encerraban en la casilla el sacerdote y los *chaces* y el oficial, y comenzaban su labor de dioses, cortándose a menudo las orejas y untando con la sangre aquellos

demonios y quemándoles su incienso y así perseveraban hasta acabar, dándoles de comer. Iban con mucho temor, según decían, criando dioses. (...) Acabados ya y puestos en perfección los ídolos, hacía el dueño de ellos un presente, el mejor que podía, de aves y cazas y de su moneda para pagar con él el trabajo de los que los habían hecho; y los sacaban de la casilla y los ponían en otra ramada para ello hecha en el patio, en la cual los bendecía el sacerdote con mucha solemnidad y abundancia de devotas oraciones (...), así los ponían en una petaquilla, envueltos en un paño, y los entregaban al dueño, y él, con asaz devoción⁶, los recibía. Luego predicaba el bueno del sacerdote un poco de la excelencia del oficio de hacer dioses nuevos, y del peligro que tenían los que los hacían si acaso no guardaban sus abstinencias y ayunos. Después comían muy bien y se emborrachaban mejor. (p. 89)

De manera que no sólo del dominio técnico de la talla y escultura

6 “Temor”, “devoción” y “reverencia” son términos empleados por las fuentes españolas, lo que pondría estas tallas en la misma categoría de las imágenes religiosas católicas.

desarrolladas en el mundo indígena se valían los misioneros, sino del carácter sagrado que dicha práctica tenía, pues coincidía totalmente con la actitud devota que demandaba el espíritu de la Contrarreforma para la elaboración de esculturas destinadas al culto.

A medida que se insertan nuevas propuestas artísticas en el mundo indígena, estas habrán de adoptar las variables de la imposición y del diálogo. La imposición se ejercita desde los comienzos y determina las técnicas y los temas iconográficos; así, las hierofanías prehispánicas, cuyas representaciones se realizaban principalmente en piedra, cerámica policromada, oro y jade, serán vetadas, a la vez que se induce a la adopción del panteón cristiano materializado bajo la forma de la madera policromada. El diálogo, por otra parte, en los inicios tendrá lugar tímidamente bajo la forma de *concesiones* al gusto indígena. A veces esto obedece a la clara resolución de hacer menos drástico el salto. En la arquitectura del siglo XVI, la adecuación formal del espacio sagrado con sus atrios, capillas abiertas y posas, será un ejemplo paradigmático, pues la flexibilidad formal conlleva implícitamente, la adaptación de los contenidos y significados a los que remite.

La iglesia desempeñará una función didáctica determinante en la transmisión de técnicas artísticas y la elaboración de obras que tendrán una utilidad básica en la evangelización, antes de que la tradición gremial se comience a establecer en los virreinos a mediados del siglo XVI. En centros urbanos llegaron a existir escuelas como San José de los Naturales en México, pero se debe considerar la existencia de escuelas o talleres anónimos instalados en gran parte de los conventos. Éstos introdujeron el nuevo repertorio artístico y formaron a numerosos indígenas quienes, lejos de los grandes núcleos urbanos, fueron los responsables de ejecutar proyectos locales.

Se han mencionado diversos factores que inciden en el florecimiento de la diversidad de estilos y grados de refinamiento que posee la escultura elaborada en reductos indígenas. Sin embargo, Berlin distingue elementos comunes generalizables en Guatemala en dos etapas: la primera se caracteriza por formas sólidas y conceptuales altamente simbólicas, hieráticas, frontales, profusamente policromadas y expresivas; la segunda etapa se sucede tras haberse asimilado los parámetros de la nueva religión y dará libertad a la afición por las efusiones dramáticas que desembocarán en personalísimas

propuestas como las de Mateo Zúñiga o Alonzo de la Paz.

Frecuentemente, la elaboración de recursos ornamentales de retablos, sillerías, marcos y candelabros permitirá filtrar temas preciosos para los aborígenes, enriqueciendo así las propuestas iconográficas latinoamericanas, particularmente hacia finales del siglo XVII y durante el XVIII, cuando ya el catolicismo americano es un hecho consumado, coincidente con el apogeo del mestizaje y la proliferación de artistas criollos, mestizos y mulatos.

Itinerario artístico en la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica

El mapa artístico de América lleva consigo un plano espiritual al que es muy difícil marcarle meridianos y paralelos. Podría orientar el hecho de ver caminar por todo el continente el ideario místico, retórico y estético de las órdenes religiosas, desde el primer tiempo franciscano al último betlemita. Podría inferirse en este gran gráfico de las órdenes constructoras cierta unidad, si bien ninguna orden tuvo un estilo propio sino matices.

Otra ruta la conforma el “Mapa Catedralicio” del arte episcopal, trazado por la Iglesia fuera de las órdenes. Otro campo del arte, otra silueta, otra personalidad dentro de la unidad artística del tiempo y de

la creencia o la fe. Ambos caminos conducen, asimismo, a definir el plano devocional.

Se debe tener en cuenta, como punto de partida, que desde el siglo XVI hasta fines de la dominación española, la ciudad de Guatemala fue un importante centro de manufactura y exportación de esculturas, las cuales fueron introducidas aun en México, ciudad con una floreciente escuela de escultores. La Capitanía y la capital virreinal, asimismo, abastecieron de esculturas y artistas el territorio centroamericano, con envíos de obras y maestros ambulantes quienes penetraron en sus provincias. Estos maestros ambulantes fueron, con muchas probabilidades, los fundadores de pequeños talleres locales en las ciudades más importantes. Por medio del contacto administrativo obligatorio entre ciudades provinciales, Capitanía y Virreinato, entre la Diócesis y sus dependencias, y entre Colegios de Propaganda Fide, conventos y misiones, se promovió el tránsito de obras y la movilidad de artistas, de manera que las comunidades periféricas mantenían vivo el contacto con las corrientes artísticas metropolitanas.

La tesis de Carmela Velázquez, *El sentimiento religioso y sus prácticas en la diócesis de Nicaragua y Costa Rica, siglos XVII y XVIII* (2004), revela las redes de comunicación

existentes entre corona, diócesis, provincias eclesiásticas, arzobispados, vicarías y parroquias. Estos datos sumados a la movilización de obispos por motivo de nombramientos, consagraciones, visitas *ad limina apostolorum*, visitas apostólicas y traslados, permiten inferir influencias culturales que se podrían haber proyectado sobre gustos y demandas de determinadas manifestaciones estéticas, particularmente en el ámbito del clero diocesano (Catedral y Cabildo Catedralicio).

Paralelamente, cabe contrastar con esta red institucional, el desarrollo de mercados locales que suplieran en primera instancia dicha demanda. Al respecto, el estudio de Elizeth Payne (2007) sobre la organización artesanal en Cartago del siglo XVII, destaca el papel de los barrios de indígenas y pardos periféricos a Cartago como emplazamientos de los que procede la población artesanal en una primera etapa del desarrollo urbano. En la reconstrucción que hace Payne de la estructura, función y organización artesanal: la “obligación” de maestros, el compromiso de los aprendices y las características de la instrucción que determinan la existencia de tiendas, obrajes y talleres, no se mencionan exámenes para promover el grado de oficial al de maestro, lo cual era obligatorio según las ordenanzas del gremio de

plateros, talladores/ensambladores, pintores y escultores. Naturalmente, Payne afirma que no existe suficiente evidencia para concluir la existencia de una organización gremial en Cartago hacia el siglo XVII y por lo tanto no es extraña la ausencia de ordenanzas, lo cual es más significativo si se considera que el artesano no se dedica exclusivamente a su oficio, de manera que la oferta y la demanda no promovían necesariamente la necesidad de contar con especialistas.

Otro aspecto relevante que menciona Payne es el cambio social que sufre la ciudad en el siglo XVII a causa del decrecimiento de la población indígena y el crecimiento de la población mestiza, la cual asume el ejercicio de las labores artesanales. El aumento demográfico demanda una mejor organización legislativa y hacia 1693 se encuentra una Real Provisión del Reino de Guatemala que confirma las ordenanzas dictadas por el cabildo de Cartago el 11 de mayo de 1686⁷ y recuerda que conforme a las leyes de Castilla, pertenece a los cabildos de las ciudades hacer ordenanzas para que los menestrales y otros oficiales den

7 Véase: Archivo Nacional, Fondo Colonial, sección Cartago, serie Cartago – Reales Cédulas, Folio 382, 1693. Real provisión del Reino de Guatemala que confirma las ordenanzas dictadas por el cabildo de Cartago el 11 de mayo de 1686 sobre derechos y obligaciones de artesanos indios trabajadores del tejar, pescadores y labradores y disposiciones relativas a los vagos.

sus oficios bien y fielmente por ser de la utilidad pública y común el uso de ellos, y que las tierras estén surtidas de lo necesario para poder sustentar y vivir, por cuya causa deben de ser compelidos los maestros y oficiales del uso de sus oficios; y se les pueden dar aprendices para que los aprendan, pues, los jueces deben cuidar de que los mozos aprendan algún arte y oficio según la calidad de las personas y especialmente deben ser compelidos a ello los que andan vagamundos y baldíos.

Clotilde Benavides (2005) desarrolla un segundo estudio que al abordar la formación y función social de los artesanos en Cartago durante el siglo XVIII, complementa y da continuidad a la obra de Payne.

El texto se distingue porque agrega al análisis el oficio de los plateros; menciona como su posible clientela la Iglesia, cofradías y devotos, por la costumbre de donar joyas a los santos y vírgenes, y asimismo asocia a los batihojas con la labor de elaborar ornamentos para “altares” y santos. Al respecto, es relevante encontrar en el Archivo Nacional una Real Cédula para el Gremio de los Plateros y Batihojas fechada en 1776 que incluye la mano de obra india, mestiza y mulata en la categoría de obrador⁸, lo cual re-

sulta más significativo si se comparara con la proliferación de talleres a cargo de un maestro, ya no sólo carpintero, sino torneros de obra blanca, plateros, pintores y pintores de retablos. Sobre el sector de los carpinteros, se debe agregar que la especialidad que más se identifica con el oficio de la talla y ensamblaje de retablos e incluso con la talla de imágenes, es la de *carpintero de lo blanco* pues dejar la obra en *blanco* es la condición previa para proceder a la policromía.

Nuevamente, es importante recordar, para el caso de la Diócesis, la gestión de las doctrinas o misiones en la periferia de los centros urbanos. La tutela que ejercían los frailes sobre la enseñanza artística no tenía nada que ver con el desarrollo del trabajo en los talleres controlados por gremios. Estas agrupaciones artesanales estaban, por lo tanto, al margen de la identificación, legitimación o registro oficial; debido a esto el investigador debe plantear estrategias particulares de aproximación a su realidad. Así mismo, se debe tener en cuenta que si en la conformación de la imagen devocional no intervenía el artesano de una misión, la elaboración del retablo (su marco referencial inmediato) era asignada plenamente a él; al taller artesanal también se debe la elaboración de elementos y ornamentos que complementarán el espacio sagrado: artesonados de madera, sillerías, altares, muebles y marcos para lienzos.

8 Véase: Archivo Nacional, Fondo Colonial, Sección Cartago, 12 de octubre de 1776. Real Cédula con las Ordenanzas para el Gremio de Plateros y Batihojas. Folios 233 – 241.

Pese a la distancia, las provincias de Nicaragua y Costa Rica recibieron influencias de Guatemala, como lo reseña Berlin (1952) en el hecho de que en 1637, el maestro pintor Baltasar de Valladolid reclutaba oficiales para ir con él a la provincia de Nicaragua “a hacer retablos en los pueblos de allá” (1952: p.84); además agrega que en 1593 parece haber estado en Granada el escultor Luis Ortiz, residente en otros años en Guatemala. Tampoco debe olvidarse que la construcción de la nueva Catedral de León fue dirigida por el “diestro arquitecto” de Guatemala, Diego Joseph de Porres Esquivel (hijo de una familia afroestiza consolidada generacionalmente en la tradición arquitectónica). En ese mismo contexto se encuentra también Fray Pedro de Ávila, religioso lego guatemalteco de la orden mercedaria a quien se atribuyen los planos de la actual Iglesia de La Merced erigida en el siglo XVIII.

Guatemala y México jugaron un rol destacado en el arte colonial de la Diócesis durante el siglo XVIII. En cambio, los centros suramericanos: Lima, Cuzco, Arequipa y Quito, aunque aportaron, lo que se conserva es relativamente poco y data de los siglos XVI y XVII. La distancia geográfica y los difíciles medios de comunicación condicionaron una mejor interacción entre la

Capitanía General de Guatemala y las provincias de Centro América. En el ámbito monástico, la distribución administrativa del territorio también se expresa en divisiones provinciales; específicamente en el caso franciscano, la configuración de la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica coincidía territorialmente con la Provincia Observante de San Jorge, aunque ésta incluyó inicialmente Honduras.

La orden franciscana jugó un papel primordial en el territorio costarricense aportando imágenes devocionales relevantes para las estrategias de evangelización y el desarrollo de tradiciones religiosas locales; también es significativa la gestión de los recoletos en las misiones de Talamancas durante el siglo XVIII. La clave para comprender el desarrollo del arte religioso en sus misiones se encuentra en el estrecho vínculo que éstas mantuvieron con los Colegios de Propaganda Fide de Guatemala y México, el Colegio de Cristo Crucificado y el Colegio de la Santa Cruz de Querétaro, respectivamente.

Conclusiones metodológicas

Si la religión se define como un discurso antropológico e histórico sobre la experiencia de lo “numinoso”⁹, este discurso se

⁹ Perteneciente o relativo a “numen”, como manifestación de poderes religiosos o mágicos. *Numen* (Lat.):

configura desde un lenguaje analógico simbólico que confiere sentido y orden a la experiencia a partir de formas simbólicas culturalmente legitimadas. De esta manera, ritos, mitos, arte y símbolos representan, objetivan y recrean parcialmente la vivencia original del Misterio¹⁰.

Las imágenes sagradas constituyen, por lo tanto, una expresión de las formas simbólicas que representan y materializan, por medio del lenguaje icónico o escultórico, la experiencia religiosa. En la medida en que este lenguaje obedece a un consenso, es normado y codificado conformando un estilo, y remite a un sentido inferido o conferido históricamente desde una tradición cultural. Tales observaciones conducen a tres consideraciones esenciales en el abordaje del objeto de estudio: la configuración u ordenamiento de la materialidad sensible que determina la imagen, la naturaleza de la representación y la respuesta del espectador que percibe la imagen y la interpreta.

Actualmente, los modelos interdisciplinarios que abordan el análisis de la imagen sagrada y el arte religioso

deidad dotada de poder misterioso o fascinador.

10 Categoría superlativa asumida a priori por la fenomenología de las religiones, que consiste en una realidad objetiva externa al ser humano, que se sustrae a la razón por ser inefable; lo “numinoso”, fondo y médula de las religiones.

de la contrarreforma relacionan los ámbitos de la fenomenología, la historia y la sociología del arte en función de la reconstrucción del marco contextual en que se gesta el objeto estético-religioso y los factores que determinan sus usos y funciones. Por otra parte, estudios histórico-antropológicos abordan a profundidad la importancia de las formas simbólicas en el desarrollo y continuidad de cosmovisiones, perspectivas que en América Latina han encontrado terreno fértil, particularmente en las disertaciones en torno a las manifestaciones sincréticas que tienen lugar a raíz de la gestión colonial.

En el ámbito específico de la imagería colonial, México y Guatemala desarrollan enfoques analíticos más comprensivos que conjugan el aporte de varios énfasis y disciplinas estéticas legitimando, mediante debate académico, al arte sacro como patrimonio cultural y documento visual de excepcional valor histórico. Sin embargo, en el resto de las provincias centroamericanas y específicamente en Costa Rica y Nicaragua, la ausencia de estudios especializados sobre arte colonial es tan grave como el problema que concierne al robo, destrucción y tráfico ilegal de patrimonio histórico.

En ambos países es evidente la necesidad de cambios en las perspectivas

y estrategias de abordaje del arte colonial. La naturaleza del objeto de estudio rebasa, evidentemente, los límites de un acercamiento unidimensional y positivo. La experiencia demuestra que la crisis que atañe a la obra de arte colonial: tráfico y coleccionismo ilegal, no se soluciona únicamente con su inventariado y confinamiento a la sala de un museo o bodega restringiendo así su potencia expresiva, sino con enfatizar su carácter patrimonial al denotar esas características esenciales que le atañen en cuanto objeto histórico, estético e imagen de culto y rescatando el diálogo que ha mantenido con devotos y espectadores a lo largo de la historia, diálogo que la vitaliza y determina su permanencia y dinamismo en la memoria colectiva.

Si estudios contemporáneos sobre religiosidad popular subrayan que el sentido otorgado al arte sacro revela una variedad de sistemas de interacción semiótica entretejidos a lo largo de la historia: intereses ideológicos, valores, saberes y emociones acumuladas en las experiencias individuales y colectivas; es posible que, partiendo de la transcripción, análisis y ensamblaje de documentos coloniales, se logre reconstruir las múltiples expresiones semánticas que tienen su origen en los siglos XVI, XVII y XVIII, generados a partir de

la interacción entre imagen, espacio religioso y sociedad.

Comprender el arte religioso como documento visual y complementar la información que aporta con el estudio de fuentes coloniales, implica aproximarse a los rasgos más sutiles y característicos del proceso de conformación de un mundo híbrido: América Latina, en el momento mismo de su gestación, proceso en el cual el arte unido a la legitimación de ideologías y definición de nuevos sistemas de creencias, adquiere sentido en cuanto experiencia vital vinculada a la dinámica sociocultural.

La imagen es una forma intencionada, compuesta por una materialidad ordenada y por ideas contenidas en ella. De manera que el estudio de las imágenes y sus usos en un contexto determinado, debe comprender el marco ideológico y la historia de las mentalidades que configuran la forma perceptiva de la obra de arte: la selección de determinadas técnicas, soportes y géneros. Así mismo, se debe de considerar que si la producción de imágenes está directamente relacionada con su demanda, su diversidad se encuentra determinada por la función que la sociedad espera que desempeñen.

Al dilucidar el horizonte común que comparten estética y sacralidad en

sus aspectos esenciales, se esclarece la relación que existe entre forma, apariencia y función de la imagen sagrada. Es entonces indispensable, para una investigación que pretenda reconstruir la realidad histórica de la imaginería colonial, un modelo de abordaje teórico y metodológico que constituya un puente asertivo entre determinaciones formales y su función en el marco de la construcción de cosmovisiones.

Con el objetivo de establecer una forma alternativa de análisis y consecuentemente de catalogación¹¹, se plantea determinar en una muestra escultórica, sus tipologías estético-estilísticas, iconografía y formas devocionales asociadas, a partir de un modelo comprensivo de análisis fundamentado en la confrontación de fuentes primarias provenientes del Archivo Nacional de Costa Rica, Archivo Arquidiocesano “Bernardo

Augusto Thiel”, Archivo Diocesano de León, Archivo General de Centroamérica, Archivo Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” y Archivo General de Indias. Así mismo, la referencia teórica obtenida de ámbitos interdisciplinarios busca poner de manifiesto la compleja naturaleza del arte sacro y establecer una línea de análisis que justifique la necesidad de preservar su contexto.

Al evidenciar la complejidad ontológica del arte sacro, se demostrará su importancia como producto de la gestión de determinados actores sociales en un contexto particular, pero también como agente activo de la historia, promotor de un bagaje cultural y cultural material e inmaterial, cuyo valor patrimonial debe ser rescatado, protegido y difundido.

Se ha comentado que en América Latina, al mapa político administrativo se superpone el mapa que refleja la organización territorial de la Iglesia: plano devocional y espiritual. En ambos casos, para la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica (1545-1850), el papel que desempeñan los Virreinos de Nueva España y del Perú -también Provincias Eclesiásticas desde 1546-, pero particularmente la Audiencia de Guatemala -conformada entre 1542 y 1568-, cuya Diócesis pasa a ser Metropolitana en 1743, constituyen referentes

11 La estrategia de investigación se consolida en el desarrollo de la tesis doctoral: *Tipologías estéticas y formas devocionales de la Imagenaria Colonial en la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica: modelo interdisciplinario de análisis de la escultura religiosa de los siglos XVI, VXII y XVIII*, inscrita en el programa de Doctorado en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico. Departamento de Geografía, Historia y Filosofía de la Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España. Así mismo se está aplicando al proyecto de investigación: *La escultura franciscana del Cartago colonial a través de fuentes históricas de los siglos XVI a XVIII* desarrollada para el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA), Universidad de Costa Rica.

inmediatos para la configuración del propio mapa administrativo y el desarrollo de estrategias autóctonas de gestión colonial. En este sentido, es fundamental trascender límites locales y considerar parámetros que permitan revalorar los vínculos históricos e identitarios que han unido a los diferentes países de la región. Siendo consecuente con la naturaleza y realidad históricas del objeto que se pretende investigar, la metodología planteada se debe aplicar comparativamente a la imaginería importada o local, que se circunscribe en la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica desde mediados del siglo XVI y durante los siglos XVII y XVIII, privilegiando en el análisis la estructura administrativa eclesiástica frente a la civil, pues serán la Iglesia y el devoto los principales clientes y patrocinadores de dichos proyectos, a excepción del capítulo en que se abordará el tema de las Ordenanzas Gremiales extendidas bajo la forma de Reales Cédulas a virreyes, presidentes de audiencias y gobernadores de los reinos de las Indias.

La delimitación temporal, siglos XVI, XVII y XVIII, se determina por la fecha de fundación de la diócesis y el momento de consolidación de las tradiciones artístico-artesanales en el istmo, su desarrollo y proliferación, así como su correspondencia con el clímax de la Contrarreforma y

el desarrollo del movimiento estético conocido como Barroco.

Se deben tomar como criterio para la selección de la muestra, las imágenes devocionales que se encuentren *in situ*: catedral, iglesia parroquial, templo y dependencias conventuales, capillas, ermitas, es decir, en el emplazamiento original para el cual fueron realizadas, cuya existencia permita ser cotejada con las fuentes históricas; imágenes devocionales que hayan sido reubicadas, en la medida en que exista suficiente evidencia documental de su desplazamiento y destino. A la vez, se considerarán otras formas escultóricas asociadas a las imágenes devocionales: imágenes menores, procedentes de conjuntos escultóricos o devociones privadas y retablos, que admitan ser relacionados con contextos particulares.

Gozarán de particular atención aquellas imágenes legitimadas históricamente mediante devociones colectivas y que pertenezcan al repertorio temático desarrollado a raíz de la Contrarreforma y de acuerdo con los programas cristológicos, mariológicos, hagiográficos y escatológicos. De esta forma, el estudio abordará la historia de la imaginería religiosa en la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica en cuatro niveles:

1. Su definición: expone la naturaleza ontológica del arte sacro y su determinación en el marco de la Contrarreforma.
2. Su configuración: aborda el papel de la Iglesia en la gestión colonial de la Diócesis y su proyección en la demanda y producción de imágenes.
3. Sus características: referentes a la imagen como producto de un proceso creativo particular. Expone las tipologías estilísticas, iconológicas e iconográficas presentes en el territorio.
4. Su función: determinada a partir de la forma en que se introduce o se presenta a la comunidad y su capacidad de generar respuestas por medio de devociones, es decir, su efectividad.

Se pretende, así, brindar herramientas prácticas para una catalogación razonada, fundamentada en la comprensión del sentido de la obra de arte: de su unidad constitutiva y de su mundo expresivo, mientras pone de manifiesto la importancia que tiene el patrimonio artístico-religioso en la comprensión de los procesos históricos y sociales que unen a las repúblicas del istmo centroamericano.

Bibliografía

- Archivo Nacional, Fondo Colonial, Sección Cartago, 12 de octubre de 1776. Real Cédula con las Ordenanzas para el Gremio de Plateros y Batihojas. Folios 233 – 241.
- Benavides, Clotilde. Reflexiones sobre la formación y función social de los artesanos en Cartago en el siglo XVIII. *Revista Estudios*, N° 18-19, 2004-2005, pp.25-38. Sección de Historia de Costa Rica. Escuela de Estudios Generales. Universidad de Costa Rica.
- Berlin, Heinrich. *Historia de la Imaginería Guatemalteca*. Guatemala: Publicaciones del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 1952.
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen, 2006.
- Landa, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Yucatán. Sr. Mérida, 1938.
- Mâle, Emile. *Arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del siglo XVI, XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2001.
- Maquivar, María del consuelo. *Escultura religiosa en Nueva España*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Moreno Villa, José. *Escultura Colonial Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Payne Iglesias, Elizeth. (s.f.). Maestros, oficiales y aprendices: la incipiente organización artesanal en la Cartago del siglo XVII. Disponible en: <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/maestro2.htm><http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/maestro2.htm>
- Redondo Hernández, José. *Escultura Barroca en España*, en Thoman, Rolf (Ed.). *El Barroco* (pp.354-371) Barcelona: Köneman, 1997.
- Sebastian, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Stoichita, Victor I. *La invención del Cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal, 2000.
- Toman, Rolf. *El Barroco. Arquitectura, escultura y Pintura*. Barcelona: Editorial Konemann, 1997.
- Velázquez Bonilla, María Carmela. *El sentimiento religioso y sus prácticas en la diócesis de Nicaragua y Costa Rica, siglos XVII y XVI*. Tesis doctoral en Historia. 2004.

